

SARAH MALFATTI

Lecturas y lectores. Prácticas de lectura y comunidades interpretativas en *Don Quijote*

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
JUAN PAREDES NÚÑEZ

Programa de doctorado:
Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada



GRANADA, 2015

Editor: Universidad de Granada.Tesis Doctorales
Autora: Sarah Malfatti
ISBN: 978-81-9125-099-9
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40150>

La doctoranda SARAH MALFATTI y el director de la tesis JUAN PAREDES NÚÑEZ Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 5 de marzo de 2015

Director de la Tesis

Doctoranda

Fdo.:

Fdo.:

Agradecimientos

El trabajo que presento no hubiera sido posible sin el apoyo de las personas que me han acompañado en estos años y que han contribuido a mi formación, tanto académica como personal. Quiero expresar aquí mi agradecimiento a todos aquellos que han estado a mi lado durante la realización de la tesis.

En primer lugar quiero darle las gracias a mi director, Juan Paredes, por su esfuerzo y su dedicación, por haberme guiado en el trabajo y por su apoyo durante estos años, por sus atentos consejos y su paciente lectura.

A los profesores y a los compañeros del departamento de Filología Románica y de Teoría de la Literatura, por las oportunidades y el apoyo.

Quiero también agradecer a los profesores que me han acogido durante mis estancias, James Iffland en la Boston University y Bernard Darbord en la Université Paris Ouest Nanterre La Défense, que con sus conocimientos y orientación tanto han aportado a este trabajo.

A Alana y a Impossibilia, de las que he aprendido mucho y con las que espero seguir en nuestra aventura.

Un grazie di cuore alla mia famiglia, ai miei genitori, a Eva e ai piccoli. Senza il loro appoggio incondizionato e l'affetto che mi dimostrano ogni giorno niente di tutto questo sarebbe stato possibile. Vi ringrazio per aver assecondato le mie passioni, per i vostri consigli e per avermi permesso di avere la vita che voglio, spero di avervi reso orgogliosi.

Ai miei amici, per essere sempre presenti nonostante la distanza.

A Blanca, Francesca y Antonio, mi otra familia. Gracias por todo lo que hemos vivido en estos años, vuestra amistad me ha hecho sentir siempre como en casa. Os llevaré conmigo donde tenga que ir.

A Óscar, por todo.

Índice

Introducción	7
1 La lectura como medio de formación del sentido: el papel del lector	31
1.1 Del texto al lector: hacia un enfoque reader-oriented	31
1.2 La lectura como modelo social e histórico	46
1.2.1 <i>Una discriminación preliminar: lectura histórica y lectura literaria</i>	46
1.2.2 <i>Una historia social, y cultural, de las interpretaciones (literarias)</i>	49
1.3 Competencias, estrategias y comunidades interpretativas: “Normal for whom?”	60
1.3.1 <i>Culler y el lector competente</i>	68
1.3.2 <i>Los personajes cervantinos como comunidad interpretativa</i>	81
2 Una historia cultural, y material, de la lectura como práctica	100
2.1 Para una teoría de las prácticas	103
2.1.1 <i>¿Por qué un estudio de las prácticas? Michel de Certeau y el arte de hacer</i>	106
2.1.2 <i>Habitus, prácticas y el “efecto don Quijote”</i>	119
2.2 Una historia social, y cultural, de la(s) lectura(s) en la época cervantina	132
2.2.1 <i>«Pratiques de la lecture» I: nuevos públicos para nuevas formas editoriales (y viceversa)</i>	135
2.2.2 <i>«Pratiques de la lecture» II: la posesión y el uso</i>	148
2.3 La lectura como práctica diastrática: una aproximación	158
3 Los libros en la novela	176
3.1 La imprenta como industria cultural	179
3.2 ¿Qué se lee en la novela? Materiales y géneros	217
3.2.1 <i>Los libros de caballerías</i>	220
3.2.2 <i>La materialidad del libro</i>	227

3.2.3 <i>La apropiación material de la palabra escrita: compra y préstamo</i>	243
4 La lectura en la novela: tipologías, hábitos y prejuicios	253
4.1 La lectura privada	259
4.2 Prácticas colectivas: la lectura en voz alta	269
4.2.1 <i>La venta (I)</i>	275
4.2.2 <i>Los papeles de Grisóstomo</i>	276
4.2.3 <i>En Sierra Morena</i>	278
4.2.4 <i>La venta (II)</i>	279
4.2.5 <i>La corte</i>	282
4.2.6 <i>La venta (III)</i>	288
4.3 Censura e Inquisición: el derecho de leer	289
5 La interpretación comunitaria y la exclusión social	310
5.1 Los personajes como subcomunidades interpretativas: una taxonomía.	313
5.1.1 <i>Las mujeres</i>	314
5.1.2 <i>La corte</i>	335
5.1.3 <i>La Iglesia</i>	349
5.1.4 <i>El vulgo: Palomeque y Sancho</i>	362
5.1.5 <i>La burguesía</i>	377
5.2 Don Quijote: un lector leído	390
Conclusiones	406
Conclusioni	414
Bibliografía	421

IDEALISTA: La imaginación al presente absorbe por completo mi inteligencia. Si he llegado a saber esto, de seguro que habrá sido a costa de mi razón.

REALISTA: El ser es un verdadero tormento para mí; por vez primera comienzo a vacilar desde que me encuentro en este sitio.

J.W. Goethe, *Fausto*

[...] toda la fuerza de las páginas de demostración que siguen procede del hecho de que la historia es enteramente verdadera, ya que me la he inventado yo de cabo a rabo. Su realización material propiamente dicha consiste, en esencia, en una proyección de la realidad, en una atmósfera oblicua y recalentada, sobre un plano de referencia irregularmente ondulado y que presenta una distorsión. Como puede verse, es un procedimiento confesable donde los haya.

Boris Vian, *La espuma de los días*

Introducción

Los lectores, las lecturas y las prácticas interpretativas representan el eje alrededor del cual Cervantes construye su vertiginosa narración, al definir los rasgos de su protagonista a través del acto de lectura y de su relación con los libros. El tema ha sido amplia y profundamente desarrollado e investigado con agudeza por la crítica cervantina a través de análisis teóricos, filológicos e históricos del lector protagonista y de los demás lectores y críticos que llenan la narración. La lectura, sin embargo, puede ser enfocada también desde otro punto de vista, trascendiendo las fuentes literarias autoriales y las referencias puramente genéticas e intertextuales. De esta manera, en el centro de la investigación se sitúan las prácticas materiales de lectura retratadas por el autor, gracias a las cuales podemos definir las diferentes interpretaciones de la literatura (sobre todo caballescica) llevadas a cabo por los personajes reunidos en comunidades interpretativas. Y, a partir de aquí, analizar la recepción del hidalgo.

El trabajo que proponemos, fruto de una investigación realizada durante cuatro años gracias al programa ministerial de Formación del Profesorado Universitario, intenta llevar a cabo un análisis que conjugue, en una lectura de la novela cervantina, dos enfoques que se revelan complementarios: el teórico y el historiográfico. Es decir, el examen del lector en relación con los mecanismos de producción de significado de un texto y el estudio de las prácticas materiales de lectura dentro de un contexto determinado históricamente.

Delinearemos con más precisión el uso que se hace de estos valiosos instrumentos, pero antes queremos detenernos brevemente en el objeto concreto de

esta investigación, un estudio que no puede sino reconocerse como un intento, una aproximación a un tema tan fascinante y complejo como es la lectura en el *Quijote*.

El interés con respecto a las prácticas culturales de la España del Siglo de Oro, junto con la voluntad de investigar el papel del lector en los procesos de interpretación, nos ha llevado a la necesidad de focalizar nuestra atención hacia un tipo de receptor que pudiera satisfacer las características sociales y contingentes que faltan en la definición de lector modelo. La elección de estos lectores, nacidos de la pluma del autor y completamente ficticios en su sorprendente realismo, nos permite considerarlos como ejemplos de receptores efectivos, y nos deja un amplio control analítico sobre sus costumbres lectoras, sus gustos literarios, sus prácticas cotidianas y su relación con los libros y con la palabra escrita. Podemos rastrear las informaciones precisamente en las páginas creadas por Cervantes, en sus minuciosas descripciones y en sus invenciones, pero sobre todo en la idea que hace de fondo a la novela entera, es decir, la lectura como personaje, motor narrativo de toda la acción y espejo a través del cual entramos en contacto con los protagonistas. Ésta se revela asimismo desde el principio como el instrumento que permite muchas de las relaciones que se desarrollan a lo largo de la historia, y nos da una idea precisa del carácter de nuestros héroes y de su manera de mirar al mundo, de darle sentido a la vida y a la realidad.

El eje de la narración es por tanto “el acto mismo de la lectura con toda su fuerza, su potencialidad y su peligro” (Sánchez Trigueros, 2005: 148). Cervantes declina este acto en todas sus vertientes sociales y materiales, tejiendo la historia con un complicado enredo intertextual que se convierte, con la publicación y la lectura de la primera parte, en un juego autorreferencial que transforma al protagonista en el objeto de la interpretación de los demás personajes y de su propia lectura. La práctica asume cada vez más los rasgos de una creación, ya no sólo en el sentido de construcción de significado sino de creación literaria, con los personajes empeñados en el papel de autores en construir nuevas aventuras para futuros lectores.

Aplicar las herramientas metodológicas que hemos elegido a la existencia y a la recepción literaria de estos personajes nos parece una vía privilegiada para acercarnos al tema y, a través de ellos, podemos llegar a entender una práctica tan cotidiana, aunque a veces renegada, como era (y es) la lectura. Una práctica que ha asumido, a lo largo de la historia, las connotaciones temporales y espaciales de táctica en oposición al concepto de estrategia, ya que su definición no puede prescindir de los vínculos prácticos y de las contingencias. A partir de ahí se ha ganado sus propios espacios, su tiempo, modificando las ocasiones y las motivaciones, adaptándose al momento histórico y construyendo sus propios públicos. La historia de los receptores (literarios o no) es una historia apasionante que cuenta infinitas rupturas y cambios, a través de los cuales se puede reconstruir una narración de derechos y prohibiciones al mismo tiempo que una historia literaria.

El público, con sus lecturas distantes y cada una, a su manera, significativa, forja un circuito de creación que, con la ayuda de la tecnología, se transforma de pronto en un mercado dentro del cual tiene que encontrar su lugar el autor con su talento creativo y sus necesidades económicas. La lectura como *art de faire* asume entonces, en la época cervantina y en la inmediatamente precedente como nunca en su historia, unas connotaciones sociales tan amplias que consiguen reunir bajo el techo de la misma pasión a emperadores, reinas, hidalgos y humildes segadores. Los efectos de una lectura insana, encarnados por Cervantes en su inmortal protagonista, forman parte de una preocupación social que necesitará de remedios, admoniciones y castigos: leer puede hacer perder el juicio, puede “secar el cerebro”, pero también puede procurar unos conocimientos y unos poderes que las instituciones necesitarán mantener bajo control, creando instrumentos de censura y de castigo que afectarán las costumbres, las creencias y sobre todo la libertad de quien lee. Aquella misma libertad que Cervantes, profesándose padrastro de su criatura, concede a sus propios lectores:

[...] tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor de ella, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que «debajo de mi manto, al rey mato», todo lo cual te exenta y te hace libre de todo respeto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, si temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres de ella (I, Prólogo: 7).¹

Existe sin embargo un límite que circunscribe esta presunta libertad, o así por lo menos supone el autor, y lo expresa en la motivación que, en sus palabras, sostiene su escritura.

La intención declarada por Cervantes, reafirmada justo después de la muerte (por lectura o quizás por falta de lectura) de su protagonista, es la de “poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías” (II, 72: 1106). La motivación de Cervantes se encontraba en la misma línea que mucha de la literatura moral de la época, cuyos autores tantas páginas habían dedicado para poner en alerta a los lectores sobre los daños causados por estas lecturas, en sentido estético así como ético, causa de vicios y malas costumbres. Estos libros, sin embargo, se seguirán imprimiendo en gran número pero sobre todo, que es lo que aquí nos interesa, se seguirán leyendo, disfrutando, interpretando. Son precisamente éstas las bases sobre las cuales Cervantes construye su narración, y para hacerlo necesita poner en escena las vidas y las acciones de unos personajes-lectores, cuya interpretación servirá como medida para crear la imagen del caballero de la Mancha y justificar su presunta locura y su exclusión social.

El autor escenifica de esta manera “la pasión narrativa y el poder del lector” (Sánchez Trigueros, 2005: 145), al construir su obra alrededor de una serie de libros y de recepciones tan diversas cuanto, en algunos casos, hasta verosímiles.

¹ Todas las citas de la edición de Francisco Rico (2009). Se indicarán entre paréntesis el volumen, el capítulo y la página.

La propuesta que presentamos, bien conscientes del carácter ficticio de los sujetos analizados y de la naturaleza estética de la obra cervantina –que como novela sólo tiene pretensiones de verosimilitud y no fuerza de prueba histórica– quiere de todas maneras constituir una herramienta valiosa para un posible análisis cultural.

La cuestión se inserta dentro del amplio debate sobre el realismo de la novela cervantina. El tema de la realidad o credibilidad de la narración es el síntoma de unos tiempos en que, como apunta Riley, “la mayor parte de la gente [...] no se preocupaba, como no se habían preocupado sus antecesores, de establecer grandes diferencias entre verdad y ficción, con tal que una narración les asombraras por su carácter extraordinario” (1971: 255). No podemos no reconocer en estas palabras los ecos de las acusaciones en contra del género caballeresco. El mismo Cervantes reproduce dentro de la novela algunos de los ataques críticos al género caballeresco, y no por casualidad lo hace casi siempre a través de eclesiásticos.

La situación, en la época cervantina, estaba de hecho cambiando, y la atención de los críticos y de (algunos) autores hacia la distinción entre realidad e invención empieza a adquirir cada vez más importancia, no sólo desde el punto de vista estético, sino también ético, con el objetivo tangencial de proteger al lector inconsciente y poco preparado.

El riesgo se hizo cada vez más serio con la introducción de la imprenta y la circulación, que podemos definir masiva para la época, de sus productos, aunque éstos fueran controlados a través de un complejo y escrupuloso proceso y necesitaran la aprobación real para poder circular. Cervantes, desde su postura aristotélica, mueve una crítica a la caballería literaria acusando a través de la parodia o del abierto debate precisamente su falta de verdad, el uso (y el abuso) del maravilloso y la invención desatada por parte de sus autores. El autor no atribuye a su obra el estatus ni los rasgos de verdad histórica, y lo hace parodiando las falsas y engañosas pretensiones de las historias de caballerías. No obstante, sí apunta a la que Riley

llama “verdad poética” (1971: 267), al proclamar las aventuras de su héroe –feliz paradoja– ficticiamente verdaderas: “La certeza histórica que poseen las hazañas de Don Quijote dentro de la ficción equivale a su verdad poética cuando el lector las considera, desde fuera, como una parte de dicha ficción” (267).

¿Qué ocurre entonces con los lectores que se enfrentan al personaje desde dentro? Aquí reside precisamente la duplicidad (hasta la triplicidad) metaliteraria de la novela, que hace enfrentarse a sus personajes con el caballero en su dúplice naturaleza de persona y de personaje literario (auténtico o falso, dependiendo del autor). Esta construcción en espiral, según la definición de Cesare Segre (1974) mezcla constantemente los planes de la fantasía y de la realidad y los mundos de los personajes según los planes de la narración, llevando al extremo el mecanismo de *mise en abîme*. A este juego, de hecho, se añade también otro nivel gracias a la inserción de la continuación de Avellaneda, que desde la realidad material y –ávidamente– comercial del mundo editorial pasa a formar parte de la construcción cervantina, de su mundo ficticio, dejando la línea que separa lo verdadero de lo ficticio aún más borrosa. El planteamiento cervantino es al revés, en sus motivaciones, muy claro, así como el estatuto que el autor atribuye a su propia novela consciente de las distintas tareas que tienen el novelista y el historiador.

Más allá del debate sobre la credibilidad y sobre la historicidad (literal o poética) de los hechos narrados, no podemos poner en duda su minuciosa creación de un mundo, en el que se mueven los protagonistas, un universo bien reconocible por sus lectores contemporáneos y comprensible, en relación con la lectura de Alonso Quijano, también por nosotros. La finalidad, lo sabemos, es artística, pero la búsqueda de la verosimilitud es uno de los puntos con que Cervantes ataca a los autores de historias caballerescas y, a través de esta búsqueda, consigue marcar, irónicamente, la diferencia. “El goce inteligente de la ficción es imposible si no existe verosimilitud” (Riley, 1971: 282), y bien lo sabe Cervantes.

Sin embargo, no podemos no estar de acuerdo con las palabras de Francisco Rico (2006), que recuerda como el realismo de la historia narrada por Cervantes se halle no tanto en las aventuras y en el destino de su protagonista (a menudo bastante lejos, en efecto, de los estándares de verosimilitud), cuanto en el ambiente (formado por distintos receptores y compartido por los lectores) y el lenguaje. El contexto construido por el autor permite el disfrute de las aventuras del caballero, y el retrato de un universo lector tan variado dirige la atención de quien se acerca a la novela hacia los disparates interpretativos de su protagonista para permitir la comparación con las demás lecturas. Vivar, refiriéndose a la relación entre el caballero de la Mancha y los caballeros de los tiempos modernos a los que el hidalgo se enfrenta durante la segunda parte de la novela, habla de un juego de espejos que podemos aplicar también a los lectores:

La existencia de don Quijote no se corresponde con la historia, su mundo interior ya no tiene mucho que ver con el exterior. [...] La situación histórica de 1600 se muestra a través de estos nuevos personajes. En cada uno de estos encuentros se produce la interacción continua entre don Quijote y el caballero, lo que deja al descubierto las diferencias y, también, las concordancias de los comportamientos, como existencias entrelazadas y distintas. Cuando uno y otro se miran, no sólo ven un rostro, los dos contemplan un espejo; tienen la posibilidad de verse a sí mismo en el otro (Vivar, 2009: 13-14).

Podemos intentar ahora sustituir en esta imagen la figura del caballero con la de un lector, y conjeturar de esta manera una confrontación entre dos receptores. La interacción en forma de reflejo que aquí se menciona es también una lectura recíproca, una interpretación que muestra cada vez dos distintas visiones del mundo, expresiones de unas estrategias interpretativas que se confrontan con una realidad histórica bien determinada. Para mostrar el desfase cronológico de la lectura de Alonso Quijano, que pone en marcha una interpretación en abierta oposición con el

modelo de coherencia común, debemos mirar la lectura de los demás personajes, incluso de los más “incompetentes”. Y a través de estos lectores, que pertenecen a las más distintas clases sociales, podemos delinear “una suerte de inventario bastante completo de las prácticas culturales de la época” (Bouza, 2005: 344).

La identificación de estas prácticas culturales, de sus agentes y contextos nos permitirá formular algunas hipótesis sobre la formación de los mecanismos de interpretación de los personajes-lectores cervantinos.

Al seguir este camino,

[...] sumando esas visiones de la específica materialidad del relato cervantino y las prácticas culturales que evoca (orales, visuales, escritas y, lo que es más, su compleja articulación en formas híbridas), así como las relaciones sociales que documenta, es posible tanto explicar distintos aspectos culturales de Don Quijote como adentrarse en el inmenso continente de las variadas formas de comunicación y memoria existentes en la alta Edad Moderna europea (Bouza, 2005: 344).

Aquí, donde Fernando Bouza habla de “formas de comunicación y memoria”, queremos centrarnos en concreto en aquellas estrategias interpretativas, relacionadas con las prácticas exteriores de recepción, adoptadas por las comunidades lectoras e influenciadas en su propia formación por el contexto histórico-social y por los aspectos materiales de difusión, apropiación e interpretación de la literatura.

• • •

El lector, por tanto, se sitúa en el centro de nuestro análisis, y lo hace mostrando un poder decisivo en el proceso de significación de los textos leídos.

¿Cómo llegamos a dejar todo este poder a los lectores? ¿Cómo justificamos, en sentido teórico, esta perspectiva? El presupuesto metodológico que hemos adoptado se inscribe dentro de la corriente crítica definida *reader-oriented*, pero con el objetivo de involucrar en el análisis no tanto a un “lector modelo” cuanto a un lector históricamente connotado.

La necesidad de otorgar al polo receptivo de la comunicación el papel central en la interpretación de un texto y en la construcción misma de su significado, nace de la negación del valor absoluto de la obra de arte y de la definición atemporal de su esencia literaria.

La respuesta nos viene de aquellas teorías que buscan una alternativa al “extremismo textual” de mucha crítica del siglo XX, del New Criticism norteamericano al formalismo europeo. Esta alternativa se construye precisamente en oposición a la concepción de la universalidad del texto, a su inmanencia y su supuesta centralidad en los mecanismos de comunicación e interpretación. Movemos entonces el foco de la cuestión hacia el receptor, y la literatura pasa a ser definida no por sus características intrínsecas sino, primero, como evento producido a través de la interacción entre texto y lector (responsable de rellenar las indeterminaciones textuales) y, finalmente, como producto de la interpretación de este último.

Si consideramos la literatura como algo, un evento, producido por los receptores, para proceder con nuestra investigación necesitamos por tanto considerar todos aquellos pasajes que constituyen la asimilación de un texto. La tarea, sin embargo, es más compleja. El proceso de asimilación (la lectura), no es algo independiente, así como no lo es el texto. Los dos están estrechamente vinculados con el contexto histórico y social. La interpretación es un acto de naturalización, de puesta en contexto de un mensaje: como tal no puede escapar del flujo de la historia, porque estos contextos a los que hago referencia a la hora de interpretar cambian según cambian las condiciones históricas, se dan siempre en el momento y nunca

una vez por todas, y los instrumentos para la descodificación y la interpretación son heredados, por el sujeto interpretante, de una comunidad que también, por su naturaleza, está connotada históricamente. Definiremos, en efecto, los rasgos de la lectura como medio de formación del sentido, expresión de unas más amplias estrategias interpretativas heredadas por el lector de su entorno social, de su comunidad entendida en los dos sentidos de grupo social y de garante de un sistema de inteligibilidad que permite el funcionamiento de los mecanismos de comunicación y comprensión.

La formulación de esta definición de interpretación necesita los andamios teóricos producidos en el marco del pensamiento post-estructuralista y semiótico (pero con las integraciones que hemos anticipado): hablamos, para citar los más influyentes, de los conceptos de competencia (lingüística, literaria y mucho más), de expectativa, de intertextualidad y de convención. Todos éstos controlan en gran medida la indeterminación de la respuesta estética del lector, su interpretación, sin necesidad de hacer referencia a una unidad predeterminada del texto o, incluso, a las intenciones del autor.

Habrà sin embargo que tener presente otra característica fundamental de este proceso que ya hemos mencionado, es decir, su naturaleza interpersonal, social. Y será precisamente esta característica lo que evitará la deriva semiótica subjetiva de la interpretación, su dispersión. Las reglas que garantizan y justifican determinadas interpretaciones como “válidas”, como “normales”, no forman parte, por tanto, de la naturaleza del texto, no son implícitas dentro de la obra literaria. El sistema de competencias necesarias para concretar de manera aceptable las indeterminaciones textuales tiene una naturaleza social, se define sólo en relación con un grupo concreto de receptores y en un determinado momento histórico. La comunidad, así como la definimos, da además a cada lector los instrumentos para construir no sólo el sentido de un texto, sino para descifrar la realidad. Sin olvidar nunca que los

factores extra-textuales no sólo contribuyen a la formación de las competencias comunes, sino que, aunque estas mismas competencias ya se hayan asentados en los receptores, estos factores participan constantemente en el acto de interpretación, influyen de manera necesaria y en cada momento las dinámicas específicas de comprensión.

Consideraremos entonces los lectores cervantinos no sólo para identificar un ejemplo de la función social de la literatura, sino también para entender la variabilidad que caracteriza los procesos de formación del sentido y la relación de estos mecanismos con los factores materiales de la recepción.

A partir de estos presupuestos, se analizarán aquellos aspectos de la vida cultural que actúan como funciones de la recepción, empezando por la influencia del libro impreso en las costumbres cotidianas de lectura y el peso de la imprenta en la formación de un mercado literario. La definición de los nuevos públicos a través de las innovaciones tecnológicas y de la difusión y circulación de nuevos géneros, que podemos llamar a todos los efectos editoriales, nos permite identificar los rasgos principales del universo lector en que se escribe y se lee la obra cervantina.

El significado (y aquí se define el enfoque) es dado por la experiencia del lector, *es* la experiencia del lector. Y no de un lector modelo concebido como entidad a-histórica y cronológica y socialmente indefinida, como se ha ido considerando hasta en los enfoques teóricos *audience-oriented* (Mailloux, 1982), sino un ser concreto, moldeado por las contingencias históricas (económicas, políticas y sociales) en las que desarrolla su interpretación y en las que manipula el texto y mantiene un contacto material con la palabra escrita como objeto.

La historia y la práctica hermenéutica de un texto están compiladas no solamente por sus exegetas y críticos “autorizados”, a quienes podríamos llamar los profesionales de la interpretación, sino que dependen también de los usos y de las costumbres interpretativas que originan de, y se unen a, la enciclopedia de

conocimientos y las expectativas pertenecientes al público de un determinado lugar y momento histórico. Estamos hablando de comunidades interpretativas que utilizan, difunden y canonizan una interpretación concreta que, supuestamente, se tiene que quedar dentro de unos límites (impuestos, por ejemplo, por las normas de género) que aseguran la no-arbitrariedad de la lectura.

Finalmente, con base en los detalles materiales de su recepción, en las competencias compartidas y en las diferentes estrategias de construcción del sentido, se intentará construir una taxonomía de los personajes-lectores. Éstos se agruparán en distintas comunidades subrayando la importancia de los elementos históricos en la definición de un lector y la relación de su visión del mundo con sus prácticas de lectura, desde los gustos literarios hasta las opiniones críticas y los niveles de credulidad y competencia de cada uno de ellos. Primero con respecto al grupo al que pertenecen y luego con respecto a la macro-comunidad que se opone a la interpretación quijotesca e intenta modificarla para que se alinee a la visión común y dominante.

Las tácticas materiales y de apropiación serán las señas distintivas de esta práctica dentro de los varios sistemas sociales, el uso que cada lector hace del texto, no su posesión, nos indicarán los procesos receptivos e interpretativos que los lectores llevan a cabo para construir el sentido de lo que leen y, en general, de lo que viven.

• • •

A partir de la definición de lector que hemos introducido, el segundo paso tiene como objetivo la puntualización de la práctica como objeto de investigación. Al polo teórico del análisis se intentará por tanto añadir dos vertientes más para

completar el enfoque: se trata de la historia del libro y de la historia de las prácticas de lectura. El punto de partida será el trabajo de Roger Chartier y en manera particular la concepción de una historia cultural que no asimila necesariamente las diferencias culturales a las sociales, porque de esta manera se eliminarían del análisis todas aquellas secciones de la población que no son consideradas por las pruebas históricas tradicionales o, más en general, por el discurso histórico *tout court*. Habrá que considerar, entonces, no sólo el retrato diacrónico de las mentalidades y de los cambios culturales, sino también la materialidad de los mecanismos de interacción cultural. Al considerar los textos como algo incorpóreo y la lectura como algo absoluto, de hecho, corremos el riesgo de perder el sentido de la relación entre el espacio del lector y el espacio del texto, el encuentro entre la acción del receptor, su mundo real, y el mundo ficcional creado a través de la palabra escrita. Éste es asimismo un mundo de objetos, cuyas formas y convenciones determinan la producción del sentido por parte del lector (Chartier, 2009).

¿De dónde viene la atención teórica e histórica hacia las prácticas, y en especial hacia la lectura? En la base de la reflexión de Chartier como historiador del libro y de los gestos de apropiación cultural, se sitúa el pensamiento de Michel de Certeau y de Pierre Bourdieu. El primero, a partir de las implicaciones de la pragmática lingüística, dirige su trabajo (consideraremos de manera específica su ensayo *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. De Certeau, 2012) a la recuperación del valor y de la legitimidad lógica y cultural de las prácticas cotidianas en oposición a los preceptos de una metodología estadística que reduce los estudios históricos a una “historia en serie” de los hechos y de los acontecimientos. Su postura, recuperada luego por Chartier, es la de una historia de lo particular, de la excepción que escapa de la objetivación, de las regularidades históricas. Se cumple de esta manera el pasaje hacia un análisis atento a las modalidades de apropiación más que a la distribución estadística de los objetos culturales, y se pasa así a una evaluación de las prácticas cotidianas –incluso de las que no son literalmente productivas como la

lectura— como agentes del cambio social, político y económico. La manipulación de los objetos (incluidos los libros), las maneras en las que son utilizados, se convierte en eje de una investigación que tiene como objetivo desvelar las relaciones sociales que se construyen alrededor de la cultura y de su consumo. Un consumo que, como práctica escondida, parte oscura de las actividades sociales, muchas veces no queda registrado por la historia.

Aunque hablemos de unas prácticas marginales, esta naturaleza minoritaria no se asocia necesariamente a una marginalidad cuantitativa, numérica. Las operaciones a las que hacemos referencia, de hecho, involucran a un amplio espectro de individuos y grupos, y ponen en marcha una serie de cambios profundos en los mecanismos culturales responsables de la creación del sentido. Nos ocupamos, en efecto, de la que llamaremos una “marginalidad masiva”. Ésta se hace protagonista de un consumo variado y variable, cuyas características son representadas en su heterogeneidad por Cervantes a lo largo de toda la novela.

El acto de apropiación, así como lo define Pierre Bourdieu, es controlado por unas determinadas estrategias que rigen la adquisición y la interiorización de las competencias necesarias para descodificar mensajes y situaciones sociales y, en el caso que vamos a analizar, de manera específica, para la interpretación de contenidos de naturaleza literaria. Las estrategias se reflejan en la actitud de los personajes cervantinos y en los actos de lectura, apropiados o no, que llevan a cabo durante la narración. Las prácticas de lectura se pueden definir por tanto como la exhibición de las varias competencias asimiladas y de una estructura interiorizada que, al no ser visibles y exteriores, tienen que ser analizadas necesariamente a través de modelos reconstruidos a partir de los epifenómenos, entendidos ahora como manifestaciones del *habitus* adquirido por el lector (Bourdieu 1980; 1988; 2012).

Aunque Bourdieu se refiera a las prácticas en manera general y a los mecanismos que las conforman (pasando entonces del *opus operatum* al *modus*

operandi), nosotros centraremos el análisis en una práctica específica, la lectura, y en unos lectores bien determinados, focalizando nuestra atención sobre el principio de producción de las estrategias utilizadas y la relación de éstas con el entorno social.

El punto central, entonces, son aquellos mecanismos que permiten la adecuación de las prácticas a las estructuras, y el estudio de las razones que regulan esta adecuación. En algunos casos, sin embargo, la alineación entre interior y exterior no tiene lugar, y es cuando se producen aquellos *décalages*, desfases, que Cervantes encarna de manera magistral en la naturaleza misma de su protagonista. La práctica lectora de don Quijote, es utilizada por el sociólogo francés como ejemplo para explicar lo que se conoce, efectivamente, como “efecto don Quijote”. Este fenómeno se manifiesta a través de la diferencia entre las interpretaciones corrientes, las prácticas interpretativas “normales” y normalizadas por el sistema de referencia y la “manera de hacer” e interpretar del protagonista, que se define precisamente en oposición a las modalidades de apropiación e interpretación de la comunidad.

El grupo reacciona a la histéresis del *habitus* del hidalgo con su condena, con la etiqueta de locura y con una exclusión social que termina sólo con la muerte del protagonista. Los ideales caballerescos que el hidalgo había intentado resucitar e imponer dentro de un contexto histórico y social que ya no los puede asimilar, vuelven por tanto al nivel literario al que pertenecen, el único plan que permite su aceptación por parte de la comunidad.

Empezando por la lectura de Alonso Quijano y volviendo, finalmente, a ella, podemos tener un cuadro bastante claro del sistema de producción de significados y de sus manifestaciones exteriores, encarnadas en las diferentes lecturas y en las distintas interpretaciones. Para obtener un resultado lo más satisfactorio posible, será necesario sin embargo averiguar el vínculo que tienen la cultura y la lectura con los aspectos materiales de la producción y de la consumición de la literatura. Cabe aquí hacer una pequeña pero significativa aclaración sobre el tipo de literatura que iremos

considerando a lo largo de la investigación. No obstante Cervantes mencione una cantidad considerable de géneros, de la poesía pastoril a la *novella* de tradición italiana, nuestro género de referencia será la literatura caballescica, al considerar que esta lectura es la que define los rasgos del protagonista y construye su relación con los demás personajes, constituyendo el fundamento no sólo de sus competencias sino de su visión del mundo. Es de hecho la literatura caballescica –eje de la parodia– como género editorial (con todas las implicaciones materiales relacionadas con su difusión y su recepción) que conforma el esqueleto de la narración, no sólo por la postura expresada por el autor y por sus motivaciones, sino también porque representa el espejo a través del cual los demás personajes se relacionan con el protagonista y lo leen.

La caballería tiene entonces un papel central en la descripción de los mecanismos de consumo cuyas modificaciones (de los modelos de uso pero sobre todo, en palabras de de Certau, de *réemploy*. 2012: 52) estudiaremos en relación con el contexto histórico y social en el que actúan los personajes, especificando también el rol del espacio físico en el proceso de apropiación cultural.

• • •

El contexto definido como circunstancia histórica no puede prescindir de una atenta consideración de los aspectos más importantes de la difusión y de la circulación del libro como objeto material, cuyas características exteriores influyen las modalidades prácticas de lectura y, con ellas, la interpretación de cada lector. Una vez aclaradas las bases teóricas de nuestra investigación, el análisis se concentra entonces en la aplicación a la novela cervantina de los principios que hemos estado definiendo, a partir de la búsqueda en el cuerpo de la narración de todas las

indicaciones que pueden conectar la lectura de los personajes a los detalles materiales de la historia del libro y de la recepción descritos por Cervantes.

Primero, analizaremos los procesos de publicación de los libros y las características de la imprenta como industria cultural, así como la percibe la autor, y los aspectos de esta industria que influyen la narración cervantina en la construcción de los personajes y del trasfondo cultural de sus gestas. Para dar una imagen del público lector en la época resulta de hecho indispensable apoyarse en la descripción del circuito cultural que se ha ido formando con la aparición de la imprenta, ya que ésta y sus consecuencias se convierten en pilares de la narración de la novela cervantina:

Los libros de caballerías o los pastoriles, la novela picaresca o la cortesana no habrían tenido la misma facilidad, rapidez y amplitud de difusión de no haber utilizado la imprenta. Sobre todo, es dudoso que se hubieran concebido sin el tipo de público que la imprenta puso al alcance del escritor (Díaz Migoyo, 1990: 7)

Los cambios, que podemos rastrear también en los aparatos paratextuales pero a un distinto nivel de realidad, son insertados por el autor dentro de la historia como protagonistas de importantes desenlaces narrativos, y la interacción material entre los protagonistas y estos objetos culturales nos ayuda a comprender sus estrategias interpretativas. La consideración del libro como mercancía, su “desacralización” (Iffland, 1989) expresada de manera natural y reiterada a lo largo de la historia del hidalgo, es el síntoma de un cambio social que resulta fundamental para entender el *décalage* interpretativo del protagonista y su exclusión social, porque forma parte de las nuevas competencias no sólo del autor sino también de los demás personajes-lectores y de los lectores efectivos. La eficaz definición que Marshall McLuhan (1972) da de don Quijote como *homo typographicus* tiene como justificación precisamente el papel que esta industria tiene en la definición de la

naturaleza del personaje y su posición dentro del contexto cultural de su época, aquella “galaxia Gutenberg” que bien se diferencia de la cultura escrita (y de la cultura lectora) anterior (Iffland, 1989). Un contexto que, como ya hemos dicho, proclama su locura y toma su históricamente incoherente interpretación caballeresca como índice de anormalidad.

La cuestión de la difusión de la palabra escrita a través de la imprenta no es baladí, ya que con el desarrollo de un mercado tan amplio asistimos también a la toma de conciencia por parte de la clase intelectual del problema de la difusión “masiva” de la cultura y de la formación de nuevos públicos, no necesariamente preparados para recibir tantas y tan variadas informaciones. Estas preocupaciones son una prueba más de la influencia de los aspectos materiales en la recepción y en la formación de nuevas estrategias interpretativas que, a menudo, son rechazadas por la comunidad por representar una amenaza para el orden constituido y dominante.

Las referencias que hace el autor son muchas y más o menos patentes, hasta llegar a incluir, en la segunda parte, la descripción física de un taller de imprenta y del trabajo que ahí se lleva a cabo. Con el uso de estos detalles Cervantes implica la consideración de los procesos de creación e impresión como mecanismos definidos socialmente, fruto de relaciones económicas y sociales, cuya naturaleza no permite que sean idealizados (Iffland, 1989: 41).

No desaparece del todo, y sin duda no inmediatamente, la cultura manuscrita, sobre todo en relación con algunos géneros. Pero sí la presencia de la imprenta y sus productos se hacen más comunes, el fenómeno se naturaliza en la vida de los personajes y cambia también la concepción de la figura del autor que, como veremos a través del análisis de Rodríguez (2003), llega hasta a comprar su propio libro y a poner en escena este pasaje comercial dentro de la novela. La relación del autor con el público, de hecho, cambia en cuanto cambia el público mismo, que detiene ahora un poder nuevo, creado a la sombra de los mecanismos

comerciales de distribución y que influencia los procesos de creación imponiendo nuevas leyes.

La situación, como veremos y como hemos anticipado citando el episodio barcelonés, se hace más explícita en la segunda parte, cuando dentro del mecanismo de recepción entran también la primera parte de la novela de Cervantes y su continuación apócrifa. La existencia, y la lectura por parte de los personajes, de estos textos da pie a continuas (y siempre funcionales) alusiones, que iremos analizando detenidamente para dar cuenta de las reacciones de los protagonistas y de su cambio de actitud. Un cambio que se desencadena precisamente al tomar conciencia de su identidad literaria y de su consecuente vinculación con un público lector que puede manipular su historia.

La materialidad del texto, su formato así como los detalles de su circulación, no se desvinculan de su textualidad, de su naturaleza estética (Chartier, 2006: 66), a confirmación de la innegable historicidad del objeto y de su lectura, de su recepción y, finalmente, de su interpretación. Su aspecto, que influye en la lectura, tiene una vinculación también con el género, al encontrarse los detalles físicos del objeto con unas expectativas que el público tiene hacia un determinado tipo de contenido. Nos detendremos de manera casi exclusiva, como ya hemos mencionado, en el análisis de los textos caballerescos citados en la novela, tratando de trazar brevemente los rasgos de su evolución estética, de su recorrido editorial y comercial para definir de qué manera la forma de éstos participa en la construcción del sentido (Chartier, 2009). Una vez que hayamos rastreado estos detalles a lo largo de la novela, pasamos a individuar el tipo de apropiación material de los textos por parte de los personajes, es decir, cómo estos lectores entran en contacto con los libros o más en general con la palabra escrita, si comprando los volúmenes, o gracias al préstamo, o incluso al fortuito hallazgo de unas maletas.

Este aspecto nos lleva directamente a otro, no menos interesante y sobre todo no menos significativo a la hora de determinar las estrategias interpretativas de las comunidades lectoras que hemos ido encontrando en la novela.

Hablamos en este caso de la lectura en sentido estricto, como medio de descodificación de la palabra escrita. El tema, que sabemos ser central en la novela cervantina, abre la puerta a una cuestión fundamental: la privacidad, o publicidad, del acto de lectura. Al mismo tiempo, habrá que tener en cuenta también las componentes espaciales y temporales de dicho acto, sin perder de vista otro factor ligado a la definición de lectura extensiva en contraposición con la intensiva, vertientes que también tienen mucho que ver con la comprensión y la interpretación de un texto.

El enfoque práctico se completa por tanto con el análisis de las varias modalidades de recepción llevadas a cabo por todos los personajes identificados como lectores o, más en general, como receptores. Las “circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto [...]” (Frenk, 1997: 15) son descritas por Cervantes en algunos de los episodios más memorables y, al mismo tiempo, más historiográficamente controvertidos. Estos pasajes son objeto del debate crítico sobre la supuesta diastraticidad (conceptos que desde la lingüística se aplicará también al estudio de la recepción a través de la reflexión crítica de marco sociológico) de la lectura y la difusión del hábito también entre las clases económicamente menos privilegiadas. En relación con éstas, se analizarán también algunos datos atinentes a la alfabetización y a la presencia de lectores en los varios medios sociales.

Si atribuimos una cierta familiaridad con la literatura en sus distintas expresiones también a aquellos personajes declaradamente analfabetos, no podemos evitar hacer referencia a la transmisión oral, aunque siempre en su relación con la palabra escrita. La lectura en voz alta se define así (también a nivel lingüístico, con el

uso del verbo “leer” en combinación con determinadas especificaciones) en oposición a las prácticas privadas y silenciosas de lectura –aunque veremos cómo no necesariamente el uso de la voz se pierda en la lectura individual–.

Al describir las condiciones de recepción de los personajes se irán delineando también los vínculos que estas condiciones, junto con las motivaciones, tienen con la interpretación del mensaje recibido.

Será importante notar, además, cómo aquellas prácticas que se consideran normalmente asociadas a unas determinadas clases sociales, se extienden a los varios estratos de la población en relación con la contingencia, y a este propósito iremos anotando todos los pasajes y los espacios en los que estos hábitos tienen lugar. En el palacio de los duques, por ejemplo, no son raros los episodios de lectura común (pensamos en las numerosas cartas escritas y leídas durante la permanencia de los protagonistas en el palacio), y casi siempre son el pretexto para la parodia, elemento que rige toda la interpretación cortesana de la novela cervantina.

Una vez más, los hábitos de lectura contribuyen a la definición de una lectura “normal” en oposición a una práctica socialmente inaceptable, gracias al juego de expectativas y competencias relacionadas a las circunstancias físicas de apropiación. Esta práctica resulta ser, finalmente, la materialización de unas estrategias interpretativas, de una estructura, que no puede ser reconocida por la comunidad dominante.

La lectura, como ya hemos anticipado, sufre también un estricto control por parte de las autoridades, que a pesar de no poder impedir completamente la difusión de la práctica y la divulgación de contenidos considerados inmorales, ejerce un fuerte poder sobre las costumbres de los receptores, imponiendo aquellos prejuicios que vemos expresados por algunos de los personajes y no sólo en el ámbito eclesiástico. Cervantes, en la creación de un mundo ficticio que nunca pierde de vista el contexto real de la época, pone en escena estos prejuicios y reproduce, con el soporte

lingüístico e iconográfico de la Inquisición, los mecanismos de control impuestos por las instituciones monárquica y eclesiástica, transformando, en el episodio del escrutinio, al cura, al barbero, al ama y a la sobrina de Alonso Quijano (éstas en el papel de brazo seglar) en un tribunal inquisitorial. La cuestión no es simplemente anecdótica, ya que los límites impuestos por la censura y la Inquisición forman también parte de la coyuntura histórica en la que se forman las estrategias interpretativas de los lectores que estamos analizando.

• • •

Resumiendo, la dúplice impostación de nuestra investigación quiere utilizar entonces de manera complementaria el enfoque teórico de la recepción (*reader-oriented*) con el estudio de las prácticas materiales de la lectura (justificado, a su vez, por el rescate historiográfico y sociológico que recupera el papel de las prácticas en la determinación de los mecanismos de formación del sentido). Los instrumentos que utilizaremos para analizar la obra cervantina nos permitirán entonces por un lado dar una definición del papel del lector y de la interpretación, y por otro definir de qué manera las vertientes materiales de la recepción influyen en las estrategias interpretativas de este mismo lector, considerado como miembro de una comunidad que asegura la legitimidad de su lectura y de su visión del mundo.

El último paso será entonces, después de haber comentado los libros y las lecturas presentes en la narración, intentar trazar una taxonomía del público lector presente dentro la novela, para terminar con un análisis de la interpretación quijotesca definida precisamente a partir de esta necesariamente arbitraria clasificación. El criterio que hemos elegido es el social, aunque demostraremos a lo largo de todo el trabajo cómo las divisiones sociales no pueden corresponder, so

riesgo de unas generalizaciones inverisímiles, a unas netas separaciones culturales. El paradigma que aplicaremos, sin embargo, además de tener en cuenta el género y la distribución en la sociedad, no pierde de vista las posibles e inevitables superposiciones entre los grupos analizados, confirmando una vez más la transversalidad social no sólo de la lectura como práctica sino también, en algunos casos, de los criterios de interpretación.

Los personajes serán reunidos en cinco subcomunidades, empezando por las mujeres (grupo en el las diferencias sociales se muestran de manera más evidente), la corte y la nobleza, la Iglesia (entre cuyos miembros encontraremos interpretaciones contrastantes), el vulgo (representado aquí por el ventero Palomeque y Sancho, dos lectores paradójicamente analfabetos) y finalmente la burguesía, la clase social que, dentro del cambio general, político y económico, va imponiendo su visión del mundo.

Estos personajes, sin embargo, a pesar de las inevitables diferencias relacionadas con las motivaciones, las circunstancias de lectura, las estructuras que, en general, ordenan sus interpretaciones, comparten entre todos una competencia fundamental, que permite definir en sentido negativo (es decir, en oposición con la interpretación dominante) el retrato del lector protagonista.

Los elementos que permiten el análisis de la lectura de Alonso Quijano, más allá de todos los detalles materiales de su hábito (la compulsión, el espacio cerrado de la biblioteca, la manía caballeresca etc.), se hallan primero en la no consideración de la ficcionalidad de los textos leídos, luego en el contraste entre su idealización de la caballería medieval y la sociedad contemporánea. El desfase histórico de su interpretación, que se realiza en la voluntad de resucitar un orden social obsoleto, provoca la ruptura con el resto de la comunidad, que no ve respetado el sistema común de inteligibilidad. De hecho, “Don Quijote ejemplifica una actitud mental lo bastante decadente ya alrededor del año 1600 para resultar cómica, y lo

suficientemente viva aún para que su crítica no esté fuera de lugar” (Riley, 1971: 259).

La situación, sin embargo, es más compleja. En la segunda parte asistimos a un giro autorreferencial dentro del mecanismo intertextual, y don Quijote se transforma en un lector leído. Su destino interpretativo se vincula de manera permanente con su naturaleza de personaje literario y con la lectura que los demás personajes hacen de su historia así como de su persona. La nueva autoconciencia del protagonista, que le llega a través de los demás lectores (empezando por el bachiller Sansón Carrasco), modifica sus referencias caballerescas y con éstas sus motivaciones. Ya no es Amadís quien rige e inspira las gestas del caballero de la Mancha, ahora es el mismo don Quijote, cuyas andanzas “andan impresas” para el disfrute de un amplio público. Es más: su autenticidad y su valor son amenazados por otra entidad literaria, un falso don Quijote nacido en el seno de aquel mercado editorial del que también el auténtico forma parte.

Al intentar recuperar aquella “dichosa edad y siglos dichosos” (I, 11: 97), aplicando un sistema de coherencia que la sociedad no puede, quizás ciegamente pero sin embargo de manera históricamente comprensible, reconocer, el caballero don Quijote firma su condena a la exclusión. La única manera en que la sociedad podrá reconocer sus gestas, cuando no intente curar su locura, será en forma de parodia. Es decir, leyendo su personaje como un bufón, un juglar cuyas hazañas animan las hastiosas tardes de una nobleza que ha perdido precisamente aquellos valores sociales que él de la Mancha intenta, noble y locamente, recuperar.

1 La lectura como medio de formación del sentido: el papel del lector

1.1 Del texto al lector: hacia un enfoque *reader-oriented*

El punto de partida para un análisis de los mecanismos de interpretación, prácticos y teóricos, en la obra cervantina, es una definición de la lectura como conjunto de operaciones dirigidas a la creación del sentido del texto.

Lo que trataremos de hacer en este primer capítulo es un breve y necesariamente incompleto recorrido a través de las teorías de la recepción, subrayando los conceptos bases y los puntos en común con el fin de justificar la elección de algunos instrumentos para el análisis de los lectores cervantinos.

El lector como productor de significado (o de sentido, si queremos seguir atribuyendo al texto la prerrogativa de un poder “significante”)² es una figura que, históricamente, tiene su origen en la pérdida de poder del autor y del texto y en la conquista, por parte del receptor, de un papel distinto al del consumidor pasivo:

This is to say that in concentrating on the reader one is not attempting to strip the author of all his glory, suggesting that he does

² Culler, por ejemplo, en su definición de los mecanismos de lectura y de la figura del lector, se “limita” a definir a este último como productor del sentido de un texto, que sigue todavía manteniendo un cierto control sobre el significado. Las comillas quieren subrayar, a pesar de este residuo de responsabilidad textual, el poder que este crítico otorga al lector, del cual estudia, sin embargo, no la respuesta específica sino todos aquellos mecanismos comunes, procedimientos y convenciones implícitos que hacen posible la recepción: el lector es el fulcro de esta competencia que hace posible la comunicación dentro del sistema semiótico de segundo grado que es la literatura (Bertoni, 1996; Culler, 1981).

nothing and the reader does all; one is simply recognizing that the activities of readers provide more and better evidence about the condition of meanings (Culler, 1980: 51).

Roland Barthes (1970), decretando la muerte del autor y desacralizando la relación de filiación autor-obra (y aquí no podemos no pensar en el Cervantes “padraastro” de su novela), ya había dado la “autorización” crítica a la investigación, casi exclusiva, de la fase de la recepción como punto focal del estudio literario: si pensamos a la figura de don Quijote, consumidor compulsivo de literatura y productor consciente de material literario –creador de sentido y de significado–, un análisis que tenga en cuenta el polo de la recepción y de la interpretación se hace cuanto menos necesario. Necesario, y útil para un conocimiento más exhaustivo de todos aquellos personajes que se definen precisamente por su actividad lectora: no hablamos sólo del hidalgo protagonista, caso extremo y paradigmático bajo innumerables aspectos, sino también de todos los demás personajes cuyo papel en el desarrollo narrativo se caracteriza especialmente por su acercamiento a la literatura y por su interpretación de los textos literarios (de uno en particular).

Considerar la interpretación como una expresión, o mejor dicho una función, de la visión del mundo del interpretante, implica la necesidad de investigar todos aquellos pasajes intelectuales y prácticos que llevan al receptor a formular una respuesta determinada, sea estética o incluso material: no se trataría entonces de delimitar las influencias genéticas o de considerar una intertextualidad puramente referencial,³ o por lo menos no sería suficiente, sino que habría que considerar el texto, su historia y su práctica hermenéutica, como un evento, una experiencia en la que las dimensiones intertextual y dialógica juegan, como demostraremos, un papel

³Nos referimos con esta definición de intertextualidad a la teorizada por Genette dentro del más amplio concepto de transtextualidad como modelo de relación de un texto con otros textos: en el sistema genettiano la intertextualidad se limita a definir la relaciones de co-presencia o de presencia efectiva de un texto en otro, dejando a un lado (y definiendo de otra manera) los conceptos de dialogismo y texto social desarrollados por Bajtín y Kristeva (Allen, 2011)

central. El significado del texto⁴ equivale a esta experiencia hecha por el lector, al cual se otorga entonces el papel principal en la definición del sentido e incluso en la creación de la obra. Los usos y las costumbres interpretativas que tienen su origen en la enciclopedia⁵ de conocimientos, y las expectativas que pertenecen –ya veremos de qué manera y en qué medida– al público de un determinado lugar y de un determinado momento histórico, pueden determinar el papel del lector y de su entorno en el desarrollo de una específica visión de la realidad contemporánea, en la cual las operaciones mentales de interpretación son estrechamente relacionadas con las prácticas cotidianas y sociales de apropiación de la cultura.

La literatura por lo tanto, considerada como evento producido por sus receptores, por los que la leen, requiere como método de investigación el acercamiento a la estructura de la experiencia del lector, a sus operaciones mentales y sus respuestas, a todas aquellas actividades intelectuales que proceden de la asimilación de una secuencia textual. Pero el proceso de lectura no puede tampoco ser considerado una operación independiente y autónoma con respecto al contexto histórico y social. Ni siquiera lo es el texto entendido como conjunto de intenciones y unidades formales producido, como hemos dicho, por un lector que, leyendo, activa unos mecanismos de respuestas que parecen ser los mismos para toda una comunidad (Fish, 1990). Corrientes críticas como el formalismo ruso y el New Criticism estadounidense habían puesto el acento en la autonomía del texto a costa de la relevancia del contexto, relevancia que no implica una vuelta a las impostaciones críticas decimonónicas, sino que, para nosotros, funciona como instrumento para una más amplia comprensión del proceso interpretativo (proceso cuya vertiente teórica es indivisible de la práctica).

⁴Fish sí habla de significado, pero con un matiz que, en nuestra opinión, es asimilable a la definición que Culler da de sentido (Fish, 1990).

⁵La noción de enciclopedia, como veremos más adelante, se puede asimilar a los conceptos de competencia (literaria y no) y de modelos de coherencia relativos a la interpretación de un determinado código o texto. Véase para una referencia más completa Eco (1994).

Los conceptos claves de los que nos apropiaremos son entonces el ejercicio, la práctica del receptor y su relación con una fuerza sólo aparentemente exterior y ajena al acto de lectura: lo que llamaremos en sentido general el contexto. Para explicar esta relación y demostrar la profunda dependencia entre el proceso de producción de sentido –de la obra de arte literaria pero también del mundo– y la realidad en la que este mismo proceso toma forma, se hace imprescindible la consideración del mismo como entidad históricamente variable. Hablamos del sentido y naturalmente de su formación que, es evidente, no se realiza en un “vacío” material e histórico sino que depende de una serie de elementos no reductibles a un absoluto a-temporal.

La idea de contexto, como veremos, se declina en una cantidad de factores muy diferentes entre ellos pero íntimamente relacionados e interdependientes, como pueden ser las competencias lingüístico-literarias del receptor y su manera de formación y propagación: sabemos, por la tradición hermenéutica y por la visión que hemos heredado de la lingüística estructural, que la palabra en general, que en nuestro caso específico asume la dimensión de texto literario, no tiene un valor absoluto inmutable en el tiempo y en el espacio.⁶ Cada enunciado, pronunciado y escrito, es condicionado en su formación y en su recepción, que es lo que nos interesa especialmente, por su relación con todos aquellos elementos que forman su contexto más y menos inmediato, contexto en el cual –y gracias al cual– la palabra es recibida, leída e interpretada. Hablamos en nuestro caso de un marco de referencia nunca absoluto o inmediatamente necesario en la relación significado-significante, en el cual la idea de correspondencia entre palabras y objetos, la literalidad, no puede satisfacer las necesidades comunicativas. Un marco de referencia que hace de la convención su eje interpretativo.

⁶ Es notorio cómo el “giro lingüístico”, inaugurado a principio de siglo XX por F. de Saussure, se funda en la definición del signo lingüístico en sentido arbitrario y estrictamente relacional: las relaciones sintagmáticas (horizontales) y paradigmáticas (verticales) de las unidades lingüísticas son las que permiten la significación del signo mismo, cuya convencionalidad está en la base de todo el sistema.

Hay entonces que considerar el valor de la palabra, sin excepciones, dentro de un conjunto de reglas a través de las cuales el intérprete descodifica el discurso gracias a un sistema de mediación de base cultural (Crosmán, 1983): a este sistema le llamaremos, después de haber trazado y asimilado sus rasgos teóricos más significativos como conjunto de convenciones y competencias que determinan la visión del mundo del intérprete y de su comunidad, estrategias interpretativas (Fish, 1990).

En esta reflexión teórico-literaria, que ha caracterizado la segunda mitad del siglo XX, se han desarrollado corrientes diferentes pero paralelas de contestación más o menos abiertas hacia los dictámenes críticos precisamente de la escuela formalista o del New Criticism, cuyo punto focal común era, simplificando una vez más, la relevancia del texto como algo independiente y autónomo.

Las teorías que se han ido conformando como respuesta a esta postura de “extremismo textual” se han centrado, como hemos estado anticipando, básicamente en aquella parte de la comunicación que implica al receptor como eje de la interpretación.

Dar una definición satisfactoria de estrategia interpretativa como instrumento de decodificación e interpretación requiere el apoyo de varios sistemas críticos, en su mayoría de marco estructuralista, post-estructuralista y semiótico, que han utilizado la idea de competencia literaria –y de intertextualidad, de convención, de expectativa, etc.– y que permiten explicar las modalidades de cooperación interpretativa y la relación del lector, figura en distintas medidas central en estas construcciones teóricas, con el texto.

La indeterminación de la respuesta estética, o más en general de la interpretación, resulta controlada no tanto por las propiedades del texto cuanto por la presencia de una competencia literaria, evolución de la noción de competencia lingüística, que previene (de manera interpersonal) la deriva semiótica de la

interpretación. El concepto de competencia literaria evoluciona, se independentiza un poco más de la competencia autorial y se analiza a partir de las distinciones básicas que el lector es capaz de cumplir, distinciones guiadas por una serie de convenciones que constituyen el paradigma de aceptabilidad de su interpretación.

La intertextualidad de la literatura, ya postulada por las demás corrientes teóricas, se adapta también a la definición del lector, que se presenta así como un cruce de códigos que le permiten la producción del sentido del texto. ¿Por qué otra vez sentido y no significado? Como ya habíamos anticipado, en esta visión es la idea de sentido la que más interesa: el sentido es algo que se produce durante el proceso de lectura, no pertenece de partida a la obra y se relaciona con el equipaje cultural del receptor y con su visión del mundo. Es decir, con su manera de dar sentido a la realidad.

Para poder centrarnos en los mecanismos receptivos e interpretativos, en las convenciones y paradigmas que hacen posible la recepción y no en el significado último –si es que lo hay– del texto interpretado, nos focalizamos en un sistema de análisis *reader-oriented*.

¿Cuáles son, en nuestro caso, las ventajas de un enfoque como el que acabamos de introducir? Para poder contestar a esta pregunta hay que especificar qué tipo de lectores vamos a analizar y de qué manera podemos hablar de los personajes cervantinos como de un público lector. El camino que queremos emprender se guía por dos vertientes teóricas principales, ambas dirigidas al estudio del lector como protagonista del proceso de interpretación en una óptica que, de manera general, podemos definir anti-hermenéutica⁷ y que quiere conjugar la formación de las estrategias de recepción con sus aspectos sociales, subrayando la característica interpersonal del proceso de interpretación.

⁷ La instancia anti-hermenéutica de concepciones como la de Culler se tiene que inscribir dentro de un contexto filosófico y crítico en el cual, sin embargo, es teóricamente paradójico negar la finalidad hermenéutica de una investigación que se centra en la recepción y en la interpretación de la obra literaria (Culler, 1975).

Nos interesan entonces, más que el resultado final de la interpretación, los procesos que hacen la interpretación posible y también los mecanismos de aplicación de estos mismos procesos:

once we are no longer attempting to analyze a corpus of works but are seeking to describe the ability or competence of readers, we shall find our methodological situation considerably improved (Culler, 1980: 50).

El propósito de la que se define, no sin una clara provocación paradójica, como una teoría de la práctica de la lectura —y aquí se hace evidente la duplicidad del enfoque—, es hacer manifiestos los pasajes implícitos ignorados por toda una tradición interesada en la definición del significado, de la literariedad del texto y de su ejecución a costa de la “segunda” fase de la comunicación, la recepción del mensaje (literario o no).

Si dejamos a un lado el estudio biográfico o genético del autor y del texto, podemos redescubrir el receptor, una figura que a lo largo de la investigación teórica ha sido enfocado de varias y distintas maneras: el lector se revelará entonces como una entidad con un papel central dado sobre todo por el hecho de haber interiorizado una gramática implícita, no sólo de convenciones lingüísticas sino también semióticas y literarias, que le permite recibir y entender el código. La evolución de las teorías de la recepción, hijas (rebeldes) del formalismo y del estructuralismo europeo,⁸ lleva su recorrido hasta la negación del papel del autor y del texto mismo, que pierde su relevancia frente a la acción interpretativa del lector:

⁸ El camino que llega hasta el reconocimiento del papel central del receptor tiene sus antecedentes, entre otros, en las leyes generales de Shklovskii sobre la percepción, que de ordinaria se convierte en automática hasta olvidar el objeto. Este último empieza así a perder su centralidad en el análisis del discurso: el receptor, quien determina finalmente el valor artístico de la obra, adquiere cada vez más importancia. Es el lector, en el caso de textos escritos, quien concretiza el objeto y lo transforma en algo determinado, actualizando sus potencialidades y elevando el texto desde mera estructura esquemática hasta la unidad artística. El elemento constitutivo del arte, en esta construcción teórica, es el mecanismo de la “de-familiarización”, proceso que turba el reconocimiento del objeto y lleva al rechazo, teorizado sucesivamente por Tynianov y Jameson, del concepto artístico dominante y al cambio del paradigma crítico (Holub, 1984).

el riesgo evidente dado por la renovada libertad del receptor es la deriva semiótica subjetiva, una dispersión interpretativa incontrolable.

Esta deriva ha sido encauzada por los estudios teóricos a través de varias intuiciones, pero sobre todo a través de la definición de un mecanismo de control implícito. El sistema es dirigido por la serie de reglas que hemos mencionado antes, reglas que forman la competencia necesaria para definir los límites de las concretizaciones de las indeterminaciones textuales. El posible defecto de estas teorías basadas en el concepto de indeterminación, sean de derivación formalista o de matiz fenomenológico, parece ser una vez más, por lo menos en relación al tipo de estudio que queremos llevar a cabo, la supuesta autonomía del sistema literario con respecto a las influencias externas: con el estructuralismo de Mukařovský, encuentro entre el formalismo y la crítica tradicional, se empieza a valorizar la compenetración de la realidad social con el texto. Pero no obstante se considere el receptor como un producto de las relaciones sociales, estamos todavía lejos de aquella sensibilidad sociológica que lleva a la recuperación del contexto como parte fundamental de la interpretación.

La idea de comprensión “prejudicial”, guiada por un bagaje de convenciones y conocimientos asimilados por el receptor, es la que fundamenta también los enfoques más estrictamente hermenéuticos: desde Gadamer hasta la formulación del concepto de horizonte de expectativas, estas concepciones son todas regidas *a priori* por la idea basilar de legibilidad del texto, recuperado por Jauss y su estética de la recepción (1987b) y también, en oposición a la noción de “escribibilidad”, por Barthes (1976). Jauss intentará superar la dicotomía crítica entre marxismo y formalismo analizando él también la literatura desde el punto de vista del lector y teniendo en cuenta, de alguna manera, la posible influencia del contexto socio-cultural: quien lee es consumidor y artífice de la dimensión estética de la obra literaria, donde la lectura es el punto de encuentro entre puntos de vista y dimensiones de conocimiento. El

lector es a estas alturas un intermediario que conoce de antemano la perfecta unidad de la obra de arte, que es la que evita la dispersión de un significado delimitado por el horizonte de la comprensión posible (Littau, 2008). Una vez más, sin embargo, nos encontramos con unos límites teóricos ligados precisamente al objetivo de estas actitudes críticas, que privilegian el resultado final de la interpretación frente al funcionamiento del sistema de relaciones y de estructuras simbólicas que está debajo del evento significativo.⁹ El post-estructuralismo dará finalmente al lector una mayor independencia, y precisamente en esta corriente, en sus derivaciones *reader-oriented*, queremos apoyarnos para dar un retrato lo más completo posible de los lectores cervantinos, con algunos ajustes teóricos y soportes interdisciplinarios que veremos más adelante.

Los enfoques de esta crítica *audience-oriented* (Suleiman, 1980) son varios y con matrices filosóficas bien distintas.¹⁰ Un acercamiento al público de tipo retórico, por ejemplo, comparte con la visión estructuralista la idea de texto literario como forma de comunicación y la lectura como actividad de decodificación del texto mismo. La diferencia está en la consideración del contenido ético e ideológico del mensaje de la obra literaria, valores que, según críticos como Wayne Booth, determinan su significado. Utilizados en este sentido, donde la ideología no forma parte tanto de la realidad cultural cuanto del valor moral del texto, estos conceptos no pueden tener demasiada cabida en un análisis que, como el nuestro, se quiere centrar en la formación social de aquellas convenciones y estrategias interpretativas que forman e informan el trabajo del lector como miembro de una comunidad. En la visión de Booth, de hecho, es el autor quien es responsable, en última instancia, de

⁹ Tenemos que trabajar pues en los términos sugeridos por la lingüística de F. de Saussure, la *langue* como sistema de relaciones que sirve de base a la *parole*, evento contingente de actualización del significado que, sin embargo, pierde su interés por la imposibilidad de control crítico sobre el acto individual.

¹⁰ Para esta breve reseña voy a hacer referencia al trabajo de S. Suleiman en su introducción al volumen *The reader in the text*, publicado en 1980, en el cual la autora identifica seis corrientes principales en los estudios de la recepción: retórico, semiótico-estructuralista, fenomenológico, subjetivo-psicoanalítico, sociológico-histórico y, por último, hermenéutico (Suleiman, 1980: 6).

la interpretación del texto a través de su *alter ego* implícito: para poder comprender verdaderamente un texto, el lector tiene que identificar los valores y las creencias del lector, también implícito, y alinearse con estos. Es inmediatamente evidente que estas dos figuras sólo existen en el espacio de una determinada obra de arte, de la cual el lector “virtual” es el interprete ideal. El lector real, para respetar las intenciones del autor y así interpretar correctamente el texto, tiene que estar forzosamente de acuerdo con él. El problema, además de la noción fija de significado impuesto por el autor, reside precisamente en esta identificación forzosa, histórica y socialmente inaplicable en la mayoría de los casos.

Más allá de las cuestiones puestas por el estructuralismo clásico y por concepciones como la que acabamos de mencionar, concernientes a los códigos comunes entre texto y lector y a la noción de legibilidad relacionada con público implícito, queremos fijarnos en aquellas impostaciones críticas cuyo reto es establecer

[...] the codes and conventions –whether aesthetic or cultural– to which actual readers refer in trying to make sense of texts and to which actual authors refer in facilitating or complicating, or perhaps even frustrating, the reader’s sense-making activity (Suleiman, 1980: 12).

Las posiciones de Jonathan Culler y de Stanley Fish, oportunamente revisadas y adaptadas a una circunstancia tan peculiar como la de receptores intra-literarios, nos parecen las más adecuadas para un análisis tan específico como el que queremos llevar a cabo. Para aprovechar mejor los instrumentos investigadores proporcionados por las varias fases del estructuralismo y por el análisis semiótico habrá, sin embargo, que complementar la teoría con un enfoque que tenga en cuenta también los aspectos históricos y sociales de la comunicación y de la recepción literaria.

Primero, como ya hemos mencionado, se deja a un lado la cuestión del significado del texto, de su estatuto de verdad, una cuestión finalmente central en la

mayoría de los sistemas críticos, incluidos los de matriz fenomenológica,¹¹ para focalizar el proceso semiótico que lleva a la significación y el papel del lector, un lector real, como único polo creíble y pragmáticamente analizable del proceso de lectura.

¿De qué lector estamos hablando, cuando nos referimos al intérprete del texto literario? A lo largo de la tradición crítica que acabamos de mencionar, la figura del receptor ha asumido distintos matices, casi siempre manteniendo su esencia en función del texto o de su significado.

El asunto de partida es que

there must be room in audience-oriented criticism for descriptions of the reading process that go beyond the supposed experience of a generalized reader (whether “he” is defined as a contemporary of the author or as someone who lived centuries later), and that focus on the *actual reading experiences and responses of specific individuals to specific works* (Suleiman, 1980: 26-27. La cursiva es nuestra).¹²

¹¹Una de las críticas que Iser hace a Ingarden, cuya reflexión sin embargo conduce a las sucesivas teorías fenomenológicas de la respuesta estética, es precisamente la consideración del texto como portador de un significado último y objetivo (Iser, 1980). Tenemos que mencionar también, esta vez de la *côté* estructuralista, la posición de Michel Riffaterre: su concepción de la unidad del texto como sistema autónomo y anti-referencial, y del significado como pasaje de una lectura mimética a una hermenéutica, como jerarquía impuesta al lector, resta otra vez protagonismo al receptor (Culler, 1981).

¹²Volver a considerar al lector en su dimensión individual e histórica, en su experiencia personal y social, situarlo, no quiere decir necesariamente tener que utilizar un tipo de enfoque que, con el objetivo de centrarse en la respuesta efectiva de un lector real y específico, intente conjugar una supuesta objetividad textual con la experiencia subjetiva. Este tipo de investigación, de matriz psicologista, se funda en el trabajo de teóricos estadounidenses como Norman Holland y David Bleich: el eje de estas teorías es la influencia de la personalidad y de la historia personal del lector en la recepción de un texto literario, en un intento de unión de los fundamentos críticos del New Criticism con los pilares de la psicología Freudiana. Como subraya Susan Suleiman, el error, si así podemos llamarlo, de críticos como Holland, ha sido primero la suposición del texto como algo objetivable, y luego la asunción de la identidad del individuo como una esencia inmutable que se replica en la interpretación literaria (Suleiman, 1980; Fish, 1990).

Lo que vamos a debatir, de hecho, es la visión del lector como algo completamente virtual, funcional al texto, lector modelo o receptor ideal,¹³ cuya dimensión histórica y social ha sido casi completamente ignorada o considerada irrelevante –e incluimos aquí las características históricas del horizonte de expectativas descrito por Jauss–.

Empezando por el papel del receptor dentro del trabajo literario, con las definiciones genettianas de “narratario” como contraparte del autor (y por esto no necesariamente incluido en el proceso de creación de sentido por parte del lector), llegamos al lector implícito que, como hemos visto, no se ha demostrado un instrumento completamente viable.

La figura que queremos tomar como ejemplo para una refutación, y que finalmente nos llevará a una definición más apropiada para nuestro objetivo, es precisamente esta última, la de un lector implícito al servicio de un igualmente implícito autor, que ha sido trazada por Iser en su teoría fenomenológica de la respuesta estética.

El pensamiento de Iser tiene sus raíces en los estudios sobre la recepción llevados a cabo por la Escuela de Constanza (*Rezeptionstheorie*): su investigación le llevará, sin embargo, a formular otra propuesta, una *Wirkungstheorie* (teoría de la respuesta estética) que, en vez de proponer un análisis histórico de la comprensión de la obra de arte, es decir un estudio de los fenómenos colectivos que caracterizan la recepción, se centra, o quiere centrarse, en las modalidades de conocimiento del lector individual. Apoyándose, incluso de manera contrastiva, en otros teóricos de área fenomenológica como Roman Ingarden, Iser se enfrenta a la relación entre obra

¹³ La noción del lector modelo a la que aludimos aquí es la formulada por Umberto Eco: el destinatario de la obra es postulado directamente por el texto, entendido como cadena de artificios expresivos, en cuanto que condición indispensable de su propia capacidad comunicativa y de su potencialidad expresiva. El texto se compone siempre para que alguien lo pueda interpretar y actualizar siguiendo las trazas puestas por el autor: este último postula su lector modelo e instituye su competencia, moviendo el texto de manera que éste construya el receptor, que por su parte añadirá a la lectura un determinado “plusvalor” interpretativo (Eco, 2000: 52-56).

y lector a partir de una idea de texto como secuencia de signos que llega a significar sólo a través de la lectura y sólo durante la lectura misma, que se convierte de operación unívoca en mecanismo dialéctico de cooperación. Este proceso, la interacción del polo artístico (el texto del autor) con el polo estético (la respuesta del receptor) es entonces la condición *sine qua non* de cada interpretación literaria: entre estos dos extremos se sitúa la obra, elemento no reductible a la realidad del texto ni a la subjetividad del lector sino a la interacción bilateral de las dos partes en causa (Iser, 1987b).

El lector, según el crítico alemán, es quien realiza el texto, que toma vida solo gracias a la interacción con el destinatario. El receptor selecciona y organiza, rellena los vacíos de la obra, sus espacios de indeterminación (que operan a varios niveles, semánticos como narrativos), y lleva a cabo su propia interpretación. El problema evidente de este sistema crítico es el descontrol de la libertad del lector y de sus posibilidades creativas por un lado, y por otro la sugerencia del control del texto sobre la realización, una contradicción que Iser no consigue evitar y que nos deja con una idea de lector parcialmente inutilizable. No poder determinar el trabajo del lector, su libertad, es un obstáculo puesto precisamente por lo que es la noción clave de toda la teoría fenomenológica, desde Ingarden hasta Iser: la cuestión de la indeterminación textual y su problemática relación con una idea de control y programación por parte del autor y sobre todo de la obra misma, que es la que guía la reacción del lector y previene la arbitrariedad. El tema de la variabilidad y posible idiosincrasia de las respuestas se queda sin una solución aceptable: las realizaciones del texto por parte de los lectores resultan potencialmente infinitas, y no se puede evitar la presencia de interpretaciones contradictorias sin tener que volver a la primigenia unidad del texto y a su papel de guía y “programador” de la recepción. Esta contradicción, hemos dicho, no se llegará a resolver, así como no se hallará una síntesis aceptable entre un lector situado históricamente y un receptor a-temporal y absoluto.

A pesar de la intención de la crítica fenomenológica de acercarse a la experiencia individual de un lector real, que coincide precisamente con nuestra intención, el lector que dibuja es más bien una figura ideal, abstracta y transhistórica: son lectores que se quedan en el plano del deseo, cuya existencia es definida sólo por la teoría sin otra limitación que la coherencia del discurso metaliterario (lector ideal). O, si se definen como virtuales, son limitados a una condición de potencialidad que no se tiene porque actualizar, por lo menos no necesariamente. Estos receptores no pertenecen de hecho a la categoría de lo vivido. Nos enfrentamos a ellos como a productos del espíritu y fenómenos del lenguaje a los que no podemos atribuir ningún grado de objetividad: su encarnación en un personaje sólo es efecto de una explicitación parcial de la recepción virtual que, finalmente, tendrá que ser leído por un lector real, quien no pertenece *a priori* a ningún modelo y puede ser la imagen de la lectura social (Coste, 1980: 356-357)

Las razones para adoptar un enfoque que tenga en cuenta un lector diferente, una figura menos abstracta y más relevante desde el punto de vista histórico, son evidentes. Forman parte de una visión más amplia del proceso de lectura e interpretación como aspecto fundamental de una historia de las prácticas culturales que tiene que complementar las intuiciones teóricas con un estudio material de la recepción:

Suppose that, resisting the current notion that criticism is justified only by its interpretations of individual works, one set out to study reading as a cultural practice or institution, as a manifestation of an interpersonal literary competence. What difficulties would one encounter? The first obstacle would doubtless be the problem of the relationship between reading and readers. How do the conventions of reading, in which one is interested, relate to the behavior and thoughts of actual readers? It is no solution to say that one is concerned with an ideal reader or a super-reader rather than actual readers, for as I have already insisted, a major advantage of concentrating on reading is that *the practice of actual readers (oneself, one's*

student, colleagues and other critics) provides evidence: facts to be explained
(Culler, 1980: 53. La cursiva es nuestra).

Centrarse en la actividad del lector situado en el tiempo y en el espacio, en su experiencia, nos da una ventaja muy grande, como acabamos de ver a través de las palabras de Culler, a la hora de entender los mecanismos que llevan a la atribución de una determinada interpretación.

Analizar un grupo de lectores “reales” como los personajes de las aventuras de don Quijote nos permite trabajar con unas experiencias de lectura paradójicamente ficticias y factuales, de las cuales podemos trazar los rasgos prácticos y utilizarlos como andamios para reconstruir, con una visión más completa, las estrategias de recepción descritas por Cervantes. A lo largo de la novela podemos rastrear innumerables ejemplos, descripciones y episodios que, además de ser funcionales en el cuento, dibujan una taxonomía de la recepción intra- e inter- narrativa que, una vez analizada en todos sus aspectos teóricos e historiográficos, puede funcionar como base para una historia cultural de la recepción del Siglo de Oro español. La variedad genérica y de clase social, entre otras, de los lectores retratados por Cervantes, así como el entorno literario e intertextual, forman parte del contexto cultural de lectura: junto con las modalidades prácticas de apropiación de la palabra escrita, este contexto cultural define las convenciones que permiten la lectura de los protagonistas como miembros de comunidades interpretativas innegablemente y significativamente diferentes.

Una vez más nos acercamos a la idea de sistema de referencias que queremos examinar y que, de alguna manera, servirá como eje para la justificación, incluso para la objetivación, de la respuesta del lector y de su interpretación.

Proponiendo una re-humanización de la crítica de la recepción, en respuesta a la tendencia semiótica a la abstracción, no queremos justificar ni apoyar la subjetividad de la interpretación del texto literario ni, sin duda, un cierto nihilismo

interpretativo: incluso la más (aparentemente) subjetiva de las lecturas se coloca siempre en un contexto, se inserta dentro de un código social y colectivo que la hace inteligible y justificable –o no– frente a los demás.

Lo que nos proponemos es entonces la identificación del código, de la estrategia interpretativa socialmente aceptada, o rechazada, para luego poder entender las razones teóricas, históricas, sociales y culturales de su creación, de su desarrollo y de su difusión, en relación continua y necesaria con las prácticas cotidianas de apropiación de la cultura.

1.2 La lectura como modelo social e histórico

1.2.1 Una discriminación preliminar: lectura histórica y lectura literaria

Antes de definir la relación del acto de lectura e interpretación con su entorno, puede resultar útil hacer una distinción entre lectura como proceso definido históricamente, es decir como variable determinada por el contexto histórico y social, y lectura histórica en oposición al concepto de lectura literaria, que también es una distinción basilar a la hora de enfrentarse a la lectura quijotesca. Primero entonces hay que aclarar brevemente lo que veremos luego con más detalle, es decir la consideración de la literatura como un hecho no absoluto y transhistórico sino como un producto cultural determinado por una serie de factores sociales y económicos altamente variables (no sólo en el tiempo sino también en el espacio).

Hemos considerado parte fundamental en el estudio literario el análisis del polo de la recepción, excluyendo de la investigación (en la práctica analítica pero no en las premisas teóricas) el texto como significante para centrarnos en los mecanismos de producción de sentido: estos mecanismos, parte integrante del

análisis, no pueden prescindir de una definición también histórica en el sentido de variable en el tiempo y también hétero-determinada por factores contextuales mutables. La lectura es entonces una actividad cultural definida por elementos que no están implícitos en el texto literario ni pertenecen a un público inmutable, ideal, inscrito en el texto y por eso objetivo y absoluto: es una práctica histórica.

Necesitamos, sin embargo, otra aclaración más para distinguir entre lectura como interpretación histórica y lectura como interpretación literaria: la diferencia está aquí en el resultado de la recepción que, en un caso, el segundo, cabe dentro de los límites de lo ficcional, mientras que en el otro lleva al extremo el pacto de credulidad y lo aplica fuera de la contingencia del acto de lectura. En el momento en que el receptor, hablamos en este caso de lectores de textos de ficción, los únicos para los que vale esta precisa distinción, se propone la lectura de una novela –texto ficcional *par excellence*–, estipula una especie de contrato de credulidad que, por su propia naturaleza, se tiene que limitar a la duración del acto mismo. Si la credulidad excede, en el tiempo y en el espacio, las páginas de la novela y se muda al estado cotidiano de conciencia, podemos hablar de una lectura histórica, disparatada porque no poética. El adjetivo en este caso indica la aplicación de unos parámetros históricos a la lectura de textos evidentemente ficcionales, y es inmediato reconocer en esta definición la lectura patológica de Alonso Quijano, quien en su compulsión lectora cruza los límites de la literariedad y aplica a la lectura de sus novelas de caballerías los mismos baremos que informan la lectura de textos no-ficcionales (crónicas, ensayos, cualquier texto con pretensiones no sólo realistas, sino de naturaleza referencial y, justamente, histórica).

Esta lectura será

la causa de todas sus dislocadas aventuras, porque éstas son precisamente las que constituyen el efecto de sobrepasar la práctica de la mera lectura en que tautológicamente consiste la lectura poética, cuya

ausencia se produce en virtud de la práctica de su dialécticamente contraria lectura histórica (Cabada Gómez, 2001: 15).

Hay que distinguir entonces el consumo funcional del libro –y una lectura “realista” como la de Alonso Quijano es definible como tal, porque tiene otro objetivo ulterior con respecto a la simple finalidad estética– del consumo literario, relativo al aspecto más generalmente poético del texto. El libro, en una perspectiva funcional, es visto como un utensilio, en el caso del hidalgo un medio para el conocimiento de un universo que se quiere reproducir.

La narración histórica, por lo menos en una definición superficial, se basa en una relación especial con la verdad, con una realidad objetiva que precede al texto y de la que el texto mismo es testigo, y aquí está la diferencia fundamental con la ficción: en el papel de la escritura histórica como restitución de un pasado real.¹⁴ Alonso Quijano parece no reconocer la naturaleza ficticia de sus novelas (sin hablar de la deriva irónica del paradigma literario caballeresco) y las lee aplicando unos parámetros de realidad evidentemente inadecuados. Veremos más adelante como esta interpretación es una vez más expresión de unas determinadas estrategias, como sitúa al hidalgo con respecto a su comunidad, a su grupo social y a su tiempo. Y veremos

¹⁴ La definición, muy simplificada, que hemos dado, no tiene en cuenta el debate sobre la ficcionalidad de la narración histórica y su clasificación no según los parámetros de relación con la realidad sino según sus paradigmas narrativos y los elementos retóricos que lo acercan a la ficción novelesca (Chartier, 1989: 68). A este propósito queremos hacer aquí una pequeña aclaración sobre el tema de la relación entre relato histórico y relato de ficción, entre escritura de la verdad y escritura estética. Se trata de un debate que, a partir de los múltiples sentidos atribuidos al término “historia” (pensamos también en las historias caballerescas interpretadas como reales por don Quijote), llega hasta las cuestiones historiográficas sobre la legitimidad de los documentos escritos y su estatuto de prueba. El tema se relaciona con el problema de la “contingencialidad” de la interpretación de los hechos por parte de quien escribe y también con el uso de un lenguaje y de un estilo determinados. La cuestión es central también en la historiografía contemporánea, con la discusión sobre el estatuto de artefacto del discurso histórico, considerado (al igual que un texto artístico), una construcción determinada cultural y socialmente. Tenemos que dar las gracias, para las aclaraciones sobre el tema, a la doctora Blanca Fernández García, que a esta cuestión ha dedicado parte de su investigación doctoral, cuyos resultados se han presentado en la tesis “Paradigma indiciario. Contribución de la huella al conocimiento literario”, defendida en la Universidad de Granada en Enero de 2015.

también, en definitiva, como esta lectura histórica (no literaria) se relaciona con respecto a su historicidad (variabilidad histórica).

1.2.2 Una historia social, y cultural, de las interpretaciones (literarias)

La definición de historicidad que más nos interesa es la que reivindica la dimensión temporal de la creación del significado, temporalidad que implica en su propia naturaleza una serie de cambios relativos a la composición social y a la difusión de la cultura.

Con el fin de postular una determinación materialista, en el sentido de no abstracta o meramente ideal, de la historia de la lectura, la relación entre el autor, el texto, y el lector no puede ser concebida como una relación comunicativa *per se*, porque está determinada históricamente en cada caso (en cada grupo o comunidad, por lo menos) y se modifica al cambiar las condiciones de su realización. Mientras que la figura de lector que hemos visto hasta ahora en los modelos inmanentes de la recepción está, en palabras de K. Barck, “libre de todo contorno de las condiciones reales de la recepción social”, tenemos que optar por el “reconocimiento de relaciones legítimas de la historia literaria” (Barck, 1987: 171).

Ya la estética de Jauss ha querido recomponer la relación entre historia y recepción, formulando una teoría hermenéutica de matriz histórica que superara el concepto de autonomía de la obra de arte utilizando sobre todo el instrumento conceptual del “horizonte de expectativas”. No se llega sin embargo a incluir en la definición de público las innegables diferencias sociales y el descarte histórico, trabajando sólo con una audiencia de características indiferenciadas y atemporales que lleva a una consideración exclusivamente estética de la literatura y de la cultura:

La renuncia a incluir la diferenciación social y la diferencia histórica del público en la teoría de la recepción no sólo descuida las

causas sociales e ideológicas de las contradicciones existentes entre la producción y la recepción literarias: esta renuncia también conduce necesariamente a una concepción elitista y esteticista de la literatura (Barck, 1987: 179).

Es una concepción idealista de la cultura, que no es definida por la experiencia social de lectores o grupos de lectores concretos sino de manera intraliteraria: sólo existe un público por antonomasia, las expectativas son dadas sólo de manera literaria y autorreferencial, no social. La estética de la recepción tiene como objetivo la determinación del valor estético de una obra a partir de la reacción de su primer público (un público, como hemos dicho, por antonomasia). Es un sistema crítico que funda la historia literaria en la llamada teoría de la distancia y en la oposición entre alineación a las expectativas y novedad, en “lo nuevo” como criterio del proceso literario. Aquel historicismo que se criticaba es sustituido sólo por el principio inmanente de la modernidad (Barck, 1987: 177).

La historia de la literatura se ha interesado sobre todo por el estudio de los hombres y de las obras con biografías y comentarios, dejando a un lado el valor de variable histórica del texto y de sus destinatarios y receptores. Pero el condicionamiento del sistema económico y social, no sólo sobre la producción de los textos literarios sino también sobre su apropiación y consumo, es innegable: el libro es un producto comercial que como tal sigue unas determinadas reglas económicas y sociales, entre las cuales la de la demanda por parte de una audiencia influenciada de manera biunívoca por los factores de creación y recepción.

Es precisamente a partir de los siglos XVI y XVII cuando la noción de literatura, después de la revolución representada por la imprenta, empieza a asumir nuevas connotaciones. El cambio en las modalidades de lectura y en la relación del público con el objeto libro –que ya a partir de la baja edad media, como veremos más adelante, se hace patente en la sociedad europea– asume características bien

evidentes, difundiéndose cada vez más. El apoyo técnico de los progresos culturales y materiales multiplican los canales de difusión de la literatura y cambian para siempre el perfil de la sociedad consumidora de productos culturales. No podemos pensar, entonces, en separar el análisis de la lectura de estos cambios contextuales –a larga y pequeña escala– sin adular el resultado: la recepción (y por supuesto la producción) de las novelas caballerescas en el siglo XVI y principio del XVII, producto popular de una verdadera industria cultural, es el resultado de varios factores, no sólo intrínsecos a la poética tardo-renacentista o relacionados por vías genéticas a la producción medieval.

Las interpretaciones con las que nos cruzamos, y que constituyen el eje y el motor de la narrativa cervantina, su razón de ser, se entienden si las miramos a través del filtro de las modalidades de apropiación de la cultura. Desde la difusión de la prensa –analizable a nivel historiográfico gracias a una documentación más o menos fiable– y la relación material y cotidiana de los lectores con el objeto-libro en sus varias formas y dimensiones, hasta los estilos de lectura, su privacidad o, al contrario, su naturaleza de evento público. Todos estos detalles son verificables, en una dimensión evidentemente ficticia, en la novela de Cervantes. Los numerosos lectores entre los personajes de la obra parecen confirmar, por su diversidad, el cambio social en las relaciones culturales que caracterizan la época y, más en general, son testigos de la dimensión social de la lectura que hemos estado describiendo y defendiendo. Cambia la conformación del público y con él muchos aspectos que hasta el momento habían conformado la vida intelectual, los paradigmas literarios y los gustos, así como las dinámicas comerciales de los libros. Son el ejemplo (literario) de la relación directa entre la existencia de un libro y la existencia de un público (Escarpit, 1968: 55).

Siempre teniendo en cuenta la literariedad de los ejemplos que estudiaremos, su naturaleza ficcional y, en consecuencia, su finalidad estética y no inmediatamente

realista, los protagonistas cervantinos pueden, sin embargo, representar unos casos significativos para trazar los rasgos de aquellos mecanismos que, al tiempo del autor y de los mismos personajes, organizan la comprensión del mundo y de la literatura.

Estos mecanismos son, como hemos dicho, variables, pero también representan las inclinaciones de los grupos (no sólo sociales) dentro de los cuales se desarrollan y actúan: son precisamente los instrumentos a través de los cuales el grupo, la comunidad, articula su visión del mundo y lo hace inteligible.

•••

Para que los conceptos teóricos que hemos seleccionado (competencia, estrategia, comunidad) se hagan verdaderamente efectivos, tenemos que conjugarlos con una visión que supere la trans-historicidad del análisis de la recepción y persiga una historia cultural del social, centrándose en las estrategias interpretativas que ordenan la comprensión del mundo pero teniendo en cuenta las condiciones prácticas de posibilidad de la misma comprensión y las formas específicas de su actuación.

Roger Chartier, en su revisión de la historia cultural clásica, propone de hecho una teoría de la lectura que pueda entender y explicar la apropiación de los discursos por parte del lector y la manera en que estos discursos llevan a una nueva forma de comprensión de sí mismo y del mundo. Su recorrido, a la hora de relacionar el “mundo del texto” y el “mundo del lector” (1992: 50) y analizar la materialidad de este encuentro, parte de la reflexión de Paul Ricoeur sin llegar a coincidir, sin embargo, con la postura hermenéutica (centrada en la significación del texto) de este último:¹⁵ la actitud de quien investiga históricamente las apropiaciones

¹⁵ Recuerda Chartier como, de hecho, “occorre marcare una divergenza nei confronti della prospettiva ermeneutica. Comprendere nella loro storicità le appropriazioni delle configurazioni

de la cultura exige una nueva concepción de sujeto que no sea el abstracto y universal de la fenomenología y de la estética de la recepción, que “lo construiscono sia partendo da un’invariante transitorica dell’individualità supposta come identica attraverso i tempi, sia proiettando sull’universale di una singolarità che è quella di un io o di un noi contemporaneo” (Chartier, 1989: 20).

El sujeto que está al centro de esta perspectiva está bien situado históricamente (será también, veremos, un sujeto colectivo), y anula la idea de lectura en el sentido cruce entre el texto como abstracción y entidad semántica inmaterial y el lector “virtual”, cuya lectura es completamente independiente y desvinculada de las competencias específicas y de las relaciones materiales con el libro como objeto:

Considerare la lettura come un atto concreto impone di considerare ogni processo di costruzione di senso, e dunque di interpretazione, come posto al crocicchio fra, da un lato, dei lettori dotati di competenze specifiche, identificati dalle loro posizioni e disposizioni, caratterizzati dalla loro pratica di lettura, e , dall’altro, dei testi il cui significato è sempre dipendente dai dispositivi discorsivi e formali –chiamiamoli «tipografici» nel caso dei testi a stampa- in cui essi rientrano (Chartier, 1989: 21).

La creación del sentido es entonces un proceso variable, diferenciado, que depende de una cantidad de relaciones materiales que comprenden también las modalidades de producción, distribución y aprovechamiento del texto, es decir la lectura en todas sus declinaciones prácticas:

Sottolineare così le condizioni e i processi che, molto concretamente, portano le operazioni di costruzione del senso (nella relazione di lettura, ma

testuali esige la rottura con il concetto di del soggetto universale e astratto di cui fanno uso la fenomenologia e, malgrado le apparenze, l’estetica della ricezione. Ambedue lo costruiscono sia partendo da un’invariante transitorica dell’individualità supposta come identica attraverso i tempi, sia proiettandolo sull’universale di una singolarità che è quella di un io o di un noi contemporaneo.” (1989: 20).

anche in molte altre) significa riconoscere, contro l'antica storia intellettuale, che le intelligenze non sono disincarnate e, contro il pensiero dell'universale, che le categorie in apparenza più invariabili sono da costruire nella discontinuità delle traiettorie storiche (Chartier, 1989: 22).

La atención ya no se dirige a la obra y a su sentido único e intrínseco, se focaliza al revés sobre las prácticas discontinuas y posiblemente contradictorias que conforman las representaciones del mundo hechas por las distintas comunidades.

¿Cómo influyen, en nuestro caso específico, las prácticas de la lectura y el acercamiento material a los textos literarios en la interpretación y recepción intelectual de los mismos textos? Nos incumbe no tanto el aspecto sociológico de la producción en sentido marxista (para analizar el contenido en función de las modalidades de producción), sino el aspecto social del consumo y de la producción como factor del mismo: es la socialidad que nos interesa, la difusión de la lectura y sus características como evento público y privado, y las relaciones de estos eventos con la formación del sentido y con la comprensión del texto y del mundo.

•••

Si volvemos a los orígenes de la que será la historia cultural como evolución primero de la llamada historia intelectual y luego de las mentalidades, vemos cómo ya con L. Febvre, en Francia, se empieza un nuevo camino en la disciplina, en reacción a las corrientes contemporáneas que reducían el pensamiento de los hombres, variable y a menudo contradictorio, a las grandes clasificaciones retrospectivas de la historiografía clásica. El reto se transforma entonces, en los años treinta del siglo XX, en encontrar la originalidad de cada sistema de pensamiento en sus aplicaciones: el social no se puede reducir a las ideologías de los modelos que lo

construyen, y no se puede separar la idea de la forma de vida social que la produce, porque el riesgo es crear una historia desencarnada (Chartier, 1992: 53).¹⁶

Central es el concepto de “estructuras del pensamiento” regidas por las leyes y evoluciones socio-económicas, que organizan las construcciones intelectuales y las producciones artísticas, las prácticas colectivas y los sistemas filosóficos (Chartier, 1992: 31). Es la idea de “utillajes mentales”¹⁷ que, veremos, encarna muchas de las características de las que definiremos como competencias y estrategias interpretativas: las que más nos interesan aquí son su esencia anti-universal y su dependencia de los instrumentos materiales e intelectuales que forman su contexto de posibilidad.¹⁸ El objeto de estudio se va moviendo desde las grandes ideas, los picos del pensamiento –los que Chartier define como los límites de lo pensable–, es decir desde una historia de los sistemas de creencias, de valores, de las mentalidades entendidas como lo que cada hombre tiene en común con los demás miembros de su tiempo o, mejor dicho, de su comunidad.

No podemos evitar aquí reconocer un cierto paralelismo con el movimiento teórico que, en ámbito literario, se mueve de la interpretación de la obra como objeto de significado absoluto, y del autor como genio, al análisis de los mecanismos que hacen posible esta misma interpretación. Es un concepto que se relaciona con la

¹⁶ Focalizar la atención y el análisis en los procesos materiales que permiten “las operaciones de creación del sentido (en la relación de lectura pero también en muchas otras) es reconocer, en contra de la antigua historia intelectual, que ni las inteligencias ni las ideas son desencarnadas y, contra los pensamientos de lo universal, que las categorías dadas como invariables, ya sean filosóficas o fenomenológicas, deben construirse en la discontinuidad de las trayectorias históricas” (Chartier, 1992: 53).

¹⁷ Paralelamente a la definición dada por L. Febvre, tenemos la de “habitus” mental: así define Panofsky el conjunto de esquemas inconscientes (en contraposición a la materialidad de los instrumentos descritos por Febvre) y principios interiorizados que conforman la mentalidad de una época, sus modalidades de pensamiento. Estas costumbres intelectuales se relacionan siempre con las fuerzas que las han formado, las “habit-forming forces” entre las cuales reconocemos, por ejemplos, las instituciones educativas, y que son características de cada grupo (Chartier, 1989: 33).

¹⁸ Otra característica subrayada por Febvre es la ausencia, en la alternancia de distintos “utillajes” a lo largo de la historia, de una idea de progreso necesario y continuo, de lo más simple a lo más complejo (Chartier, 1989: 33).

historia cotidiana, con los procesos automáticos de interpretación y revela y regula el contenido impersonal del pensamiento; el problema de este tipo de estudio historiográfico es su deriva hacia una metodología “contable” que se apoya en el análisis de datos homogéneos, además del tratamiento de la relación entre grupos sociales y niveles culturales.

Es el método que encontramos también en enfoques que se definen eminentemente sociológicos, como el propuesto por Robert Escarpit en su sociología de los hechos literarios (1968): su acercamiento a la literatura se basa en el método estadístico de estudio del público, de sus costumbres, actitudes etc., a través de una aproximación analítica a las fluctuaciones productivas y comerciales que comprenden el estudio de los pasajes de la distribución (editores, tipógrafos, libreros y crítico, circuitos populares) y de la recepción (modalidades, motivaciones, ocasiones de lectura, etc). Pero una metodología exclusivamente cuantitativa, que sigue la tentación sociológica (Chartier, 1989: 42) no puede satisfacer un estudio que quiere también dar cuenta de las relaciones entre los objetos culturales, el progreso de los conocimientos y los agentes sociales. Es decir: las maneras en que los individuos o los grupos se apropian de una forma cultural es más significativo de la distribución estadística de la misma forma.

El resultado es lo que se ha definido como una tiranía de lo social (Chartier, 1989: 38), que reduce todas las diferencias culturales a la definición social del individuo y a su pertenencia a un determinado estatus económico. A partir de estos asuntos básicos asistimos a una nueva evolución de la historiografía, especialmente francesa, que toma conciencia de unos conceptos fundamentales: gracias a una nueva relación entre historia y ciencias sociales, la atención se mueve hacia nuevos objetos de estudio y nuevas cuestiones aparentemente sólo etnológicas (pensamientos y rituales colectivos, modelos educativos etc.).

De aquí, del estudio de estos objetos, se puede inferir que las diferencias sociales son también productos y derivaciones de las divergencias culturales, a las que nos podemos acercar a través de estudios de tipo serial que, hemos visto, presentan varios problemas. Una importante objeción a los métodos de análisis cuantitativos viene representada también por el trabajo de otro historiador, L. Goldmann, que, revisando como Febvre la interacción entre pensamiento y sociedad, llega a una conclusión distinta. La única manera para acercarse a la conciencia colectiva de un grupo, dice, es focalizarse sobre el trabajo de aquellos, pocos, autores que han llevado esta misma conciencia a su grado más alto y significativo y han sabido penetrar más a fondo la comunidad a la que pertenecen.

La propuesta es entonces la construcción de una historia social de las ideas que considere su enraizamiento y su circulación. La aceptabilidad de esta propuesta se tiene sin embargo que someter a una condición, para evitar que se asimilen las ideas a simples productos culturales. El riesgo es que se traten como objetos de un análisis descriptivo, que describe su distribución olvidándose del sujeto y negando la importancia de la relación con los agentes sociales. Son estas relaciones las que, finalmente, constituyen el objeto de manera cada vez distinta y específica. Encontramos aquí otro paralelismo interesante con las teorías que hemos estado citando y que utilizaremos para nuestro análisis, es decir la voluntad de centrarse en el estudio de las gramáticas implícitas que hacen posibles las prácticas, los discursos y las representaciones. Que hacen posibles las interpretaciones sin reducirlas a algo universal.

Devolver su dimensión histórica al acto de lectura significa sobre todo que:

lo stesso «consumo» culturale o intellettuale deve essere inteso come una produzione che, certo, non fabbrica alcun oggetto, ma che costituisce delle rappresentazioni che non sono mai identiche a quelle che il produttore, autore o artista ha investite nella sua opera (Chartier, 1989: 49).

El modelo de recepción que queremos aplicar a los personajes-lectores de la novela es un modelo social, relacionado con las condiciones de interpretaciones específicas compartidas por un grupo de lectores, y sociológico, un paradigma que pueda proporcionar al mismo tiempo una base de estudio intersubjetiva además de un ejemplo de comunicación a nivel literario (Mailloux, 1982: 40).

La idea de utilizar un enfoque social, que tenga en cuenta las prácticas culturales de un grupo concreto, el contexto histórico en que se desarrolla su visión del mundo y los mecanismos interpretativos que originan esta misma visión, aporta al análisis de la recepción unas cuantas ventajas con respecto a los modelos anteriores: el hecho de tener en cuenta, además de la comunicación literaria, los factores extraliterarios que contribuyen a la creación del sentido, permite poner las bases para un estudio que considere no sólo las estrategias en cuanto mecanismos semióticos de formación del sentido, sino también como instrumentos socialmente compartidos con el objetivo de construir un sistema para descifrar la realidad.

Para aclarar los mecanismos de creación de significado y la formación de esta tradición lectora en el contexto fijado, formado por un grupo de lectores ficticios que el autor recopila e inserta en un marco novelesco con finalidad puramente estética, analizamos la novela cervantina como representación de comunidades interpretativas, tratando de unir los aspectos materiales y sociales de la difusión del libro como agente de la creación de sentido con una definición de la recepción que corresponda a la idea de estrategia interpretativa elaborada por esta determinada agrupación social.

•••

El sentido de un texto asume matices diferentes según las formas y las circunstancias de uso del texto mismo, es decir, según como el lector se apropia de la obra. Por estas razones hay que dedicar nuestra atención también a la materialidad del libro y a las prácticas de los lectores, a los gestos, teniendo en cuenta que las diferencias sociales no corresponden necesariamente a esquemas culturales predeterminados (Chartier, 1992 y 2003).

En el análisis de estos lectores hay que hacer referencia a dos tipos de variables que influyen el proceso de lectura y, en consecuencia, plasman los significados y los intérpretes mismos. Las teorías sociales de la recepción pueden tener la tendencia de dejar a un lado, no obstante su propia orientación “social”, el efecto que las condiciones políticas, sociales y culturales pueden ejercer sobre la lectura una vez que el mecanismo se encuentre operativo. Es decir: aunque está claro que las convenciones culturales que rigen el proceso de lectura, y que representan, como veremos, las estrategias interpretativas que informan la comunidad, están determinadas por las estructuras sociales, políticas y económicas vigentes, una vez que las convenciones estén asentadas, aquellos factores extra-literarios ya no parecen influenciar las dinámicas específicas (Mailloux, 1982: 41).

Las teorías sociológicas elaboradas por Fish y Culler, dice Mailloux: “have been specifically criticized for neglecting economic and political factors in their accounts”, mientras sabemos que:

reading certainly does not take place in a social vacuum independent of economic and political forces. For example, economic factors determine the availability of books and the material circumstances in which they are read; political structures condition motives for and effects of reading; and larger social forces (class, gender and so on) influence audience interest and literary taste (41).

El objetivo es entonces conjugar los dos puntos focales de las teorías de estos dos críticos, la competencia literaria encarnada en las estrategias interpretativas y el concepto de comunidad, con un punto de vista que tenga en cuenta el aspecto histórico de estos conceptos, explicitando su determinación social a través de un análisis de los ejemplos de lectura dados por Cervantes a lo largo de la novela. No se quiere sin embargo dar una respuesta a la cuestión de la función social de la literatura en la contemporaneidad y a lo largo de la historia, o por lo menos no solamente, sino tomar las experiencias de los lectores cervantinos para dar cuenta de la variabilidad del proceso de formación del sentido de un texto y su relación con los factores culturales y materiales contenidos en la novela.

1.3 Competencias, estrategias y comunidades interpretativas: “Normal for whom?”

La interpretación de un texto, su lectura como actualización de una más amplia visión del mundo y reflejo de la exigencia de sentido manifestada por un determinado grupo, depende en buena medida de los usos y de las costumbres interpretativas que se originan en, y se unen a, la enciclopedia de conocimientos y las expectativas pertenecientes al público de un lugar y momento histórico específicos.

La identificación de estas prácticas culturales, de sus agentes y contextos, nos permitirá formular algunas hipótesis sobre la formación de los mecanismos de interpretación de los personajes y su relación con la literatura caballeresca, en sus vertientes clásica (los Amadíses) y paródica (el personaje don Quijote de la Mancha), y con el mundo ficcional representado por el protagonista y por sus desatadas actuaciones.

La lectura de Alonso Quijano llega de hecho a ser calificada de patológica, y tratada como tal, por los demás personajes y por todos sus lectores (ambos: los

ficticios y nosotros los “reales”). La definición de su interpretación como anormal sin embargo se afirma y se justifica sólo si la comparamos con otra interpretación que hemos aceptado, implícitamente, como normal, “*conventionally* agreed upon” (Mailloux, 1982: 131. La cursiva es nuestra). Frente, entonces, a una lectura “adecuada”, pertinente social y cronológicamente, conforme a la práctica y adherente a los límites impuestos por una tradición lectora que es la del grupo en que la lectura misma se desarrolla, se delimita una recepción que, en sentido material –por sus modalidades prácticas– y en sentido de resultados interpretativos, no puede ser aceptada como normal.

Pero ¿en qué sentido normal?, ¿normal para quién? Queremos aquí explicitar la naturaleza de aquellos mecanismos e instrumentos, siempre comunes, intersubjetivos y, supuestamente, nunca individuales, que se utilizan en un grupo para dar sentido a la realidad y hacer el mundo, la comunicación, los textos literarios, inteligibles.

Para definir la pertinencia de una lectura que, por defecto, hemos interiorizado como apropiada, tenemos que utilizar un concepto que ha sido clave en las diferentes teorías de la recepción: la competencia como condición para la inteligibilidad. Evolución y extensión del concepto chomskiano de competencia lingüística, esta idea, enfocada desde diferentes puntos de vista, ha sido aprovechada en casi todos los sistemas críticos orientados al estudio de la interpretación desde el punto de vista del lector, en cuanto eje de una posible objetivación de la lectura y dique contra la dispersión interpretativa.¹⁹ El posible problema, en la adaptación de

¹⁹ Chomsky introduce el concepto de competencia lingüística como elemento que permite la reproducción de estructuras y frases en una determinada lengua, y se funda en el conocimiento innato de las reglas de una gramática universal que comprende aquellos principios, estructuras y procesos mentales, que hacen posible la reproducción de lo que se considera gramaticalmente

un concepto como el de la competencia gramatical a la literatura, son las pruebas, la dificultad en la identificación de los hechos, sobre todo si nos limitamos al análisis de un lector ideal, construcción teórica que debería representar la noción de aceptabilidad de un significado pero que no da ningún equivalente factual. De hecho la investigación no se ha concentrado casi nunca en el comportamiento de un lector (un hablante, en el caso originario de la competencia lingüística) específico, en lo que se llama la “performance” del acto de lectura, porque ésta no puede, aparentemente, ser significativa de la competencia tácita e interiorizada por el receptor (Culler, 1981b).

Sería imposible, según esta visión, separar en el análisis de la actuación el papel de la gramática interiorizada del de la influencia de algunos factores externos: veremos sin embargo cómo en realidad estos mismos factores caracterizados como ajenos con respecto a la esencia de la comunicación, influyen en la conformación de la competencia misma y del contexto dentro del cual se desarrolla la interpretación. Si utilizo como ejemplo un lector del cual puedo verificar las acciones, la práctica interpretativa e incluso los resultados, puedo utilizar su experiencia, intelectual y material, como un dato factual, aunque ficticio, y de ahí desarrollar una teoría. Sin olvidar, en nuestro análisis, que las competencias que vamos a sintetizar pertenecen a lectores “de papel”, cuya misma existencia tiene, de partida, una finalidad estética y narrativa, funcional a la novela y, a pesar del innegable realismo, no es inmediatamente asimilable a un dato histórico y estadístico.

Hemos anticipado cómo nuestro interés se alinea con visiones más bien anti-hermenéuticas, cuya investigación se centra en el “cómo” y no en el “qué”, en un deslizamiento de objetivos que Culler sintetiza en la fórmula “from corpus to competence” (Culler, 1980: 49). Una vez asimilada la premisa de que comprender un significado significa asumir un sistema de convenciones y crear unos signos

correcto e incluso gramaticalmente posible (Chomsky, 1957).

dentro del mismo, nos concentramos entonces en el sistema. La actividad del lector, con respecto a la del escritor, nos puede dar más informaciones, y más fiables, precisamente sobre este “cómo”. Nos quedamos en este punto con el problema del acuerdo entre lectores y entre interpretaciones: la idea de que el texto no puede tener cualquier significado²⁰ pone en causa la presencia de nociones comunes, concepto que, como hemos dicho, incluye y supera la competencia lingüística y nos guía en la definición de aquel conocimiento previo que nos dice cuáles inferencias están permitidas, cuáles no y, en relación a los intra-lectores cervantinos, intentaremos averiguar también el porqué.

La interpretación es un acto de contextualización y, como tal, sometido al flujo de la historia. La consecuencia es que los contextos a los que en su momento referimos el objeto de la lectura no son nunca los mismos ni dados una vez para todas. Se trata de naturalizar un texto haciendo referencia a una realidad a la cual, por una costumbre interpretativa “heredada” del grupo dentro del cual actúo como receptor, conecto unos significados específicos en vez de otros. Mencionamos la idea de costumbre porque las convenciones que utiliza el lector derivan de las interpretaciones anteriores, que de esta manera no pueden representar un punto fijo sino una contingencia relacionada con distintas variables que hacen que se acceda al significado de manera inmediata y, al mismo tiempo, retrospectiva.

Las competencias que vamos a utilizar en nuestra aplicación, para conocer mejor los personajes como lectores, se caracterizan de hecho por su dimensión temporal e histórica, por ser una función del momento histórico y del grupo social dentro del cual se desarrollan, además de tener una relación muy estrecha con la faceta material y práctica de la lectura, que es precisamente lo que queremos añadir a

²⁰ Citando a Peirce, Eco habla de un paradigma mínimo de aceptabilidad de una lectura, una verdadera garantía factual dada por el consenso (concepto que encontraremos también más adelante) de los intérpretes a lo largo de una tradición interpretativa: las características que permiten la aceptación de una lectura, considerando por supuesto que hay diferentes grados de aceptabilidad, no pueden sin embargo ser ajenas al texto, un texto que a pesar de su propia abertura sigue teniendo, según Eco, determinados derechos (Eco, 2004 y 2006).

las perspectivas teóricas que estamos utilizando. Antes de examinar más de cerca esta relación es necesario, sin embargo, dedicarnos brevemente a su definición a través de la evolución teórica del concepto.

Se hace imprescindible volver atrás hasta el concepto de intertextualidad, que luego definirá la idea misma de experiencia lectora dentro del repertorio codificado de textos y, añadimos, de códigos sociales y culturales. Retrocedemos entonces hasta la definición de palabra literaria como cruce de superficies textuales y diálogo entre las escrituras del autor, del destinatario y del contexto cultural, un cruce que comprende el mundo real, el sistema cultural, las convenciones de género, las citas explícitas y los intertextos irónicos y paródicos (Kristeva, 1969; Culler, 1981). Antes de la definición de intertextualidad dada por Julia Kristeva tenemos que hacer referencia al concepto de dialogismo intra-textual introducido por Bajtín (1998), aplicado al género novelesco: podemos inferir, de hecho, que la naturaleza social del lenguaje conceptualizada por el teórico ruso, que resulta ser un encuentro-choque dialógico de ideologías y visiones del mundo (Allen, 2011: 27), es aplicable no sólo a la novela como género de escritura sino también a su interpretación. La ideología dominante, encarnada en la comunidad a su vez dominante, quiere imponer su propia visión del mundo a través del control sobre el discurso literario, sobre su producción e, inevitablemente, también sobre su lectura: lo hace filtrando en el discurso literario su propia voz y haciéndola preponderante.

La introducción de otros discursos, además de los ideológicamente dominantes, en el entramado del texto literario, crea una polifonía que será luego percibida por el lector, él mismo depositario de diferentes discursos. De esta polifonía literaria pasamos, necesariamente, al reconocimiento de la imposibilidad de existencia de un significado único, y de un sentido como visión del mundo, estable y establecido para siempre, que pudiera objetivar de alguna manera la interpretación y

la lectura crítica (una objetivación que, una vez más, parece ser una imposición del pensamiento dominante).

Pero si analizamos el texto no como un producto finito y “objetivable”, sino como una continua producción, paralela a la producción del sujeto y del receptor, el lector entra en el circuito literario como productor de significado de un texto que el autor no concibe *ex nihilo*, sino que compila a partir de todos los demás textos. La intertextualidad es entonces la contribución de textos anteriores, no necesariamente alusiva o directa, a un código que hace posibles los efectos de la significación y designa la participación al espacio de una determinada cultura: este código ya se encuentra en el lector, él mismo, hemos dicho, cruce textual. El texto emerge del texto social y sigue viviendo dentro de la sociedad y de la historia (Kristeva, 1969).

Nos queremos quedar aquí con la especial atención que, en esta visión crítica, recibe la noción de contexto, sobre todo de contexto cultural, parte integrante y fundamental no sólo del proceso de producción de la obra sino también, y sobre todo, de su decodificación e interpretación (que luego, veremos, será asimilada precisamente a la creación del texto). Dentro de este contexto cultural, además de la dimensión social más inmediatamente reconocible como material (hablamos del entorno histórico y social), cabe lo que Barthes definirá como todo lo que ya ha sido codificado dentro del espacio cultural, lo “dèjà lu”, todo lo que ya ha sido escrito, dicho y *leído* y que hace que el texto sea legible e inteligible (Barthes, 1976). Es precisamente la pertenencia de la obra a un sistema cerrado, junto al concepto de reproducibilidad de la experiencia interpretativa, la que permite el reconocimiento por parte del lector de aquellas pautas que consienten una “correcta” decodificación, la interpretación normal de la que hablábamos antes.²¹

²¹ Muy significativa a este propósito es la definición de no referencialidad del texto dada por Riffaterre: la palabra literaria no transmite su significado haciendo referencia directa y objetiva a cosas concretas, sino que saca su poder signifiante de su naturaleza social y del conocimiento previo de otros textos. El texto, finalmente, produce su significado transformando un discurso socialmente normativo, el sociolecto, a través de un idiolecto. El lector puede reconocer esta transformación, y con ésta la unidad semiótica del texto, descubriendo la que Riffaterre llama, refiriéndose de manera

Pero hay que seguir un poco adelante para poder llegar a una definición más completa de competencia que devuelva, por lo menos parcialmente, la atención al individuo y que conceda a la interpretación una mayor autonomía con respecto al texto.²²

Será con la estética de Jauss cuando el concepto empezará a tener unos contornos más definidos bajo la etiqueta de “horizonte de expectativas”, noción introducida por Mannheim en sociología y llevada a los estudios filológicos por Jauss en relación sobre todo con el género literario y con la supuesta familiaridad del lector con éste. El texto, para el receptor, tiene que ser legible, y son precisamente las competencias las que hacen el texto interpretable creando un espacio de legibilidad: los horizontes de lectura, con su naturaleza experiencial e histórica, se fundamentan en la figura del lector y se basan en las variantes intertextuales. El significado de un texto corresponde a la respuesta del mismo a la pregunta puesta por el horizonte de expectativas, después del reconocimiento del género (architexto)²³ y de las formas y temas de las obras que se dan por conocidas. La lectura, en consecuencia, se considera como el punto de encuentro entre puntos de vistas y dimensiones, elementos que son fácilmente sustituibles por la idea de contexto: el lector es entonces quien hace el papel activo de intermediario, un papel que requiere la preconcepción de la (perfecta) unidad de la obra. Es esta unidad, ya conocida por quien lee, la que evita el descontrol de la interpretación y la apertura indisciplinada del significado, cuya multiplicidad es sin embargo pre-delimitada dentro del horizonte

específica al género poético, la matriz del texto mismo. El texto lleva entonces consigo indicios para su descodificación, pero el lector tiene que participar aplicando sus capacidades: el conocimiento del sociolecto y de la tradición literaria (Allen, 2011: 114-115).

²² La visión de Barthes, a pesar de focalizar en el lector la multiplicidad y la dialogicidad del texto, no le reconoce una historia o una biografía, definiéndolo como alguien cuya finalidad es mantener la unidad de todas las partes que forman el discurso (Allen, 2011).

²³ Aquí la referencia obligatoria es naturalmente la teoría genettiana de la transtextualidad que ya hemos mencionado, con sus cinco ramas (intertexto, paratexto, hipertexto, metatexto, architexto) que se definen en relación al tipo de vínculo de un texto con los demás y a las diferentes componentes internas a un mismo texto (Genette, 1982).

de la comprensión posible. Aunque se dedique la atención también a la influencia del contexto en las fases de lectura, esta definición parece un poco limitada a la dimensión intra-literaria, sin mucho apego al mundo factual, y con una finalidad que sigue siendo hermenéutica: el objetivo es todavía, en este tipo de investigación, la extrapolación del significado final del texto.

La crítica *reader-response* estadounidense, con Culler y Fish entre otros, seguirá estas pautas pero, aceptando como premisa el concepto de legibilidad del texto, se centrará en su mayoría en los mecanismos de posibilidad de este último, investigando (en estos dos autores a través de los conceptos de competencia, estrategia y luego comunidad interpretativa) las operaciones que imponen al lector la exigencia de sentido y la naturaleza de esta misma exigencia.

Esta necesidad traslada del texto al lector (aquí quizás está el punto de contraste entre la visión de Culler y la definición de libertad del intérprete dada por Fish)²⁴ las condiciones de coherencia de la producción del sentido. Culler atribuye a estas condiciones una objetividad de matriz institucional, casi imperativa: la institución literaria, que sustituiremos con el concepto, en nuestra opinión más

²⁴ En los primeros trabajos críticos dedicados a la teoría de la recepción, Fish elabora una noción de lector informado, el “informed reader”, como “repository of the (potential) responses a given text might call out” (1990: 49). Este lector, entidad entre el abstracto y el real, “neither an abstraction nor an actual living reader” (49) a la cual me tengo que acercar para llevar a cabo la lectura, es “someone who (1) is a competent speaker of the language out of which the text is built up; (2) is in full possession of “the semantic knowledge that a mature...listener brings to his task of comprehension,” including the knowledge (that is, the experience, both as producer and comprehender) of lexical sets, collocation probabilities, idioms, professional and other dialects, and so on; (3) has *literary* competence. That is, he is sufficiently experienced as a reader to have internalized the properties of literary discourses, including everything from the most local of devices (figures of speech, and so on) to whole genres. In this theory, then, the concerns of other schools of criticism –such as questions of genre, conventions, intellectual background– *become redefined in terms of potential and probable response*, the significance and value a reader can be expected to attach to the idea “epic” or to the use of archaic language or to anything” (48-49). A pesar de ser un concepto descriptivo que Fish abandonará muy pronto negando la prioridad del texto independiente (Mailloux, 1982: 47), sigue siendo interesante por su naturaleza marcadamente histórica y para su introducción a los conceptos de competencia y convención literaria que resultarán centrales en la definición de las comunidades interpretativas como instrumento teórico y práctico de objetivación de la interpretación.

viable y más versátil, de comunidad interpretativa, nos trasmite la exigencia de crear un sentido e impone la etiqueta de aceptabilidad y plausibilidad a determinadas interpretaciones.

1.3.1 Culler y el lector competente

La idea de lectura, en cuanto síntesis de horizontes, juicios y conocimientos previos, no pierde su ascendente ni su innegable utilidad, y se confirma como instrumento precioso para las interpretaciones sucesivas.

Recorriendo el camino marcado por la teoría precedente, Culler considera la lectura precisamente como manifestación de la intertextualidad entendida como relación entre cada texto y un repertorio codificado de otros textos. Esta relación, como ya hemos anticipado, se desarrolla en cinco niveles que van de la materialidad del mundo real a la literariedad de los intertextos irónicos y paródicos, referencias estas últimas que se manifiestan prepotentemente en la red narrativa tejida por Cervantes no sólo como testimonio extra-textual, sino como motor narrativo y esqueleto que representa la condición de posibilidad de la historia (*story*) y de los personajes.

Cuando el lector se enfrenta a la decodificación de un texto y se encuentra atrapado en la red discursiva, necesita aplicar un esfuerzo imaginativo y semántico a todos aquellos elementos textuales que constituyen el entramado: una vez puesto en marcha el proceso puede insertar el texto en un modelo de coherencia que le es propio, ya que la comprensión es básicamente la reducción de una realidad a otra que ya conocemos y entendemos. El marco que permite la lectura se construye entonces (aunque no sólo) a partir de una gramática interiorizada de la cual dependen las propiedades de un enunciado: cuando tratamos una obra como un trabajo literario es porque sus potencialidades son actualizadas a través de las convenciones, es “because it is read in a particular way” (Culler, 1981b: 102).

Quien no ha interiorizado la gramática (o, como Alonso Quijano, la desvía y la usa según diferentes parámetros) no puede actualizar el texto. Si asumimos que la literatura es un tipo de discurso que funciona sólo siguiendo un sistema de convenciones que el lector ha asimilado, deducimos que la interpretación no es una operación guiada por asociaciones e inferencias subjetivas sino por convenciones compartidas, cuya origen es la institución literaria, que crean el sentido.

Gracias a este modelo, el receptor es capaz de familiarizar la palabra literaria. Leer una novela en sentido ficcional, o no, es insertar el discurso en una perspectiva de coherencia (u oposición) con la tradición literaria que comprende las reglas básicas de identificación del género: se ratifica entonces un contrato mimético que regulariza las relaciones entre realidad y ficción, operando las debidas distinciones y gobernando así la contingencia de la lectura. Este contrato, mal respetado por el protagonista, permite a otros personajes, y a nosotros los lectores “externos”, de aceptar la ficción cabaleresca como tal y de respetar las convenciones impuestas por el género, limitando la credulidad al acto de lectura. Una lectura normal debería reconocer desde el principio, como un *a priori* de la interpretación, la naturaleza ficcional del género novelesco y, a partir de esta competencia, impostar su interpretación y la creación del sentido de la misma obra.

La idea de familiarización e inserción del texto en un modelo que nos lo haga literariamente inteligible describe un proceso del que la decodificación no puede prescindir de ninguna manera, ya sea que el proceso tenga éxito positivo o que, como aparece ser en el caso de Alonso Quijano, lo tenga negativo.

Pero, evidentemente, el modelo de coherencia no es una categoría objetiva y universal, y la demostración son las contradicciones en las interpretaciones llevadas a cabo por los personajes de la novela que, repetimos, analizamos como lectores “reales”, aunque ficticios, cuya experiencia interpretativa podemos controlar y verificar a lo largo del texto. Alonso, por ejemplo, aplica un modelo de coherencia

que difiere del modelo de la mayoría de los demás lectores (pensamos, entre otros, al cura y al barbero), demostrando que su mecanismo de familiarización del texto no es el mismo del de sus paisanos, ellos también de alguna manera lectores y estimadores del género caballeresco, y no lo es porque, veremos, es informado por un marco de referencia que se contrapone, de alguna manera, al de los demás.

Alonso aplica claves interpretativas en contraste cronológico con la visión de la mayoría. Lo hace recuperando las estrategias pertenecientes a otra tradición, expresión de un contexto cultural distinto e históricamente remoto:

Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo: solo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería. Pero no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes. Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; ya no hay caballero que duerma en los campos, sujeto al rigor del cielo, armado de todas armas desde los pies a la cabeza; y ya no hay quien, sin sacar los pies de los estribos, arrimado a su lanza, solo procure descabezar, como dicen, el sueño, como lo hacían los caballeros andantes (II, 1, 553-554).

Cervantes no pasa de acentuar la dependencia de cada acción de su protagonista de la palabra literaria, subrayando la naturaleza del personaje como cruce intertextual: el problema, aquí, es que las competencias de Alonso Quijano le llevan a una interpretación de la palabra escrita que no es asimilable a la de los demás. Las salidas del protagonista en búsqueda de aventuras es fruto de una descodificación inaceptable por parte de la mayoría, consecuencia de unas

convenciones en contraste con el contexto no sólo literario, sino también histórico y social, que le hacen sobreponer el mundo real a la ficción novelesca (e intentar de imponer esta última a los demás lectores).

He aquí algunos ejemplos de lo que iremos analizando más detenidamente en el curso de la investigación :

[...] propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, *según él había leído en los libros que tal le tenían*. (DQ, I, 2, pág. 34. La cursiva es nuestra)

[...] respondió don Quijote que no traía blanca, porque *él nunca había leído en las historia de los caballeros andantes* que ninguno hubiese traído. (DQ, I, 3, pág. 42. La cursiva es nuestra)

—Pues con ese beneplácito —respondió el cura—, digo que mi escrúpulo es que no me puedo persuadir en ninguna manera a que toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced, señor don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo, antes imagino que todo es ficción, fábula y mentira y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos.

—Ese es otro error —respondió don Quijote— en que han caído muchos que no creen que haya habido tales caballeros en el mundo, y yo muchas veces con diversas gentes y ocasiones he procurado sacar a la luz de la verdad este casi común engaño; pero algunas veces no he salido con mi intención, y otras sí, sustentándola sobre los hombros de la verdad (II, 1, 557-558).

Por otro lado los lectores de la segunda parte, ejemplares porque encarnan una construcción metaliteraria muy específica, interpretan las aventuras del hidalgo,

el libro que narra estas aventuras, aplicando en sentido históricamente congruente el mecanismo base que acabamos de describir: su modelo de coherencia, de hecho, es muy distinto del modelo que Alonso aplicaba antes a las novelas de caballerías y ahora a su propia novela, y precisamente de este desencuentro interpretativo surge la irónica victimización del caballero y toda la maquinación narrativa que rige la segunda parte.

El volumen de 1615 es también el ejemplo de un tipo muy específico de convención literaria, que se desarrolla dentro de una misma obra y tiene su origen, en este caso, en la peculiar intertextualidad de la novela cervantina: su metaliterariedad autoreferencial, que en la primera parte había desarrollado una interpretación basada en la relación arqui- (en el sentido del vínculo de género) e hiper- (en su vertiente paródica) textual con la novela caballescica, adopta una nueva referencia representada precisamente por su otra mitad, por algo que sin duda pertenece a lo “*déjà lu*”, pero que le pertenece internamente. Y no sólo nosotros hemos podido añadir esta peculiar referencia a nuestro sistema de competencias, sino que lo han hecho también los personajes de la obra, modificando en consecuencia sus propias convenciones interpretativas con respecto a la ficción caballescica.

En estos ejemplos vemos cómo algunos personajes de la segunda parte, el bachiller y los duques, han asimilado nuevas convenciones, y cómo las usan para descodificar la invención literaria (literalmente encarnada por don Quijote y Sancho):

—Déme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebien haya el curioso que tuvo cuidado

de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes (II, 3: 567)

[...] y los dos, por haber leído la primera parte desta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados (II, 30: 818)

—No hay más que decir —dijo la duquesa—. Pero si, con todo eso, hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes, della se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso (II, 32: 838).

La percepción de la novedad y de la ambigüedad (otra vez hablamos de nosotros los lectores en carne y hueso y de los lectores-personajes) se permite gracias a un proceso de “extracoding” (Crosman, 1983: 92), que amplía los límites de comunicación dentro del discurso ficcional: gracias a este nuevo código, exclusivo de la obra, adquirimos nuevas maneras de leer y actualizar mundos literarios, además de nuevos instrumentos que cambiarán nuestra visión del mundo:

In literature, we experience the new not only through the unexpected juxtaposition or intersection of multiple systems of signs or discourses but also through extracoding, which offers us new ways of saying things, hence new ways of referring, which are also new ways of worldmaking. It is at this level of reading that the reader's competence is created within the text through various discursive strategies, which may

range from explicitly inscribed interpretive statements to significant juxtapositions, associations or repetition (91-92).

La competencia de los lectores, que hemos definido como normalmente anterior a la interpretación, se crea también durante el acto de lectura, dentro de un determinado texto a través de estrategias discursivas específicas: la lectura, en definitiva, se inserta dentro de una red de marcos de referencia, algunos basados en convenciones culturales, otros en estrategias textuales.

Si las referencias textuales son algo que emerge gradualmente durante el proceso de lectura, en el caso particular de los protagonistas del *Quijote* podemos decir que es el propio desarrollo narrativo que crea la competencia de sus lectores que, además de ser lectores internos son, cerrando el círculo, al mismo tiempo destinatarios y protagonistas de sus propias aventuras.

La actitud derivada de la interpretación de la mayoría de los personajes es, por lo menos dentro de algunos grupos, generalizada (o por lo menos es generalizada la divergencia interpretativa con respecto a la lectura de Alonso): es evidente, entonces, que hay unos valores y unos modelos que prevalecen sobre los demás, y son el reflejo de las competencias de la comunidad dominante, desarrolladas en el contexto socio-cultural más influyente y capaces de objetivar determinadas interpretaciones a costa de otras, socialmente irrelevantes.

La dispersión interpretativa, fruto no sólo posible sino aparentemente inevitable de la libertad del lector, es sin embargo limitada gracias a un acuerdo interpersonal, un consenso que nos permite excluir las lecturas inadmisibles, las que nos son consideradas “normales”. Esta base común de las recepciones parece sufrir unos pequeños pero significativos cambios, en relación a la lectura de Alonso, de la primera a la segunda parte. Si al principio la lectura del protagonista se encuentra en abierto y paródico contraste con la lectura dominante, en la segunda parte (por lo menos por lo que tiene que ver con la interpretación de su propia novela), el

caballero recibe el apoyo interpretativo de sus lectores que, a pesar de seguir sin reconocer validez ninguna (si no irónica) a su lectura caballeresca, por lo menos reconocen su estatuto de personaje y dan crédito al carácter literario de su existencia.

—Por cierto, buen escudero —respondió la señora—, vos habéis dado la embajada vuestra con todas aquellas circunstancias que las tales embajadas piden. Levantaos del suelo, que escudero de tan gran caballero como es el de la Triste Figura, de quien ya tenemos acá mucha noticia, no es justo que esté de hinojos; levantaos, amigo, y decid a vuestro señor que venga mucho enhorabuena a servirse de mí y del duque mi marido, en una casa de placer que aquí tenemos (II, 30: 780).

—Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? —El mismo es, señora —respondió Sancho—, y aquel escudero suyo que anda o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa (II, 30: 580).

Este contraste de estrategias, que refleja dos visiones del mundo antitéticas, nos recuerda una vez más el concepto bajtiniano de polifonía, esta vez aplicado a los modelos de coherencias de dos comunidades interpretativas muy distantes entre sí, social y culturalmente jerarquizadas. He aquí que el factor social vuelve prepotente a modelar las convenciones: la lectura, en el sentido de interpretación pero también, veremos, en algunos casos en el sentido de actividad práctica, es una cuestión social. Y como tal no puede prescindir de una serie de relaciones interpersonales e institucionales (Culler, 1980).

No se trata sólo del encuentro entre una persona (casi siempre virtual) y un texto, sino de una actividad real, llevada a cabo por lectores reales, que incluye toda una serie de variables que se pueden y se deben describir.

El imperativo del sentido impuesto al lector por la sociedad, así como la aceptabilidad, responde entonces también a otra condición que hemos calificado de fundamental: la historicidad. Es por esta característica que la figura de un lector ideal no es utilizable, o lo es sólo a un determinado nivel: si nos concentramos en lectores reales (o ficticiamente reales, como en nuestro caso), podemos manejar los hechos, las experiencias, y conjugarlos con las prácticas.²⁵ Aunque las convenciones de lectura que forman el modelo de coherencia puedan ser consecuencia de lo ya leído (y escrito y oído), no son necesariamente vinculadas por una relación directa, progresiva y siempre positivamente evolutiva:²⁶ se pueden de hecho desarrollar nuevas maneras de leer, nuevas competencias literarias que nacen por contraste y que quieren reflejar otra visión del mundo. Están entonces cambiando constantemente, pero no necesariamente evolucionando: se puede seguir adelante, con una recepción cronológicamente coherente con el contexto social, cultural y económico, pero también se puede volver atrás, recuperando unas estrategias interpretativas que, a pesar de ser irremediabilmente influenciadas por el contexto contemporáneo (dentro del cual se aplican y al cual, finalmente, se oponen), recuperan unas convenciones “obsoletas” que son reflejo de un sentido del mundo diferente y socialmente “punible”, o por lo menos degradante.

De otra manera no sería explicable la lectura quijotesca, cuya existencia es testigo de la pluralidad de imperativos y de modelos: la lectura de Alonso Quijano y su contraste con las demás nos ponen de frente a la posibilidad y a la necesidad de una polifonía interpretativa, y al mismo tiempo nos enseñan las consecuencias que una interpretación no “normal” puede tener, es decir ser socialmente marginada y

²⁵ Recordamos también la posición de Wayne Booth frente a la postura crítica que prevé, en el análisis de la recepción, una figura de lector que se quede completamente objetivo y “frío” frente a la obra literaria: esta supuesta objetividad, argumenta el autor, es una utopía crítica sin ninguna validez, ya que los sentimientos, las actitudes y, en sustancia, la biografía del lector son constantemente llamados en causa durante la lectura (Booth, 1983).

²⁶ Notamos aquí la vinculación de esta idea con el concepto, subrayado por L. Febvre, de la no necesidad del progreso histórico entendido, con matiz positivista, como avance e incremento de la complejidad (Vid. *infra*, nota 15).

constituirse en parodia. Hablamos de la existencia caballeresca del hidalgo como de parodia para reivindicar que no hay ninguna inocencia en la interpretación, así como no puede haber ningún solipsismo o, paralelamente, pretensión de “absoluto”. Los instrumentos que permiten la descodificación son variables, y en consecuencia son variables los resultados, con su naturaleza artificial e histórica, social y pública pero nunca completamente objetiva. Y esta ambigüedad, aunque resida, como recuerda Culler (1980), en la reversibilidad natural de cada figura que puede ser leída como referencial (que es lo que hace Alonso) o retórica, no es implícita al texto, sino que es contenida en la experiencia de recepción.

Leer y escribir lo que definimos como literatura quiere decir inevitablemente enfrentarse a toda una tradición, empezando por el marco de referencias más “externo” que tenemos a la hora de acercarnos a un discurso escrito, es decir el género como contexto intra-literario que forma parte de una enciclopedia intertextual. Los géneros no corresponden sólo a especiales variaciones lingüísticas, sino que representan una serie de expectativas que permiten a los signos transformarse en proposiciones de diferentes tipos. Expectativas o, también, presuposiciones: el género sería un tipo de presupuesto pragmático, directamente literario, que constituye el espacio discursivo del cual sacamos las convenciones y del cual inferimos la “retoricidad” de las figuras del discurso (Culler, 1981).²⁷ Cada uso del lenguaje, literario y no, es una interpretación de la realidad regulada por distintos tipos de convenciones, que pueden ser de tipo tradicional (reconocen la regularidad de un hecho), prescriptivas (regulan acciones futuras) o constitutivas (crean y definen nuevas formas de comportamiento: deciden, por ejemplo, lo que es o no es literatura): las convenciones que delimitan los géneros son de tipo tradicional, pero en algunas ocasiones pueden ser también de segundo tipo, ya que estipulan lo que se

²⁷ En relación al concepto de referencialidad de la palabra literaria tenemos que hacer una vez más referencia al trabajo de M. Riffaterre y a su definición de lectura heurística contrapuesta a un tipo de lectura hermenéutico, donde la primera, precisamente a causa de la no referencialidad del texto literario, se choca con un aserie de “ungrammaticalities” que hacen obscura la lectura mimética pero que, sin embargo, pueden servir a otro nivel (Culler, 1981).

puede y no se puede decir en relación a determinadas expectativas (Mailloux, 1982: 126-139).²⁸

Los lectores efectivos –guiados por aquellas competencias que supuestamente son también características del autor– intentan acercarse durante la lectura al público que quien escribe quiere para su texto. Para aproximarse de manera correcta al discurso literario tenemos, como receptores, que trabajar con el concepto de ficción, para incrementar nuestra conciencia de la naturaleza del texto y controlar nuestro involucramiento emotivo directo (Rabinowitz, 1977).

La discriminación entre ficcional y no ficcional, o la falta de discriminación, si operamos, como Alonso, haciendo referencia a otro modelo de coherencia, se basa en nuestra experiencia.

Primero viene entonces el reconocimiento de la literatura como tal, de la naturaleza ficcional y retórica del discurso, incluso en el caso excepcional en que el protagonista de un discurso novelesco se presente como persona (sin dejar de ser personaje) e interactúe a nivel de la realidad factual, como en la segunda parte de la novela de Cervantes.

Sabemos evidentemente que no todo lo que leemos en un texto poético es ficción: tenemos que distinguir entre la novela como conjunto, concebido como género ficcional, y un segundo tipo de ficción previsto dentro del primero y actualizado a través de diferentes tipos de discurso. Entre estos discursos el lector *espera* –influenciado y guiado por sus competencias, que le permiten también interpretar las rupturas de las normas– encontrar la narración ficcional como marco principal.

²⁸ Las etiquetas que hemos atribuido a estas convenciones pueden sin embargo sufrir modificaciones significativas, por ejemplo cuando empiezan a funcionar como criterios de evaluación de un texto y pueden llegar a convertirse en censura; las convenciones de tipo tradicional y prescriptivos (que se usan también para inferir las intenciones de alguien que respeta o no una determinada regla), además, pueden mudarse en constitutivas cuando se usan para dar significado a una acción comunicativa o no (Mailloux, 1982).

La idea de que las competencias del autor y del lector sean las mismas es sin embargo refutable bajo distintos aspectos:²⁹ primero porque una lectura no es necesariamente contemporánea y, dado que los lectores están invariablemente situados en un determinado contexto histórico, su lectura como expresión de las competencias tiene que variar en el tiempo y en el espacio, casi nunca coincidiendo con la intención del autor.

Pero más allá de la lectura como contingencia histórica, tenemos que volver otra vez al concepto de necesidad relacionado a la interpretación. Hemos ya ampliamente subrayado la condición de arbitrariedad no sólo de las convenciones sino de la comunicación en general, y ahora volvemos a insistir sobre cómo la descodificación operada por el receptor se desvincule no sólo de la *intentio auctoris* (Eco, 2009), sino también de la *intentio operis*: los derechos de interpretación están todos en mano al lector.³⁰ A través de nuestro bagaje cultural, literario y social, hay que fingir ser un determinado público, fingir creer e identificarse con el “público narrativo” suspendiendo nuestra credulidad y, al mismo tiempo, manteniendo el interés para los personajes como personas y como artificios del autor: si fallamos – consciente o inconscientemente– en este proceso, podemos construir

²⁹ Véase también, a este propósito, la posición de Eco (2009) en relación al concepto de sobre-interpretación y uso como derivación de la lectura, en la cual las competencias puestas en campo por el lector, que se convierten en su *intentio*, no corresponden a las del autor. Éste, una vez terminado su trabajo e impuesta una forma a la obra (eso sí, la impone), deja la interpretación (que, no olvidemos, se sigue considerando en términos de cooperación) en mano al receptor, anulando la condición de necesidad de la descodificación.

³⁰ Eco en realidad funda toda su construcción teórica en la idea de cooperación interpretativa, en la cual el autor en el acto de escritura ya había imaginado una forma cerrada que sugiere y genera el orden de su propia interpretación: esta última, sin embargo, se transforma invariablemente en una verdadera ejecución. La falta de la relación de necesidad no implica, no obstante la “desaparición” del autor, un total descontrol autorial del texto: la libertad impulsada por la obra es, sin miedo de ser paradójica, una libertad consciente, que tiene que tener en cuenta las sugerencias del texto sin dejarse llevar por derivas incontrolables y sobre todo injustificables. Eco rechaza de hecho la posibilidad de una intervención indiscriminada del lector, que hace suyo el deber, y el derecho, de mantener la posibilidad interpretativas de la obra dentro de un determinado campo de relaciones elegidas por el autor, que en cualquier caso nos introduce en *su* mundo a través de *su* forma, guiándonos y ayudándonos gracias a determinadas exigencias de desarrollo implícitas en las páginas escritas (Eco, 2009).

interpretaciones anormales como la de Alonso Quijano. Aportando su concreta situación existencial al acto de la recepción, re-contextualiza los textos que lee e intenta así volver a vivir, e imponer a la contemporaneidad, aquella poética de la univocidad que había caracterizado el mundo ordenado de la caballería y que la nueva sociedad no puede concebir ni aceptar.

El hidalgo pone en marcha este mecanismo en relación a la literatura caballescica anterior y también en relación a la paródica, la suya, la que protagoniza. No acepta el cambio de paradigma narrativo y, en consecuencia, no acepta formar parte del público “normal”. Se aleja de la comunidad dominante y hace revivir una interpretación tardo-medieval que no puede ser socialmente aceptada y, de hecho, viene rechazada y considerada como una verdadera enfermedad. Pero cada interpretación –también la que definimos, basándonos en las convenciones socialmente aceptadas, una interpretación “correcta”– es una versión de un *misunderstanding* con respecto, por lo menos, a su finalidad inicial. El discurso literario es repetible, se adapta a nuevos contextos y sólo de esta manera públicos histórica y socialmente distintos pueden seguir interpretándolo según unos marcos de competencias que se han ido modificando a lo largo de la historia dentro de un determinado grupo:

This framing takes place within historical communities, a fact that has two important consequences. First, what is framed may change from culture to culture, from period to period, and the hierarchy of reading conventions brought along with the frame may change as certain conventions achieve priority and others lose status. Second, the successful act of framing is communal, not individual (Mailloux, 1982: 136).

Cada ser humano interpreta la realidad (y la literatura) a través de, y gracias a, el modelo cultural en el que vive y en el que los instrumentos para la interpretación se han desarrollado. Una lectura normal, que es lo que hemos estado intentando

definir, es dada entonces por la adhesión de esta determinada interpretación a unas características y unas normas de significación que nacen de un conjunto social y cultural que se impone como dominante, en una contingencia histórica específica, y actúa como garante intersubjetivo a través de principios supra-individuales.

1.3.2 Los personajes cervantinos como comunidad interpretativa

Según lo que hemos visto hasta ahora podemos calificar como lector competente, el “lector tipo” al que intentaremos paragonar nuestros protagonistas, aquel lector que, según Culler, es capaz de controlar completamente las convenciones. Su competencia literaria consiste, aunque no se limite a este aspecto, en el hecho de relacionar el mundo ficcional con el mundo de la experiencia, y de hacerlo gracias a las citadas convenciones semióticas y literarias.

Hay que añadir a este retrato, sin embargo, unas cuantas características, sobre todo para especificar la relación de estas competencias con el entorno del lector como individuo –con su propia biografía y su propia materialidad– y como miembro de un determinado grupo. Una de las características fundamentales del sistema de convenciones que hemos estado analizando es de hecho su ser compartido, y compartible, entre quien produce el texto y quien lo recibe y, sobre todo, entre el grupo de lectores. Autor y lectores reconocen la intertextualidad que conforma el discurso literario y, gracias a este reconocimiento, pueden primero escribir y luego interpretar el texto o, dando una mayor importancia al segundo factor, el lector mismo puede crear con su interpretación el objeto de su lectura. Hemos visto también cómo comprender un determinado discurso significa naturalizarlo, llevarlo a un terreno conocido que permita la interpretación: el lector postulado por Culler, que evidentemente no produce el significado por sí mismo, junta intertextualmente todos los elementos que tiene a disposición para establecer códigos y formas culturales.

¿Cómo se sitúa nuestro protagonista frente a esta definición? Sin duda podemos decir que también Alonso Quijano es el eje de una pluralidad de códigos, aunque la realidad de referencia de estos códigos no es coherente con su situación factual y mundana, con su contexto más inmediato. Es una realidad completamente fuera del tiempo, anacrónica: han cambiado los pilares mismos de la sociedad, y con estos los sistemas de producción de significados, en consecuencia de una inevitable adaptación del contexto en que se desarrolla la lectura a una nueva realidad económica, social, política y, finalmente, cultural. Pero no es sólo un cruce de convenciones, su misma naturaleza metaliteraria le otorga el papel de creador de textos y autor de sus propias convenciones literarias.

La conformación y las características de las comunidades como foco de interpretación cambian según se modifican los parámetros generales que rigen y administran al grupo en cuestión: los componentes, que siempre e inevitablemente se encuentran en una dada situación histórica, material, y en una comunidad específica, reciben lo que leen dentro del contexto vigente sin poder trascender la interpretación. Y si, por último, ignoran los parámetros comunitarios, como Alonso, corren el riesgo del aislamiento interpretativo y, posiblemente, social.

Estamos hablando de comunidades interpretativas que utilizan, difunden y canonizan una interpretación concreta que, supuestamente, se tiene que quedar dentro de unos límites (impuestos, por ejemplo, por las normas de género) que aseguran la no-arbitrariedad de la lectura.

Pasamos entonces de la definición de competencia literaria a su actualización y uso por parte de un grupo de lectores y a su transformación en estrategias para la interpretación de un texto y de la realidad misma, estrategias que las comunidades ponen en acto para dar sentido al mundo ficcional, a la literatura (incluso cuando esta se presenta en carne y hueso y permite la interacción directa con sus

protagonistas convertidos en realidad mundana), y que son expresión inmediata de las comunidades que las producen.

La definición de *interpretive communities*, que intentaremos ampliar añadiendo las vertientes práctica y material de la lectura como instrumentos que influyen de manera decisiva la interpretación, deriva de la aplicación de una metodología crítica bien determinada:

The method [...] is applicable to larger units and its chief characteristics remain the same: (1) it refuses to answer or even ask the question, what is this work about; (2) it yields an analysis not of formal features but of developing responses of the reader in relation to the words as they succeed one another in time; (3) the result will be a description of the structure of response which may have an oblique or even [...] a contrasting relationship to the structure of the work as a thing in itself (Fish, 1990: 42).

Vamos a ver entonces qué son estas *communities* y cómo podemos aplicar este concepto a los personajes de la novela, identificándolos a través de las estrategias que llevan a cabo en la interpretación primero de la literatura caballeresca y después de la misma novela que Cervantes les dedica.³¹ Nos interesa sobre todo conocer el papel de estas comunidades y la manera en que desarrollan, según sus intereses y su

³¹ Los personajes de la segunda parte, en particular el bachiller y los duques, se caracterizan principalmente por el hecho de haber leído la primera. Estas figuras resultan ser todavía más interesantes si pensamos a los prólogos que el autor compone para ambas partes del libro, en los cuales Cervantes se dirige directamente a los futuros lectores de las aventuras del hidalgo (y, en 1615, a los efectivos), lectores que son representados, entre otros, por los personajes que hemos citado. A este propósito parece oportuno hacer referencia a la teoría del lector modelo postulada por Eco: cada texto, según el autor, “postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa” (Eco, 2000: 52). El texto se emite entonces para que alguien lo pueda poner en marcha, cooperando a su actualización a través de las pautas dadas por el autor. Prever el “lector modelo” no significa de hecho augurarse su existencia, sino implica hacer el texto de manera que éste lo construya: “l'autore da un lato presuppone, ma dall'altro isituisce la competenza del proprio lettore modello [...] prova a muovere il testo in modo da costruirlo” (56). La actitud de Cervantes hacia los que leerán, y que han leído, su novela nos recuerda la ironía socrática en el marco de una vivaz dialéctica entre autor y lectores, condición imprescindible para la existencia de un receptor implícito que participará activamente a la composición del texto y de su significado.

conformación social e histórica, la visión del mundo que aplican, en una descodificación de segundo grado, también a la ficción literaria. Son funciones del proceso de lectura de un texto y de la formación del significado, y por este motivo parece extremadamente interesante utilizar este instrumento teórico para averiguar las lógicas que rigen la interpretación de unos lectores que, a pesar de ser ficticios, responden a impulsos reales (no sólo en el sentido de realistas, sino de real como lo puede ser la primera parte de la novela).

Hemos dicho que la experiencia del lector, y de un lector en particular, es el significado de un texto, pero esto no significa que no sea dado socialmente.

Las estrategias de las que hablamos no pertenecen a un intérprete como entidad aislada, aunque veremos como el protagonista don Quijote sigue sus propias directivas, sino que son una propiedad del grupo que el mismo intérprete “sufre”, dejando en última instancia a la comunidad lo que podemos llamar la responsabilidad de la interpretación, de la producción del significado y de la manifestación/reconocimiento de los caracteres formales de la obra (Bertoni, 1996).

De hecho, si el propio lector siempre está relacionado con un contexto determinado y pertenece a un grupo social, podemos decir que la experiencia misma es algo cuyo origen es necesariamente social, además de iterable, y que el mundo real así como lo entendemos es él mismo un texto socialmente dado:

In term of his interpretive theory, Culler stops short of Fish's present position. Both agree that the “real world” is “the socially given text” (Culler) or the “standard story” (Fish). This position would seem to commit both theorists to Fish's claim that “no use of language matches reality but that all uses of language are interpretations of reality” (Mailloux, 1982: 61).

La comunidad, cuya mentalidad y cuyas acciones se rigen por la necesidad de dar sentido a la realidad y de crear su “standard story”, desarrolla mecanismos interpretativos, regidos por una serie de convenciones basadas en una enciclopedia

intertextual compartida (Culler, 1975), que el lector convierte en decisiones y, aplicando estas decisiones de manera ya no descriptiva sino creativa, escribe – leyendo– el texto:³²

[...] meanings are the property neither of fixed and stable text nor of free and independent readers but of interpretive communities that are responsible both for the shape of reader's activities and for the text those activities produce (Fish, 1990: 322).

La figura del lector adquiere todavía más independencia: es él quien *hace* la literatura, sus acciones ya no son simplemente instrumentales sino esenciales, aunque en realidad parece que no se recupera el sujeto como tal sino su función intertextual de descodificación y de intersección de códigos de inteligibilidad. De hecho la desaparición del lector como individuo, substituido por un conjunto impersonal de relaciones, y la elección de un nuevo objeto de estudio identificable con todo lo que un lector tiene que conocer a la hora de leer e interpretar de manera convencionalmente aceptable un texto, no es suficiente para realizar nuestro objetivo, porque ignora voluntariamente una serie de factores que, al revés, parecen imprescindibles: para que el modelo funcione con los personajes tenemos entonces que re-humanizar el sujeto, aunque lo analicemos como sujeto colectivo bajo la etiqueta de comunidad como reguladora de la lectura, y complementar la noción de competencia como código con los aspectos sociales que conforman las visiones del mundo de los lectores y con los aspectos materiales del acto de recepción. Esto no quiere decir justificar la interpretación subjetiva, en absoluto, ni alguna forma de nihilismo deconstruccionista, porque cualquier interpretación, aún la más

³² Como bien recuerda S. Mailloux (1982), no obstante la diferencia substancial entre el enfoque descriptivo de Culler y el creativo propuesto por Fish, ambos críticos mantienen un acuerdo de base sobre la naturaleza variable de las competencias y de la “standard story”: «It is Culler's goal to describe the procedures readers actually use, while Fish has given up this exclusively descriptive focuses: “Rather than restoring or recovering texts, I'm in the business of making texts and of teaching others to make them by adding to their repertoire of strategies”» (62).

aparentemente personal, se inserta en un código social y colectivo que la hace inteligible y justificable a los ojos de los demás receptores: el *quid* es entonces la identificación del código mismo, de aquella estrategia socialmente aceptada, y la comprensión del porqué de su aceptación social o, antes, de su creación y desarrollo.

Una vez más Cervantes parece llevar al extremo las posibilidades de sus personajes-lectores, porque nunca como en este caso, hablamos sobre todo de Alonso Quijano, la esencialidad de la actividad lectora, el poder creador del lector, es evidente.

Cada lector, en el mundo cervantino como en el nuestro de lectores reales, no actúa sólo por sí mismo, no opera de manera completamente autónoma: lee en cuanto miembro de una comunidad, cuyas reglas sobre la lectura y la interpretación determinan la comprensión del receptor como individuo y el tipo de enfoque que este último adoptará a la hora de descodificar y, también, determinan el tipo de literatura que *crea*. Una comunidad como la representada por la corte nobiliar de los duques, en la que se cruzan diferentes clases sociales y niveles culturales, da vida a toda una serie de aventuras, que constituyen la parte central del segundo volumen, creando de hecho nuevo material literario del que también son protagonistas: a la base de esta creación está no sólo la lectura previa de la primera parte, sino también la interpretación en tiempo real de los dos personajes principales (el hidalgo y el escudero), con los cuales todo el grupo llega a interactuar.

La característica más significativa, a estas alturas, es la casi irrelevancia del texto en el proceso de interpretación y el protagonismo del lector también en una fase que hasta ahora se consideraba o completo dominio de un autor o fruto de la cooperación entre receptor y texto. Es un protagonismo que podría tener consecuencias peligrosas sobre todo desde el punto de vista de la posible dispersión interpretativa y de la arbitrariedad del resultado, también porque, si seguimos esta perspectiva, nada de lo que el lector infiere y que reconoce como literatura es

inducido por el texto. No es el texto quien dirige la lectura, sino los límites impuestos por las estrategias interpretativas de la comunidad a la que el receptor-interpretante pertenece. La desviación en la interpretación deriva entonces de una no-adhesión a las estrategias y de la voluntad de seguir unas reglas y unos principios que no son los dominantes. El carácter histórico de estas reglas y de los grupos en las que se forman es, ya lo hemos dicho, fundamental, porque las contingencias históricas y sociales y el contexto cultural específico son lo que forjan los mecanismos interpretativos (variable influenciada, lo recordamos, también por los modelos prácticos de acercamiento al texto literario), que resultan entonces vinculados a la situación e inseparables de ésta.

La necesidad de una objetivación, aunque mínima, de la interpretación, no es algo que se pueda ignorar, sobre todo si nos encontramos con una situación de conflicto interpretativo en el cual es evidente que una recepción es considerada “más normal” que otras.

Hemos estado subrayando en varias ocasiones la naturaleza prominentemente social de los mecanismos de comprensión y de las que hemos llamado competencias, que lejos de proceder de decisiones arbitrarias, derivan de decisiones colectivas y actúan hasta que el grupo que las usa las considere validas. Estas convenciones colectivas funcionan precisamente como “objetivantes”, y cubren también los aspectos formales de la obra, detalles que hasta ahora se solían atribuir a las propiedades del texto, reconocibles (y actuables) por el lector pero fuera de su control: dejar en mano al receptor las características formales quiere decir dejar el control total de la palabra literaria al modelo interpretativo que el lector mismo representa, considerando cada aspecto del discurso como el producto del acto interpretativo, “man made” (Fish, 1990:). Convenciones hechas por los hombres pero no, repetimos, actos individuales: los mecanismos que conforman los actos interpretativos son expresión de una comunidad. El concepto de comunidad como

entidad, por lo menos parcialmente, objetivante resulta decisivo en la definición de lector que queremos adoptar, es decir como extensión y producto de la comunidad a la que pertenece y en la cual desarrolla su lectura.

La definición dada por Fish de comunidad interpretativa, necesita ser oportunamente puesta en relación con otros factores externos que incluyan de manera más decisiva las cuestiones mundanas y sociales, ya que

for rather different reasons, neither Fish nor Culler supplies an important part of a reader-response critical theory: the needed link between a social model of reading and a practical criticism based on that model (Mailloux, 1982: 62).

Una revisión en sentido social de este modelo parece entonces encuadrar más exhaustivamente la variedad de grupos de recepción y de lectores descrita por Cervantes, justificando la diferencia de lecturas e interpretaciones. Habrá sin embargo que poner en primer plano su relación no sólo con la tradición literaria sino también con la realidad contemporánea y su profunda vinculación con las prácticas de adquisición de la cultura que, veremos, son parte integrante de la conformación de las estrategias. Cómo se lee, si en público o en privado, qué tipos de ediciones llegan a qué tipo de lectores, en qué ocasiones se considera normal la lectura de libros de entretenimiento. La respuesta a todas estas preguntas es un escalón imprescindible para conocer qué categorías usa el público cervantino, ya que la propia materialidad del libro como objeto y su difusión son factores que influyen profundamente también el aspecto intelectual de la interpretación.

La referencia al aspecto práctico y a su influencia nos lleva otra vez a una cuestión fundamental: la variabilidad de los grupos. A pesar de su función reguladora, de hecho, la comunidad no es algo objetivo y dado de una vez por todas: es un conjunto fluctuante de intereses y objetivos particulares, cuya perspectiva es, por naturaleza, interesada y nunca inocente o neutral. Al mismo

tiempo es convencional (hecho que presupone un acuerdo y que aleja el fantasma de la subjetividad) y de naturaleza invariablemente pública: aquella interpretación que sale de las reglas impuestas por la comunidad y no adopta las convenciones consideradas inmediatamente “naturales” será excluida de las lecturas aceptadas, considerada socialmente aberrante. Es interesante a este punto anticipar también la exclusión social relacionada con el aspecto material de la lectura, a su actuación práctica: no es sólo el resultado final “anormal” que ajena el lector no alineado de la comunidad, puede ser también una relación material con el libro fuera de los cánones aceptados. Lo primero que impacta a la sobrina y al ama de Alonso, antes incluso de aquella interpretación que le llevará a hacerse caballero andante, es el aspecto físico de su lectura, su faceta de actividad aparentemente normal pero llevada al exceso, hasta el punto en que la comunidad no la reconoce y se ve obligada a rechazarla y “curarla”.

Citamos aquí unos ejemplos muy significativos:

Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron por entonces para el mal de su amigo fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase —quizá quitando la causa cesaría el efeto—, y que dijiesen que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza (I, 7: 70-71)

Dos días eran ya pasados los que había que toda aquella ilustre compañía estaba en la venta; y pareciéndoles que ya era tiempo de partirse, dieron orden para que, sin ponerse al trabajo de volver Dorotea y don Fernando con don Quijote a su aldea, con la invención de la libertad de la reina Micomicona pudiesen el cura y el barbero llevársele como deseaban y procurar la cura de su locura en su tierra (I, 46: 479-480)

—Pues no tenga pena —respondió el bachiller—, sino váyase enhorabuena a su casa y téngame aderezado de almorzar alguna cosa caliente, y de camino vaya rezando la oración de Santa Apolonia, si es que la sabe, que yo iré luego allá y verá maravillas. —¡Cuitada de mí! —replicó el ama—. ¿La oración de Santa Apolonia dice vuestra merced que rece? Eso fuera si mi amo lo hubiera de las muelas, pero no lo ha sino de los cascós. —Yo sé lo que digo, señora ama: váyase y no se ponga a disputar conmigo, pues sabe que soy bachiller por Salamanca, que no hay más que bachillear —respondió Carrasco. Y con esto se fue el ama, y el bachiller fue luego a buscar al cura, a comunicar con él lo que se dirá a su tiempo (II, 7: 595-596).

Una lectura que es acción oculta, apartada y totalizante, acto que compromete todos los sentidos e interesa todas las sensaciones, desde el dolor hasta la voluptuosidad, acercando la figura del lector a la del enamorado:

Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso – que eran los más del año –, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; (I, 1: 28).

Alonso Quijano es un lector que podríamos definir clandestino, cuya pasión de contornos absolutos se verá obstaculizada hasta la completa prohibición.

Pero ¿por qué se prohibirá? Será precisamente la comunidad, obligada por su misma supervivencia y su propia naturaleza de árbitro, a reducir a la normalidad todas las excepciones: rechazará una lectura que se encuentra totalmente fuera de contexto, y veremos más adelante cómo intentará llevar otra vez a Alonso a respetar los estándares del grupo dominante, parámetros que el hidalgo ha decidido – diríamos conscientemente– de cambiar con otros más adherentes a sus necesidades.

Hemos dicho fuera de contexto, y es precisamente esto uno de los factores más importantes en el reconocimiento de la que hemos llamado “normalidad”. Sólo para anticipar un ejemplo –que desarrollaremos más adelante– podemos citar la reacción de la comunidad al hecho de que Alonso, como hemos visto en la cita, deje a un lado poco a poco todas aquellas actividades que, al revés, deberían de caracterizar su estatus social para dedicarse a algo que, según la convención social, es un mero entretenimiento. En el orden “normal” del mundo, que es precisamente el orden que retratan las convenciones de la comunidad dominante, Alonso quiere imponer una nueva visión, en la cual los hidalgos rompen el equilibrio social dedicándose a actividades frívolas y, sobre todo, altamente improductivas.

Se rechaza entonces lo que no cabe en la mirada de la comunidad, lo que el grupo percibe como extraño porque completamente ajeno a la situación en la que los miembros tienen que actuar y vivir, es decir completamente fuera de contexto.

En el centro de este mecanismo está la naturaleza del discurso y de la misma recepción, que no puede ser abstracta: la palabra, así como quien la recibe, está siempre puesta en un situación, siempre contextualizada y “contextualizable”, y por eso nunca indeterminada (nunca literal):

[...] any reading that is plain and obvious in the light of some assumed purpose (and it is impossible not to assume one) is a literal reading; but no reading is *the* literal reading in the sense that it is available apart from any purpose whatsoever (Fish, 1990: 280).³³

Es el contexto el que establece la eventual ambigüedad del discurso y el que determina, finalmente, su interpretación. Nunca es algo interno al texto o alguna

³³ Subraya el autor cómo para plantear una verdadera diferencia entre el significado literal de una palabra o proposición y su significado no-literal, debería primero ser posible una lectura que no procede de ninguna asunción de finalidad, que sea libre de cualquier intención o pretexto. Pero, sigue Fish citando a Kenneth Abraham: “A statute without a purpose would be meaningless...to speak of the literal meaning of a statute ...is already to have read it in the light of some purpose, to have engaged an interpretation” (Fish, 1990: 279-280).

propiedad implícita: todas estas características son impensables si no hacemos referencia a lo que nosotros los lectores nos esperamos del texto, un texto y un lenguaje que conocemos de antemano y sólo en la forma que el contexto mismo le ha dado, nunca en absoluto y sobre todo nunca de manera definitiva. Lo definitivo, en una dimensión histórica cual es la dimensión natural de la comunidad, no es pensable ni viable: es precisamente esto que tenemos que tener bien presente si hablamos de una interpretación normal y de una lectura adecuada. Por esto nos preguntábamos antes: ¿normal para quién?, porque la normalidad de una lectura se tiene siempre que pensar en relación a un determinado contexto y a una determinada comunidad interpretativa que produce lectores alineados y estrategias que funcionan sólo dentro de este mismo grupo durante un periodo limitado de tiempo.

Hemos visto ya como no podemos limitar el contexto y lo que la comunidad comparte a una cuestión meramente lingüística: tenemos que proceder en la definición de comunidad teniendo en cuenta todo lo que hemos dicho a propósito del concepto de competencia y de sus características de historicidad y publicidad. No se trata entonces solo de lenguaje sino también de mentalidad, de prácticas y estilos de vida que rigen, de una manera u otra, los procesos comunicativos, actos exclusivos de una comunidad cuyas normas no se encuentran implícitas en el lenguaje sino organizadas siempre en relación a determinadas finalidades dentro de la estructura institucional en la que se habla y se lee. Cada recepción es un producto de las circunstancias, es decir es un producto de la comunidad en cuanto ella misma circunstancia que hace imposible, en su interior, la incompreensión: el significado está efectivamente ya atribuido, la comunidad posee una verdadera enciclopedia que permite la comunicación y la hace constantemente factible y reproducible. No queremos decir, con esto, que las estrategias interpretativas sigan siendo siempre las mismas, se pueden introducir nuevas categorías o ampliar las antiguas para adaptar la interpretación a un cambio de contexto que, sin embargo, siempre es externo y

percibido como tal. Fish no habla necesariamente de una ruptura, pero es evidente que, siendo factores históricos, los intereses y los objetivos de una comunidad no sólo pueden, sino que tienen que evolucionar en el tiempo, y suelen hacerlo de manera social y colectiva.

Estos personajes, de los que investigaremos el conocimiento literario y las costumbres lectoras, demuestran leer y disfrutar del género caballeresco, incluso aun más de su versión desacralizadora, y al mismo tiempo nos darán los datos necesarios para poderlos configurar como representantes de un modelo, o más bien varios, de lectura: este modelo se ha establecido a través de la suma de una serie de variables que comprenden, además de las imprescindibles referencias intertextuales, propiedad y funciones del sistema compartido de convenciones que constituye el “publicly available system of intelligibility” (Fish, 1990: 332), aquellas evoluciones sociales y culturales que testimonian el carácter histórico, e históricamente variable, de las comunidades interpretativas. Volvemos a recordar que no son sólo las estrategias interpretativas y las convenciones (conceptos incluso superponibles entre sí) las que hacen e informan la literatura, sino que un papel decisivo lo tiene el marco dentro del cual estas estrategias se crean y, sobre todo, se aplican: el contexto como conjunto de agentes y valores sociales, políticos, culturales y económicos es un factor con una connotación esencialmente histórica, relacionado por su propia naturaleza con comunidades que comparten, en el tiempo y en el espacio, tradiciones y maneras comunes de crear significados y sentidos.

La historicidad, con todos los consecuentes cambios y ajustes que influyen, plasman y modifican las estrategias de interpretación de las comunidades, es un rasgo fundamental y uno de los datos que más nos concierne: la reacción de los personajes-lectores frente a la literatura, representada sobre todo en la segunda parte por dos protagonistas literarios que son personas de carne y hueso, su actitud frente a estos mismos personajes y su manera de dar forma y sentido a lo que leen, así como al

desfase perceptivo de don Quijote, forman parte de un proceso que se modela a través de los inevitables cambios sociales que se verifican a lo largo del tiempo.

En el origen de esta idea de evolución diacrónica, central en nuestro intento de justificación de los personajes como representantes de comunidad(es) interpretativa(s),³⁴ está otra vez la noción de lenguaje, de texto y de interpretación, como algo constantemente “en situación”, siempre recibido dentro de un contexto caracterizado por una forma específica y por esto nunca indeterminado.

Los límites de la que se considera una interpretación aceptable cambian a continuación, ya sea de manera sincrónica (horizontalmente, en el espacio), o de manera diacrónica (verticalmente, en el tiempo), y una nueva estructura emerge y toma forma en una lectura: si la comunidad reconoce esta lectura como algo que sus miembros hacen, ésta llega a ser una interpretación corriente y socialmente aceptada. Está claro que hay interpretaciones contrastantes y hay debate entre distintas lecturas, pero lo que se debate no está en el texto, es una función de la interpretación misma cuyos límites (aunque varios y diferentes), siempre son determinados por la institución (que no siempre, añadimos, tiene porque ser literaria) que autoriza un número controlado de estrategias.³⁵ Es lo que no pasa y no puede pasar a Alonso, cuyas estrategias interpretativas no pueden ser asimiladas por la comunidad a la que pertenece porque son evidentemente anacrónicas, y no pueden competir con la

³⁴ Postulamos de hecho la existencia de una pluralidad de comunidad, y veremos cómo podemos encontrar en la novela un grupo bastante numeroso de interpretaciones contrastantes, representadas por ejemplo por la comunidad más “cultura”, que repudia varios aspectos de la literatura caballeresca, o el grupo formado por aquellos lectores que se acercan a la literatura buscando pura diversión, o también la comunidad que repudia otra vez la cultura escrita pero por ignorancia y superstición.

³⁵ La institución, en nuestro caso específico, no tiene porque ser académica o relacionada con la cultura alta, aunque el papel del bachiller en el pueblo, o de los eclesiásticos, puede recordarnos precisamente el poder de la academia: el factor determinante en la conformación de unos parámetros para la objetivación puede por ejemplo venir, como veremos, desde el poder político y la influencia social de las clases más acomodadas (es el caso de la corte de los duques) e históricamente más influyentes.

lectura vigente de la narrativa caballeresca, lectura que ha pasado por un cambio de paradigma sustancial con respecto a la interpretación que quiere imponer el hidalgo.

Si consideramos todas las implicaciones culturales que, veremos, van paralelas al cambio de mentalidad cortesana y a la difusión y recepción material de la literatura de entretenimiento, resulta entonces inevitable para los personajes leer las novelas caballerescas primero y luego a las aventuras de don Quijote de la manera en que las leen: es decir, respectivamente, como el resultado de la evolución de un género que ha ido cambiando con la sociedad, y como la consecuencia (inevitablemente cómica) de una interpretación de la literatura ajena al contexto y a los parámetros de la comunidad interpretativa dominante.

La interpretación proporcionada por la mayoría (anotaremos algunas excepciones) de los personajes y no la del hidalgo, es coherente con (y se origina de) un momento histórico bien identificable, con la evolución del papel de la corte, de la clase nobiliaria, de la misma caballería andante como factores de una revolución cultural que ha cambiado los parámetros de significación: estos factores, que conforman uno de los ejes del cambio diacrónico de las estrategias interpretativas, se suman a otro tipo de convención literaria, una convención que va más allá de las competencias genéricas que los lectores tienen sólo por el hecho de formar parte de la comunidad. Nos referimos otra vez a aquellas convenciones de lectura que se desarrollan al interno de una obra específica y se asientan como reglas básicas, y comunes, para la recepción de esta determinada obra literaria.

Al considerar la importancia de la intertextualidad en la formación de las estrategias interpretativas, no podemos olvidar cómo la enciclopedia de referencias, sobre todo en la segunda parte de la novela, es marcadamente autorreferencial: es a este propósito que hemos destacado también, además de las convenciones propias del grupo de lectores, aquellas estrategias dictadas al mismo grupo por la metaliterariedad centrípeta de la obra cervantina.

El rechazo por parte de una comunidad de una lectura tan desatada y fuera de contexto, o por lo menos fuera del contexto vigente, se comprende, en nuestra opinión, si asumimos que las estrategias producidas por la comunidad no son funcionales sólo a la comprensión y a la interpretación del discurso literario y de los mundos ficcionales, sino que tienen como prioridad también descifrar y entender el mundo real. Alonso lee sus novelas a través de unas estrategias que son productos de una diferente ordenación del mundo y de diferentes valores morales, económicos y culturales: permitir y hacer legítima una tal interpretación quiere decir también legitimar una determinada visión del mundo que es como mínimo incoherente, e incluso puede ser subversiva de los valores vigentes.

La anacronicidad de la interpretación de Alonso, foco de aquel libro que los personajes de la segunda parte han estado leyendo, es de hecho una de las nociones que estos mismos personajes han podido añadir a su enciclopedia común, sin por esto tener que dejar al texto el poder de informar la lectura pero sí incluyendo esta otra experiencia lectora en el conjunto de mecanismos de creación de sentido compartido por la comunidad. La anormalidad del hidalgo, que no es capaz de reconocer en su visión del mundo y en su libro de aventuras la parodia de una sociedad y de un género literario que ya no existen en su forma original, no debe ser considerada como un atributo del texto mismo, sino que es una función de aquellas expectativas que dominan la interpretación de los lectores intra-literarios que se reconocen dentro de la comunidad dominante (al interno de la cual, veremos, hay varias distinciones y sub-comunidades): son las expectativas que preforman la lectura de quien está metido dentro de aquel contexto “correcto” que ordena lo que es “normal” y lo que no, que decide lo que es justo y lo que no puede ser aceptado. Pero nunca, hemos dicho, es una decisión definitiva, y las condiciones de aceptabilidad están continuamente cambiando:

The point is that while there is always a category of things that are not done (it is simply the reverse or flip side of the category of things that *are* done), the membership in that category is continually changing. It changes laterally as one moves from subcommunity to subcommunity, and it changes through time when once interdicted interpretive strategies are admitted into the ranks of acceptable (Fish, 1990: 343-344).

Razonando de esta manera la consecuencia es que, no obstante no pueda haber interpretaciones siempre correctas o siempre equivocadas (si por equivocada entendemos una lectura que no tenga nada que ver con el texto) sí nos encontramos siempre con –al menos– *una* interpretación errada, que es en realidad la que da sentido a todo el sistema y que lo hace operativo. El hecho de que interpretaciones consideradas no pertinentes puedan adquirir autoridad confirma el papel del interpretante, y de sus estrategias, como individuo histórico a costa de la inmovilidad del texto:

The fact that it remains easy to think of a reading that most of us would dismiss out of hand does not mean that the text excludes it but that there is as yet not elaborated interpretive procedure for producing that text (Fish, 1990: 345).

Los lectores miembros de una comunidad son definidos por las reglas y las posturas impuestas y defendidas por la comunidad misma, responsable al mismo tiempo del texto, del lector, y de la interpretación que este lector produce, además del reconocimiento del texto como literatura en una dimensión en la cual el texto es creado por las estrategias sociales y convencionales que no pertenecen al lector como individuo sino que se originan en un sistema público de inteligibilidad que entrega al receptor las únicas categorías de comprensión que éste puede utilizar para producir una interpretación aceptable:³⁶

³⁶ Según Robert Scholes el lector como intérprete semiótico, en oposición a la postura de Fish, no está en grado de hacer el texto, sino que lo encuentra siguiendo las indicaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas que conducen fuera del texto, al cual podemos finalmente atribuir todos

it is only within the institution that the facts of literary study –text, authors, periods, genres– become available. In short, the price intelligibility exacts [...] its implication in the very structure of assumptions and goals from which one desires to be free (Fish, 1990: 355).

Hemos dicho antes que, pasando de Culler a Fish, podemos sustituir la autoridad de la institución (literaria) con la autoridad de la comunidad, que sirve esta misma de institución –como podría ser para la academia– en el sentido de factor árbitro de la validez de una interpretación, actuando con una evolución del concepto de consenso que, hemos visto, opera de manera paralela a la noción de competencia compartida.

Las normas que rigen la comprensión son, para resumir y concluir antes de pasar a la vertiente historiográfica de nuestra investigación, implícitas, en el sentido de ya organizadas en relación con determinados objetivos interpretativos, en la estructura institucional dentro de la cual el lector lee (Fish, 1990: 309): la comunidad tiene su propio compendio de conocimientos, sus referencias intertextuales que plasman las estrategias de lectura a la hora de enfrentarse a la novela antes y a la aparición de don Quijote y Sancho después, a su actualización, actualización que sigue las mismas reglas y modelos de la lectura en sentido más estricto. La interpretación hecha por Alonso de las novelas de caballerías en general y de su historia en particular es sin duda atípica, y lo es en relación con el contexto de las demás interpretaciones: el contexto al que el hidalgo reconduce sus lecturas, y por el cual sus lecturas son inducidas, no es ya el contexto vigente, en el que han sobrevenido aquellos cambios sociales, incluso morales, que invalidan no sólo su lectura sino su entera esencia y manera de dar sentido al mundo.

los significados que podemos conectar a un determinado código interpretativo (Bertoni, 1996). Sin embargo encontramos también con este autor una idea de lectura como operación creativa en la cual nuestra enciclopedia nos permite utilizar, descartar e incluso generar los textos como manera privilegiada para crear el sentido (Scholes, 1989).

Llamaremos la atención también sobre aquellos pasajes, como el siguiente, en los cuales Cervantes nos instila la duda sobre la conciencia del protagonista de su estar “fuera de contexto”:

En resolución, este fue el fin de la aventura de la dueña Dolorida, que dio que reír a los duques, no solo aquel tiempo, sino el de toda su vida, y que contar a Sancho siglos, si los viviera. Y llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo: —Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (II, 41: 864-865).

El pacto que aquí don Quijote propone a su escudero, un pacto entre dos autores que se leen el uno al otro, nos hace pensar, por un momento (y un momento bastante clarificador), que las estrategias aplicadas por el hidalgo son mucho más conscientes de lo que pensábamos nosotros y sus lectores ficticios.

Pero es, efectivamente, la distracción de un momento, ya que la diversión, o la preocupación, de los demás personajes y de los lectores reales (sobre todo los contemporáneos), se nutren precisamente de su aparente inconciencia y de la imposibilidad, otra vez aparente, de modificar sus categorías de inteligibilidad: estas, como todas las demás, no pueden ser individuales (recordamos que la interpretación no puede ser por completo libre y subjetiva, porque a la hora de leer el significado ya ha sido asignado por la comunidad: Fish, 1990), sino que se atienen a otro contexto que no es el contemporáneo así como se atienen también a otra comunidad que, por no ser la dominante y la históricamente coherente, no tiene ni la autoridad para constituir el objeto del acuerdo ni para imponer sus estrategias interpretativas.

2 Una historia cultural, y material, de la lectura como práctica

Roger Chartier, en su introducción a la edición española de *El mundo como representación* (1992), da una definición de la historia cultural que pone en relieve las posibles relaciones entre “las modalidades de apropiación de los textos y los procedimientos de interpretación que sufren” (1992: I). Traza de esta manera las pautas para un recorrido multidisciplinar que pueda satisfacer la necesidad, para delinear una historia de la lectura, de reunir los tres polos de análisis que, tradicionalmente, han sido mantenidos distantes: el análisis textual, la historia material del libro y la historia de las prácticas de lectura. No podemos olvidar, para completar la definición, la vertiente teórica que tiene que acompañar el estudio de la lectura, la atención que debemos dedicar a los mecanismos intelectuales de producción del significado y a los conceptos que hemos utilizado en precedenza (expectativas, competencias, estrategias), sin olvidar, no obstante, en ningún pasaje la relación que estos tienen con los aspectos sociales y materiales de las prácticas.

La premisa se sitúa en la diferenciación de esta historia cultural con respecto a una historia de las mentalidades que asimila las divisiones culturales a las sociales, que considera el lenguaje como un simple instrumento de comunicación del pensamiento y que privilegia la descripción de la mentalidad colectiva a costa de un análisis de las prácticas que encarnan su expresión, teniendo en cuenta “los efectos de sentido implicados por las formas” (Chartier, 1992: iv).

Precisamente hacia las prácticas habrá que dirigir nuestra mirada, ya que la cada vez mayor difusión de la palabra escrita ha llevado, a partir del renacimiento, a una directamente proporcional apertura de los géneros a la variedad de las clases

sociales. Si no existen –o disminuyen– géneros exclusivos de un grupo, la variable para determinar la difusión de la literatura y de la lectura es ahora, por lo tanto, el uso y la interpretación que los diferentes lectores, reunidos en comunidades interpretativas, hacen de los mismos textos a los que antes no tenían acceso y que, a través de cambios formales debidos a decisiones editoriales y de mercado, se ven abiertos a una recepción sin precedentes.

El punto de partida de este análisis interdisciplinario es la identificación de la interacción entre el mundo del texto y el mundo del lector, según la definición de Paul Ricoeur recuperada por Roger Chartier (2005) como la base para una definición de la historia de las prácticas de la lectura. Esta interacción entre la realidad recreada en el texto y la realidad del lector, que se expresa en el acto de la lectura, avala la necesidad de un enfoque que pueda completar el estudio semiótico del texto –al superar una perspectiva estructuralista que reduce el significado a las propiedades del lenguaje– y lo acompañe con un estudio semántico. Se llega de esta manera a una síntesis que pone en relación las dos realidades, el texto y el contexto, y confirma el papel del “mundo como correlato ineludible del texto que no puede reducirse a puro significante” (Garrido Domínguez, 1996: 223). De la doctrina de Paul Ricoeur hay que concluir que:

[...] el texto en cuanto mediación remite inevitablemente a la realidad (la experiencia del obrar humano y lo que implica) y, por tanto, que es mimético, pero no representación directa de tal realidad. El texto construye y contiene un mundo ficticio –un mundo virtual y sin consistencia en el mundo actual, pero cuya inteligibilidad depende en gran medida de la experiencia y conocimiento de este mundo (Garrido Domínguez, 1996: 234).

Sin pararnos en el concepto de referencia y en el papel que ésta tiene en el desciframiento del código textual, sí queremos llamar la atención en el aspecto experiencial del proceso de interpretación y su relación con la realidad contextual.

Este proceso se hace independiente, como ya hemos visto, del autor y del texto mismo, mientras el papel del lector y de la lectura –en su dimensión individual y colectiva (Chartier, 2009: 325)– se hace preponderante: los significados de un texto dependen, siempre siguiendo a Chartier en su referencia a la hermenéutica de Ricoeur, de múltiples variables, entre las cuales adquieren una importancia fundamental las categorías interpretativas de los distintos (diacrónica y sincrónicamente) públicos.

Pero ¿hasta qué punto podemos seguir este recorrido para explicar la lectura? Chartier reconoce un fallo en esta construcción teórica. La consideración del texto como una abstracción, una entidad incorpórea, esconde al análisis unas variables que son imprescindibles: la materialidad del soporte y la historicidad de la lectura.

Encontramos, en el cruce entre la ficcionalidad del texto y la materialidad real de la práctica, el nudo en el que se entrelazan dos tipos de expectativas: una que organiza el espacio legible (la legibilidad), y otra que establece el método necesario para la puesta en práctica de la lectura, para la actualización de la obra (de Certeau, 2012: 247). Se confirma una vez más, de esta manera, la centralidad del lector en la realización del texto, en la determinación de su significado, que no puede existir más que “dans sa relation à l’exteriorité du lecteur” (247) y, en consecuencia, no puede ser definido de manera puramente semántica (Chartier, 1992: 107) o *a priori*, sino que necesita la participación de más variables:

Una storia delle letture e dei lettori (popolari o meno) è dunque storia della storicità del processo di appropriazione dei testi. Essa tiene conto del fatto che il «mondo del testo» è un mondo di oggetti o di forme le cui strutture, dispositivi, convenzioni, determinano e condizionano la produzione del senso. Essa considera, anche, che il «mondo del lettore» è composto dalla «comunità di interpretazione» –secondo l’espressione di Stanley Fish– cui egli appartiene e che definisce uno stesso sistema di competenze, usi, codici, interessi. Di qui la necessità di una duplice

attenzione: alla materialità degli oggetti scritti, ai gesti dei soggetti letterari (Chartier, 2009: 326).

Empezamos, entonces, por esta segunda vertiente, subrayando una vez más la importancia de la contextualización del acto práctico de lectura y, al mismo tiempo, de una reflexión teórica que ilumine el origen de estas conductas.

2.1 Para una teoría de las prácticas

Hemos anticipado la matriz de esta investigación, que quiere conjugar, en el marco ficticio y estético de la novela cervantina, la interpretación como práctica intelectual con sus aspectos materiales, con su experiencia mundana, esbozando un “*esquisse d’une théorie de la pratique*” (Bourdieu, 2012).

Para teorizar las costumbres lectoras e interpretativas de una comunidad de “utilizadores” de literatura, como son en varias medidas los personajes representados por Cervantes, tendríamos que ampliar el concepto de historia de la recepción (del género caballeresco y más) y entrecruzarlo con un análisis de las motivaciones que fundan determinadas conductas culturales, sin perder nunca de vista las implicaciones derivadas de los aspectos materiales más relevantes de los libros como objetos. En otras palabras, debemos hacer el esfuerzo de poner en contacto el estudio de las prácticas con la semiótica de las convenciones literarias, teniendo en cuenta “*d’une part l’analyse de ces pratiques particulières; d’autre part le rôle qui leur est affecté dans la construction d’une «théorie»*” (de Certeau, 2012: 85).

Michel de Certeau, para enmarcar teóricamente el análisis, cita explícitamente las herramientas de la lingüística pragmática y el papel jugado por el contexto en las prácticas orales de la lengua, buscando los instrumentos que puedan

[...] saisir le feuilletage et la plasticité des énoncés ordinaires, combinaisons quasi orchestrales de parties logiques (temporalisation, modalisation, injonctions, prédicats d'action, etc.) dont les dominantes sont succesivement déterminées par la circonstance et l'urgence conjoncturelle. Un travail analogue à celui qu'a enterpris Chomsky pour les pratiques orales de la langue doit s'attacher à rendre leur légitimité logique et culturelle aux pratiques quotidiennes, au moins dans les secteurs, encore étroits, où nous disposons d'instruments pour en rendre compte (de Certeau, 2012: xlii).

El razonamiento y la metodología recalcan evidentemente el trabajo de Chomsky, y comparten el objetivo de devolver la legitimidad lógica y cultural (e histórica) a las prácticas cotidianas, por lo menos en aquellos ámbitos en los cuales los instrumentos y los recursos investigativos nos lo permiten. La relevancia del contexto es atribuida a la definición de un acto lingüístico en los estudios semióticos de tipo pragmático, “consacrée à l'usage ou aux *indexical expressions*, c'est-à-dire «aux mots et aux phrases dont la référence ne peut être déterminée sans connaître le contexte de l'usage»” (de Certeau, 2012: 55).

Para hablar de práctica como hábito cultural es necesario empezar por recuperar el marco en el cual el estudio del aspecto material y cotidiano del consumo cultural se ha hecho central. En este sentido, sin adentrarse demasiado en las aguas agitadas de la sociología, pero sí utilizando algunos de sus instrumentos y construyendo sobre sus cimientos, tenemos que volver a aquellas investigaciones primeras que han querido acompañar el estudio de la literatura con una visión social de la producción y del consumo. Nuestra perspectiva quiere conjugar los aspectos de la recepción textual –entendida, como hemos visto antes, como forma de creación literaria– con la vida social, económica y cultural de la comunidad en la que esta misma recepción se desarrolla, pero no a través de las estructuras narrativas de la obra como reflejo de las estructuras económicas y sociales,³⁷ sino utilizando algunos

³⁷ A este propósito tenemos que hacer referencia a la perspectiva marxista de Lucien Goldmann, que así resume Robert Escarpit en su ensayo “Lo literario y lo social”, contenido en la obra colectiva de 1974, *Hacia una sociología del hecho literario*: “Lucien Goldmann [...] va más lejos.

de los aspectos temáticos del texto –concretamente, los personajes lectores y su actitud hacia el texto como producto intelectual y material– para investigar, dentro del marco ficticio de la novela, los detalles de la lectura en la época cervantina como hecho cultural que atraviesa las distintas clases sociales.

A lo largo de la novela, el autor recopila una serie de prácticas y datos, algunos de los cuales son fácilmente reconocibles tales como datos históricos demostrables (como pueden ser las referencias a la imprenta y al taller de impresión, las prácticas de lectura de la nobleza y las bibliotecas de las clases más aventajadas) para construir una narración que se funda precisamente en el contraste evidente, y paródico, entre estas mismas prácticas sociales: el éxito narrativo de las aventuras del hidalgo/caballero depende en gran medida de la *histéresis* de su práctica de lectura con respecto a las demás, del desfase de su interpretación en comparación con las estrategias interpretativas de la sociedad en la que vive y lleva adelante su actividad lectora.³⁸

El *décalage* entre las interpretaciones “normales” y las que, por el contrario, no encuentran cabida en el espectro de la aceptabilidad social y por esto parecen reflejar una visión del mundo (una estrategia interpretativa) no admisible, es tolerable sólo a

El método estructuralista–genético que propone tiene por hipótesis fundamental «que el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las *estructuras* del universo de la obra son homólogos a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales o en relación inteligible con ellas». Este método se liga también a un análisis marxista de la sociedad, pero a diferencia de los marxistas «clásicos», Goldmann niega que haya una relación literaria específica entre los valores conscientes de los grupos sociales y el contenido específico de las obras. Para él la literatura es la transposición directa e implícita de la vida económica en la vida literaria” (1974: 19). Las estructuras a las que se refiere Goldmann recuerdan sin duda a las estrategias de conocimiento que hemos atribuido a las comunidades interpretativas, estrategias que reúnen en una determinada visión del mundo las varias competencias y expectativas que el lector, el intérprete, pone en juego a la hora de descifrar el texto e insertarlo en su propio marco de entendimiento. Lo que Escarpit contesta a Goldmann es la idea de relación estructural entre literatura y sociedad, que a pesar de ser necesaria no explica las especificidades de la obra artística: éstas sólo resultan claras si la relación entre las estructuras es de tipo causal y no simplemente homológica (20).

³⁸Veremos más adelante cómo podemos aplicar el concepto de histéresis a las lecturas descritas por Cervantes, y cómo esta idea puede explicar la locura caballeresca y literaria del hidalgo. La referencia, para este concepto, será el trabajo de Pierre Bourdieu (1980; 1991; 2012).

través del filtro de la parodia, que hace aceptable el contraste social patente en la aplicación de los sistemas interpretativos interiorizados por los personajes.

Volvamos entonces a los aspectos sociales y funcionales de los que llamamos los hechos literarios (y culturales), incluyendo en estos hechos, al lado de las fases de producción de los textos, todos aquellos actos que constituyen el proceso de recepción e interpretación de la palabra escrita, la creación de sentido por parte del público lector a través de la aplicación y reproducción de un *habitus* exterior de lectura. En paralelo, siguiendo estos parámetros, se construirá una taxonomía descriptiva del público lector que anima las páginas de Cervantes a través de la re-evaluación de las diferencias sociales y de las circunstancias (que en nuestro caso se pueden especificar como ocasiones de lectura) que caracterizan y motivan su conducta.

Con respecto a cada época, por lo tanto, se hace necesario investigar la “intensidad de la comunicación literaria” (Orecchioni, 1974: 56), para analizar las relaciones entre el código de la obra, en sentido narrativo y, en nuestro caso, sobre todo material, y los códigos del público que la recibe. No hablamos exclusivamente de su recepción intelectual, o de su acogida crítica, sino también de la manipulación que el público ejercita en sentido práctico sobre la misma obra entendida como objeto de uso. El punto de vista es, en suma, el de la pragmática: el texto, y su interpretación, son inseparables de los aspectos materiales que los conforman, y “las múltiples formas textuales en las que fue publicada una obra constituyen sus diferentes estados históricos que deben ser respetados, editados y comprendidos en su irreducible diversidad” (Chartier, 2006: 12).

2.1.1 ¿Por qué un estudio de las prácticas? Michel de Certeau y el arte de hacer

Las prácticas como operaciones de uso de un determinado objeto (en este caso un objeto cultural, instrumento de transmisión de la palabra escrita),

supuestamente destinadas a la pasividad, la clandestinidad y la disciplina por parte de las instituciones, han sido consideradas, en el panorama de las actividades definidas socialmente, como la “parte oscura”, tal cual la define de Certeau (2012: 53), de estas mismas actividades.

Los escritos de Michel de Certeau que vamos a considerar, filtrados por los parámetros de la historia cultural propuestos por Roger Chartier, pertenecen al volumen *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, cuya primera edición vio la luz en 1980 (de Certeau, 2012). El texto se inserta en el debate sobre el recorrido de la historiografía francesa en el ámbito de las novedades metodológicas de una historia “en serie”, reglada por datos estadísticos. La postura defendida por el historiador francés, reelaborada por el mismo Chartier, es la de un enfoque que mira, de manera opuesta, a lo particular, a “lo singular, la excepción, la separación” (Chartier, 1996: 66), para desvelar las relaciones que las regularidades de la historia, reunidas en datos estadísticos, entablan con los hechos particulares que escapan de las recopilaciones en serie.

No es este el lugar para evocar las razones del debate historiográfico que pone en el centro de la discusión la escritura histórica como narración y como género literario, pero sí parece oportuno mencionar la cuestión de fondo del pensamiento de de Certeau, enfocado en la relación entre las producciones discursivas (literarias y no) y las prácticas sociales. Aunque su atención se concentre sobre todo en el discurso místico, de allí se amplía a la definición de aquellos “procedimientos de una creatividad que la institución es impotente para refrenar” (Chartier, 1996: 72), y pone los cimientos de

[...] una historia (o una sociología) cultural que, liberada de las definiciones tradicionales de la historia de las mentalidades, comenzó a prestar atención a las modalidades de apropiación más que a las distribuciones estadísticas, a los procesos de construcción del sentido más

que a la desigual circulación de los objetos y las obras, a la articulación entre prácticas y representaciones más que al inventario de las herramientas mentales (Chartier, 1996: 9).

El estatus de las prácticas cotidianas, privado de su legitimidad cultural por no ser, aparentemente, protagonista, o por lo menos operador influyente, de los cambios culturales, políticos y sociales, no se había considerado en relación con el valor del objeto, es decir como medio de evaluación de los citados cambios que derivan precisamente de la(s) utilización(es), de las “opérations des usagers”. Las prácticas culturales como la lectura y la relación material de la población con la palabra escrita, con los libros, es decir aquellas acciones consumidoras y no productivas en sentido estricto, son a primera vista la simple consecuencia de la existencia misma del objeto en cuestión. Lo que interesaba contar, y que se cuenta, es “*ce qui est utilisé, non le manière de l'utiliser*” (de Certeau, 2012: 58), y estas maneras han sido ignoradas –también por la dificultad de identificarlas y clasificarlas– por la estadística, excluidas durante mucho tiempo de un análisis no sólo teórico sino también historiográfico que se ha ocupado sobre todo de individuar el producto cultural, sus mecanismos de producción y la distribución de su público (52):

[...] paradoxement, celles-ci deviennent invisibles dans l'univers de la codification et de la transparence généralisées. De ces eaux qui s'insinuent partout ne sont perceptibles que les effets (la quantité et la localisation des produits consommés). Elle circulent sans être vues, repérable seulement aux objets qu'elle bougent et font disparaître (de Certeau, 2012: 58)

El cambio se hace evidente cuando empezamos a considerar el objeto también con base en su manipulación por parte del sujeto, en el uso que se hace de los objetos, las acciones rituales, las representaciones y las leyes impuestas. Sólo de esta manera será posible desvelar cómo “une équivoque [...] s'insinue dans nos sociétés

avec l'usage que des milieux «populaire» font des cultures diffuées et imposées par les «élites» productrices de langage” (de Certeau, 2012: xxxviii).

La lectura como práctica no productora (materialmente hablando), recuerda Michel de Certeau, es un instrumento privilegiado para la investigación de esta categoría de actividades culturales “silenciosas” (2012: xxxvii): “pour décrire ces pratiques quotidiennes qui produisent sans capitaliser, c'est-à-dire sans maitriser le temps, un poin de départ s'imposait parce qu'il est le foyer exorbité de la culture contemporaine et de sa consommations”(xlvi).

El punto de partida es la lectura como producción oculta, como actividad que a través del receptor (y, añadimos, a través de la relación de este receptor con los diferentes soportes materiales) cambia el sentido del texto según “el ojo del lector”, las expectativas, las competencias y las condiciones reales de recepción. El problema se presenta a la hora de investigar históricamente estas prácticas, ya que la lectura (sobre todo la privada), no se presta al la registro, “au stockage” (de Certeau, 2012: xlix), está escondida de las reglas impuestas por quien dirige la vida cultural y económica, fuera del encuadramiento de la Historia y de quien la tiene que representar:

En réalité, à une production rationalisée, expansioniste, centralisée, spectaculaire et bruyante, fait face une production d'un type tout différent, qualifiée de «consommation», qui ha pour caractéristiques *ses ruses, son effritement au gré des occasions, ses braconnages, sa clandestinité*, son murmure inlassable, en somme une quasi-invisibilité puisqu'elle ne se signale guère par des produits propres (où en aurait-elle la place?) mais par un art d'utilizer ceux qui lui sont imposés (de Certeau, 2012: 53. La cursiva es nuestra).

Al lado de la producción racionalizada, institucionalizada y controlada por las élites dominantes encontramos otra producción “sin producto” (vendible): el uso, la

consumición, como una operación que manipula un objeto, cuyo uso correcto, normal y “legal” es el uso que se le ha impuesto (con la fuerza o con la seducción) por las propias élites.

No sería necesario el rechazo o el cambio consciente, directo y voluntario por parte del receptor para significar un cambio auténtico en el objeto, sino que la propia manera de utilización con finalidades que no son las previstas y ordenadas por las élites de referencia, determina el valor de la práctica y su influencia en el marco histórico que hasta ahora no la incluía. Reflexionar sobre estas manipulaciones, sobre las “performances” de los receptores y los pasajes de la utilización de los objetos, en nuestro caso a través del filtro estético de una novela que, más allá de los intentos realistas, recoge y utiliza aspectos de la realidad cultural cotidiana, permite una visión que persiga una historia cultural de las prácticas junto a una historia social de la cultura, para revelar las “procédure d’interactions quotidiennes relatives à des structures d’expectation, de négociation et d’improvisation propres au langage ordinaire” (de Certau, 2012: xlii).

El lenguaje ordinario al que se refiere el filósofo francés –clara referencia del autor al binomio saussureano de *langue* y *parole*– ejemplifica aquí la diferencia entre la práctica, la “performance”, y el estrato ideológico, psicológico y, en general, las competencias y expectativas que subyacen a la aplicación de las mismas y que regulan la actuación de éstas. Así como en el ámbito lingüístico la “performance” no corresponde nunca a la competencia –“l’acte de dire est un usage de la langue et une opération sur elle” (de Certeau, 2012: 56)–, y el acto de hablar (*parole*) no es necesariamente reducible al conocimiento previo de la lengua y de su gramática, a la *langue*, es fundamental identificar en el estudio de la recepción la diferencia entre la estrategia de interpretación y su aplicación práctica. Esta última depende evidentemente de las condiciones materiales de recepción, condiciones que a la vez influyen en la interpretación del texto en cuestión y en la creación de sentido por

parte de los receptores, tanto en los mecanismos de creación del sentido cuanto en los resultados, es decir el sentido que quien lee atribuye a la palabra leída.

Vuelve a ser central, en esta dinámica, la dimensión temporal (histórica) del proceso de adquisición, en el cual las prácticas, que derivan y dependen de las estrategias interpretativas, responden normalmente a las contingencias históricas que dan origen a las estructuras y a las mismas estrategias. Responden al contexto.

La cuestión del control de la dimensión temporal a través de estrategias que involucran la apropiación de un lugar, de un espacio que permite la ejecución del poder, es un punto central de la teoría que de Certeau construye para explicar las prácticas. Con la idea de ilustrar el movimiento y la transformación en el tiempo de las acciones de uso, empieza con el concepto de trayectoria entendida como sucesión diacrónica de los puntos de un recorrido, negando de esta manera una idea de práctica como figura atemporal, como imagen establecida, acabada y puesta en un lugar acrónico o sincrónico (de Certeau, 2012: 58). La trayectoria se demuestra, sin embargo, una representación insuficiente, incapaz de reproducir la evolución temporal porque reduce el movimiento a una línea inmediatamente legible y abarcable en su totalidad, en la que “on projette sur un plan la parcours d’un marcheur dans la ville” (58). Hemos visto ya como desde un punto de vista teórico se ha llegado, en algunas revisiones críticas, al reconocimiento del carácter temporal e histórico de los procesos de creación de sentido y al carácter histórico del significado mismo, superando las concepciones idealistas de la cultura y asumiendo la variabilidad diacrónica de la audiencia como parámetro para la historia de la interpretación.

De Certeau supera los límites de la categoría de trayectoria, una “planimetría” reversible sin duda útil pero no suficiente a explicar una práctica “indissociable de moments singuliers et d’ «occasions», donc irréversible (on ne remonte pas le temps, on ne revient pas sur les occasions manquées)” (2012: 59); si la práctica es

indisociable de la contingencia, no puede entonces ser fijada para siempre en lo que sería un simulacro, una traza que no puede, por su propia naturaleza de imagen, tener en cuenta todas las diferencias contextuales, las circunstancias relacionadas con las ocasiones y, naturalmente, con los aspectos profundamente variables de la materialidad del objeto. En el caso específico de la lectura, una imagen estática y atemporal del público lector no tendría en consideración, por ejemplo, los cambios derivados de las revoluciones tecnológicas que han influido en la manipulación cotidiana de la literatura y en su difusión. No podría abarcar las diferencias sustanciales en la formación de significado que dependen de la ampliación del público, de las modificaciones en la presentación de la página y del formato, entre otras cosas.

El filósofo francés hace entonces una distinción entre dos tipos de manipulaciones, de cálculos y actitudes hacia las relaciones de fuerza en una sociedad, para llegar a distinguir dos conceptos enfrentados: estrategia y táctica. La primera, que no podemos confundir con la definición de estrategia interpretativa que hemos adoptado antes –y que indica, enfatizamos, el conjunto de reglas (altamente contextuales) a través de las cuales el lector descodifica un texto–, coincide con una acción calculada cuya condición de posibilidad se remite a la existencia, para un sujeto con voluntad y poder, de un espacio propio en el cual aislarse y ejercer las relaciones de fuerza hacia lo exterior. La táctica, por el contrario, supone la no-existencia de este espacio y la ausencia de delimitaciones de exterioridad en la definición de su autonomía: se ejercita en un espacio impuesto, que no es suyo. Es precisamente este lugar propio, que caracteriza en positivo o en negativo los dos movimientos, que supone el control de la dimensión temporal por parte de quien lo posee: “c’est une maîtrise du temps par la fondation d’un lieu autonome”(de Certeau, 2012: 60). Una autonomía que no pertenece a las prácticas que aquí nos interesan, que de Certeau identifica como tácticas y entre las cuales

alinea la lectura, acto sin un lugar propio, determinada por la ausencia de poder y dictada por la casualidad del tiempo.

La idea de marginalidad de la práctica no se asimila, en este caso, a una marginalidad numérica. Las operaciones que cambian las características del objeto con respecto al uso impuesto por las instituciones dominantes (políticas y culturales), activando de esta manera un cambio más profundo en los mecanismos culturales de creación del sentido (y cambiando, como consecuencia, la visión del mundo), no son llevadas a cabo por una minoría.

La que estamos considerando es una marginalidad masiva que lleva adelante una actividad cultural no-productora, no firmada, no legible y no simbolizada (de Certeau, 2012: xliii) y que, sin embargo, es ampliamente representada por Cervantes en su complejidad y en su heterogeneidad, características de un consumo variable dentro del sistema económico contemporáneo al autor. Lo que representan los personajes cervantinos, cada uno (como miembro de una específica comunidad de interpretación) con su acto de lectura, sus parámetros receptivos y su visión del mundo, son unas determinadas estrategias que rigen lo que Bourdieu define como el acto de apropiación, de la adquisición e interiorización de competencias que, en nuestro caso, permiten la descodificación “apropiada” de determinados contenidos literarios, culturales. El acto de descodificación, la lectura e interpretación serían entonces la exteriorización, la puesta en práctica, de las competencias asimiladas.

Para llevar a cabo esta operación se necesitan, como explicábamos antes a propósito de las competencias de los lectores, unas estructuras que, al contrario de las prácticas, no pueden ser analizadas sino a través de modelos reconstruidos e inferidos por sus manifestaciones visibles, que son la exteriorización del *habitus* que el lector ha adquirido.³⁹

³⁹Cuando hablamos del concepto de *habitus* hacemos referencia a la definición dada por Pierre Bourdieu (1980; 1988; 2012)

Si las estructuras son estables no hay desencuentro entre estas y su actualización práctica. En caso contrario, como será, aparentemente, el de Alonso Quijano, podemos decir que las prácticas son desfasadas, no se corresponden a la estructura/estrategia de la comunidad dominante sino a una estructura diferente que el sujeto ha interiorizado.

La lectura de Alonso representa una “manera de hacer” que lleva consigo todo un rechazo de la interpretación y de las prácticas corrientes, de la normalidad interpretativa regida y aprobada por el sistema de referencia: metaforiza, para utilizar las palabras de Michel de Certeau, el orden dominante y lo hace funcionar según un registro diferente. Es una manifestación de lo que, como veremos más adelante, se reconoce como histéresis del *habitus* (Bourdieu, 1980) y que lleva la conducta del protagonista, y al protagonista mismo, al rechazo social. Con respecto a la de los demás, la práctica de Alonso Quijano encarna una verdadera fiebre lectora, una bibliomanía, una “adicción que lleva a leer excesivamente y de manera obsesiva, que empuja los lectores de una novela a la siguiente” (Littau, 2008: 23), intentando al mismo tiempo impulsar unos ideales caballeresco que ya no pueden estar en sintonía con el entorno social, político o económico y que, precisamente por eso, no son tolerados ni tolerables si, escapándose del nivel literario, se quieren apoderar del plano de la realidad.

Si alejamos el objetivo y consideramos al hidalgo en relación con el conjunto de lectores y de comunidades interpretativas presentados por Cervantes, podemos visualizar el sistema en su totalidad e intentar definir sus rasgos principales, las variables y el papel que tiene cada práctica con respecto a las demás. Podemos averiguar, al mismo tiempo, el vínculo que la definición de una cultura y de una lectura populares tiene con las vertientes materiales de la consumición literaria, a partir de la difusión del material impreso y de las consecuentes modificaciones de los modelos de uso y, sobre todo, de “re-uso”, de “réemploy” (de Certeau, 2012: 52). A

partir de estas premisas se aclarará también el nexo que el consumo (culto o popular) de la literatura tiene con el espacio físico, otro aspecto más de la influencia de la materialidad en la producción del sentido.

El concepto que ya hemos apuntado como central en la identificación de las características de estas acciones interpretativas, de la lectura como práctica, es el contexto en su sentido circunstancial y temporal: recuperamos otra vez las bases de la pragmática lingüística para subrayar que la lectura, como algunos determinados actos enunciativos, no puede ser considerada sin prestar la debida atención a las condiciones materiales, contingentes, de su actuación, que hacen de la práctica, de “l’usage, un nœud de circonstances, une nodosité indétachable du «contexte» dont abstraitement on la distingue” (de Certeau, 2012: 56).

Nos referimos, en este contexto, al concepto de estructura como representación esquemática de una determinada política cultural dentro de la cual encontramos las prácticas de consumo y apropiación, unas operaciones que tienen que seguir unas pautas determinadas, alineadas a la visión del mundo impuesta y que, para no invalidar la eficacia de la producción se tienen que quedar en un estado de inercia, se tienen que reducir a consumo–receptáculo.

Una vez más, ¿cómo se sitúa la lectura en este cuadro? La lectura representa sólo una parte de este mundo sumergido –y estrictamente manipulado– de prácticas no productivas, de tácticas. Pero es sin duda una parte muy representativa, sobre todo en determinados cruces históricos en los cuales la transmisión de la palabra escrita y los instrumentos de esta transmisión se vuelven centrales en la vida cultural y también en la esfera del control social. A partir de la difusión de la imprenta la organización del saber y su circulación sufren evidentemente una revolución: no podemos pensar en un abandono repentino de los demás medios de comunicación escrita, pero sin embargo la introducción de una nueva tecnología contribuye largamente a la modificación del mensaje y de las interpretaciones.

Hemos definido antes la interpretación como una función de la visión del mundo del interpretante, como la experiencia del lector. Intentamos de esta manera excluir la asimilación del acto de la lectura a una operación pasiva aunque, como hemos visto, su autonomía como práctica está sujeta a la discriminación entre estrategia y táctica.

La recepción como una práctica activa se basa en el papel del lector como creador de la obra que, recorriendo el sistema impuesto que es el texto, modifica con su mirada el objeto de su interpretación:

En effet, lire c'est pérégriner dans un système imposé (celui du texte, analogue à l'ordre bâti d'une ville ou d'un supermarché). Des analyses récentes montrent que «toute lecture modifie son objet», que (Borgès le disait déjà) «une littérature diffère d'une autre moins par le texte que par la façon dont elle est lue» et que finalement un système de signes verbaux ou iconiques est une réserve de formes qui attendent du lecteur leur sens. Si donc «le livre est en effet (une construction) du lecteur», on doit envisager l'opération de ce dernier comme une sorte de *lectio*, production propre au «lecteur». Celui-ci ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur «intention». Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de significations (de Certeau, 2012: 245)

El lector, y no podemos evitar pensar en un tipo de lector especial cual es Alonso Quijano, da significado a la palabra precisamente con su experiencia. Y lo hace leyendo, es decir manipulando la imposición de las instituciones que regulan, o quieren regular, la creación de sentido.

Si hablamos de imposiciones interpretativas y de instituciones que supuestamente dictan las pautas para la comprensión, tenemos que preguntarnos cómo se compone el nuevo público de la literatura nacido en paralelo al nuevo mercado editorial en los siglos XVI y XVII, y cuál es su papel. De este público

forman parte aquellos lectores que el mismo Cervantes introduce, al lado de otros más “normales”, como piezas fundamentales de todo el desarrollo narrativo. Esta cuestión nos lleva a otra: ¿es la lectura una actividad reservada a determinadas clases sociales o a un determinado género? Lo mismo se pregunta de Certeau, e intentaremos contestar más adelante a esta pregunta a través precisamente de la obra literaria y de sus personajes:

Cette activité liseuse est-elle réservée au critique littéraire (toujours privilégié par les études sur la lecture) c'est-à-dire de nouveau à une catégorie de clercs, ou peut-elle s'étendre à toute la consommation culturelle ? Telle est la question à laquelle l'histoire, la sociologie ou la pédagogie scolaire devraient apporter des éléments de réponse. (de Certeau, 2012: 245)

La ampliación cuantitativa y cualitativa (en sentido numérico y de estratos sociales) del público, una de las consecuencias más importantes y, sin duda, la derivación más directa y socialmente más influyente de la nueva tecnología, se convierte en un evento cultural que contribuirá también, con todos sus vínculos prácticos que cambian los sistemas distributivos, a un cambio en el papel de las instituciones (sean políticas, religiosas o *tout court* intelectuales: aquellas instituciones que, en suma, controlaban el universo de las letras y de la cultura) en la producción de significado. La influencia mutua entre consumición y producción cultural se hará evidente en fenómenos como el incremento de la llamada literatura popular, que a pesar de adoptar diferentes formas en toda Europa (sólo para anticipar algunos ejemplos queremos citar la literatura de cordel, los pliegos poéticos, las ediciones de la llamada “biblioteca azul” en Francia etc), tendrá dondequiera los mismos rasgos fundamentales, los de la influencia mutua entre producción y consumación. Dentro del nuevo circuito cultural se hallan las nuevas formas editoriales, más económicas y manejables que, a partir de las exigencias de una nueva audiencia, ejercerán su peso sobre las formas narrativas e incluso sobre los contenidos. Un caso especialmente

significativo es representado por aquella literatura que, nacida para un público elitista, culto y definido en sentido económico, amplía sus horizontes a unos lectores diferentes, sin ninguna preparación cultural, que aportan sus propia estrategias interpretativas a estos textos modificando de alguna manera el sentido a partir de un hecho material como las nuevas necesidades prácticas de manipulación del objeto.

Se transforman, moviéndose hacia adelante, los parámetros que hasta entonces habían definido la verdadera cultura, la literatura alta destinada a un público “profesional” que, también por cuestiones meramente económicas, se encargaba de llevar, sin salir de su restringido círculo, la vida intelectual.

Una vez que cambian los objetos, y en paralelo las maneras de utilizarlos y los mismos receptores, distintos mundos (y visiones del mundo) y distintas estrategias interpretativas entran en contacto, compenetrándose la una con la otra: veremos más adelante como el caso de la literatura caballerescas sea especialmente significativo por su recorrido que, empezando de las cumbres más altas de la cultura cortesana, llega hasta la parodia más grotesca:

[...] la «culture populaire» se présente différemment, ainsi que toute une littérature dite «populaire»: elle se formule essentiellement en arts de faire ceci ou cela, c'est-à-dire en consommations combinatoires et utilisatrices. Ces pratiques mettent en jeu une ratio populaire, une manière de penser investie dans un manière d'agir, un art de combiner indissociable d'un art de utiliser (de Certeau, 2012: xli)

En este pasaje resulta muy claro cómo de Certeau, cruzando la interpretación literaria con la práctica y la manipulación de los objetos, saca a la luz el nexo entre la consumición intelectual de un producto cultural y su utilización material: el arte de combinar los elementos (narrativos, formales, de contenido) de una obra, que es su interpretación, es indisoluble de la acción misma de leer, en una unión indisoluble y

mutuamente influyente de pensamiento y acción, donde la hermenéutica se asocia al uso, al contexto y a las contingencias de los receptores.

2.1.2 Habitus, prácticas y el “efecto don Quijote”

Volvemos ahora a otro referente imprescindible⁴⁰ a la hora de delinear los orígenes del estudio de las prácticas en relación a las estructuras que las conforman y las rigen. El trabajo de Pierre Bourdieu como sociólogo, historiador y, concretamente, teórico de las prácticas, se funda justamente en la búsqueda de aquellos mecanismos que permiten la adecuación de la práctica a la estructura, sin perder de vista los inevitables desfases (veremos más adelante cómo se llega a definir el llamado “efecto don Quijote”) entre las dos. El punto central de la construcción teórica, así como lo apunta también de Certeau, es el concepto de adquisición, un concepto que permite la mediación entre el polo de la estructura y el

⁴⁰De Certeau apoya su investigación principalmente sobre las prácticas en dos autores: Michel Foucault y Pierre Bourdieu, y es en este último que nos centraremos para nuestro análisis. Cabe, sin embargo, pararnos un momento, y de manera inevitablemente superficial, en los aspectos de las teorías foucaultianas desde los cuales se mueve de Certeau. Foucault analiza el orden del discurso –discurso que se define como práctica que obedece a reglas de funcionamiento determinadas– como instrumento de divisiones y dominaciones, cuyas operaciones, nunca neutras, “están orientadas por una misma función, definida como ‘función restrictiva y coercitiva’ que apunta a controlar los discursos clasificándolos, ordenándolos y distribuyéndolos” (Chartier, 1996: 16–17). Cuestiona, de esta manera, todos los postulados de la historia tradicional de las ideas redefiniendo el concepto de acontecimiento histórico (concepto al que se opone la visión de la historia de los “Annales”) situando su razón de ser en las transformaciones de las relaciones de poder y dominación, apartando cualquier pretensión de determinismo y universalidad. Al acontecimiento, sin embargo, se asocia la serialidad, en la posibilidad de una “articulación [...] entre la singularidad aleatoria de las emergencias, tal como la designa la ‘historia efectiva’ y las regularidades que gobiernan las series temporales, discursivas o no, que son el objeto mismo del trabajo empírico de los historiadores” (Chartier, 1996: 24). De Certeau, a partir de estos postulados, se centra en las que llama “tácticas sin discurso” (2012: 75), un estrato social de prácticas no discursivas que Foucault intenta desvelar a través de una serie de “diagrammes” (de Certeau, 2012: 77), instrumentos para individuar y nominar “les «règles générales», les «techniques» et «procédés», les «opérations» distinctes, les «mécanismes», «principes» et «éléments» qui composent une «microphysique du pouvoir» (77).

de la manifestación visible, exteriorización de aquellas funciones que antes hemos descrito como competencias. Aunque Bourdieu trata el fenómeno en términos más generales, refiriéndose a las prácticas *tout court*, a sus procesos de generación más que a los resultados, podemos aplicar la idea al acto específico de la lectura y, de manera más capilar, a nuestros lectores.

De la misma manera que con Culler hemos pasado del estudio del corpus al estudio de las competencias, Bourdieu reivindica la preeminencia del *modus operandi* sobre el *opus operatum* (1991: 92) para centrarse en el estudio del principio de producción del orden observable. Esta actitud teórica tiene su origen en la voluntad de superar la visión objetivista de la realidad, de abandonar la pretensión a la universalidad que trata cualquier tipo de relación social como dada de manera absoluta, “ya constituidas fuera de la *historia* del individuo o del grupo” (92), sin comprometerse, sin embargo, con el polo opuesto del subjetivismo, “totalmente incapaz de dar cuenta de la necesidad de lo social” (92):

La teoría de la práctica en tanto que práctica recuerda, en contra del materialismo positivista, que los objetos de conocimiento son construidos y no pasivamente registrados, y, contra el idealismo intelectualista, que el principio de esta construcción es el sistema de disposiciones estructuradas y estructurantes constituido en la práctica y orientado hacia funciones prácticas (Bourdieu, 1991: 91)

En nuestro caso, un estudio de las prácticas lectoras de los personajes consiste en analizar, al lado de las interpretaciones literarias de las novelas caballerescas y de la misma novela cervantina (su primera parte), las manifestaciones físicas de su lectura por parte de un conjunto cuanto más variado por género, posibilidades económicas y culturales. A través del estudio específico de los fenómenos prácticos, haciendo especial hincapié en las relaciones entre el aspecto fenoménico de la lectura y los mecanismos culturales de comprensión e interpretación, será posible tener un cuadro

más claro de todo el sistema interpretativo y de los aspectos sociales del universo del libro y de su manipulación.

Para llevar a cabo esta operación debemos, en primer lugar, insistir en el concepto de estructura para alinearlo con la noción de competencia literaria e identificarlo como el modelo de coherencia al que nos hemos referido más arriba. Podemos definir la adquisición como la primera fase de la interpretación, en la cual el sujeto –para nosotros el lector– adquiere los instrumentos (la enciclopedia) que luego permitirán la interpretación, así como el desarrollo y la aplicación de su visión del mundo. Está claro que todos los elementos que formarán parte de esta estructura, de este modelo de coherencia –elementos que son interiorizados por el sujeto de manera consciente así como de manera inconsciente–, están estrechamente relacionados no sólo con lugar que el sujeto ocupa en la sociedad, sino también con otras variables históricas, entre las cuales se encuentran las formas como los hechos culturales se presentan para su manipulación.

Se introduce de esta manera la dimensión temporal, parámetro indispensable para un resultado más atendible; las prácticas responden de hecho a situaciones específicas, situaciones que son manifestaciones de la estructura. La concordancia entre la práctica y la estructura, sin embargo, se realiza sólo en el caso en que las estructuras se hayan mantenido estables, sin sufrir cambios, durante el proceso de apropiación, durante su interiorización por parte del sujeto. Si el lector ha interiorizado una estructura que ya no es la vigente, el resultado, en el momento en que se exterioriza el *habitus* a través de la práctica, se presentará como fuera del tiempo, como “anormal”. El mismo Bourdieu subraya con insistencia la imposibilidad de pensar los modelos sociales fuera de la historia y, en consecuencia, de imaginar un concepto de *habitus* que no sea estrecha y necesariamente determinado por ésta:

Producto de la historia, el habitus produce prácticas, individuales y colectivas, produce, pues, historia conforme a los principios [*schèmes*] engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de principios [*schèmes*] de percepción, pensamiento y acción, tienden, con mayor seguridad que todas las reglas formales y normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo (Bourdieu, 1991: 94–95).

Resulta claro en este pasaje el carácter dúplice del *habitus* y, en consecuencia, también de las prácticas, que se relacionan con el presente, con la contingencia para dar una respuesta adecuada a la situación y conforme a la estructura vigente, así como a las experiencias pasadas, base para la construcción de la percepción actual y defensa contra las posibles desviaciones de los agentes.

La relación entre las estructuras y el contexto aparece con claridad: nos referimos a un concepto que sirve para hallar una síntesis entre lo exterior y lo interior, lo colectivo y lo individual, y explicar las prácticas sociales como resultado de una regularidad social producida al margen de la voluntad personal y una acción individual como respuesta a la contingencia. Bajo la forma del *habitus*, el sujeto –el lector– ha incorporado todas las estructuras sociales antecedentes, en el caso específico toda la enciclopedia de conocimientos y expectativas literarias. Esta interiorización limita de alguna manera su poder decisorio, su libertad interpretativa, porque lo conforma como un producto históricamente constituido y determinado y por esto nunca abstracto, “ideal”, sino siempre social y cronológicamente situado. Como ya hemos dicho, el lector hereda del grupo al que pertenece una costumbre interpretativa que le permite naturalizar el texto e interpretarlo según las estructuras adquiridas. La definición que da Bourdieu del concepto de *habitus* acompaña y enriquece nuestro recorrido a través de las competencias, las estrategias y las prácticas

lectoras de los personajes cervantinos, y su afinidad con la idea de modelo de coherencia a la que hemos recurrido se hace patente en este pasaje:

[...] las estructuras que son constitutivas de un tipo particular de contexto (p. ej. las condiciones materiales de existencia características de una condición de clase) y que pueden ser confiscadas empíricamente bajo la forma de regularidades asociadas a un entorno socialmente estructurado produciendo *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir en tanto que principio generador y de estructuración de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente «regladas» y «regulares» sin ser en absoluto el producto de la obediencia a las reglas, objetivamente adaptadas a su objetivo sin suponer la intención consciente de los fines y el conocimiento expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, y siendo todo esto, colectivamente orquestado sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 2012: 201).

Así como las estrategias interpretativas, estas estructuras generativas se definen socialmente y suponen una asimilación, por parte del lector, de los mecanismos de interpretación colectivos, de la estructura social de conocimiento y de los instrumentos compartidos de comprensión.

La base adquirida, sin embargo, tiene otra función, una función activa, que soporta la formulación de pensamientos y la práctica de interpretación y lectura. Bourdieu se refiere directamente a las condiciones materiales como elementos de un contexto dentro del cual se forman las estructuras y del cual la estructura es deudora de su misma existencia: nos referimos a las mismas condiciones materiales que hemos apuntado como actores principales en la determinación de las diferencias en las prácticas lectoras, además de en las competencias y expectativas que a estas mismas prácticas subyacen.

La no obediencia como presupuesto parece indicar una vez más la inconciencia del proceso de adquisición, por lo menos de las más básicas de las

costumbres interpretativas, las que son, como ya hemos dicho, heredadas y, entre otras cosas, durables y transferibles, que “integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento” (Bourdieu, 2012: 205): es el *habitus* como “principio generador de estrategias” (202) y que, en cuanto continuamente activo, dirige la manifestación de las prácticas. Queremos añadir una vez más, sin embargo, que el proceso de estructuración funciona en dos sentidos (de las prácticas a las estrategias y viceversa), es decir que la vertiente material de la práctica influye a su vez en la formación de las estrategias en cuanto agente que también puede modificar las percepciones y el enfoque crítico hacia el producto cultural, hacia el libro en particular.

A pesar de que las estrategias no son el fruto de una intención, hecho que excluye la posibilidad de que se pueda verdaderamente elegir entre una y otras posibilidades, es también verdad que existe la posibilidad de un desencuentro entre lo interior y el exterior, que sí es testigo de una pluralidad de estructuras y, al mismo tiempo, de una pluralidad de prácticas. Y esto porque, dentro de la síntesis entre social e individual, si es verdad por un lado que el individuo lector no es libre de elegir con base en un *habitus* que genera él mismo las elecciones, por el otro tampoco es totalmente determinado, ya que el mismo *habitus* se resuelve en una disposición que puede variar según, por ejemplo, la posición contingente ocupada por el sujeto en una sociedad.

No es entonces posible definir las prácticas refiriéndose únicamente a las relaciones sociales que le sirven de contexto, las relaciones dentro de las cuales ha aparecido y que constituyen las condiciones presentes que la han suscitado, ni apoyándose sólo en el conjunto de disposiciones pasadas: “sólo es posibles explicarlas, pues, si se relacionan las condiciones sociales en las que se ha constituido el *habitus* que las ha engendrado, y las condiciones sociales en las cuales se

manifiesta” (Bourdieu, 1991: 97), conjugando, es decir, la vertiente de la contingencia, la relación de necesidad que entretiene con el presente, con su carácter histórico, de acumulación, adaptación y constante revisión de experiencias y estructuras pasadas.

No obstante los evidentes e inevitables transformaciones a las que está sometida la estructura por su carácter histórico, cambios que se reflejan también en las prácticas (incluso más rápidamente y de manera más asombrosa), el *habitus* como principio todas las elecciones (sin ser, a su vez, elegido), instrumento y esquema de formación de las percepciones, tiene una tendencia conservadora hacia todo lo que sobrepasa su horizonte e incluye otras estructuras que no le pertenecen. El pasado, recuerda el autor, sobrevive activamente en el pasaje de interiorización de la experiencia y en su exteriorización, proponiéndose en el presente y actualizándose en las prácticas (95): el *habitus* es el producto de unas determinadas regularidades (de unas estructuras regulares que se repiten y se definen como normalizadas) y conforma todas aquellas prácticas, aquellas conductas, definibles como normales.

Vuelve aquí el parámetro de normalidad de una práctica con respecto a otras, y el sentido que atribuye Bourdieu a esta característica se acerca e incluso se sobrepone, completándola, a la definición que hemos dado antes de interpretación normal y competente.

Nos preguntamos entonces una vez más: ¿en qué sentido normal?, ¿cuáles son las características de aceptabilidad de una práctica? Dada la naturaleza del propio *habitus*, producto de una serie de determinaciones regulares, hay factores y conductas que sí pertenecen a esta serie, y conductas –y luego prácticas, como la misma lectura– que por el hecho de apoyarse en estructuras ya desechadas y superadas no pueden ser toleradas por los parámetros del *habitus*. Las prácticas que forman parte de, y respetan, la lógica de un determinado campo, en el sentido de ambiente social, son entonces toleradas e, incluso, “positivamente sancionadas” por estar

“objetivamente ajustadas a la lógica característica de un campo determinado, del que anticipan el futuro objetivo” (Bourdieu, 1991: 97). Son las prácticas que entran en la definición del sentido común, aceptadas como posibles porque alineadas a la estructura estructurada y estructurante que las hace no sólo posibles sino “razonables” (97).

Entra aquí en juego también el concepto de interés de los agentes, un interés que se relaciona con su categoría social y que tiene su origen en la interiorización inconsciente de la experiencia y en la formación del *habitus*, que no limita su función a la creación y reproducción de prácticas que se adapten a las circunstancias, sino que hace de manera que estas mismas prácticas se asimilen a lo que se define como interés. Dentro del *habitus* encontramos entonces también lo que nos dice qué es lo que merece la pena según los esquemas apreciativos que hemos incorporado y que permiten la existencia de un campo social a través de sus diferencias con los demás, que se encuentran precisamente en el interés específico de los agentes, que empuja el sujeto a tener un papel en el juego y a relacionarse con un espacio social específico.

La particularidad y la especificidad de estos espacios (físicos y cronológicos) son las que definen también, en su interior, lo que no puede ser aceptado, y que el *habitus*, por su carácter conservador al que hacíamos referencia antes, “tiende [...] a excluir «sin violencia, sin métodos, sin argumentos» todas las «locuras» («esto no es para nosotros»)” (Bourdieu, 1991: 97. La cursiva es nuestra). Se rechazan, “es decir, todas las conductas destinadas a ser negativamente sancionadas porque son *incompatibles con las condiciones objetivas*” (97. La cursiva es nuestra).

De aquí a la situación en la que se encuentra Alonso Quijano frente a todos sus detractores, el paso es muy breve. Su locura, determinada por la práctica desatada de lectura, es asimilable a una de estas prácticas que el *habitus* de la comunidad interpretativa dominante (con todas las diferencias que encontraremos en su

interior) rechaza y condena como socialmente inaceptables hasta etiquetarlas de patológicas con todas las consecuencias que de allí surgen, del aislamiento a los intentos de curación hasta la transformación del hidalgo y de su vida (real y literaria) en una parodia.

Es el llamado “efecto don Quijote”, derivado, como explica el mismo Bourdieu (1991; 2012), de un fenómeno que se define como el histéresis del *habitus*, relacionado precisamente con el carácter histórico de todo el proceso de adquisición y de manifestación de las prácticas, y que intenta aclarar los inevitables *décalages* entre estructuras y epifenómenos, revelando que el estatus de “cuasi-naturaleza” (1991: 98) y de “sentido práctico” (99) que tienen los *habitus* puede revelar sus excepciones, desviaciones que el conjunto social intenta de una manera u otra reintroducir en la normalidad y adaptar a los parámetros de lo razonable.

El desconcierto del campo social, del grupo que lo conforma y lo habita, frente a una práctica que se sitúa fuera de la normalidad, se explica en cuanto:

Es en la medida, y sólo en esta medida, en la que los *habitus* son la incorporación de la misma historia –o, más exactamente de la misma historia objetivada en *habitus* y estructuras– que las prácticas por ello engendradas son mutuamente comprensibles e inmediatamente ajustadas a las estructuras, objetivamente concertadas y dotadas de un sentido objetivo a la vez unitario y sistemático, trascendente a las intenciones subjetiva y a los proyectos conscientes, individuales o colectivos (Bourdieu, 1991: 100).

La lectura de don Quijote no resulta comprensible a los demás personajes (y tampoco a los lectores reales) porque, aparte de ser una práctica extraordinaria en sí misma, se resuelve en una visión del mundo que pone a prueba el orden establecido e intenta recuperar una institución, la caballería, que en su forma primigenia ya no tiene espacio en el mundo contemporáneo, no es reconocida por el sentido práctico y es fruto de una intención subjetiva incontrolable e incontrolada:

Uno de los efectos fundamentales del acuerdo entre el sentido práctico y el sentido objetivado es la producción de un mundo de sentido común, cuya evidencia inmediata es redoblada por la objetividad que asegura el consenso sobre el sentido de las prácticas y del mundo, es decir, la armonización de las experiencias y el refuerzo continuo que cada una de ellas recibe de la expresión individual o colectiva (en la fiesta, por ejemplo), improvisada o programada (lugares comunes, dichos) de experiencias semejantes o idénticas (Bourdieu, 1991: 100).

Los personajes que llevan una conducta “normal”, aunque encarnada en experiencias distintas, como pueden ser la lectura por diversión de la corte de los duques o la lectura crítica de los hombres de iglesia personificada, por ejemplo, en el personaje del canónigo de Toledo, representan aquel refuerzo continuo al que se refiere Bourdieu, que objetiva un cierto tipo de experiencia y excluye las que no se pueden inmediatamente comprender ni anticipar, las que no se homogenizan a la estructura vigente, ya que el *habitus* “permite ahorrarse la intención, no sólo en la producción, también en el desciframiento de las prácticas y obras” (Bourdieu, 1991: 101). La falta de intención es lo que testifica y confirma la naturalidad y la automaticidad de determinadas interpretaciones y al mismo tiempo de determinadas prácticas, reflejo de un *habitus* de clase que “resulta de la homogeneidad de las condiciones de existencia” (101) y hace que unas respuestas resulten aceptables e inmediatamente inteligibles mientras otras sean rechazadas y sancionadas. Algunas conductas serán entonces establecidas objetivamente, sin necesidad de ningún cálculo previo o, añade Bourdieu, sin ser fruto de ninguna estrategia⁴¹ consciente

⁴¹A este propósito se hace necesaria una puntualización sobre el concepto de estrategia: según lo que hemos dicho sobre el concepto de estrategia interpretativa, que rige las actividades de la *interpretive community*, estas conductas sí están sometidas a una especie de cálculo estratégico. Lo que nos permite de no excluir la postura de Bourdieu de esta definición es, en nuestra opinión, la adquisición inconsciente de estos mecanismos, que al no ser voluntarios sino más bien “automáticos” por la pertenencia del sujeto a un determinado grupo, no implican la voluntad contingente del agente (del lector, en nuestro caso).

sino que, por adherir a la estructura sobre-ordenada que ha hecho posible las prácticas, no necesitan ningún reconocimiento ni acuerdo previo.

Cabe preguntar, a esta altura, de dónde se origina esta perfecta sincronización:

si las prácticas de los miembros de un mismo grupo o, en una sociedad diferenciada, de la misma clase, están siempre más y mejor concertadas de lo que saben y quieren los agentes, es porque, como dice Leibniz, «no siguiendo más que sus propias leyes», cada uno «se pone de acuerdo con el otro». El habitus no es más que esa ley inmanente, *lex insita* inscrita en los cuerpos por idénticas historias, que es la condición no sólo de la concertación de las prácticas, sino, además, de las prácticas de concertación (Bourdieu, 1991: 102)

Uno de los presupuestos es, como hemos visto, la identidad de las historias, además de un código común imprescindible, aquel mismo código que permite compartir la enciclopedia de conocimientos y todas las competencias necesarias para el desciframiento. Dado el automatismo de las reacciones, es entonces más que previsible la reacción del entorno a la conducta del viejo hidalgo, empezando por el ama y la sobrina, el cura y el barbero, para llegar al bachiller y a los demás personajes de la segunda parte. Ellos, como el lector real que se acerca a las aventuras del caballero, perciben de inmediato el desfase que se crea entre unas prácticas lectoras que, a pesar de las diferencias relacionadas a las ocasiones y a las motivaciones, responden y se adaptan a la situación –son el reflejo de unas estructuras cronológicamente coherentes–,⁴² y una conducta lectora e interpretativa que se apoya

⁴²Veremos cómo la práctica de lectura y la relación con la cultura y la palabra escrita, a pesar de tener unas características diastráticas y atravesar transversalmente las varias clases, sí manifiestan unas diferencias que son imputables a las diferencias de posición social de los agentes, asimilando en algunos casos las comunidades interpretativas a las categorías económicas y sociales. Dice Bourdieu que “la clase social (en sí) es inseparablemente una clase de individuos biológicos dotados del mismo habitus, como sistema de disposiciones común a todos los productos de los mismos condicionamientos. Si está excluido que *todos* los miembros de la misma clase (o incluso dos entre ellos) hayan tenido *las mismas experiencias y en el mismo orden*, es cierto, sin embargo, que todos los

a un *habitus* sin ninguna relación lógica o histórica con el campo social en que se desarrolla.

¿Qué pasa entonces con estas conductas desfasadas?, ¿con estos *habitus* individuales que se alejan de las directivas implícitas del grupo? A pesar de que las diferencias internas del grupo son, podemos decir, previstas por el sistema, y “residen en la singularidad de las trayectorias sociales, a las que corresponden series de determinaciones cronológicamente ordenadas e irreductibles las unas a las otras” (Bourdieu, 1991: 104), no parece posible poder asimilar la conducta de Alonso Quijano a la estructura históricamente correspondiente, pensando además que siendo el *habitus* esencialmente conservador, su tendencia natural es la de evitar la exposición de los agentes a aquellas informaciones que les puedan desviar de la supuesta “normalidad”.⁴³ A este propósito vemos cómo uno de los ejemplos que Bourdieu cita es precisamente el de la lectura:

los principios [*schèmes*] de percepción y apreciación del *habitus* que están en el principio de todas las estrategias de evitación son, en gran parte, el producto de una evitación no consciente y no querida, sea que resulta automáticamente de las condiciones de existencia (como la que es efecto de la segregación espacial), *sea que haya sido producida por una intención estratégica (como la que pretende evitar las «malas compañías» o las «malas lecturas»)*; una evitación, en todo caso, cuya responsabilidad incumbe a los

miembros de una misma clase tienen mayor número de probabilidades que cualquier miembro de otra de enfrentarse a las situaciones más frecuentes para los miembros de esa clase: las estructuras objetivas que las ciencias aprehende bajo la forma de probabilidades de acceso a los bienes, servicios y poderes, inculcan, a través de las experiencias siempre convergentes que confieren su *fisionomía* a un entorno social con sus carreteras «cerradas», sus «puestos» inaccesibles o sus «horizontes velados», esta especie de «arte de estimar lo verosímil», como decía Leibniz, es decir, de anticipar el porvenir objetivo, sentido de la realidad o de las realidades que es, probablemente, el principio mejor oculto de su eficacia” (1991: 103). El *habitus* de la clase social tiene con el *habitus* individual una relación de homología, en la que las diferencias son comprendidas dentro de una homogeneidad global en la cual “*cada sistema de disposiciones individual es una variante estructural de los otros, en el que se expresa la singularidad de la posición en el interior de la clase y de la trayectoria*” (104).

⁴³Es ésta la llamada “paradoja de la información necesaria para evitar la información” (Bourdieu, 1991:105).

adultos mismos, formados en las mismas condiciones (1991: 105. La cursiva es nuestra).

Los sujetos son llevados por sus sistemas a oponerse a lo que es rechazado por el *habitus* y a querer lo que es inevitable, y cuando se encuentran con una práctica que se ajusta un contexto demasiado lejano, como es el mundo de la caballería que Alonso Quijano quiere imponer a hombres y mujeres del siglo XVII, con respecto al mundo vigente al que se enfrentan, entonces la conducta es rechazada y sancionada. La única manera que tienen, en algunos casos como el de la corte de los duques, en nuestra opinión uno de los más significativos, es enfrentarse a éste con las armas de la parodia, volcando la ética del aspirante caballero en una farsa. Es una especie de conflicto generacional sincrónico, si así podemos definirlo, en el que se enfrentan dos *habitus* diferentes:

Se comprende, en la misma lógica, que los conflictos generacionales oponen no a grupos de edad separadas por diferencias naturales, sino de *habitus*, que son producidos según *modalidades de generación* diferentes, es decir por las condiciones de existencia que, impuestas de definiciones distintas de lo imposible, lo posible, lo probable y lo seguro, se hacen sentir a unos como naturales o razonables de prácticas o aspiraciones que los otros sienten como impensables o escandalosas o viceversa (Bourdieu, 2012: 205).

En este breve pasaje que acabamos de leer Bourdieu describe perfectamente, en nuestra opinión, la naturaleza de la relación del viejo hidalgo con el mundo al que se enfrenta en su lucha, delirante, para afirmarse como caballero andante. El fenómeno que comprende esta situación es identificado por Bourdieu como el *histéresis del habitus*, es decir “el desfase que se da entre las disposiciones adquiridas, que corresponden a un estado anterior del universo social, y el entorno actual de la acción cuya novedad produce estas situaciones de *habitus* anacrónicos” (Vásquez García, 2002: 80); es asociado por el sociólogo precisamente al personaje cervantino

(Bourdieu, 1991: 107), el ejemplo literario más claro de cómo unas disposiciones individuales puedan encontrarse en desajuste con las posibilidades objetivas y ser consideradas por esto, repetimos, “impensables o escandalosas” (Bourdieu, 2012: 205), ser tachadas de auténticas locuras e incluso ser objeto de –aparentemente– crueles burlas.

Pero el rechazo es inevitable, porque el fenómeno de la histéresis lleva consigo un conflicto social que deriva de la incapacidad de aceptar lo impensable y lo anacrónico a no ser que, finalmente, se presente en su versión destilada por la literatura.

2.2 Una historia social, y cultural, de la(s) lectura(s) en la época cervantina

Nos hemos detenido hasta ahora en la descripción del lector como verdadero artífice de la significación de un texto, eje de un marco teórico que atribuye al acto de la lectura el protagonismo de todo el proceso de interpretación, en el cual “lire, c’est donc constituer et non pas reconstituer un sens” (Goulemot, 2003: 120). Hemos pasado, luego, al análisis de la lectura como práctica social, es decir a la investigación de los mecanismos que permiten la aceptación y la reproducción social de determinadas conductas.

Damos un paso adelante y vamos a mirar más de cerca todas las implicaciones materiales que este mismo acto conlleva, e identificar al mismo tiempo aquellos lectores que, lejos de ser (o de ser solamente) ideales, constituyen el público no sólo potencial sino efectivo de la novela cervantina.

En la reconstrucción de una historia de la audiencia es imprescindible, volvemos a subrayar, tener presente que los modos de usar y entender los textos cambian a lo largo del tiempo. Para delinear mejor los actos individuales y colectivos

de lectura tenemos que identificar y definir la dieta cultural de los lectores (Rose, 1992: 51), sus motivaciones y las ocasiones que tienen de leer y confrontarse con la palabra escrita en un mundo que, como el cervantino, se encuentra completamente impregnado por la escritura, impresa y no, y en que los hábitos mentales se forjan cada vez más sobre convenciones que parten de ficciones escriturarias (Bouza, 1992: 11).

La introducción de la imprenta, con todas sus consecuencias en términos económicos y políticos, acentúa la naturaleza escrita de las relaciones, sobre todo en el ámbito de la transmisión textual. Como leemos en *La Galaxia Gutenberg* (McLuhan, 1972: 296), la imprenta es la nueva realidad para los contemporáneos de Alonso Quijano, y en esta época de producción masiva de cultura asistimos al surgir de un “furioso afán de consumo” (299) que, a su vez, se refleja en nuevos productos y nuevas formas, además que en una renovada conciencia lingüística y, en consecuencia, nacional, ya que con la imprenta “las gentes se *ven* a sí mismas por vez primera” (302).

A partir de la relación entre los lectores y los aspectos materiales introducidos por la aparición de la nueva tecnología, podemos medir la respuesta colectiva hacia los hechos culturales, y en modo particular hacia la literatura de entretenimiento, sin dejarnos desviar por la ilusión de que el sentido que el autor y los críticos atribuyen a un texto sea lo que el lector finalmente recibe (Rose, 1992: 48), una ilusión que lleva a universalizar el acto de leer y las respuestas de los receptores.

Los factores que dirigen –o intentan dirigir– las interpretaciones son múltiples, y no derivan todos de los organismos de control institucionales ni, menos, del autor, sino que implican también otros numerosos aspectos, entre ellos las innovaciones gráficas y las adaptaciones editoriales del objeto–libro:

Pero, tanto como por la pluma del autor o las prensas del librero–editor, el texto es “producido” por la imaginación y la interpretación del lector que, a partir de sus capacidades, expectativas y de las prácticas propias de la comunidad a la que él pertenece, construye un sentido particular. De manera ciertamente paradójica, este sentido es, a la vez, dependiente e inventivo: dependiente puesto que debe someterse a las constricciones impuestas por el texto (y las formas propias del objeto impreso); inventivo puesto que desplaza, reformula, subvierte las intenciones de los que han producido el texto y el libro en que se apoya este texto. El proyecto de una historia de las lecturas, definidas como unas prácticas determinadas y unas interpretaciones concretas, encuentra su raíz en esta paradoja fundamental (Chartier, 1992: VI).

La paradoja a la que se refiere Chartier es precisamente la que se sitúa en el nuevo espacio de legibilidad creado por el cambio material en la recepción de la palabra escrita, un cambio que impone cada vez más una relación más independiente entre el autor y su palabra, sobre todo una vez que ésta haya sido entregada en las manos de un editor y de un impresor. De allí, a las manos y a los ojos de unos lectores, miembros de comunidades interpretativas, cuyas competencias han ido cambiando y adaptándose a los nuevos medios, influenciadas por las posibilidades de los nuevos objetos y, por supuesto, por el contexto social y político en que estos mismos objetos se producen y difunden.

La mayor disponibilidad y la consecuente gran circulación del libro, o más en general del documento impreso, determinan una despersonalización del mensaje, alejando inevitablemente el autor del público y transformando no sólo los hábitos de lectura, sino la misma relación entre la cultura y su audiencia alterando la proporción entre los sentidos humanos (McLuhan, 1972: 300). “La prensa ha ensanchado la ‘sala’ para la interpretación del autor hasta el punto en que todos los aspectos del estilo han sido alterados” (127): en esta afirmación del filósofo canadiense encontramos los puntos principales de esta gran revolución tecnológica que, a través de instrumentos materiales, modifica los mecanismos de producción de

sentido de unos receptores que van adaptando sus estrategias interpretativas a los nuevos vínculos de producción y distribución.⁴⁴

El mensaje vehiculado por el autor y recibido por el lector (cada vez a través de una forma distinta) no puede ser entonces el único factor en la definición de la comprensión e interpretación de un texto, sino que es fundamental considerar también su relación con el contexto cultural, del que se pueden extrapolar la distancia crítica del receptor, su grado de credulidad y su posición dentro del intertexto cultural de su época (Rose, 1992: 55), una red de conocimientos y competencias comunes que se basa, a partir de una conciencia lingüística común, en la circulación masiva –con respecto, obviamente, a los siglos precedentes– de productos culturales de varia naturaleza y concebidos para públicos y lectores diferentes.

2.2.1 «Pratiques de la lecture» I: nuevos públicos para nuevas formas editoriales (y viceversa)

El primer paso consiste, coherentemente con la importancia atribuida a la conducta de los agentes y a la manipulación de los objetos (culturales), en hacer una distinción dentro del universo lector que se revelará fundamental para superar unos obstáculos metodológicos e historiográficos determinantes. Hemos visto cómo al centro de nuestra propuesta de investigación se sitúa no el corpus de los libros leídos (aunque habrá que considerar, para completar el retrato, también los géneros y los títulos leídos por nuestros personajes)⁴⁵ sino las maneras como los textos son leídos,

⁴⁴La importancia de la imprenta en la difusión de la palabra escrita, a pesar de no borrar completa y repentinamente el papel de la transmisión manuscrita, es reconocido también por muchos intelectuales, que se preocupan, dado el posible descontrol del que puede sufrir el nuevo e inexperto (en parte porque ignorante) público. Los escritores entonces son obligados “a una presentación de sí mismos que debía eliminar los falsos prejuicios y a dar consejos sobre la lectura correcta y el canon adecuado de libros”, ya que “el lector ignorante está expuesto, indefenso, a testimonios impresos sin valor y perjudiciales y el humanista cree que debe protegerle” (Strosetzki, 1997: 169-170).

⁴⁵No obstante hayamos pasado, metodológicamente, del corpus a las competencias y a las estrategias de interpretación (a los *habitus* y a las prácticas, para volver a Bourdieu y a de Certeau),

manipulados y distribuidos entre los diferentes estratos de la población. Sin olvidar, por supuesto, la centralidad de la forma en la que los libros como objetos se presentan a los ojos y a las manos de los lectores, asumiendo que no sólo el contenido sino también el aspecto material, en el que influyen de manera patente las decisiones de los intermediarios de la cultura, participa en la construcción del sentido. Chartier (1992) marca la diferencia entre *mise en texte* y *mise en livre*, dos operaciones distintas llevadas a cabo la primera por el autor en conformidad con sus intenciones y con su voluntad de plasmar la interpretación del lector a través de convenciones literarias y técnicas narrativas y, la segunda, por quien crea materialmente el libro. Los editores e impresores, que pertenecen a la segunda categoría, tienen a su disposición otra serie de dispositivos, relacionados con unas distintas formas tipográficas que pueden sugerir lecturas diferentes de un mismo texto. Son precisamente estos artesanos los que crean unas nuevas formas de legibilidad, un espacio en que los textos más manejables permiten una lectura más ágil y, con esta, nuevos horizontes de recepción.

Leer es un acto que no se puede desvincular de los espacios físicos, de las costumbres cotidianas y de una multitud de mecanismos específicos que diferencian las varias comunidades: no es una operación abstracta, mete en juego el cuerpo, pone en relación a un lector consigo mismo y con los otros, en un nexo necesario con el contexto histórico que forja, en el tiempo, diferentes públicos con diferentes estrategias. Los lectores, de hecho,

no se enfrentan jamás con textos abstractos, ideas separadas de toda materialidad; manejan o reciben formas cuyas organizaciones gobiernan su lectura (o su escucha), es decir, su posible comprensión del texto leído (o

no podemos ignorar la supuesta repartición de los géneros entre las comunidades lectoras y la relación entre los tipos de expresión literaria y la distribución de los libros en la sociedad. De hecho, veremos cómo el género caballeresco encarna una variable fundamental en la conducta lectora de los personajes cervantinos y, sin entrar en la crítica textual de los textos citados por Cervantes, habrá sin embargo que tener en cuenta las referencias y el papel de algunos textos en la definición del contexto cultural de los protagonistas.

escuchado). Contra una definición puramente semántica del texto (compartida incluso por las teorías literarias más preocupadas por reconstruir la recepción de las obras), hay que sostener que las formas producen sentido y que un texto adquiere el significado y el estatuto de inédito en el momento en que cambian los dispositivos del objeto tipográfico que lo propone a la lectura (Chartier, 1992: 107–108).

Se conecta de esta manera, como habíamos anticipado, la visión teórica de un enfoque *reader oriented* con la necesidad de una investigación historiográfica que no deje a un lado las experiencias cotidianas, individuales y colectivas, de los lectores. Como puntualiza también Chartier en la cita que acabamos de leer, superamos una concepción semántica (o simplemente semántica) del texto añadiendo al análisis la variable representada por un lector que no es una abstracción teórica sino un lector verdadero (aunque ficticio) con unas determinadas conducta y relación con unos específicos objetos materiales y soportes (en nuestro caso descritos por el autor en cuanto necesidades narrativas, cuyo papel en el desarrollo de la trama y en la definición de los personajes es fundamental).

Roger Chartier, estableciendo como punto de partida para los procesos de significación el encuentro, en palabras de Ricoeur, entre el mundo del texto y el mundo del lector, y el doble espacio de la lectura propuesto por de Certeau (como ya sabemos: el espacio de legibilidad y el espacio de actuación), da la prueba de la historicidad del acto de leer y sobre todo de su dependencia de la forma. Recuerda, a través de las palabras de D.F. McKenzie, que “nuevos lectores crean textos nuevos cuyas nuevas significaciones dependen directamente de sus nuevas formas” (citado por Chartier, 2005: 26). Se subraya de esta manera la relevancia paralela de ambos cambios, tanto en las competencias y en los recursos de los lectores como en la apariencia material del texto escrito.

Es en el espacio que se crea entre el texto y el libro como objeto que se construye el significado (Chartier, 2005), y en este espacio, olvidado por los análisis

teóricos que se centran en la significación de la sola palabra escrita en cuanto tal, se desarrollan unos procesos que alejan las intenciones del autor del resultado de la recepción. Aquí se relacionan las estrategias de los lectores con los aspectos materiales y formales de la palabra escrita. A lo largo del proceso –y hacemos referencia ahora al proceso de formación y transformación editorial de los textos– nos encontramos con distintos actores cuyo papel, sobre todo en la producción material y en la ejecución de las formas, es fundamental. Nos referimos a todos los intermediarios de la cultura y sobre todo de los que se ocupan directamente de la edición e impresión de los libros y que pueden modificar las intenciones del autor y sus expectativas sobre las posibles interpretaciones de su obra. En esta fase se sitúan aquellos factores, de matriz no sólo cultural sino técnica, que “convertirán a la edición en una nueva manera de entender y de conocer el mundo” (Infantes, 2003: 40).⁴⁶

Cada variación en los aspectos formales puede, de hecho, implicar un cambio en la actitud del lector hacia el texto, y de esta manera textos pensados y contruidos para un público culto pueden ser remodelados para resultar accesibles también a otro tipo de receptores y crear así un nuevo público, con nuevas estrategias e interpretaciones diferentes del mismo texto.

Las nuevas formas editoriales, los diferentes medios de circulación y difusión, entre los cuales incluimos los ejemplos retratados por Cervantes (de los papeles sueltos hacia la circulación diastrática de las novelas de caballerías), representan nuevos espacios de legibilidad al mismo tiempo que nuevos espacios de actuación, y el estudio que identifica las variables socioculturales de las prácticas de la lectura

⁴⁶Infantes cita cuatro diferentes tipologías de forma editorial: las ediciones ocurrentes (de carácter informativo, relacionadas a hechos históricos concretos), directamente vinculadas al comercio de la edición y a la existencia de un nuevo público. Se trata de las *relaciones de sucesos*, a veces configuradas como *carta*, *aviso*, *nuevas* etc. Otra forma sería la de las ediciones recurrentes, con una periodicidad concreta como la de los almanaques, calendarios etc., productos creados por la prensa y destinados al consumo masivo. Las ediciones propias son publicaciones de periodicidad variable relacionadas con determinados grupos sociales, propias de determinadas clases u oficios. Y por último define las ediciones permanentes, con periodicidad larga y, como sugiere el nombre, permanente, cuyo contenido literario está destinado a la lectura popular y de entretenimiento (pliegos sueltos poéticos, caballerías, impresos teatrales) (Infantes, 2003).

debe tener en consideración también las variaciones en los mecanismos formales y materiales. Estos mecanismos se modelan sobre las exigencias, las expectativas y las competencias del público de destino, al mismo tiempo que los objetos –que no consideramos como el producto de una división social predeterminada– crean su propia audiencia dentro de un espacio social.

Mirar al libro como objeto impreso, abandonando la idea de texto como algo absoluto y separado del contexto material, dado para siempre e independiente de los formatos editoriales a través de los cuales se presenta a sus lectores, lleva a reconsiderar el espacio de legibilidad, transformado precisamente por las variaciones editoriales y tipográficas, y con éste la actitud interpretativa de los receptores. He aquí un ejemplo de cómo la industria editorial, en los siglos que nos interesan, ha modificado el acto mismo de la lectura a través, por ejemplo, de unas revisiones gráficas que, en su minuciosidad, han abierto el camino a una ampliación sin precedentes del público lector:

[...] Henry–Jean Martin ha propuesto una marcación de conjunto de las mutaciones de la “impresión” entre los siglos XVI y XVII. Lo más notable sin discusión alguna es “el triunfo definitivo de los blancos sobre los negros”, es decir, la aeración (ventilación) de la página por la multiplicación de los párrafos, que rompen la continuidad ininterrumpida del texto, común en el Renacimiento, y la de los puntos y aparte, que hacen visible de manera inmediata, por los regresos al renglón el orden del discurso. Una nueva lectura de las mismas obras o de los mismos géneros queda así sugerida por los nuevos editores, una lectura que fragmenta los textos en unidades pequeñas y separadas, un enfoque que traduce por la articulación visual de la página el enfoque intelectual del argumento (Chartier, 1992: 112)

Es fácil entonces imaginar las ventajas que estos cambios pueden haber provocado, sobre todo para quien, capaz de leer sin ser un lector profesional, laico o eclesiástico, logra de esta manera enfrentarse a textos muchos más manejables que ya

no requieren el esfuerzo de desciframiento gráfico típico no sólo de los textos medievales sino también de los primeros ejemplares impresos, que recuperaban y reproducían los rasgos gráficos de la tradición manuscrita. Son factores, todos estos, que están estrechamente relacionados, en ambos sentidos, con la formación de un nuevo público, cuyas exigencias y cuyos gustos a su vez influyen en la decisiones de los impresores y los editores.

La reflexión de Chartier sobre las modificaciones de los textos en el paso de una forma editorial a otra empieza por el caso francés de los *occasionels*, breves textos anónimos sobre hechos extraordinarios, impresos en formatos pequeños (por lo menos entre 1570 y 1630) y distribuidos por los *colporteurs* o por los vendedores ambulantes sobre todo en el medio urbano. Otro ejemplo muy significativo, que analizaremos rápidamente, es el de la llamada *Bibliothèque bleue* (Biblioteca azul),⁴⁷ conocida como una de las primeras formas de “cultura popular”,⁴⁸ cuyo catálogo estaba destinado por los mismos editores–libreros a un público popular, que no

⁴⁷Con esta etiqueta nos referimos a la fórmula editorial introducida a principios del siglo XVII en Francia (en la ciudad de Troyes) por los hermanos editores Oudot. Chartier coloca el catálogo de esta biblioteca dentro de lo que él llama “literatura campesina” (1992: 145): a partir de la intuición de los hermanos Oudot varios editores de Troyes, entre los cuales los Garnier, empiezan a especializarse en este tipo de publicación, creando un circuito que se va ampliando e incluyendo un público cada vez más numeroso. No estamos mirando, sin embargo, a un fenómeno exclusivamente francés, ya que publicaciones de este tipo se difundieron en toda Europa, de los *chap books* ingleses a los *pliegos de cordel* españoles que en el siglo XVIII se difunden por toda la península en su típico formato de libritos de una o dos páginas (145). Es interesante recordar también, con respecto a la *Bibliothèque bleue*, la distribución de los géneros publicados, que ha dado varios problemas a los historiadores a causa de la discrepancia de datos entre los inventarios de los fondos de los libreros (en los cuales resalta la presencia de libros religiosos) y las ediciones conservadas (cuya mayoría nos indica una predominancia de la literatura de ficción). A pesar entonces del aparente estatus de *best seller* de la literatura laica, Chartier nos recuerda como los inventarios de fondos pueden ayudar a corregir esta deformación: los datos extrapolados de estos recuentos apuntan de hecho al papel fundamental de la Biblioteca azul en ayuda a la Reforma católica: “los editores de Troyes imprimieron en masa y tal vez a mejor precio que sus competidores, todo un material devoto que no es específico de ellos pero que alimenta la piedad de la mayoría en una Francia que la Reforma católica transformó en estado de cristiandad” (1992: 147).

⁴⁸Veremos más adelante, entrando ya en la cuestión de la diastaticidad de las prácticas de lectura, en qué término podemos hablar de cultura popular y qué relación tiene ésta con el universo de la imprenta y también del libro manuscrito, con las varias formas de recepción de la literatura y con las estrategias interpretativas de las comunidades.

pertenecía necesariamente a la minoría letrada y con escasas posibilidades económicas. Los títulos publicados por los hermanos Oudot reflejan una concreta estrategia editorial y comercial, cuya fórmula consiste precisamente en la readaptación (sobre todo tipográfica) de textos que podríamos llamar eruditos –o por lo menos no concebidos para los lectores a los que ahora están destinados–, para alcanzar el gran público popular: “[...] siempre los editores de Troyes de los siglos XVII y XVIII publican un texto ya impreso que circula (a veces durante largo tiempo) en las ediciones que por lo general no tienen nada de popular” (Chartier, 1992: 148).

El trabajo de estos editores e impresores se centra, efectivamente, en las exigencias y en las capacidades de la nueva audiencia, y el hecho de modificar los aspectos materiales de los textos es una respuesta (al mismo tiempo que un empuje) a la demanda del mercado cultural. Nos dan la prueba de que “las estructuras mismas del libro están gobernadas por la forma de lectura que los editores creen ser aquella de la clientela que buscan conquistar” (Chartier, 1992: 113). Se introducen así –en la mayoría de los textos– abreviaciones, divisiones, títulos o resúmenes, pautas para una lectura no profesional que aprovecha de la brevedad y de la inmediatez del texto. A partir de éstas los lectores construyen el sentido de lo leído aplicando estrategias que, evidentemente, responden a (y al mismo tiempo dependen de) estas nuevos formatos que se van haciendo codificados hasta llegar a ser parte de sus competencias previas y a constituir así hábitos de interpretación.⁴⁹ Se modifican las estrategias interpretativas de una determinada comunidad –la Biblioteca azul se convierte en “el más poderos de los instrumentos de aculturación a lo escrito en la Francia del Antiguo Régimen” (Chartier, 1992: 114)– mientras se modifican las formas de transmisión de la palabra escrita, en un movimiento que encarna la

⁴⁹Los recursos empleados por los editores se pueden resumir, sugiere Chartier, en diferentes órdenes: remodelación de la presentación del texto (multiplicación de capítulos), reducción y simplificación (realización de cortes y abreviaciones), moralización etc., todos guiados por unas necesidades comerciales que llevan, en algunos casos, a rebajar las exigencias de los editores en cuanto a la calidad del producto (Chartier, 1992: 152-154).

influencia de la materialidad en la creación de competencias y estrategias. Este movimiento muestra al mismo tiempo también el papel del público (de su bagaje cultural e interpretativo) en la evolución de los géneros y de los objetos, en un contexto que ya es definible como un mercado editorial bien especializado, regido por unas necesidades económicas que reflejan una visión completamente transformada de la cultura, ahora considerada una mercancía y tratada como tal por los intermediarios de la escritura.

Esto no quiere decir que los textos elegidos han pasado de una vez por todas de un tipo de público a otro, sino que su circulación se ha incrementado y su recepción se ha ampliado:

Los editores de Troyes están ávidos de novedades y se apoderan de los títulos de moda una vez expirado el privilegio de su primer editor. No puede definirse entonces su política editorial por la calificación social de los textos que editan (estos no son “populares” ni en su escritura ni en su primer destino), ni tampoco por el género o la intención de éstos ya que, tal como hemos visto, pertenecen a todos los registros de elaboración erudita (Chartier, 1992: 151).

La formación de una industria cultural, como veremos, lleva, por un camino de doble sentido, a la aparición de una literatura “para todos” y de un nuevo tipo de público dedicado al entretenimiento, un público de “lectores por gusto” (Ife, 1991: 13) que no busca refinación intelectual o crecimiento espiritual, espías de una ideología tardo–medieval, sino puro placer estético y diversión. Se eligen, sobre todo en el ámbito de la ficción, aquellos textos que puedan encontrar las competencias culturales del público con respecto a los mecanismos narrativos, los motivos, las intrigas etc.; la característica fundamental de la Biblioteca azul –y que se puede fácilmente atribuir a otras publicaciones similares– es sin embargo, al lado de la elección de los títulos, su naturaleza material de forma editorial propia, “la forma impresa en la cual es dado a leer” (Chartier, 1992: 155), breve en el caso de los

pliegos españoles, a la que sí podemos atribuir el estatus de “popular”. Fórmulas editoriales como la de los pliegos se adaptan perfectamente a los recursos de una industria cuya capacidad productiva es todavía bastante restringida. Estas limitaciones inducen a la elección de determinados textos que se puedan adaptar a las exigencias no sólo de los tipógrafos sino también de un público estratificado y vario (2009: 329–330).

Otro ejemplo, aunque geográficamente anómalo, podría estar representado por el público “volandero” (Rodríguez–Moñino, citado por Matos, 2010: 115) que adquiere las copias impresas por Martín Nucio en Amberes, formado sobre todo por las comunidades españolas instaladas en Flandes, a las que con el tiempo se unirán los círculos cortesano de Felipe II (compuestos, hay que subrayar, también por aristócratas). El impresor flamenco dirige sus publicaciones a estos lectores, sobre todo sus ediciones en 8.º del *Cancionero*,⁵⁰ adaptando la vieja recopilación a los nuevos estándares editoriales con un interés que es más que nada comercial:

como se puede concluir de una revisión al catálogo de Peeters Fontainas (1956), hay hasta sesenta y ocho obras impresas por Martín Nucio en 8.º, veintitrés en 12.º e, incluso, dos en 16.º. Frente al interés por estos formatos tan manejables, sólo están *in folio* tres de las ciento una obras en español que salieron de sus prensas y únicamente encontramos cuatro en 4.º. Son datos que evidencian la voluntad de Martín Nucio por imprimir obras en español en tamaños de faltriquera, que potenciaran un precio popular, facilitando, así, su venta y difusión (Matos, 2010: 113-114).

El público, no necesariamente de baja extracción social, que compra o lee estas ediciones es, en primera instancia, ciudadano, aunque la costumbre se extenderá también al medio rural. Si nos referimos entonces a la variedad de los

⁵⁰El librero de Amberes publicó los primeros romances en volumen en 1546, añadiendo tres composiciones a un libro que acababa de imprimir (con las dos novelas *Cuestión de amor* y *Cárcel de amor*), con el propósito de no dejar demasiadas páginas blancas al final de la obra. Poco más tarde, entre 1547 y 1549, edita el *Cancionero de Romances*, mientras que en 1557 publica una nueva edición del *Cancionero General* (Matos, 2010).

lectores que se dirigen a una misma obra, o a un mismo género, no podemos pasar por lo alto el mensaje que Cervantes nos da en el prólogo de su novela.

Primero, se hace necesario detenernos un momento en el papel que, en la definición del público, tiene el paratexto, y en particular el prólogo, como instrumento y medio para la significación del texto. Como bien lo define Anne Cayuela (1996), el paratexto como aparato de la experiencia estética y representación del acto de recepción es el lugar privilegiado para investigar la historia material del libro y la relación del autor con sus lectores potenciales y, finalmente, reales. Es una de las bases para la definición de las estrategias de producción y consumo y, de manera particular, para medir la influencia que el público puede ejercer sobre las formas literarias, los rasgos de un género y los matices narrativos, y sobre el aspecto material del texto en su naturaleza de producto comercial vendible. Lo que más nos interesa de este análisis es sin duda la referencia a los distintos lectores que pueden tener acceso, en las intenciones del autor pero también en la realidad del circuito comercial de la literatura, al texto en cuestión.

Apuntamos, volviendo a la novela de Cervantes, en primer lugar al prólogo de la primera parte, en donde el autor se dirige abiertamente al “desocupado lector” (I, prólogo: 7), apuntando a un lector no profesional cuya expectativa, a la hora de leer la novela, es la de entretenerse con un texto lúdico. La novela se inserta entonces en una categoría literaria que, según los cánones humanistas y clásicos, vigentes en la comunidad erudita por lo menos hasta el final del siglo XVII, no pertenece al canon defendido por los intelectuales. Se inserta sin embargo en la crisis general de las categorías literarias establecidas, un proceso que empieza con la prosificación de los poemas épicos y de los romances (Ife, 1991); se halla, al revés, fuera del ámbito de las letras (Ruíz Pérez, 2003: 200), siendo las letras sin virtud (en palabras del hidalgo don Diego de Miranda) “perlas en el muladar” (II, 16: 665). La literatura caballeresca, entre otros géneros sin una verdadera existencia conceptual ni una

trascendencia moral que permita su inserción dentro de la cultura alta, sale de los parámetros de utilidad, verdad, moralidad y reglas de la *imitatio*, apelándose a la *varietas*. Cervantes va incluso más allá, y con su parodia somete la ejemplaridad a la mirada irónica, buscando aquel lector que “elige sus lecturas guiado por el placer o la curiosidad, sin las pretensiones de trascendencia propias de la cultura letrada arraigada en los siglos anteriores” (Ruíz Pérez, 2003: 201).⁵¹

⁵¹Hay que especificar, sin embargo, que si hablamos sólo desde un punto de vista cuantitativo, utilizando como fuente el recuento de las ediciones, el mercado editorial en los siglos que estamos considerando se alimenta sobre todo de obras que no son de ficción, siendo todavía – inevitablemente- la religiosidad el interés principal de los lectores. El aclarador estudio de K. Whinnom quiere, a este propósito, contestar a las siguientes preguntas: “which Spanish work of imaginative literature was most frequently reprinted in the Golden Age? which work, composed in Spanish, saw most editions? which work in Spanish translation achieved unequivocal status a best-seller?” (1980: 190). Los libros más populares, según los datos recogidos, son libros de devoción, textos moralizantes o históricos, aunque no podemos ignorar que, a pesar del incremento sufrido a partir de la segunda mitad del siglo XVI (incremento que ha interesado el mundo de la imprenta en general), asistimos a una inflexión de este tipo de publicación debido a la política de la contrarreforma que impide el debate religioso y, en consecuencia, mueve la producción de textos profanos. La definición moderna de “best-seller”, como es sabido, se basa fundamentalmente en el número de copias vendidas, o incluso en el número de copias impresas, factores que no podemos considerar para el comercio librero del Siglo de Oro: el dato más influyente viene a ser, entonces, lo del número de las ediciones, un valor no siempre muy fácil de determinar debido a la variedad y a la posible falacia de las fuentes bibliográficas (pensamos que los datos relativos a las ediciones de la *Celestina* varían de 39 hasta 84 o incluso 187 ediciones. Whinnom, 1980: 191). A pesar de la calidad y cantidad de los autores contemporáneos, la producción editorial está todavía dominada por textos y autores del siglo XV, empezando por la *Celestina* (el texto de ficción más editado si no contamos las continuaciones de *Amadís*) y siguiendo con Mena, Rojas, Montalvo y traducciones de clásicos. Entre todos los autores y los libros “best-sellers” es Fray Luís de Granada con su *Libro de la Oración*, el que ocupa la primera posición con más de 100 ediciones entre 1554 y 1679. El libro de ficción más popular, citando todas las re-impresiones y las continuaciones, es el *Amadís*, con sus 90 ediciones. Entre los textos de ficción, las aventuras de don Quijote se asientan entre la cuarta y la sexta posición, dependiendo de si consideramos como ficcionales algunos textos que no se presentan como tales. Se marca de esta manera una importante diferencia entre las tendencias del mercado editorial –y probablemente los gustos de los lectores- de la época, y los datos críticos actuales, cuyos cánones no reflejan necesariamente las preferencias del público del tiempo: “if we are going to concentrate on ‘pure literature’ –which is an entirely justifiable and perfectly legitimate choice- we ought at least to remember that for every work of pure literature there was at least one other book which was more widely read. *Celestina* was outdone by the *Libro de la oración*, *Diana* was overshadowed by Fray Luís de Granada’s *Guía de pecadores*, *Don Quixote* saw fewer edition than Pedro Mexía’s *Silva de varia lección*, Lope’s *Arcadia* does not match Guevara’s *Epistolas familiares*. And, as I have tried to indicate, while we may have arranged our works of literature in some order of merit, we have done so without taking their contemporary popularity into account” (1980: 194).

Al final del prólogo de 1605 Cervantes añade, a través de la figura tópica del amigo, otra indicación sobre el público al que se dirige: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el *melancólico* se mueva a risa, el *risueño* la acreciente, el *simple* no se enfade, el *discreto* se admire de la invención, el *grave* no la desprecie, ni el *prudente* deje de alabarla” (I, prólogo: 14. La cursiva es nuestra). Reconocemos aquí a los lectores que pertenecen al nuevo público, la audiencia de una literatura que va hacia la inutilidad, la diversión. Esta audiencia se compone, al mismo tiempo, de lectores simples y lectores discretos, cultos e ignorantes que no se someten a las obligaciones de una lectura moral o práctica; son aquellos lectores que luego se encarnarán, a lo largo de la narración, en distintos personajes cuyas posturas lectoras y diferentes posibilidades intelectuales reflejan, en un juego de espejos que llega a ser un metadiscurso sobre la escritura y su recepción (Cayuela, 1996), unas prácticas críticas bastante reconocibles en el entorno cultural del escritor.

Esta parte del paratexto ha llegado incluso a ser considerada en sí misma como un verdadero género literario del Siglo de Oro (Porqueras Mayo, 1957); nos puede dar, en muchas ocasiones, unas pistas muy significativas para la individuación de los mecanismos receptivos en el sentido de la selección que los lectores operan dentro del sistema mercantil de la cultura. Todo esto dentro de una consideración general del público que intensifica la idea renacentista de identificación del destinatario en un juego metacrítico y autorreferencial típicamente barroco (Cayuela, 1996).⁵²

Bajo estas premisas, podemos pensar entonces en los lectores a los que, implícita y explícitamente, apela el autor en los prólogos y durante la narración. La

⁵²La concepción renacentista del público, que se alejaba de la visión general y universal dada por Aristóteles, tiene dos tendencias principales. Estas van de una discriminación, en muchos casos despectiva, entre los grupos de lectores según su nivel cultural hasta la negación de esta misma distinción en busca no de una nivelación social sino de la perfección de un arte que se eleva por encima de sus destinatarios (Cayuela, 1996).

fórmula, de hecho, se repite también en el prólogo a la segunda parte, en la que Cervantes se dirige al “lector ilustre o quier plebeyo” (II, prólogo: 543).

Al involucrar a sus personajes en un torbellino metaliterario centrípeto, Cervantes esboza su propia comunidad interpretativa intra-textual, y lo hace al tomar prestados los rasgos socio-económicos contemporáneos, es decir el contexto en el que él mismo escribe y lee, para construir un público ficticio y delinear literariamente sus prácticas de lectura y sus modalidades interpretativas. El público que Cervantes crea en la novela anticipándolo en el prólogo y después dejándolo actuar como una parte imprescindible de la narración, puede ser analizado como una representación de los diferentes niveles de recepción y de la mutua influencia de la literatura de ficción en el público y del público en la formación de estrategias interpretativas comunes, materiales y hermenéuticas, para la construcción del sentido de un texto ficcional.

Dejando por un momento a Cervantes, proponemos otro ejemplo muy significativo de la relación que el autor intenta establecer con su audiencia. Hablamos del celebre prólogo del *Guzmán de Alfarache*, escrito por Mateo Alemán en 1599, en el que el autor divide su público en lectores discretos y vulgares (demostrando también, de esta manera, una supuesta actitud de menosprecios hacia las clases más bajas), y dedica a cada una de estas audiencias un prólogo específico, reafirmando directa e indirectamente la posibilidad del texto, de cualquier texto, de ser leído por todas las clases sociales con fines meramente recreativos y, dada la diferencia de competencias y expectativas, también de ser descifrado de maneras muy diferentes o incluso contrastantes.⁵³

⁵³Nos detendremos más adelante en el papel del control (monárquico e inquisitorial) sobre las lecturas, o en la importancia del paratexto, y en especial en el prólogo, como instrumento de control de la lectura por parte de los autores. Cabe aquí citar, sin embargo, un dato que pone en relación el control por parte de las instituciones morales y religiosas con la multiplicación de los lectores y las variedades de público: Anne Cayuela (2003: 173) cita un texto de 1623, el tratado del Padre Remón sobre *Entretencimientos y juegos honestos*, en donde el autor asigna a cada clase social y a cada género las lecturas apropiadas y recomendables: “Para las labradoras y las aldeanas recomienda la lectura o la audición de libros de devoción o de historias de santos [...]. En la parte dedicada a los

A partir de estas diferencias, así como de los rasgos comunes, podemos reconstruir, dentro del conjunto de receptores, las conductas lectoras de los personajes según los parámetros de aquellas comunidades interpretativas que hemos definido en el capítulo precedente.

2.2.2 «Pratiques de la lecture» II: la posesión y el uso

Hemos visto anteriormente como cada comunidad de intérpretes tiene sus propias estrategias de comprensión, sus competencias y sus tradiciones de lectura, mecanismos que no se limitan a la parte alfabetizada de la población. La distinción entre quien sabe leer y quien no tiene la educación necesaria es, sin duda, indicativa de las tendencias generales de distribución del conocimiento literario, pero no acaba las diferencias culturales y, dentro de esta repartición, hay matices que reenvían a diferentes procesos de apropiación de la literatura. Dentro de cada grupo encontramos, en relación con las expectativas de los receptores, una serie de normas culturales que definen el legítimo uso de los libros y sus interpretaciones correctas. Las interpretaciones que antes hemos definido como “normales” se relacionan no sólo con el sentido extrapolado sino también con la manipulación física, los aspectos cotidianos de una lectura que, según las normas sociales de la comunidad, puede ser

entretenimientos de las personas religiosas y eclesiásticas, Ramón declara que la lectura y la escritura son provechosas no sólo para los religiosos, sino también para los Reyes, los grandes señores, los jueces y los capitanes. A los viajeros [...] propone como sustituto de la lectura la narración de un hecho o de un cuento. Para los soldados y los militares propone ‘la lección de libros de ejemplos santos’. Para remediar la ignorancia de los artesanos y la rusticidad de los labradores y los aldeanos sugiere organizar una lectura pública los días de fiesta y reunir a familiares, a niños y a criados ‘y allí leyéndoles, o haciendo leer libros santos, y de verdades importantes, libros de catecismos, adonde se trata de la doctrina Cristiana’. [...] A través del tipo de lecturas que recomienda a las mujeres del campo (labradoras o mujeres de aldea), lectura de ‘buenos libros’, ‘que sea santo y bueno, y verdadero, y sobre todo ejemplar’ se puede leer en negativo el tipo de lecturas no recomendables: la literatura de entretenimiento” (1993: 173). Más allá de los intentos moralizantes de las recomendaciones, nos interesa ahora la referencia a modelos de lectores y lectoras muy distintos que, como podemos intuir por la existencia misma de tantas recomendaciones, se acercaban a todo tipo de lectura y de literatura, y de especial manera a la literatura de entretenimiento.

definida de diferentes maneras. Hay que tener en cuenta entonces una serie de contrastes:

En primer lugar, entre capacidades de lectura. La separación, esencial pero borrosa, entre los alfabetos y los analfabetos no agota la diferencia en la relación con lo escrito. Todos aquellos que pueden leer los textos no los leen de la misma manera y existe una gran diferencia entre los letrados virtuosos y los lectores menos hábiles, obligados a oralizar lo que leen para poder comprenderlo, cómodos únicamente con ciertas formas textuales o tipográficas. Contrastes, también, entre normas de lectura que definen, para cada comunidad de lectores, los usos de los libros, las formas de leer y los procedimientos de interpretación. Contrastes, por último, entre las expectativas e intereses contradictorios que proyectan los distintos grupos de lectores en la práctica de la lectura. De estas determinaciones, que reglamentan las prácticas, dependen las formas en que los textos pueden ser leídos, y leídos de manera distinta, por lectores que no disponen de las mismas herramientas intelectuales y que no tienen una misma relación con lo escrito (Chartier, 1992: 108).

Veamos ahora punto por punto los contrastes indicados por Chartier en este pasaje con respecto a los personajes en cuestión. Si pensamos a la tercera tipología, relativa a los intereses y a las expectativas de lectura, podemos usar como ejemplo varios casos que pueden también servir para anticipar una división entre las varias comunidades interpretativas presentes dentro de la obra. A este propósito mencionamos, entre otros, al bachiller Sansón Carrasco, personaje clave de la segunda parte de la novela y ejemplo de lector culto, con unas expectativas y unas competencias que se corresponden con las de una clase educada que se acerca a la literatura de entretenimiento, las novelas de caballerías y su parodia, con unas estrategias que, comprendidas dentro de las socialmente “normales”, permiten un inmediato discernimiento entre realidad y ficción. A esta lectura se opone claramente la del hidalgo, en contraste cronológico con la visión contemporánea de la poética y la mentalidad caballeresca y también con su versión paródica, representada por su

vida y el libro que describe sus aventuras. Pero no es todo: además de la evidente discrepancia entre estas dos interpretaciones, la lectura del bachiller se diferencia también de otras lecturas consideradas “normales”, como podrían ser las de los eclesiásticos presentes en la primera y en la segunda parte (representantes, en varias medidas, de la actitud censora de la Iglesia), y también de la sociedad cortesana, encarnada por los Duques. Y no se diferencian sólo por la actitud crítica hacia el género, por su defensa o su condena, sino también por el uso que estos personajes hacen del objeto libro, por el hecho de poseer muchos o ningún volumen, sin olvidar la calidad material de éstos, y por la relación entre la posesión y la práctica de lectura que llevan a cabo:

Todo sucede como si las distinciones entre las formas de leer se hubiesen reforzado a medida que el escrito impreso se hacía menos raro, menos confiscado, más corriente. Mientras que la sola posesión del libro significó durante mucho tiempo una división cultural, con las conquistas de lo impreso, las posturas de lectura y los objetos tipográficos son los que se van invistiendo en forma progresiva de esta función. A las lecturas distinguidas y a los libros preciosos se oponen de ahora en adelante los impresos hechos de prisa y los descifradores torpes (Chartier, 1992: 115).

Así no podemos imaginar, por ejemplo, al cura encerrado durante días en su biblioteca (algo que probablemente no llegaría a poseer), sumergido en la lectura obsesiva de novelas de caballerías, aunque sabemos de sobra que sí leía las historias de caballeros y hasta tuvo “muchas competencias” (I, 1: 29) con el hidalgo acerca de estas mismas historias. Sí tendrá una biblioteca el duque, de la cual los servidores más cercanos tomarán prestados los volúmenes que demuestran conocer tan bien durante la visita del caballero y del escudero. Hemos mencionado al cura porque este mismo personaje se hace protagonista de una práctica que, a la hora de ilustrar la relación entre posesión y uso, puede ser muy significativa: durante el escrutinio de la biblioteca del hidalgo, además de demostrar un conocimiento bastante profundo de

los textos caballerescos, el religioso, junto con su ayudante-censor el barbero, se pronuncia en una difusa denuncia de los principales –sobre todo según las directivas eclesiásticas– defectos de la literatura de caballerías. Al mismo tiempo, sin embargo, aparta unos de los títulos (entre ellos *Tirante el Blanco* y la *Galatea*) y los salva de la hoguera para dárselo a su compañero que, sin necesidad de poseerlos, tendrá de esta manera la posibilidad de leerlos:

—¡Válame Dios —dijo el cura, dando una gran voz—, que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. [...] Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. *Llevadle a casa y leedle*, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho (I, 6: 65–66. La cursiva es nuestra)

—Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, *tenedle recluso en vuestra posada*, señor compadre (I, 6: 68. La cursiva es nuestra).

De estos pocos ejemplos entendemos cómo pueda parecer inverosímil, sobre todo si tomamos en cuenta la variedad de lectores que encontramos en la novela, que el único presupuesto para la lectura, o más en general para el uso y la manipulación de los libros, para el contacto con la literatura, sea la posesión del libro, un dato histórico que puede ser fácilmente mal interpretado o incluso ser incompleto:

[...] la possession privée du livre non seulement n'est que lacunairement enregistrée par des inventaires incomplets et hâtifs, mais

encore ne constitue pas le seul accès possible à l'imprimé, qui peut être consulté en bibliothèque ou dans un cabinet de lecture, loué à un libraire, emprunté à un ami, déchiffré en commun dans la rue ou l'atelier, lu à haute voix sur la vie publique ou à la veillée (Chartier, 2003 :82)

Poseer físicamente el libro no es entonces el único medio de acceso al texto, y no es el factor más indicativo en la definición de un público lector, del nuestro en particular, ya que la atención se tiene que mover hacia el acto mismo de leer e interpretar. Limitar nuestro análisis a las pruebas de posesión –que, por supuesto, trazan el retrato de un público económicamente y culturalmente privilegiado– dejaría fuera todo un grupo de lectores que, por varias razones, entran en contacto con la cultura de diferentes maneras y en distintas ocasiones. Tenemos entonces que

[...] considerar las distancias culturales no como la traducción de divisiones estáticas y fijas sino como el efecto de procesos dinámicos. Por un lado, la transformación de las formas y de los dispositivos a través de los cuales un texto es propuesto autoriza a apropiaciones inéditas y crea, por ende, nuevos públicos y nuevos usos. Por el otro, el reparto de los mismos objetos en toda la sociedad suscita la búsqueda de nuevas diferencias, capaces de marcar las distancias mantenidas (Chartier, 2005: 34)

Los estudios sociales de la literatura tienen la tendencia, sustentada por algunas de las pruebas que supuestamente indican la posesión de los libros y el acceso a la cultura, a afirmar que la práctica de la lectura (o la vida cultural) sean prerrogativas de determinadas clases sociales privilegiadas, las únicas que tienen la posibilidad –no sólo económica sino también de educación– de entrar en el círculo de la producción y distribución del libro. Debemos rechazar, sin embargo, esta postura, y con ésta el presupuesto sociológico de que las distancias en las prácticas culturales estén necesariamente vinculadas a divisiones sociales (Chartier, 1992: 109). El proceso de análisis tiene que ser invertido, y empezar por investigar la naturaleza de los objetos y su recorrido a través de las distintas clases sociales. La

circulación transversal de los textos en la sociedad, que borra –o por lo menos difumina–, de alguna manera, la definición de cultura popular como algo destinado exclusivamente a las clases menos favorecidas, es el punto de partida de una red de prácticas que organizan modos social e históricamente diferentes de acceso a los textos, a unos mismos textos que, como hemos visto antes, pueden ser entendidos y manipulados de maneras desiguales según quien los reciba.

Las continuas referencias hechas por Cervantes a la lectura como práctica común, a las experiencias lectoras de la mayoría de sus personajes, referencias que, como hemos visto, empiezan en el paratexto –dirigido a los lectores “reales” de la obra– y se desarrollan a lo largo de toda la narración, son el testigo de la innegable conciencia del autor de la existencia de un universo lector amplio y variado. Si sumamos las sugerencias literarias encontradas en la novela, que examinaremos en detalle más adelante, a una serie de pruebas históricas entregadas y soportadas por estudios específicos, veremos confirmada una vez más la idea de la lectura como práctica no reductible al restringido grupo social de la nobleza o al ambiente académico.

Las palabras de Cervantes, los gestos de sus personajes, retratados a través de un enfoque a la vez paródico y realista del tema de la recepción, ilustran las consecuencias de una revolución lectora que empieza a cambiar el perfil de la lectura en Europa ya a partir de los siglos XII y XIII, con el pasaje de un modelo monástico al modelo escolástico de lectura, consecuencia del abandono, en los *scriptoria* monásticos, de los hábitos antiguos de lectura y de la copia oralizada. En el siglo XIII se va difundiendo en todo el mundo universitario la lectura en silencio, de la que sin embargo tenemos algún testimonio precedente,⁵⁴ una práctica que se va ampliando

⁵⁴Pensamos, entre otros ejemplos, en el celebre pasaje del capítulo 3 del libro VI de las *Confesiones* de San Agustín, en el que se describe la lectura silenciosa de Ambrosio, obispo de Milán: “[...] cuando leía, sus ojos se deslizaban por las páginas y su corazón se armonizaba con su entendimiento, pero la voz y la lengua callaban. Muchas veces estando con él (pues nunca se impedía a nadie entrar ni era costumbre anunciárselo, cuando alguien venía) le vi leer en silencio (*tacite*) y nunca de otra manera, y yo, tras permanecer sentado en largo silencio (pues ¿quién osaría ser molesto a un hombre

también fuera de la academia, empezando por los aristócratas laicos. La que se establece es una nueva relación con los libros, una relación más inmediata y más ágil, y esto gracias también a aquellas transformaciones que, antes de la imprenta, modifican las reglas de la escritura manuscrita y permiten una lectura que no implique el esfuerzo físico de la oralización:

À une lecture oralisée, toujours représentée par les peintres et les enlumineurs comme un effort intense, qui mobilise tout le corps, succède dans des milieux de plus en plus larges un autre art de lire, celui de livre feuilleté et parcouru dans l'intimité absolue d'une relation individuelle (Chartier, 2003: 88)

Es un cambio sustancial que precede la revolución introducida por el libro impreso, que a su vez permitirá la modificación de la lectura de intensiva a extensiva a causa de la superación del modelo escolástico y de la dimensión esencialmente espiritual relacionada a la escritura y a la lectura. La lectura que llamamos intensiva se relaciona con la general escasez de libros, y con la presencia constante de unos determinados textos y formas que transmiten unas referencias constantes y permiten el reconocimiento inmediato de fórmulas conceptuales y gráficas. Implica mecanismos de memorización y recitación (nos referimos sobre todo a lecturas religiosas), además de una natural reverencia hacia un producto raro y sagrado como lo eran los libros. El pasaje de una lectura de este tipo a una lectura extensiva es consecuencia de la presencia “masiva” de textos, que pueden ser leídos en silencio y soledad: como recuerda Chartier, es una lectura laica, que se aleja, por ocasiones y

tan ocupado?), me retiraba, al suponer que, incluso durante el breve tiempo que casualmente hallaba para restablecer y reponer su mente, un tiempo liberado del tumulto de otros asuntos ajenos, no quería ser distraído por nada, y cuidar no decir quizá en lo leído algo oscuro para algún oyente, pendiente y atento a ello y hubiera también que explicárselo (*exponere*) o disertar sobre ciertas cuestiones particularmente difíciles, con lo cual, restando algunos momentos para este quehacer, hojearía menos volúmenes de los que él quisiera. Aunque una explicación más adecuada de su lectura en silencio podría ser el preservar su voz, que a él con gran facilidad se le apagaba. Pero cualquier motivo por el que aquel varón lo hiciera, sin duda lo hacía con buena intención” (2006: 257)

motivaciones, de la religiosidad; es una lectura más desenvuelta, menos respetuosa y más superficial (2003: 91-96).⁵⁵ Sería un error, sin embargo, pensar que un tipo de lectura sustituye abruptamente a la otra: así como en el caso de la lectura en voz alta y la lectura silenciosa, tenemos que pensar en una convivencia entre las distintas prácticas, una coexistencia de competencias que es el índice de una diferencia cultural dentro de una misma sociedad.

La primera revolución de la lectura se mezcla, cuatrocientos años más tarde, en la época cervantina, con otros factores que influirán extensamente en las prácticas de lectura: pensamos por ejemplo en las políticas represivas actuadas por las instituciones monárquicas, con la difidencia y la abierta hostilidad de las autoridades religiosas y morales hacia, de especial manera, la literatura de ficción y, en general, la escritura no ortodoxa. Esta hostilidad, cabe aquí recordarlo, se dirige sobre todo a la lectura solitaria, como la de Alonso Quijano, una conducta que, llevada al extremo, se resuelve en una práctica alienante y secreta, que “se suponía anulaba más fácilmente que la lectura en voz alta la distancia entre el mundo del texto y el mundo del lector, entre la ficción y la realidad” (Chartier, 1992: V). Al mismo tiempo fenómenos como el incremento de la alfabetización, consecuencia de una actividad educadora aún casi exclusivamente religiosa, la extensión cuantitativa dada por el invento de la prensa de tipos móviles junto a la conciencia que los autores contemporáneos tienen de las nuevas posibilidades divulgativas, nos entregan un retrato clarificador del papel del uso del texto literario y, veremos, del conjunto de lectores como categoría socialmente transversal, en que la posesión no puede determinar necesariamente la lectura (en sentido positivo así como en sentido negativo).

⁵⁵Chartier se pregunta, a este propósito, si el concepto de una lectura de tipo intensivo, o *traditional literacy* (2003: 91), puede aplicarse a, y funcionar en, países católicos, donde la lectura de la Biblia se prohíbe a los laicos y, en consecuencia, no se puede crear una relación íntima con el texto sagrado, que por esto no siempre es entendido por el pueblo. En estas circunstancias, supone el autor, serán otros los textos que toman el lugar de la Biblia, textos que se usarán de la misma manera como en los países protestante se usan las sagradas escrituras (2003: 93-94).

Volvamos una vez más al texto y pensemos, en analogía con el contraste entre alfabetizados y no alfabetizados, en la relación que tienen con la cultura escrita personajes como el ventero y su familia, cuyas ocasiones de lectura son colectivas y vinculadas a la oralización de la literatura. Reaparece aquí la cuestión de la posesión de libros, que se relaciona necesariamente, junto con la cuestión del analfabetismo, con la naturaleza de lectores-oidores de estos personajes, un grupo dentro del cual podemos incluir también a Sancho, a su manera un receptor de literatura. Si al lado de la maleta abandonada en la venta ponemos la descripción de la biblioteca de Alonso Quijano, o la colección del caballero del verde gabán, aparecen inmediatamente claros los diferentes acercamientos y relaciones con la palabra escrita que resultan, necesariamente, en distintos mecanismos interpretativos y diversos procesos de elaboración de la cultura. Con respecto a las bibliotecas de Alonso Quijano y de don Diego de Miranda hay que hacer otra puntualización: sabemos que, como cuenta Cervantes a principio del capítulo sexto de la primera parte, la colección de Alonso llega a los cien volúmenes, o “más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños” (I, 6: 60). El dato, por la necesidad narrativa de enfatizar la obsesión del hidalgo, es sin duda exagerado, ya que parece poco probable que un hombre de su estado (a pesar de ser hidalgo), pueda poseer una biblioteca tan rica y, por supuesto, tan valiosa. Por otra parte, cuando nos encontramos con la librería (los dos términos, en la época cervantina, pueden indicar ambos el mismo concepto) de don Diego, “caballero labrador y rico” (II, 18: 680) la descripción que Cervantes atribuye al mismo caballero parece más realista:

Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas. Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el

lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que destos hay muy pocos en España (II, 16: 664).

La cantidad, y la variedad, de libros que este personaje posee nos dan la medida de las disparatas prácticas del protagonista, y bien se ajustan a los datos históricos sobre la posesión de libros de un hombre de su clase que, a pesar de no poseer novelas caballerescas, no necesariamente no ha entrado en contacto con ellas. Así, de conductas tan diversas, consiguen actitudes contrastantes hacia la literatura de entretenimiento y, de especial manera, hacia las novelas caballerescas, que el mismo don Diego rechaza. He aquí otro ejemplo: por un lado nos encontramos con la obsesión del hidalgo, por otro con la pura diversión de la corte, cuyos duques encarnan el cambio substancial de la mentalidad cortesana y de los valores nobiliarios con respecto a los héroes novelescos.

Veremos sucesivamente estas lecturas con más detalles, parándonos en cada una de las prácticas interpretativas citadas, y en las demás que quedan por citar, para estudiar sus motivaciones y sus conductas materiales, relacionando cada personaje y sus prácticas interpretativas con cada uno de los contrastes descritos por Chartier; pero sirvan por ahora estos ejemplos para dibujar a grandes líneas la distinción entre diferentes competencias y expectativas, entre distintas capacidades y prácticas lectoras.

Sirvan también para sacar, de este breve e incompleto elenco de personajes, un índice de “transversalidad social” de la práctica de lectura, que en diferentes formas y con varias motivaciones atraviesa los estratos sociales del mundo cervantino para llegar desde la alta nobleza cortesana a los más humildes segadores. Teniendo siempre en cuenta la ficcionalidad de la obra cervantina, no podemos evitar de repetir que, dada la intención paródica del autor con respecto a la desatada conducta del hidalgo, verdadera protagonista de toda la maquinación novelesca, se hace narrativamente imprescindible la suposición de realismo en relación con las demás

conductas. Si contextualizamos las varias prácticas descritas e intentamos analizar, por cuanto nos sea posible, los personajes a través del filtro del *period eye*,⁵⁶ es decir a través de las expectativas de los lectores contemporáneos, la lectura de los comprimarios asume el papel de contrapartida “seria”, “normal”, de la lectura del protagonista, condición necesaria para el funcionamiento de todo el aparato narrativo. Con estas premisas, podemos atrevernos a tomar como ejemplos verosímiles los actos descritos en la novela y, comparándolos con otros datos y pruebas históricas, reafirmar la sustancial diastraticidad de la difusión de la literatura.

2.3 La lectura como práctica diastrática: una aproximación⁵⁷

Los ejemplos que hemos citado, las varias novedades editoriales y las adaptaciones de los textos literarios a un distinto público que se va formando en paralelo a los cambios tecnológicos y sociales, pueden representar una prueba de lo que, esta vez en el plan de la ficción literaria, queremos buscar dentro de la novela cervantina. Pero la cuestión es más amplia, y se relaciona con la definición misma de

⁵⁶El concepto de *period eye* se introdujo en los estudios históricos a partir del celebre ensayo de M. Baxandall *Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, publicado por primera vez en 1972, para indicar la manera como se produce, percibe y recibe una obra de arte en el mismo entorno social, cultural y económico en la que ha sido creada y difundida. Nos interesa en este caso la relación que este concepto tiene con la definición que hemos utilizado de competencia y estrategia interpretativa, sobre todo en su vertiente histórica y en la vinculación que estos mecanismos tienen con el contexto y con las influencias derivadas del cosmos social y político en la que se desarrollan y operan.

⁵⁷ Tomamos prestado el término de la sociolingüística, campo en el que la diastratía indica una variable social en relación con la situación de los hablantes (edad, género, posición social etc.). Adaptamos aquí el concepto a la recepción de la palabra escrita, subrayando cómo, a pesar de las diferentes variables que influyen en la lectura, ésta se puede reconocer como práctica transversal. Veremos más adelante cómo esta característica, que sitúa la interpretación en un marco social y contribuye a su percepción como proceso histórico, nos pueda ayudar a definir los rasgos de los personajes cervantinos como comunidades interpretativas y a descifrar, a partir de estos presupuestos, la anacronicidad de la lectura quijotesca.

cultura popular y con su difusión dentro de los diversos estratos de las sociedades de antiguo régimen.

Se trataría entonces de ampliar la perspectiva dada por los estudios sociales en relación con las diferencias culturales y con los datos necesarios para evaluar dichas diferencias. Nuestro punto de partida es, una vez más, el análisis de Chartier de la práctica de lectura en la Francia del antiguo régimen, cuyos fundamentos pueden ser aplicados (y serán aplicados por el mismo historiador) al territorio español de la misma época. El punto en cuestión es el supuesto fallo de las metodologías historiográficas que, para medir la presencia de los libros en los estratos sociales, usan indicadores que dejan fuera toda una parte de la población que, al revés, está interesada por el circuito cultural, ya que

La circulation des memes objets imprimés d'un groupe social à l'autre est sans doute plus fluide que ne le suggérait un trop rigide cloisonnement socioculturel, qui faisait de la littérature savante une lecture des seules élites et des livres de colportage celle de seuls paysans (Chartier, 2003: 83).

Hemos visto cómo la posesión de un libro no implica necesariamente la lectura del texto, así como su carencia no excluye que el lector pueda haber entrado en contacto con él. Cabe recordar que la vida cultural, por supuesto, no se limita al libro impreso y a los productos de la imprenta: dentro de las modalidades de producción y circulación de la palabra escrita no deja de tener un papel importante el manuscrito, así como la difusión de los textos se sigue realizando, en muchos casos, a través de la lectura en voz alta y la oralidad (un fenómeno bien presente en la historia de don Quijote y al que dedicaremos un apartado).

Y mientras antes el hecho de poseer el objeto significaba una superioridad cultural *per se*, en la época cervantina, y en general en la Europa pre-industrial, es el uso del mismo objeto el que tiene esta función discriminatoria, son las prácticas las

que demuestran las diferencias sociales y la jerarquía cultural (Chartier, 2003: 84–87). Un hecho que tiene como corolario la pérdida de importancia (un redimensionamiento más que una desaparición) del factor económico y adquisitivo en la taxonomía de la lectura y en su repartición social.

En varias ocasiones, los estudios basados en la investigación de documentos históricos como los inventarios *post-mortem*, o los documentos que recogen colecciones bibliográficas públicas –y, sobre todo, privadas–, a pesar de ofrecer datos indispensables, no dan cuenta de todo el movimiento paralelo de préstamos o de aquellas modalidades de lectura que no necesariamente implican la posesión del libro. Las razones para superar esta postura, como veremos, son claras, y se fundan principalmente en el hecho de que, en palabras de Chartier, este camino

se basa en una concepción estrictamente sociográfica que postula de manera implícita que las divergencias culturales están necesariamente organizadas según una división social dada de antemano. Creo que debemos rechazar esta dependencia que relaciona las diferencias en las costumbres culturales con las oposiciones sociales construidas a priori, ya sea en escala de contrastes macroscópicos (entre los dominadores y los dominados, entre las elites y el pueblo), o a escala de diferenciaciones más pequeñas (por ejemplo entre los grupos sociales, jerarquizados por las distinciones de estado y los niveles de fortuna) (Chartier, 1992: 109).

Hemos afirmado en varias ocasiones como no es posible reducir el circuito de la producción y la recepción cultural a las diferencias económicas y de clase: estas diferencias no pueden abarcar todos los matices que la circulación de la palabra escrita tiene en una sociedad tan compleja como la en que se difundió el uso de prensa. En este contexto histórico la definición de cultura popular asume unas connotaciones que no siempre se identifican con las categorías sociales ni corresponden a las expectativas históricas creadas por los datos estadísticos de alfabetización y de posibilidades económicas.

Si hablamos de lectura con respecto a las clases subalternas, y de la posibilidad de un intercambio circular entre los distintos niveles de cultura, se hace necesario citar el trabajo de Carlo Ginzburg, sobre todo su celebre ensayo *El queso y los gusanos*, cuya primera edición italiana es del año 1976 (Ginzburg, 2009). Aquí el historiador italiano investiga la figura de Domenico Scandella, conocido como Menocchio, un molinero friulano del siglo XVI juzgado y justiciado por la Inquisición por el delito de herejía. De los documentos procesales, recuperados y comentados por Ginzburg, destacan de manera sin duda inesperada y sorprendente las lecturas del molinero, a las que él mismo hace referencia durante los interrogatorios. Esta parte de las vivencias del sagaz molinero es la que más nos puede venir al caso, ya que plantea el tema de la posesión y la lectura de libros en el medio rural y dentro de una clase que no pertenece precisamente a la supuesta minoría letrada. Este grupo socio-cultural del cual es miembro Menocchio forma parte de una pequeña comunidad rural con escasos recursos económicos y, como sería previsible aunque no totalmente cierto, intelectuales. Nos encontramos aquí con un conjunto de lectores que llega a formar una red (que incluye curas y mujeres, aunque no en todos los casos se ha podido identificar la posición social de las personas citadas por el molinero) de lectura y de intercambio de textos muy significativa, sobre todo por la familiaridad demostrada con la palabra escrita y con el libro como objeto cotidiano (Ginzburg: 2009: 79–82).⁵⁸

La investigación de Ginzburg se sitúa dentro del debate historiográfico sobre la ambigüedad de la definición de cultura popular, sobre su existencia autónoma o su

⁵⁸Ginzburg reúne, a partir de las referencias hechas durante el primer y el segundo proceso, un listado de los títulos leídos por Menocchio, intentando reconstruir un cuadro parcial de sus lecturas y de las maneras como el molinero se había hecho con los textos. Resulta, sigue el historiador, que de los libros de los que tenemos noticias, uno había sido comprado por él mismo (*Florilegio de la Biblia*), uno le había sido regalado (*Supplementum*) y todos los demás, que serían más de la mitad, le habían sido prestados (2009: 79–81). Queremos mencionar también otro detalle relativo a las lecturas del molinero: la mayoría de los textos citados, como es previsible dado el tipo de juicio y de acusaciones, pertenece al género religioso. Sin embargo, en unas ocasiones, Menocchio compara las escrituras sagradas con las novelas caballerescas, que evidentemente, junto con una variedad de otros géneros, también pertenecían al universo literario de este personaje y de su entorno.

dependencia “del gesto que la suprime” (19), cuestión que bien enmarca nuestro análisis sobre la transversalidad social del acto de leer:

Se atribuye a las clases subalternas de la sociedad preindustrial una adaptación pasiva a los subproductos culturales excedentes de las clases dominantes (Mandrou), o una tácita propuesta de valores, si acaso parcialmente autónomos respecto a la cultura de aquellas (Bollème), o una ajenidad absoluta que se sitúa sin rebozo más allá, o mejor dicho más acá, de la *cultura* (Foucault). Es mucho más valiosa la hipótesis formulada por Bajtín de una influencia recíproca entre cultura de las clases subalternas y cultura dominante. Aunque precisar el modo y el momento de tal influencia (ha comenzado a hacerlo con óptimos resultados J. Le Goff) significa afrontar el problema con una documentación que, en el caso de la cultura popular, como hemos señalado, es casi siempre indirecta. ¿Hasta qué punto los eventuales elementos de cultura hegemónicas rastreables en la cultura popular son fruto de una aculturación más o menos deliberada, o de una convergencia más o menos espontánea, y no de una deformación inconsciente de las fuentes, claramente proclives a reducir al silencio lo común y lo corriente? (2009: 22)

Cuando hemos hablado de comunidades interpretativas como núcleos de formación del significado, hemos especificado cómo estas comunidades, que cambian a lo largo de la historia dependiendo de los múltiples factores sociales, políticos y económicos, se articulan también horizontalmente en “subcomunidades” según la naturaleza de las estrategias interpretativas aplicadas a la recepción (Fish, 1990: 344). La introducción de la imprenta ha alterado sin duda la distribución social de la lectura y de sus prácticas, promoviendo una circulación de la palabra escrita que supera las barreras de las comunidades y de los grupos sociales. Haciendo referencia al texto de Ginzburg que acabamos de citar (sin querer, sin embargo, profundizar el análisis del debate entorno a la identificación de la cultura de las clases populares), podemos acercarnos a este movimiento con el intento de averiguar los

rasgos fundamentales de esta supuesta circularidad, y cómo estos se reflejan en la repartición de las prácticas de lectura (ahora en general, luego dentro de la novela).

Para afrontar el tema de la difusión y del intercambio cultural y lector, hay que empezar por las definiciones que se han dado de los receptores de la cultura y de la literatura en particular: el trabajo de los historiadores de la cultura, como ya hemos anticipado, su funda principalmente en aquellas pruebas tangibles que pueden testificar el contacto con la escritura y la lectura.

El hecho más evidente es sin duda el porcentaje de alfabetización dentro de una sociedad, dato que se ha extrapolado de registros y documentos oficiales. No obstante, dentro del grupo de los alfabetizados y, sobre todo, de los que supuestamente no lo son, hay que definir algunas diferencias y hacer unas cuantas aclaraciones. Uno de los problemas de este tipo de investigación es la escasez de trazas o pruebas directas y la dificultad que se puede encontrar en la interpretación de las indirectas. De hecho la relevancia (innegable) acordada a documentos oficiales, como los inventarios post mortem o los catálogos, ha tenido como consecuencia el excluir del campo de análisis algunos factores centrales como los que hemos enumerado hasta ahora –del uso a los hábitos culturales–. Pero sobre todo ha dejado fuera del rayo de acción de la cultura a toda una parte de la población que necesariamente se encuentra ajena a este tipo de documentación y registro (por ejemplo la mayoría de las mujeres y, en parte, los jóvenes).

Volviendo entonces a las estadísticas sobre los niveles de alfabetización, afirmamos con Chartier que no es posible, ni sería verosímil, reducir la capacidad de lectura de la población a estos números, ya que “cette approche, féconde en résultats [...] tendait à caractériser culturellement les groupes sociaux ou socialement les produits culturels” (2003: 83). El término “popular”, entonces, habría que utilizarlo en sentido más bien cuantitativo, haciendo referencia a la difusión numérica y no

solamente a la calidad de determinados productos que ya no son dominio exclusivo de las élites culturales.

Con todas estas premisas parece menos problemático negar una neta división entre las prácticas culturales de los distintos grupos sociales, sea que pertenezcan a la esfera de la oralidad sea que pertenezcan a la de la escritura. Nos referimos especialmente, para intentar confutarla con el apoyo de otros tipos de investigación como pueden ser la de Roger Chartier o de Margit Frenk, a la postura de Maxime Chevalier: el hispanista francés, en su celebre y sin duda imprescindible ensayo de 1976 sobre los lectores en la España de los siglos XVI y XVII, limita el grupo de lectores a aquellas personas que más verosímilmente saben leer y escribir por educación o por necesidad de trabajo. Para llegar a esta conclusión, sobre todo en relación con el supuesto público de las novelas de caballerías, se funda en cuestiones de naturaleza socio-económica y cultural como la alfabetización, las posibilidades económicas y el interés del público hacia la cultura y la literatura de entretenimiento (Chevalier, 1982).

Chevalier quiere reconstruir el posible público de la literatura de caballerías intentando contestar a tres preguntas fundamentales: ¿quién sabe leer?, ¿quién tiene la posibilidad de leer? y ¿quién llega a tener una práctica del libro? La respuesta conjunta a estas tres preguntas excluye evidentemente aquella parte de público potencial que, a pesar de ser alfabetizado, no tiene las posibilidades económicas (hidalgos de la montaña y de la meseta castellana, por ejemplo), o el interés (mercaderes, comerciantes y artesanos), para entrar en el circuito del libro (1982).

Los parámetros utilizados en una investigación de este tipo, en apariencia (y no sólo) lógicos y válidos, cargan sin embargo con el peso de la sustancial imprecisión de las investigaciones llevadas a cabo a través de los inventarios de bibliotecas particulares o de las actas notariales: la cuestión de los inventarios, considerados como medio privilegiado para el estudio de las costumbres lectoras, es

bastante controvertida, y el mismo Chevalier reconoce unos graves defectos en este tipo de análisis. Como es natural, hay problemas de orden cuantitativo o relativos a los propietarios de estas colecciones. Son recopilaciones que suelen pertenecer a hombres eminentes y relativamente ricos, o a profesionales que juntan bibliotecas de oficio, y que por eso no son necesariamente muy indicativas de las costumbres generales de lectura. Los inventarios, además, no siempre son un espejo fiel de la cultura del propietario o de sus gustos literarios, ya que suelen ser compilados por notarios con el único objetivo de cuantificar el valor material de la colección (vid. Chevalier, 1982; Chartier, 1992; Frenk, 1980, 1997). No dan cuenta, por ejemplo, de los libros efectivamente leídos o de escaso valor patrimonial (como solían ser los libros de entretenimiento). El resultado entonces es la inevitable conclusión de describir el público lector de las novelas de caballerías como predominantemente aristocrático, pues se excluye la casi totalidad de la clase burguesa y de la población llana. La nostalgia de la nueva nobleza cortesana hacia el mundo perdido de los caballeros andantes, la nobleza de las gestas y de los sentimientos, además de la supuesta relación privilegiada de esta clase social con la palabra escrita y con la cultura en general, han dificultado muy a menudo la definición de la lectura de caballerías como práctica diástrática y afirmado su carácter exclusivo de lectura reservada, por su propia naturaleza, a las cortes y a la nobleza.

Más plausible, en nuestra opinión, es la hipótesis que considera una más amplia participación de la población en la vida cultural: un público tan reducido, como el supuesto por Chevalier, no justifica ni explica, entre otras cosas, la actitud de muchos autores de la época hacia el llamado (por ellos) vulgo, incluido y citado muy a menudo, como hemos visto en el apartado precedente, en los prólogos y considerado como potencial lector, repetimos, por Mateo Alemán, entre otros, o por el mismo Cervantes (Frenk, 1980). Los indicios dejados por los autores reflejan los pasajes de la escritura a la lectura, sobre todo en aquellos casos, como el nuestro, en el que el autor transforma las informaciones materiales y las trazas de la fabricación

del objeto en temas ficcionales. De esta manera podemos usar los instrumentos paratextuales como fuentes para un análisis cualitativo y cuantitativo de la lectura, buscando la presencia de los distintos grupos sociales dentro de la audiencia de los libros (Cayuela, 1996).

Es importante, para un estudio profundizado de la vida cultural, intentar averiguar todos los canales de difusión de la cultura, que hemos visto no se limitan necesariamente al libro impreso, manuscrito, o a la lectura directa de una obra: la población se familiariza con la cultura en general, y con la literatura en particular, de maneras que no siempre van en paralelo con las estratificaciones sociales y, a pesar de la rápida difusión de la imprenta, siguen vivos en muchos ambientes (podríamos casi decir en todos) otros medios de difusión de la palabra escrita que incluyen, ahora sí, también aquella parte de población que por formación o estatus económico no parecía idónea a formar parte del público de la novelas de caballerías. Durante los Siglos de Oro, en efecto, sigue muy activa la práctica tradicional de lectura en voz alta, una modalidad de apropiación de la palabra escrita que tenemos que considerar todavía ordinaria y nada excepcional: precisamente esta modalidad contribuye, por lo menos en las ciudades (aunque Cervantes nos sugiere lo mismo para el ambiente rural), a la creación de un público popular formado con toda probabilidad por analfabetos y ciudadanos de muy escasa familiaridad con la cultura, un público que entra en contacto con una literatura que no estaba necesariamente pensada para él, pero que podemos definir, por su relación con la literatura, un público receptor o incluso un público lector.

Vamos a considerar, a este propósito, el estudio que Sara Nalle realizó sobre los niveles de alfabetización y de difusión de la cultura en Castilla (en particular en la diócesis de Cuenca) en la temprana edad moderna, y que nos puede recordar de alguna manera las páginas que Ginzburg dedica al molinero Menocchio.⁵⁹

⁵⁹Estos dos ejemplos serán recogidos también por Chartier (1992).

Resulta de su atenta investigación llevada a cabo a través, entre otras cosas, de los registros inquisitoriales, que el grupo social que posee más libros es precisamente el de los agricultores, como ulterior demostración de que los libros circulan de igual manera (o, por lo menos, circulan) entre las poblaciones urbana y rural. Más de la mitad de lo que poseen libros, además, no pertenece a aquellas clases sociales que, supuestamente, “debería” poseerlos (Nalle, 1989).

El análisis de Nalle se desarrolla a partir del cuestionamiento de algunos presupuestos, sobre todo en relación a la escasez de datos directos sobre la alfabetización y la educación primaria y secundaria en la España de los siglos XVI y XVII. La coincidencia de factores tales como el aumento de la actividad universitaria y el paralelo aumento de la educación secundaria, llevan a interrogarse sobre la relación entre éstos y la introducción de la imprenta, sea desde el punto de vista instrumental sea desde el punto de vista comercial (es decir de la influencia de la alfabetización sobre el mercado cultural). La cuestión central es, una vez más, la de las fuentes: la recopilación y el recuento de firmas de las actas notariales (testamentos, tasas, documentos judiciales), aún si llevada a cabo en contextos cronológicos más restringidos o en ciudades determinadas,⁶⁰ ha demostrado no ser siempre un dato útil, ya que no necesariamente la firma es testigo de una capacidad lectora o incluso escrituraria (los datos relativos a la alfabetización femenina son más escasos y menos fiables todavía, ya que las mujeres casi nunca emergen en los documentos oficiales o en las actas notariales). El instrumento más adecuado parecen ser, por los motivos que vamos a enumerar, las actas redactadas durante los juicios de la Inquisición: en la mayoría de los casos estos procesos involucraban gente común acusada de delitos menores como la blasfemia o la fornicación, un conjunto bastante variado (muchos son campesinos o artesanos) y no necesariamente determinado en

⁶⁰Sara Nalle recuerda de manera particular, entre otros, los estudios dedicados a Valencia (Berger, 1987), Santiago de Compostela (Gelabert González, 1982), Toledo (Mora del Pozo, 1984) Lorca (Cerdá Díaz, 1986), Madrid (Larquié, 1981) o el texto de Chevalier sobre los lectores españoles en los siglos XVI y XVII (1976) (Nalle, 1989: 66–67).

sentido político, social o económico, generalmente de escasa cultura religiosa. Los imputados, y aquí está la mayor fiabilidad de estos documentos, tenían la obligación de declarar a los acusadores si poseían algún libro y si sabían leer y escribir. En el caso profundizado por la investigadora, el de la diócesis de Cuenca, los datos recuperados sobre la alfabetización masculina, que se asienta sobre un 54% de los nacidos entre 1571 y 1590, se inserta en el cambio gradual sufrido por las instituciones educativas durante el siglo XVI.⁶¹ A este propósito, hay que subrayar el aumento de las escuelas de latín (los datos para España alrededor de 1600 indican la presencia de más de 4000 escuelas de gramática) y la difusión, en el medio rural y en los pueblos más pequeños, de la educación primaria a cargo de maestros laicos; a esto se tiene que añadir, por supuesto, todo el sistema religioso de educación, que sigue siendo predominante en las ciudades (pequeñas, medianas y grandes). Sin embargo, según los registros inquisitoriales de Cuenca relativos a los procesos llevados a cabo entre 1570 y 1610 (Nalle habla de 836 procedimientos) y en 1560, sólo el 14% de los acusados dice haber aprendido a leer y escribir gracias a la parroquia, un 16% atribuye sus conocimientos a amigos o familiares, y dos tercios confiesan haber sido educados por un maestro laico. La postura de quien niega a las clases menos acomodadas la posibilidad de haber leído, o de haber estado en contacto con los libros, choca entonces no sólo con el testimonio de alguna que otra fuente indirecta,⁶² sino también con los datos extrapolados de fuentes históricas como las

⁶¹A este respecto es muy provechoso el ensayo de R. Kagan *Students and society in early modern Spain*, publicado en 1974: de particular interés es el panorama que nos da sobre las escuelas de latín, que poco a poco pasan de ser dominio completo de las instituciones eclesiásticas (que después del concilio de Trento obligaban cualquier escuela a tener la aprobación del obispo) a ser parte de la educación común y laica. La difusión de latín, sin embargo, será uno de los motivos recurrentes de polémica por parte de los detractores de la monarquía, siendo ésta un factor de renovación social y de clase.

⁶²Se citan, en el artículo que estamos tratando, las palabras de C. Suárez de Figueroa, según el cual, gracias a los bajos precios y a la extrema disponibilidad de los libros, cada uno puede adquirir los textos que necesita sin mucha dificultad (Nalle, 1989: 76–77). La opinión de Figueroa forma parte de una disertación más amplia sobre el trabajo de impresor, el Discurso CXI “De los impresores”, contenido en *Plaza universal de todas ciencias y artes* (su traducción castellana de la obra de Garzoni *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, publicada en Venecia en 1589 y en Madrid, traducida por Figueroa, en 1615). El autor defiende aquí los beneficios de la imprenta, que

transcripciones de la Inquisición. Vamos ahora a los datos relativos a la posesión: de los juicios analizados, Nalle recupera 91 declaraciones de posesión. De estos 91 acusados, un tercio está representado por agricultores, un cuarto por artesanos y jornaleros, y el resto por mercaderes, profesionales, hidalgos y hombres de iglesia. Con respecto al total, sólo un cuarto es de proveniencia ciudadana, mientras que un tercio pertenece a pequeñas comunidades de entre 500 y 1000 núcleos familiares. ¿Cómo se pueden conjugar estos datos con la innegable dificultad económica de algunos de estos sujetos? Hay varias indicaciones que sugieren, como ya hemos visto en algunos pasajes de la novela cervantina, la frecuencia de préstamos o la circulación de libros usados y de segunda mano. El género más difundido, como ya hemos comentado, seguía siendo el devocional (término que incluye un abanico bastante amplio de textos religiosos, de los libros de oración a las hagiografías), aunque en el caso de las preferencias literarias sí hay que hacer algunas aclaración relativa a las diferencias sociales. La difusión de la literatura de devoción es más generalizada en las clases más bajas, y en general los dos quintos de los libros poseídos son de este tipo; el grupo social que más diversifica es el de los mercaderes. En sentido numérico, siguen los textos relativos a las profesiones y en tercer lugar está la literatura de entretenimiento, siempre indicada por los acusados con términos genéricos, sin mencionar títulos, a menudo indicada simplemente como “caballerías”; este género es leído principalmente, y no puede sorprendernos, por un público joven compuesto también por mujeres. Estas pruebas son muy valiosas sobre todo si pensamos que generalmente el público femenino no ha dejado muchas trazas de sus lecturas, un poco por la “recomendación” difusa de no leer libros de entretenimiento y, en general, por las restricciones sociales relativas a la cultura y a

ha favorecido la aparición de muchos letrados y ha despertado a los hombres del sueño de la ignorancia (en Rico, 2001: 261. Edición de Sonia Garza y Silvia Iriso). Interesante es también la reacción de la clase culta, sobre todo de algunos intelectuales, frente a la vulgarización de las publicaciones y, en general, de los productos de la imprenta, cada vez más destinados a encontrar los gustos de un público ignorante y no preparado intelectualmente.

las lecturas adecuadas a las doncellas respetables.⁶³ Pero también por cuestiones más prácticas, como la escasa presencia de testamentos o actas notariales que las vean protagonistas (y, en cualquier caso, lo más probable es que las bibliotecas descritas en estos casos sean las de los maridos, padres o hermanos). Sin embargo el incremento de la alfabetización y la más amplia circulación de la cultura son factores que, sin duda, han llegado también a cambiar el mundo de las lectoras, y de hecho encontramos muchas en la novela de don Quijote: de Dorotea a la duquesa pasando por la mujer y la hija del ventero (que más bien escuchan leer, pero aun así demuestran un contacto con la literatura). Otros autores apelan directamente a un público femenino, pensamos en *La pícaro Justina* (cuya primera edición data de 1605), otros dedican los textos a damas que, cercanas a los círculos del poder, tienen un papel influyente en la vida cultural (Cayuela, 1996).

No resulta extraña tampoco la referencia a la recepción oral de determinados textos (es una costumbre que vale no sólo para los textos caballerescos y los romances sino también para los religiosos). A pesar del incremento de la alfabetización, existe todavía una gran parte de la población que puede llegar a la literatura y en general a la palabra escrita sólo a través de aquel medio. Nos referimos naturalmente a varios personajes cervantinos, dentro de los cuales incluimos a Sancho, paradójicamente un lector analfabeto, y a los famosos segadores citados en el capítulo 32 de la primera parte, personajes cuya verosimilitud tanto ha sido debatida por críticos como Chevalier (1982) o Eisenberg (1973). Un público tan reducido, como el sugerido por ejemplo por estos dos críticos con respecto a la literatura de caballerías, no explica la actitud de varios autores hacia el vulgo al que, como hemos visto, muchos apelan en los prólogos. Estos nuevos lectores, especialmente en el caso de Cervantes,

⁶³Citamos otra vez, para reforzar nuestro ejemplo, el texto de Padre Remón sobre *Entretenimientos y juegos honestos* (vid Infra, cap. 2.2, nota 8), o al celebre tratado del humanista Juan Luís Vives sobre la *Instrucción de la mujer Cristiana*, traducido al castellano en 1528. No hay que olvidar tampoco que el programa pedagógico de la reforma católica, sobre todo con respecto a las jóvenes mujeres, se concentra sobre todo sobre la lectura y no sobre la escritura, a confirmar que no siempre la prueba de la firma, o de su ausencia, es indicativa del nivel cultural de un sujeto (Saugnieux, 1982).

no se demuestran sólo instrumentales a la narración, sino que son decisivos para el desarrollo de la novela entera: establecen unos modelos de lectura que incluyen, más allá de las referencias intelectuales y de las convenciones interpretativas, el contexto cultural como combinación de valores sociales, políticos y económicos con una fuerte connotación histórica.

Esta transversalidad de la lectura como actividad de placer y como experiencia, declinada en una multitud de prácticas, enfoques y planteamientos, es reconocida por Cervantes y utilizada a lo largo de la novela como motor de la acción literaria. Los varios episodios que gravitan en torno a los personajes lectores confirman la idea de una(s) lectura(s) compartida(s) por individuos de diferentes géneros, edades, condiciones y culturas, en un ambiente en que textos y libros, contrariamente a lo que se solía pensar, ya circulan con libertad en la totalidad del mundo social.⁶⁴

Todas las referencias que nuestro autor hace a las diferentes experiencias lectoras, junto a su innegable conciencia del variado cosmos de lectores, retractan dentro del marco novelesco una revolución lectora que, en siglo XVII, ya había cambiado las implicaciones prácticas e intelectuales de la tradición lectora europea.

Dicho esto, si hablamos de la circulación de la cultura, no sería posible ni correcto ignorar los innegables límites impuestos no sólo por la Inquisición, sino también –como hemos visto en precedencia– por el naciente mercado editorial y

⁶⁴A este propósito, Margit Frenk (1997) individua en el *Quijote* unos pasajes sumamente significativos para confirmar la hipótesis de un público lector más amplio del que se suele reconocer a partir de las pruebas notariales: “Las investigaciones que se han venido realizando sobre el analfabetismo en la España de los siglos XVI y XVII permiten matizar las apreciaciones globales que antes se tenían al respecto. Revelan, entre otras cosas, que aun en los sectores menos alfabetizados había personas capaces de leer, cosas que confirman muchos pasajes de obras literarias. Volvamos una vez más a Cervantes. En el *Quijote* uno de los cabreros de I: 11 «sabe leer y escribir y es músico» y poeta (158); un labrador tiene «dos hijos estudiantes, que el menor estudia para bachiller y el mayor para licenciado» (II: 47; 392); otro campesino dice: «todo es burla sino estudiar y más estudiar» (II: 66; 544); Dorotea, hija de un labrador rico, leía libros de devoción (I: 28; 349) y de caballerías (I: 29; 362)” (25).

también por los gustos literarios y las costumbres sociales que este mismo mercado impone y complace.

Este mundo, en el que el universo lector es significativamente diferente del universo lector humanista, y más todavía del medieval, y en el que ya no parecen existir –o van desapareciendo– lecturas exclusivas de un grupo social, es testigo de la convivencia de diferentes maneras de recepción: la lectura silenciosa y solitaria, para poner un ejemplo muy significativo para nuestro caso, se va haciendo más habitual y más cómoda, hasta el punto que, a pesar de tener ya la larga y erudita tradición que hemos mencionado, cada vez es más criticada y a veces parodiada por sus nefastas consecuencias. Es precisamente sobre este tipo de lectura que Cervantes construye su propio protagonista y toda su historia, cuyo eje es la desatada práctica –material e intelectual– del pobre hidalgo, llevada a cabo en la soledad de su biblioteca (un espacio que, lo recordamos, es él mismo espejo de la relación que un hombre de su tiempo puede tener con el libro, un espacio cuya especificidad es también un elemento cultural significativo).

Un caso bastante emblemático podría ser el de la corte cervantina, en que vemos reunidos distintos niveles sociales: dentro del universo cortesano Cervantes nos presenta una galería de personajes relativamente amplia, pero podemos en seguida reconocer como todos, en varia medida, participan en las recreaciones novelescas y en las burlas organizadas a costa de la pareja Sancho–don Quijote. Esta participación nos deja claro el nivel de inclusión de los cortesanos en la ficción literaria caballerescas y, en especial, en la novela que retrata paródicamente a los dos protagonistas. No serán sólo los duques, representantes del alta nobleza y probables poseedores de una biblioteca, a mostrar sus conocimientos literarios, sino también toda una serie de servidores, doncellas y más que, sin poseer –supuestamente– ningún volumen, demuestran sin embargo una notable comodidad al manejar temas caballerescos y más genéricamente literarios.

No es este el único caso, a lo largo de la novela, en el que lectores populares se apropian de los mismos textos leídos por lectores cultos: otro ejemplo muy significativo es el episodio de la venta en el capítulo 32 de la primera parte, en el cual asistimos al encuentro entre capacidades y posibilidades lectoras muy distantes entre sí, todas reunidas a la escucha de un mismo texto y todas, a varios niveles, competentes de literatura. Es además en esta ocasión en la que llegamos a conocer la costumbre de los segadores de entretenerse, junto con el ventero y su familia, en la lectura (escucha) de textos caballerescos: el episodio, en varias ocasiones –repetimos– tachado por la crítica de escasamente realista, resulta sin embargo sintomático de unos hábitos culturales que reflejan las exigencias de las clases más bajas y que testifican la fama de una literatura que, nacida en otro contexto y para otro público, se difunde a través de toda la población también por medio de prácticas, como la lectura en voz alta, que ya no son comunes y que sin embargo, en la época cervantina, sigue siendo uno de los principales medios de difusión de la literatura entre los estratos incultos de la población. De cualquier manera consideremos este episodio, nos da la medida de la presencia de la cultura escrita en la vida de las clases menos privilegiadas y analfabetas, presencia que, en este como en otros casos, puede también resolverse en un rechazo, como para la sobrina y el ama.

En otro pasaje, sin embargo, vemos como la palabra escrita, sin hacer demasiado caso a la verosimilitud del contenido, es considerada en sí misma, por todos los aparatos formales de aprobación institucional, como prueba irrefutable de legitimidad o testigo de veracidad. Hablamos de la reacción del humilde ventero que, frente al beneplácito del Consejo Real, no puede aceptar ninguna duda sobre la realidad del contenido, aunque se trate de las maravillosas aventuras, hazañas y disparates de caballeros míticos:

¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando

impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamentos, que quitan el juicio! (I, 32: 325)

No queremos con esto negar la existencia de divisiones culturales que, sin duda, marcan la vida intelectual de la época y de las épocas, pero estas divisiones “no se ordenan según una red única de desglose de lo social” (Chartier, 1992: 109) ni se acaban con la simple repartición de los papeles socio–profesionales.

En otro pasaje muy significativo Cervantes nos sugiere una ulterior aclaración acerca de la composición del público y de su definición en base al estatus social: don Quijote, empeñado en conversación con don Diego de Miranda, el caballero del verde gabán, explica su idea con respecto a la poesía, y como la definición de vulgo no se limite a unos factores económicos o sociales, sino que tiene que ver con la educación y también con la sensibilidad interpretativa de quien lee:

[...] no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo (II, 16: 667)

Pensamos por ejemplo, a partir de las palabras de don Quijote, en la diferencia entre representantes de la nobleza, como pueden ser don Diego y los duques: mientras que el primero demuestra unos gustos acordes con su estatus y, por lo menos formalmente, rechaza una literatura que no es adecuada para él, en la corte nos encontramos con unos lectores asiduos, y bien nobles, de libros de caballerías, y sobre todo con lectores que dejan completamente a un lado cualquier aspecto virtuoso o moralizante y se concentran en las facetas cómicas y paródicas del género.

Con las explícitas referencias a receptores muy distintos entre ellos, quien escribe nos da en el prólogo y dentro del propio texto, como acabamos de ver, unas

valiosas indicaciones acerca del acceso de diferentes tipologías lectoras al texto, una variedad inducida también por el bajo coste de producción de los libros que se convierte en un precio asequible por unas clases menos aventajadas cuyo poder de adquisición no determina, como para Menocchio o los campesinos de Cuenca, el hecho de pertenecer al público.

3 Los libros en la novela

No es ninguna novedad definir la novela de Cervantes en función de la relación que los protagonistas mantienen con los libros y con todo el universo de la lectura y de la palabra escrita. Todo el desarrollo de la narración, en efecto, se funda en esta relación, en la constante presencia de los libros como trasfondo de las aventuras pero también como instrumento para su avance.

Una vez establecidas las bases teóricas de nuestra investigación, llega ahora el momento de aplicarlas a la novela. Buscaremos, en las páginas y en las vidas de los personajes, todas aquellas trazas de lectura que pueden ofrecer un cuadro completo del vínculo que los grupos de lectores retratados por el autor tienen con la palabra escrita y con la literatura, en sentido material e interpretativo.

Vamos en seguida a citar estos episodios, sin dejar, sin embargo, de mencionar cómo las huellas de la composición material del libro atraviesan toda la obra a partir del paratexto (Cayuela, 1996). Desde aquí recopilamos las primeras informaciones sobre los procedimientos que llevan un texto a su publicación, empezando por las dedicatorias y los detalles que revelan el nombre de los editores y los lugares donde se ha materialmente compuesto el objeto. Todas las indicaciones que encontramos a partir de la portada hasta dentro del prólogo –representación del acto de recepción y puesta en escena de la experiencia estética (1996)–, desde las tasas a los testimonios de erratas o hasta las aprobaciones, son pistas que el lector tiene que reconocer para descodificar la obra.

Lo que más nos interesa, no obstante, dejando atrás el aparato paratextual, son las imágenes que el autor distribuye dentro de la novela misma, imágenes que pertenecen ya al mundo ficticio creado por Cervantes y que funcionan como una

recreación novelesca de una posible realidad. Y no, como bien sabemos, como su espejo fiel, aunque si es verdad que los lectores a los que se dirige el autor (y el editor) en el paratexto son los reales, los que Cervantes crea y hace actuar en la segunda parte de la novela son asimismo una recreación narrativa del público efectivo. Las indicaciones documentales que extrapolamos como datos históricos de estos apartados paratextuales, prueba de la influencia de la vertiente económica y comercial en el proceso de creación del objeto cultural, pertenecen a un plano de realidad que no es el que vamos a investigar. El autor, sin embargo, insertará estas indicaciones también en la materia narrativa, sin poder evitarlo dada la naturaleza de la historia contada. Pero los lectores que se van a enfrentar materialmente al paratexto, y a los que se dirige el autor en su intento de controlar la recepción, son los lectores efectivos de la obra cervantina (dentro de los que nos incluimos), no son los lectores ficticios que encontramos a lo largo de la novela (que a su vez se habrán enfrentado, en su lectura ficticia, a otros paratextos), aunque el autor infunda conscientemente en estos últimos las características sociales e interpretativas de los lectores reales.

El objeto de nuestro análisis, a pesar de los múltiples indicios e indicaciones de realismo⁶⁵ y de las necesarias comparaciones que hemos podido hacer, y haremos, con las comunidades interpretativas históricas, sigue siendo un objeto inmaterial, novelesco, que no puede escaparse de las páginas escritas y de su objetivo estético, de su naturaleza literaria.

La cuestión, es cierto, puede parecer obvia, pero el reconocimiento de la ficcionalidad de los lectores y de las situaciones que vamos a describir y analizar es el paso previo necesario a una eventual comparación con los lectores reales. Aquellos

⁶⁵ Recuerda Francisco Rico, en una nota a su edición de la obra cervantina, cómo el personaje de don Quijote se presenta reiteradamente, desde el principio, como persona realmente existida, “cuya fama es anterior al libro de Cervantes y cuya historia va reconstruyéndose a partir de distintos testimonios, que no siempre coinciden entre sí” (2009: 28, nota 22)

lectores que, como decíamos, se acercan a la lectura de la novela y empiezan precisamente por su aspecto exterior, su portada y sus detalles materiales.

No cabe duda de que el público al que se dirige Cervantes en sus prólogos tiene mucho en común con el público representado en la novela. De manera especial con todos los lectores que vemos actuar en la segunda parte (ya que han leído aquella misma novela que el autor ha presentado en 1605), y eso porque el juego metaliterario de Cervantes, cuyo fin es resaltar la locura lectora del protagonista y describir/parodiar los peligros de una interpretación desatada, no alineada, necesita todos los demás procesos de lectura como contexto, y a los lectores como actores.

En palabras de Fernando Bouza:

Miguel de Cervantes hace literatura de la realidad en ficciones como éstas, que consiguen transmitir la extraordinaria densidad cultural del siglo de oro. Sin embargo, las ficciones que urde y trama nunca dejan de serlo, en primer lugar porque es el propio autor quien, de forma magistral, se encarga de recordarnos siempre que es así... será bueno no olvidar que la primera intención de una novela no es documental sino literaria (2005: 311–312)

Una vez aclarado el nivel en el que vamos a proyectar nuestras conclusiones, hay que recordar que los instrumentos de análisis de determinadas prácticas son necesariamente reales o, mejor dicho, derivados de datos historiográficos sobre el uso y la difusión de la imprenta y sobre las probadas costumbres consumidoras y lectoras de la sociedad contemporánea, e inmediatamente antecedente, al autor.

Dicho esto, queremos empezar el recorrido a través de la novela analizando primero el eje tangible de la relación interpretativa que hemos mencionado: el libro.⁶⁶

⁶⁶Hemos anticipado como nuestra referencia principal, en la definición de una historia cultural del libro y de sus lectores (dentro y fuera de la obra cervantina), será el trabajo del historiador francés Roger Chartier. Sin embargo, cualquier investigación sobre la historia del libro y de sus recepciones no puede prescindir, aunque se utilicen como trasfondo para reflexiones distintas, de otras obras fundamentales sobre el impacto de la imprenta en la sociedad europea de la era

El libro como objeto con su significativa materialidad, claro está, pero también sus orígenes así como los representa el autor dejándonos echar un vistazo al mundo de la imprenta y al proceso de fabricación. Cómo está hecho el libro, entonces, y también cómo los personajes entran en contacto con él, es decir las modalidades de circulación y difusión. Sin olvidar los textos que encontramos en las manos de los protagonistas, sobre los cuales habrá que detenernos para aclarar de qué manera el género leído se vincula con las estrategias interpretativas de las comunidades.

3.1 La imprenta como industria cultural

Comenzamos entonces por la creación material del libro, por su naturaleza de objeto artesanal y de mercancía. Con la atención que dedicamos a sus aspectos modernos. Hablo naturalmente del trabajo de Lucien Febvre y Henry-Jean Martin (2005) *La aparición del libro*, cuya primera edición francesa es del año 1958, y del ensayo de Elizabeth Eisenstein (2010) *La imprenta como agente de cambio*, publicado por primera vez en 1979. El texto de Febvre y Martin considera con escrupulosa precisión todos los aspectos materiales relacionados con la imprenta, desde la difusión del papel en Europa y todas sus etapas hasta la presentación de los libros, su tamaño y encuadernación, las cuestiones económicas de la producción y de la adquisición, los trabajos relacionados con la nueva tecnología, el comercio y finalmente, de manera más breve, su vinculación con el humanismo y las reformas religiosas. La importancia de esta obra monumental, más allá de la novedad introducida en los estudios de historia cultural, reside en la atención hacia los aspectos materiales y sociales de la revolución introducida por Gutenberg, dándonos un instrumento privilegiado para conocer los procesos de difusión de las ideas. En este sentido el ensayo de E. Eisenstein, a partir del presupuesto de una “revolución inadvertida” y con la voluntad de señalar y enmendar los errores perpetrados por otros tipos de análisis, se centra menos en los aspectos mecánicos del cambio tecnológico y dedica su atención a la influencia de la imprenta, y de la nueva capacidad de difusión y circulación de las ideas, en la comprensión de los fenómenos culturales (cuales el Renacimiento, la Reforma y la revolución científica) que modificaron para siempre a Europa y la llevaron hacia la modernidad. Otra contribución que no podemos olvidar es la del historiador estadounidense Robert Darnton, uno de los pioneros en intentar establecer la historia del libro (su campo de estudio se centra de manera particular en la Francia de antiguo régimen) como campo académico oficial y reconocido. El método de este historiador, cuyo libro más significativo, sin duda el más célebre, es *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (salido en EEUU en el año 1984; Darnton, 1987), se caracteriza por su mirada audaz, con respecto a los estudios historiográficos tradicionales, al poner en el centro de la investigación el detalle, el análisis de episodios como el de la masacre de los gatos para llegar a entender los diferentes aspectos de la vida artesanal y del circuito comercial de la imprenta en la época.

tangibles, queremos explicitar la doble naturaleza de la cultura, su faceta cotidiana y manejable que acompaña, en una relación no sólo causal sino de necesidad, la vertiente intelectual, la elaboración más específicamente crítica y teórica de la recepción. Es decir: una perspectiva que sea sólo “platónica” no puede dar cuenta de todos los pasajes de la interpretación, porque éstos están estrechamente vinculados con el lado práctico de la vida cultural (Chartier, 2006).

La cuestión se desarrolla ampliamente dentro de la novela cervantina. El libro es algo que se produce, se vende y se compra. Se ha convertido en el eje de una industria y de un mercado que han revolucionado la cultura de toda Europa y, a pesar del retraso de la península ibérica con respecto al resto del continente (debido, posiblemente, a la falta de una clase burguesa que ha empujado y promovido la producción y distribución, Strosetzki, 1997), han impreso su huella, bien honda, también en los lectores españoles.

Para tener una visión general del volumen de la industria, vamos a considerar brevemente unos datos numéricos: la imprenta se establece en España en los años 70 del siglo XV y durante bastante tiempo seguimos encontrando impresores alemanes que operan en territorio español. Teniendo en cuenta que el impacto de la nueva tecnología sobre la producción de los autores y más en general sobre el mundo comercial e industrial será gradual, los datos confirman la presencia en 1474 de talleres de imprenta en Valencia, en 1473–1474 en Zaragoza y Barcelona, y en 1521 en al menos 29 ciudades en total. En el reino de Castilla, Madrid detenta el 40 % de una producción que llega a su ápice en la segunda mitad del siglo XVI, un siglo después de su introducción, gracias sobre todo a la impresión de ephemeris y literatura de rápida consumición. Un siglo después, a mitad del XVII, se cuentan diez imprentas en Madrid y más o menos 45 librerías que, junto con los ambulantes, eran uno de los lugares de adquisición de libros regulados por las ordenaciones

gremiales: en las librerías, el valor general de los fondos no supera los 100.000 reales (Cruikshank, 1978; Díez-Borque, 1985 entre otros).⁶⁷

En el tiempo en que se compone la novela, y en el que la novela misma está ambientada, la imprenta manual ya formaba parte del conocimiento común, sus mecanismos y los procesos de fabricación del libro son incluidos en el patrimonio cultural cotidiano:

En el entorno de las tiendas de librería instaladas en las zonas más concurridas y bulliciosas de las ciudades, camino obligado de muchos recorridos, abrían sus puertas al exterior, incitando a los paseantes curiosos a una rápida mirada, en definitiva, contribuyendo a crear una atmósfera de cotidianeidad y costumbre con el libro y demás cuerpos impresos (Prieto Bernabé, 2000: 48)

Y, aunque el mismo don Quijote confiese no haber visto nunca de cerca, o por dentro, un taller de imprenta antes de la estancia en Barcelona, su existencia y su “normalidad” dentro de la vida ciudadana no pueden sorprender. El protagonista ha sido definido por McLuhan como el hombre feudal que se enfrenta “con un nuevo mundo cuantificado y homogéneo” (1972: 296) y que se presenta como un ejemplo de hombre tipográfico (*homo typographicus*) que quiere replazar la realidad factual (que es el mundo de la imprenta, la que ha permitido a los lectores entrar primero en contacto con el mundo medieval y con la cultura pasada y luego de desarrollar los

⁶⁷No tenemos que olvidar, hablando de la industria de la prensa, de la importancia de todo el circuito de producción y comercio del papel, que ya a finales del siglo XIV se podía considerar un producto común. Arededor de esta mercancía, indispensable para la industria editorial, se desarrollan una serie de oficios específicos (de los productores de cartón a los de naipes, a los encoladores etc.). Dentro de Europa, Francia, con las industrias papeleras de Troyes, va poco a poco sustituyendo a Italia en la distribución de las provisiones; este tipo de producto conviene no sólo por el precio asequible sino también por sus características materiales, como por ejemplo la superficie plana, que permiten la producción en gran cantidad (Febvre; Martin, 2005: 15-23). En la España del siglo XVII el papel es también un instrumento imprescindible en la vida cotidiana, en la administración del estado y en la vida cultural. La escasez de materiales y la pobreza de las técnicas, resultados de la expulsión de los comerciantes judíos y de los artesanos moriscos “herederos de la tradición papelería hispanomusulmana” (Hidalgo Brinquis, 2006: 207) obligan a la compra de productos extranjeros, franceses e italianos.

códigos de una nueva modernidad) con su propia realidad anacrónica, la de los “grandes folios de los libros de caballerías” (296).⁶⁸

La palabra impresa como medio de divulgación de la cultura, de la literatura o de la vida en general (no olvidemos que una buena parte de la producción de las imprentas estaba representada por relaciones de sucesos o pliegos sueltos, publicaciones baratas y de rápida consumición),⁶⁹ ha sido asimilada y ya forma parte de las competencias compartidas de los lectores y de los oidores, cuyas estrategias de recepción tienen en cuenta los nuevos formatos y se desarrollan a partir también de las novedades tecnológicas. De hecho, como apunta Cristóbal Suárez de Figueroa en su discurso “De los impresores”,⁷⁰ es precisamente la imprenta que despierta a los hombres y, gracias a su tecnología y al consecuente abaratamiento de los productos

⁶⁸La referencia a los libros de caballerías medievales según el gran formato necesita una pequeña matización ya que, como veremos, las ediciones caballerescas españolas de los siglos XV y XVI también presentan, por motivos comerciales de recuperación de la tradición manuscrita, las mismas características formales de los antiguos.

⁶⁹En relación con el tema de los pliegos en la cultura española del Siglo de Oro, y al carácter popular de estas publicaciones, tenemos que mencionar a algunos trabajos imprescindibles, entre ellos el célebre ensayo de Julio Caro Baroja (1969), que devolvió este tipo de escrito a la atención de los estudios historiográficos y etnográficos, al subrayar la importancia de la literatura de cordel y su papel ideológico en la definición de la cultura del tiempo. Citamos también a Rodríguez Moñino, en particular su trabajo bibliográfico sobre los pliegos poéticos (1970).

⁷⁰La de Suárez de Figueroa es la traducción de un tratado escrito en Italia por Tommaso Garzoni, autor de varias obras de erudición que publica en Venecia en 1585 su obra enciclopédica *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, dedicada al duque de Ferrara. En el tratado el autor recopila alrededor de 400 profesiones (con 544 denominaciones distintas) articulando el texto en 155 discursos: el resultado será un retrato minucioso de la sociedad de su tiempo a través de la descripción, a veces inspirada por obras de otros autores, de los oficios de su tiempo, con interesantes referencias a los instrumentos y a las técnicas utilizadas por los varios profesionales y artesanos. El título sugiere además una interesante redistribución de la sociedad a partir del trabajo que se aleja definitivamente de la tripartición medieval: la distinción más neta que hace el autor, que en general recoge bastante desordenadamente el material, tiene como parámetro la naturaleza del material con que se trabaja y las condiciones. La traducción de Figueroa, hecha unas décadas después, se presenta como en parte traducida y en parte compuesta, y reduce bastante el elenco de Garzoni, quitando casi la mitad de las profesiones registradas y adaptando el texto –como por ejemplo el capítulo sobre los impresores– a sus necesidades (Garza, Iriso, 2001: 259). No olvidemos tampoco que el mismo Cervantes, en el capítulo de la imprenta, cita al autor en su veste de traductor: “Fuera de esta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro Juan de Jáuriguí, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original” (II, 62: 1032)

impresos, permite a mucha más gente, hasta a la más pobre, entrar en poseso de los libros y salir de la ignorancia (Garza; Iriso, 2000: 261). Se hace evidente la relación inmediata, incluso a los ojos de un contemporáneo de Cervantes (la traducción que hace Figueroa del tratado de Garzoni es, lo recordamos, de 1615), entre el nuevo medio y las costumbre receptoras del público.

Las implicaciones son significativas, ya que con la conciencia de las posibilidades de la imprenta se desarrollan en paralelo –aunque no en todos los casos, o no dentro de todas las comunidades interpretativas– los instrumentos críticos para problematizar la cuestión de la reproducibilidad uniforme de una obra o de un documento, y sobre todo de su difusión potencialmente infinita.

Hablando de los diferentes públicos hemos mencionado la preocupación de las clases intelectuales con respecto a la circulación de unos determinados tipos de escritos que podrían inculcar malas costumbres en los lectores vulgares, o instigar, como en el caso de don Quijote, consecuencias socialmente inaceptables, hasta subversivas del orden establecido. La primera reacción a la introducción de la imprenta en España, cuando ya en el resto de Europa (o por lo menos en Alemania, Francia e Italia) se conocían y apreciaban sus maravillas y posibilidades, es sin duda positiva. Una de las pruebas de este entusiasmo se encuentra en la respuesta de las instituciones, que ya a finales de siglo XV demuestran una actitud relativamente liberal hacia la producción impresa que llega a España del resto del continente. La motivación es clara, ya que los poderes intervienen bajo un interés político que ve en la libre circulación de los textos impresos una posibilidad de avance a nivel cultural y administrativo.

Ya a partir de 1477 se empiezan a ejecutar políticas fiscales especialmente favorecedoras no sólo en beneficio de la distribución del material sino también, con la instauración de talleres de imprenta en el interior, de los impresores que trabajan para, o en, la península. Así se lee en la *Real Provisión* del 18 de diciembre de 1477:

A lo cual todo él se dispuso creyendo que sería bien tratado en estos nuestros reinos y que no le serían pedidas ni llevadas imposiciones, e que los libros que vendisse serían libres de almozarifazgo e alcabalas e otros derechos, como lo son e deben ser siempre en estos nuestros reinos e en todos los reinos e provincias e tierras de cristianos (citado por Lucía Megías, 2005: 65)

Esta política siguió vigente durante unos años: poco más tarde, en las Cortes de Toledo de 1480, se llega a aprobar la exención de impuestos para los libros extranjeros, que sobre todo al principio eran los que satisfacían la demanda de los lectores españoles, una demanda ya bastante elevada antes del establecimiento de los primeros talleres en el reino (que de todas maneras encontraron, al inicio, unas condiciones políticamente favorables para su instalación y crecimiento). Está claro sin embargo que esta estrategia libertaria no pudo durar: la difusión de la producción y de la distribución, en un clima de profundos cambios religiosos e ideológicos, llama casi inmediatamente la atención de los contrarreformistas, que ya durante el concilio de Trento cuestionan el impacto de una divulgación demasiado amplia para poder ser eficazmente controlada (Cruickshank, 1978: 807).⁷¹

La creciente difusión de un medio tan poderoso, y capaz de llegar tan fácilmente a todos los niveles de la sociedad, fue acompañada por la necesidad de un control institucional para proteger, en sentido moral, religioso, pero también político e ideológico, el acceso de los lectores a las obras consideradas impías o subversivas. En 1502, en Toledo, se revisan las decisiones anteriores y, con la *Pragmática* del 18 de julio, se establecen las reglas para la concesión, dentro del reino de Castilla, de una licencia que permitiera el control del material que se iba a imprimir y su aprobación previa por parte de las instituciones civiles. Actas como ésta se irán ratificando a lo largo del siglo XVI, hasta la introducción, dentro del aparato de control, de los poderes religiosos. Estos, a través del Santo Oficio, empezarán a

⁷¹Volveremos más adelante sobre el tema del control institucional sobre la difusión de libros y sobre la lectura, analizando el papel de la Inquisición dentro de la novela.

ocuparse de la censura del material impreso, con el objetivo principal de contrastar las doctrinas reformistas.

En la *Pragmática* de 1558 (que se mantendrá en vigor hasta el siglo XVIII) se establece la prohibición, para los libros impresos en el extranjero, de ser introducidos en la península sin la licencia Real. Entre otras normativas, se veda también cualquier publicación llevada a cabo sin la licencia de impresión, que será concedida sólo después de que el original de autor haya sido controlado y rubricado, página por página, por el corrector, que decidirá lo que se puede publicar y lo que no.⁷² También los manuscritos religiosos, antes de pasar a la prensa, han de ser aprobados por el Consejo (Lucía Megías, 2005: 66). Los mecanismos de control, como es obvio, son una consecuencia directa y previsible de la potencia y de la influencia de la nueva tecnología que, no olvidemos, no desplaza inmediatamente la cultura manuscrita, pero que sí permite una circulación tan rápida y tan extensa que pasa, de ser una poderosa arma de control ideológico en las manos de la administración en su intento de construcción del estado, a representar una ingente amenaza a la ortodoxia religiosa y política en el caso de su descontrol.⁷³

⁷²La figura del corrector, recuerda Chartier, es una de las más relevantes dentro del proceso de composición de un texto para la imprenta. Gracias también al trabajo de Alonso Víctor de Paredes sobre el arte de imprimir, sabemos que existen cuatro tipos de impresores, distintos según su preparación cultural (graduados, maestros impresores, cajistas expertos, ignorantes): “Todos (salvo los últimos, demasiados incapaces) tienen las mismas tareas. Ante todo, el corrector debe localizar los errores de los cajistas siguiendo sobre las pruebas impresas el texto de la copia original leída en voz alta («escuchar por el original»). Luego, tiene que desempeñar el papel de censor y tiene la obligación de rechazar la impresión de todo libro en el que descubre «algo prohibido por el Santo Tribunal, ò que sea, ò parezca mal soñate contra la Fé, contra nuestro Rey, ò contra la Republica», y esto aunque la obra haya sido aprobada y autorizada. Por último, y sobre todo, el corrector es aquel que da su forma final al texto añadiéndole «la apuntación legítima» y reparando los «descuidos» del autor o los «yerros» de los cajistas. Tal responsabilidad exige que el corrector, sea quien fuere, pueda «entender», más allá de la letra de la copia original, «el concepto del Autor» de manera de transmitirlo directamente al lector” (Chartier, 2006: 63).

⁷³Cada libro impreso tiene entonces que presentar una serie de requisitos legales, unos “añadidos” que podemos resumir brevemente en: privilegio (permiso de impresión y comercio de un texto durante un intervalo de tiempo determinado), tasa (establece el precio del objeto según la cantidad de pliegos utilizados), aprobación (certificación del contenido de la obra según los parámetros de la ortodoxia religiosa e ideológica), licencia (autorización a la impresión concedida por el rey o por la autoridad religiosa competente), fe de erratas (certificación de la correspondencia con el original de

La supervisión de las autoridades sobre el material publicado no se limita a las obras religiosas o de carácter generalmente doctrinal, sino que se extiende también a los textos nacidos como obras de entretenimiento. El género sufrirá unas reiteradas críticas por parte de los moralistas, y será juzgado durante mucho tiempo como un medio de corrupción de la fe y de la moralidad del pueblo. Indicativas, en este sentido, son las medidas tomadas hacia las colonias americanas a partir del año 1531, cuando a través de una Real Cédula se prohíbe la exportación de historias vanas y no ortodoxas (y se refieren en especial manera al género caballeresco) por ser estas lecturas malas para los indios, que se deben de dedicar exclusivamente a la lectura de textos sagrados y píos.⁷⁴ La prohibición no fue respetada muy estrictamente y, ya en el siglo XVII, se cuentan varios pasajes de libros entre el viejo y el nuevo mundo, sean estos legales o de contrabando. Como bien apunta Mercedes Alcalá Galán,

El libro es una de las primeras mercancías «globales» de la Edad Moderna, la idea de transacción económica va unida a la idea de autor con indicación de las eventuales diferencias) (Lucía Megías, 2005: 70)

⁷⁴En relación a la exportación de libros profanos, como recuerda Mercedes Alcalá Galán: “[...] es muy reveladora la problemática relación entre ficción e historia, proyección cultural y realidad que se da en América y que se ve con casi demasiada transparencia en los documentos relativos al control de libros en las Indias occidentales. Si uno de los grandes temas del *Quijote* es la locura o la confusión entre realidad y ficción, este tema tiene un sentido completamente diferente si se confronta con el contexto de la historia cultural del XVI, pues si la identificación entre verdad e invención es prueba de locura, esa locura es esencialmente inherente a su tiempo. Por ejemplo, en una serie de cédulas reales prácticamente calcadas unas de otras de los años 1531, 1536, 1543, 1552, 1575 y así hasta llegar a 1597 se prohíbe la exportación a las Indias de libros de ficción puesto que «de llevarse a esas partes los libros de romance de materias profanas, y fábulas, así como los libros de Amadís y otros desta calidad, de mentirosas historias, se siguen muchos inconvenientes; porque los indios que supieren leer, dándose a ellos, dejarán los libros de sancta y buena doctrina y, leyendo los de mentirosas historias, deprenderán en ellos malas costumbres y vicios y demás desto, de que sepan que aquellos libros de historias vanas han sido compuestos sin haber pasado así, podría ser que perdiesen el autoridad y crédito de la Sagrada Escritura y otros libros de doctores, creyendo, como gente no arraigada en la fee, que todos nuestros libros eran de una autoridad y manera». El problema no es que los indios crean las ficciones del *Amadís* y demás sino que no crean lo que deben creer. Se trata de prevenir un contagio a la inversa, una especie de inmunidad ante el impreso que llevaría a su desautorización: si los indios comprenden que lo escrito en los libros de caballerías es invención, van a suponer que la Biblia y los libros de doctrina también lo son. Parece que éstos son considerados junto con los moriscos como parte del enorme grupo de lectores de legitimidad dudosa” (2009: 34).

repetibilidad casi exacta del objeto y de la difusión de ese objeto. Impuestos, tasas, censuras, aprobaciones: la necesidad de reglamentar los libros nos da una idea de su estatuto de mercancía ligado a lo económico y a la peligrosidad de sus contenidos mediante su control oficial (2009: 38).

El mundo de los intelectuales mostrará distintas reacciones a la difusión de la imprenta, subrayando unas las ventajas sociales y económicas y otras el posible desastre derivado de la ampliación del público y de la divulgación descontrolada. C. Strosetzki (1997) recopila las cuestiones afrontadas por algunos de los intelectuales de la época, que intentan interrogarse sobre temas tales como las pautas y los parámetros de una lectura, y de unos libros, correctos y apropiados, y las posibilidades de entendimiento de un público que ahora está compuesto también por ignorantes que, entre otras cosas, no tienen ninguna familiaridad con el latín. Cada autor, entonces, se ve obligado a presentarse a sí mismo y a presentar su obra dando indicaciones de lectura a su supuesto público, guiando los lectores a la comprensión. Entre los pensadores humanistas citados por el crítico alemán, queremos recordar aquí a tres que parecen particularmente significativos: Pedro Mejía, Diego de Saavedra Fajardo y Pedro de Medina. El primero, autor en 1540 de la *Silva de varia lección*, cumple un recorrido por la sabiduría humana atribuyendo gran parte de ésta al arte de la escritura, algo que puede salvar las distancias, transmitir el pasado y proyectarse hacia el futuro. Su camino histórico llega hasta la invención de la imprenta, revolución sobre la cual el autor se detiene y elogia ampliamente en cuanto que ha permitido la reproducción de obras antiguas mejorando la producción y evitando los errores típicos de la reproducción manual. La consecuencia más importante es, sin duda, la posibilidad de estudio abierta a todos, y la gran presencia de eruditos que la difusión derivada la imprenta permite. Sí hay abusos y ejemplos nefastos, pero no perjudican la general evolución cultural que apoya también el trabajo de los humanistas, cuyo redescubrimiento de las obras antiguas trae muchos beneficios del progreso de la historia del libro y de las

bibliotecas, instrumentos imprescindibles para la erudición, la difusión y la defensa de la cultura. La gran divulgación que hemos mencionado comporta, ya sabemos, el surgimiento de un público considerablemente más amplio y, al estar dentro de unos mecanismos de mercado y en una coyuntura histórica favorable, la necesidad de los autores de llegar a más lectores posibles encuentra el instrumento perfecto en la imprenta:

La retrospectiva de Mejía confirma la evolución como progreso continuo que encuentra su apogeo en las bibliotecas españolas de la época y en la masiva difusión contemporánea de testimonios impresos. Puesto que le abren a un mayor público lector el camino hacia el saber, menciona y dignifica el trabajo de los bibliotecarios, de los traductores eruditos, de los filólogos, que critican los textos, y de los editores, que participan directamente en la empresa de la impresión (Strosetzki, 1997: 184).

El autor de *La República Literaria* (publicado póstumamente en 1655), Saavedra Fajardo, mantiene una postura muy distinta, que se puede resumir en un rechazo generalizado hacia las nefastas consecuencias del aumento de producción cultural. El interés y la codicia que mueven a los escritores y a los productores materiales son las derivas de la creación de un mercado alrededor de la imprenta y de los libros impresos. Libros que hasta el más ignorante puede componer y vender, creando un peligro para todos los lectores. Quien lee, bajo estas premisas, se tiene entonces que enfrentar a textos mediocres que no merecen la difusión que tienen. El consumo exagerado, uno de los riesgos de tanta disponibilidad material, es lo que según Pedro de Medina (quien escribe, en 1555, el *Libro de la verdad*) tiene que evitar cada lector. Y puede evitarlo renunciando a la posesión de libros de entretenimiento y a la dedicación a una lectura sin otro objetivo que pasar el tiempo. Se relativizan, con este ataque al coleccionismo bibliófilo y en defensa del valor intrínseco de las obras, las posibilidades de la imprenta como instrumento de

reproducción potencialmente infinita (Strosetzki, 1997). La polémica es entonces muy vivaz, y

[...] el hecho de que Mejía, Saavedra Fajardo y Pedro de Medina tengan que confrontarse con el significado que tiene para el público lector la gran masa de libros sólo demuestra lo viva que está la conciencia del hecho de que la reproducción masiva de libros mediante la imprenta tiene consecuencias decisivas para la transmisión del escrito (Strosetzki, 1997: 187–188)

Cervantes disemina a lo largo de la novela, siempre de manera funcional dentro de la narración y siempre dentro del mundo ficcional, distintos comentarios y elaboradas alusiones a esta realidad, hasta llegar a describir el trabajo de edición e impresión en los capítulos de la segunda parte que relatan la visita del protagonista a Barcelona. Sin olvidar las menciones a los protocolos inquisitoriales que el autor utiliza en clave –aparentemente– paródica.

Con todos estos datos en mano, empezamos entonces desde el principio, e intentamos rastrear los pasajes que se refieren al libro como producto y a los mecanismos industriales y comerciales de la imprenta manual, subrayando además las diferencias entre la primera y la segunda parte de la novela, ya que en esta última, debido a todas las implicaciones narrativas de la publicación –y lectura– de la primera parte, las referencias se hacen incluso más explícitas y, de una cierta manera, más significativas. Y si el uso de los libros como motor narrativo, su centralidad, no fueran suficientes pruebas de la modernidad cervantina y de su complicidad (necesaria pero siempre consciente) con los nuevos mecanismos culturales, el hecho de no idealizar el libro como objeto, de no atribuirle un aura mágica y sobrenatural, sí lo es (Iffland, 1989). El autor evita la mitificación del trabajo literario, presenta el mundo de la imprenta y sus productos como el fruto de la labor humana, de relaciones sociales y económicas reales y contingentes (1989: 41) y no, como a

menudo afirma el protagonista, como la obra de unas entidades mágicas y ultraterrenas.

Desde el primer capítulo se hace patente la relación del hidalgo con la literatura, y en particular con el género caballeresco, a través de la descripción que el autor nos entrega del estilo de vida del viejo Alonso Quijano y del papel que sus preciosos libros, guardados cuidadosamente en un lugar especialmente dedicado a la colección y a la lectura, tienen para él. Nos dice Cervantes, nada más haber descrito los rasgos físicos de su protagonista y su condición económica, que éste ha vendido varias hectáreas de tierra para acrecentar su biblioteca –“vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer” (I, 1: 28)–. La colección que llega a juntar, de tanto dinero gastado, cuenta más de 100 volúmenes y, aunque la estimación sea exagerada, como ya hemos recordado, nos gustaría subrayar el tipo de transacción que se mete aquí en escena: la venta de un bien (la tierra) para acaparar otros bienes (los libros) cuyo precio –relativamente– bajo y la amplia accesibilidad incluso en el medio rural permiten a un hombre de medios limitados de satisfacer sus veleidades literarias. Su deseo caballeresco le lleva a formar parte del circuito del mercado en el cual, además de los creadores materiales del objeto, queda incluido también el autor como productor de la “materia prima”. Una vez que el hidalgo ha decidido ser caballero y ha sustituido la realidad mundana con la suya, los contornos de la realidad mercantil parecen, en algunos pasajes, difuminarse (por lo menos en su delirio), mientras desaparece la figura del autor como pieza del mecanismo industrial (algo que no pasa con el resto de los lectores): las aventuras del caballero serán escritas, en las fantasías de don Quijote, por un mago, un “sabio” (I, 2: 35), que nada tiene que ver con licencias o privilegios, con imprentas o ediciones.

Una perspectiva muy interesante sobre el tema de la compraventa de libros y de la postura del autor dentro del naciente mercado editorial es la que utiliza Juan

Carlos Rodríguez al analizar el capítulo 9 de la primera parte en su ensayo cervantino *El escritor que compró su propio libro* (2003) –un texto cuyo título nos proyecta de inmediato en el universo productivo y comercial de la industria cultural–. El episodio es, de por sí, uno de los más curiosos de la primera parte, y uno de los más narrativamente interesantes, ya que pone en juego la cuestión de la autoridad –con todos los matices que esta definición podía tener en los siglos XVI y XVII– y el expediente narrativo del manuscrito encontrado y traducido a beneficio del que se presenta ahora, introduciéndose en el interior de la narración (Rodríguez, 2003: 145), como el autor secundario de las aventuras de don Quijote:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. [...] Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro, y, salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra. Aparteme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguele me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentose con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere (I, 9: 85–87).

El punto focal se encuentra en un hecho bien determinado, es decir en la *compra*, por parte del (autor-) narrador, del manuscrito que nosotros los lectores sabemos ser su propio libro. Hemos subrayado el término porque es precisamente el uso del dinero en el proceso de adquisición (adquisición de un título y de un

nombre autorial) lo que le llama la atención al crítico: no sólo con esta acción prosaica se hace parodia del tópico caballeresco del manuscrito mágico hallado en un lugar igualmente fantástico⁷⁵ (volvemos, una vez más, a la “desacralización” del objeto–libro, a su desmitificación, Iffland, 1989), sino que, con una señal de extrema modernidad y de perfecta conciencia del contexto social y económico, se retracta una situación en que cada cosa, cada objeto cultural (que es lo que nos interesa) se puede comprar, es “intercambiable en cualquier sentido” (Rodríguez, 2003: 150) y valorado según dicta el mercado. Aunque nos aleje un poco de nuestro interés principal, que son los personajes lectores y sus modos de interpretación relacionados con la imprenta, el pasaje resulta extremadamente interesante y representativo del cuadro en que estos mismos personajes son insertados y actúan: “[...] al comprar el libro en el mercado, Cervantes se nos presenta no sólo como fingido lector, sino descaradamente como el escritor que es (descaradamente propietario) de su obra y que por eso, en el fondo, puede comprarla o venderla” (151).

El concepto de autor como propietario de su obra, obra que, en consecuencia, puede ser comprada y vendida, es una de las implicaciones de esta economía de mercado que gobierna ahora el mundo de la lectura y de la cultura en general. Cervantes “nos instala en otro *mundo*. El mundo donde el libro sólo existe como una mercancía que se compra y se vende, el único mundo que hace posible que la figura del *escritor* se legitime (incluso en tanto que «mercancía libre» él mismo)” (Rodríguez, 2003: 158). Un escritor que, recordamos,

es propietario de sus medios de producción (conceptos, imágenes, escritura), pero en absoluto poseedor de los medios reales de su producción:

⁷⁵Recordamos aquí algunos ejemplos significativos de esta costumbre. En el prólogo del *Amadís*, Montalvo nos presenta el texto como la transposición de un manuscrito encontrado cerca de Constantinopla, escrito por personajes mágicos como Elisabat y Urganda. También el *Palmerín* se presenta como la traducción de unos volúmenes pertenecientes a las crónicas de Constantinopla (vuelve el origen arcano y oriental), lo mismo que *Lisuarte* de Juan Díaz; para asegurar el valor de su creación, el autor de *Florisando* recurre a la autoridad de Petrarca, en cuya biblioteca, dice, se ha encontrado el texto (Bognolo, 1999: 88–89).

precisamente los que pueden permitir inscribirse en el ámbito del mercado (la fabricación, la circulación, la distribución del libro, etc.) (152).

Son estos medios, los medios de la industria, que representan la base del sistema de mercado, ya que crean un público y con éste un circuito de demanda al que se refiere Cervantes con la imagen de la compra. Mostrándose en el acto de comprar el autor incita a los lectores para que hagan lo mismo con su propio libro:

[...] él compra su libro no sólo como un artilugio increíble para proseguir su marcha narrativa, sino a la vez como una incitación a que los lectores hagan lo mismo. Gracias a la «mercancía/libro» el escritor antiguo, dependiente del mecenazgo, se convierte en el «escritor nuevo» y casi a la desesperada. No se trata ya del público del teatro que paga la entrada para ver/oír en conjunto una fiesta pública. El libro como mercancía exige un lector solitario (o compartido, pero eso ya es lo de menos), como el mercado exige que el propio escritor y su escritura se conviertan en mercancías no sólo para ser «libres», sino simplemente para sobrevivir (Rodríguez, 2003: 154).

La referencia a este “nuevo mundo”⁷⁶ no es entonces sólo un expediente narrativo, sino un verdadero síntoma del contexto en el que la novela está escrita. Pero aún como expediente sigue siendo muy indicativo de la función del mercado cultural para formar las estrategias de recepción de los personajes, ya que el mismo autor se presenta en esta ocasión como uno de ellos. Más adelante, en el capítulo de la venta en que el canónigo de Toledo se embarca en una discusión “literaria” sobre el género caballeresco, nos topamos con un comentario igualmente interesante (Rodríguez, 2003: 214). Comparando la inutilidad moral y la imperdonable falta de verosimilitud de los libros de caballerías con las nuevas comedias, el acento cae inevitablemente sobre los autores de estos textos a los cuales, en palabras del autor:

⁷⁶Hablamos de un mundo en el que el autor paga a uno de sus representantes, el muchacho que vende el manuscrito, medio real para la historia; Rodríguez fija aquí la diferencia con el “viejo mundo”, al que pertenece el morisco que traducirá los papeles, y en el que la paga ofrecida para el trabajo consiste en pasas y trigo (2003: 158).

“les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos” (citado por Rodríguez: 213).

Los mecanismos del mercado vuelven a salir dentro de la narración, bajo la figura de aquellos literatos que, como el mismo Cervantes (aunque autor de la crítica), representan la faceta mercantil del trabajo creativo, un trabajo que no se presenta como simplemente estético o moralizante sino como algo vendible, cuyo producto, los textos, son una mercancía que debe aportar riquezas a quien los escribe y los comercia. Más que para definir la postura de Cervantes con respecto a las motivaciones autoriales (aunque no podemos olvidar que su propia vocación literaria se vincula muy estrechamente a las agobiantes necesidades económicas), este pasaje confirma la constante presencia de la cuestión comercial dentro del universo del libro, de la escritura y de la lectura, y sobre todo dentro del universo metaliterario de la novela.

La motivación económica se repite en muchas ocasiones, y la encontramos también en el momento en que los dos protagonistas se dan cuenta de haberse convertido en personajes literarios: discutiendo con Sansón Carrasco sobre la eventualidad de una segunda parte (literaria) de las aventuras del caballero de la Mancha, este último le pregunta al informado bachiller, hombre moderno y bien versado en los mecanismos de la industria cultural, si el autor sacará un segundo volumen. La *conditio sine qua non* es, por supuesto, la existencia de ulteriores hazañas, pero lo que eventualmente empujaría al autor sería el interés (Rodríguez, 2003: 273), la posibilidad de aprovechar del público que se ha creado en torno a la primera publicación para seguir dentro del mercado, a pesar de la injusta retribución y de los “robos” de los editores e impresores a costa de quien escribe la obra.

El tema se afrontará de manera explícita en Barcelona, durante la visita al taller de imprenta. Pero antes de llegar a la gran ciudad y a la narración de las aventuras que allí toman lugar, nos detenemos un poco más sobre otras referencias,

quizás no tan evidentes pero igualmente significativas en demostrar la integración del libro impreso y de la imprenta en general en la vida cotidiana de los personajes. Durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, cuya existencia, como ya hemos mencionado, es una directa consecuencia de las posibilidades derivadas de la revolución tecnológica, las palabras de los improvisados inquisidores nos dan la prueba de la naturaleza de los volúmenes coleccionados por el hidalgo, confirmando en una ocasión que son (al menos en parte) productos de la imprenta. Así habla el cura juzgando *Los cuatro de Amadís de Gaula*, impreso a finales del siglo XVI: “Parece cosa de misterio ésta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen de éste” (I, 6: 61).

En un pasaje que ya hemos citado, el ventero defiende los libros de su vieja maleta, los textos que él, su familia y sus vecinos han estado leyendo (y escuchando) durante tantas tardes, mencionando no sólo su aprobación por parte del Consejo Real como garantía de veracidad, sino también, otra vez, el estar impresos como característica natural (no se olvide que el autor, al describir el contenido de la maleta del ventero, especifica que los demás documentos allí encontrados –entre los cuales descubriremos la historia del “Curioso Impertinente”– son “de muy buena letra, escritos de mano”, I, 32: 322). Así habla el ventero: “[...] *estando impreso* con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar *imprimir* tanta mentira junta” (I, 32: 325. La cursiva es nuestra). En la respuesta del cura encontramos la misma indicación: “[...] así se consiente *imprimir* y que haya tales libros” (I, 32: 325. La cursiva es nuestra).

La normalización de la impresión como práctica cotidiana y del libro impreso como objeto relativamente común no excluye sin embargo la circulación del manuscrito, un medio todavía fundamental para la transmisión de la palabra en sus varias declinaciones, sea con fines documentales (pensamos en la letra de cambio que

don Quijote prepara para Sancho, la “libranza pollinesca” del capítulo 25 de la primera parte: 241) o en el uso de diario e incluso literario de las letras redactadas a mano (el librito de memoria de Cardenio, los cartapacios encontrados en el Alcaná de Toledo o, como hemos dicho, los papeles que contienen la novela de Anselmo y Lotario). Volveremos sobre la importancia de la difusión manuscrita y su influencia en las estrategias lectoras y receptoras de los personajes, pero aquí hay que citar la reacción del cura al descubrimiento de la novela en la venta: “–Vos tenéis mucha razón, amigo –dijo el cura–, mas, con todo eso, si la novela me contenta, me la habéis de *dejar trasladar*” (I, 32: 326. La cursiva es nuestra). El trasladar, el copiar a mano, era entonces, para aquellos documentos difíciles de encontrar, la única manera de transmisión y difusión, y fue asimismo una de las maneras como se difundieron, antes de ser impresas en 1613, también las *Novelas Ejemplares*.

Volvamos un momento al encuentro con el canónigo de Toledo, al final de la primera parte, que como sabemos se resuelve en un debate sobre el género caballeresco: como tal (más allá de los comentarios críticos sobre los supuestos fallos literarios) no puede prescindir de hacer referencia al circuito del que estos textos forman parte como productos comerciales de una revolución cultural más amplia, como objetos de consumo cuyo fin es el entretenimiento de las viejas y nuevas masas lectoras que dan forma al mercado:

–Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cual más, cual menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro. [...] son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar [...]. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle... (I, 47: 489–490)

El intento de escritura de una novela caballeresca por parte del mismo canónigo es testimonio no sólo del éxito del género sino también de la ampliación de su público como parte fundamental del mundo mercantil en que se está convirtiendo la cultura y la lectura en particular: al confesar su intención al cura, nos dice que ha hecho leer las primeras páginas (casi cien) de su obra a varias categorías de lectores, vulgares y discretos:

[...] y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas, y para hacer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados de esta leyenda, doctos y discretos, y con otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación (I, 48: 493).

Muy interesante es también el pasaje inmediatamente sucesivo, en que el canónigo revela cómo escribir estos tipos de textos no pertenece a su oficio, indicando de manera indirecta que quien se dedica a este menester forma parte de una determinada categoría profesional, cuyo objetivo, parece entender, es conseguir la aprobación de las masas que quieren seguir leyendo estos libros, obras que “así han de ser, porque así las quiere el vulgo”, y el autor tiene que sacar de esta aprobación, de esta fama, –que se reduce al juicio de los necios– la mayor ganancia posible. El trabajo consiste en encontrar los gustos de quien tendrá que comprar el producto, de quien jugando este papel se permite manipular la creación a partir del poder y de la voluntad de adquisición, de la demanda que rige todo el movimiento comercial:

[...] pero, con todo esto, no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena de mi profesión, como por ver que es más el número de los simples que de los prudentes; y que, puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros (I, 48: 493).

[...] todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser un libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo". Y, aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que hagan el arte que no con las disparatadas, y están tan asidos y encorporados en su parecer, que no hay razón ni evidencia que dél los saque (I, 48: 493–494).

La opinión del canónigo se repite en las palabras del cura durante su ataque a las nuevas comedias que, como el hombre bien subraya, se han convertido, como todo producto cultural y literario, en mercancías, en objetos vendibles, cuyo contenido y forma se tiene por fuerza que adaptar a los gustos de los clientes, pues el riesgo es salir definitivamente del circuito mercantil:

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

La presencia del canónigo, representante de una postura intelectual que podría ser también la del mismo autor,⁷⁷ da a Cervantes la posibilidad de hacer

⁷⁷Puede resultar muy útil a esta altura mencionar brevemente lo que era el *humus* crítico y literario en el que se encuentra Cervantes a la hora de elaborar sus personales teorías en los papeles de lector, autor, crítico: los teóricos clásicos del Renacimiento, a pesar del intento de alejarse de la jaula religiosa de la categorizaciones medievales, no se resisten a la utilización de modelos como la

discutir a sus personajes el estatuto de la novela caballeresca y a nosotros de rastrear a lo largo del debate los indicios que definen la entera novela como parte, y representación, de la galaxia Gutenberg (Iffland, 1989). El mismo protagonista, que como hemos visto se ha empeñado en más de una ocasión en atribuir a los sabios la autoridad de las historias caballerescas (incluso de la que será la suya), ha dado al proceso de producción del género una pátina de magia que no concuerda con ser el fruto de relaciones sociales y económicas. Una vez más la actitud del don Quijote, en su general anacronicidad y en su distancia con respecto a la realidad histórica, se acentúa en la confrontación con los hechos y con la condición de los demás personajes, bien insertados en la vida mundana y guiados por unas estrategias interpretativas (no sólo literaria sino de la vida cotidiana) históricamente coherentes. Durante su discusión con el canónigo, sin embargo, el hidalgo parece reconocer la

veracidad y la ejemplaridad de la palabra literaria. El autor de referencia, y eje de estas teorías, es Aristóteles, filtrado sin embargo por una lectura distorsionada de su *Poética*, lectura que lleva hasta un retorcimiento de la antigua idea de mimesis: de hecho en la interpretación limitativa de los teóricos renacentistas la cuestión se ve simplificada en la mera imitación de una acción ocurrida en el ámbito de la naturaleza o de la historia; lo que más se resiente de esta versión simplificada del aristotelismo es la noción de verosimilitud, según la cual se tiene que juzgar la veracidad de la poesía dependiendo de su aproximación a la realidad histórica o a la posibilidad empírica. En este clima, que parece no dejar espacio a lo “maravilloso”, se desarrolla el debate que verá involucrados a intelectuales como Ludovico Ariosto y Torquato Tasso: la solución a la que llegará el autor de la *Gerusalemme Liberata* será la propuesta de un sincretismo (al que parece llegar también el mismo Cervantes), es decir un intento de sintetizar el clasicismo más riguroso con aquella irónica libertad ariostesca tan apreciada por el público. Las ideas aristotélicas se difundirán en España gracias a los trabajos de Pinciano, sobre todo *Filosofía antigua poética*, de 1573, y Cervantes las conocerá junto a las teorías literarias de Tasso: la parodia cervantina parece ser, en este sentido, el intento de llevar a cabo la síntesis propuesta por el autor italiano a través de la purificación de la literatura caballeresca de sus peores modulaciones, de los disparates más evidentes, salvando sin embargo la ironía y solo algunos de los motivos imaginarios (Véase Canavaggio, 1958; Castro, 1976 y Fine, 2006). En el ensayo de Fine, en particular, la autora subraya en primer lugar la influencia del pensamiento de Pinciano, que con su eclecticismo empujará Cervantes hacia un aristotelismo no dogmático, a pesar de la necesidad renacentista de modelos. Según Fine lo que en Pinciano resulta una conciliación forzada entre teorías clásicas y modernas, en Cervantes se transformará en una nueva teoría de la novela, una teoría que marcará la diferencia entre nuestro autor y sus contemporáneos gracias a la manera en que se verá reflejada dentro del trabajo artístico. Explica así la misma autora: “En el *Quijote*, la crítica literaria es un aspecto primordial de la caracterización de su protagonista y del argumento de la novela. El centro nuclear del *Quijote* es el problema de la teoría literaria y los principios que preocupaban a los tratadistas y escritores en el período [...]. Es justamente el aristotélico canónigo el que desarrollará este planteo (en el capítulo I, 47), al señalar que no hay que huir de lo maravilloso sino hacerlo aceptable y hasta deseable para el lector” (84–85).

verdadera naturaleza del libro como producto cultural comercial en provecho de un público socialmente muy vario, sin olvidarse de utilizar la aprobación real como garantía de verdad del contenido, como ya había hecho el ventero:

—¡Bueno está eso! —respondió don Quijote—. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas, de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira?; y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron (I, 50: 509).

•••

En la segunda parte algo cambia: cada vez que el caballero se presenta a los demás personajes lo hace como entidad literaria, haciendo referencia a su estatus de personaje y a su naturaleza no sólo caballescica sino novelesca, de tinta y papel. Las alusiones a su “andar impreso” son continuas y tienen un valor narrativo totalmente nuevo. Dan pie, en sí mismas y como respuestas al plagio de Avellaneda, a todas las aventuras de este segundo volumen. Ya desde el principio el cambio se hace manifiesto, y la imprenta con todos sus aparatos y sus productos se convierte casi en un personaje más, o por lo menos en un actor imprescindible. Si ya hemos descrito su papel de instrumento “naturalizado”, parte integrante del sistema de inteligibilidad de los personajes cervantinos, ahora hay que evidenciar también su uso consciente por parte del autor como instrumento de formación del significado y

de formación de las estrategias interpretativas de los lectores que de este medio –sin olvidar, repetimos, la palabra manuscrita– dependen.

Nada más empezar encontramos, en el tercer capítulo, a un personaje clave en la representación de la industria cultural y de todas sus derivaciones: el bachiller Sansón Carrasco. Lo definimos clave porque a través de él don Quijote descubre y elabora su nueva identidad literaria y completa su identificación con el *homo tipograficus* descrito por McLuhan. El hidalgo y sus aventuras se han convertido ahora, desde que van “en estampa sus altas caballerías” (II, 3: 566), en un producto más de una industria que, para hallar una tan amplia difusión, deja en mano de sus operadores el destino del texto, de tal manera que la realidad (o, mejor dicho, la realidad relativa de las aventuras narradas en la primera parte) puede ser manipulada para encontrar los gustos de los lectores. Se pregunta de hecho don Quijote qué habrá pasado con sus vivencias ahora que han sido dadas a la estampa por un sabio encantador y que, en potencia, pueden ser leídas por un público infinito. El bachiller alimenta con su descripción (que a pesar de ser un tanto exagerada no pierde de vista la realidad) el aura de milagro alrededor de esta potencialmente infinita difusión de los textos impresos, sin llegar de toda manera a mitificar, y mistificar, las reales posibilidades del medio:

–Es tan verdad, señor –dijo Sansón–, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga (II, 3: 567).

Sabemos naturalmente que las palabras del bachiller no reflejan exactamente el recorrido editorial de la obra: en 1615 las aventuras de don Quijote no han sido todavía publicadas en Barcelona ni en Amberes, pero sí en Bruselas y tres veces en Madrid, dos en Lisboa, una en Valencia y una en Milán, además de haber sido ya

traducidas al francés y al inglés (Rico, 2005). Pero más allá del dato histórico y de su precisión, lo que queremos subrayar es la potencia, no sólo narrativa, de la imprenta como instrumento social y la consideración que tienen los contemporáneos de esta tecnología como insuperable medio de divulgación y, también, de fama literaria y provecho económico.

La revelación de Sansón Carrasco, de hecho, tiene un impacto abrumador sobre Alonso Quijano: una de las razones que en primer lugar lo empujaron a emprender la vida andante del caballero fue la voluntad de reproducir el camino hacia la fama de sus ídolos literarios, como Amadís, y ver su vida y sus aventuras escritas y leídas por todo el mundo. Es un deseo que, como bien subraya James Iffland (1989) resulta asimismo íntima y necesariamente relacionado con la pertenencia de la novela y de la historia de su protagonista al mundo instaurado por la invención de Gutenberg. En un ambiente en que la imprenta y toda la industria que se desarrolla a su alrededor no tienen el peso que tienen en la sociedad cervantina, el deseo y la locura de Alonso Quijano no hubieran sido ni siquiera imaginables, y no sólo por la dificultad que el hidalgo hubiera sufrido para acumular tantos libros y llevar una lectura tan intensa, sino también por la imposibilidad de desencadenar un pensamiento que tanto tiene que ver con la difusión masiva de la palabra escrita y con su circulación rápida y viral. Una de las metas de un hombre de su época, y de sus ideales, es de hecho “[...] verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa” (II, 3: 568). Este particular objetivo ha sido alcanzado, pero la reacción del protagonista nos enseña una de las contradicciones del ser publicado: las prácticas de impresión fijan las palabras, las memorias, modifican la cultura en su conjunto y la relación de los receptores con ésta.

La circulación de la palabra llega a un nuevo e inesperado nivel: los libros son, en general, más baratos, y el proceso de fabricación es significativamente más rápido.

Los lectores –recordamos cómo “los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran” (II, 3: 572)– pueden manipular el texto de acuerdo con sus competencias y expectativas, pero al mismo tiempo el libro impreso sigue asociado, quizás por la despersonalización de su proceso de composición, a contenidos menos significativos:

–No hay duda en eso –replicó don Quijote–; pero muchas veces acontece que los que tenían méritamente granjeada y alcanzada gran fama por sus escritos, en dándolos a la estampa, la perdieron del todo, o la menoscabaron en algo. –La causa deso es –dijo Sansón– que, como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se veen sus faltas, y tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso. Los hombres famosos por sus ingenios, los grandes poetas, los ilustres historiadores, siempre o las más veces son envidiados de aquellos que tienen por gusto y por particular entretenimiento juzgar los escritos ajenos sin haber dado algunos propios a la luz del mundo (II, 3: 573).

Al entregar la palabra a la industria, que transformará el manuscrito en una mercancía reproducible e infinitamente reproducida, se corre el riesgo de ver alterada la credibilidad o incluso de perder la fama. Es evidente la contradicción que emerge, en este caso, con respecto a cuanto se ha dicho antes sobre la veracidad y la solemnidad atribuidas a aquellos volúmenes impresos y autorizados por las instituciones: queda claro que el estatus del objeto impreso y de la imprenta sigue generando, como ya hemos visto para las clases intelectuales, las reacciones más distintas entre quien aprecia sus posibilidades divulgativas y quien teme las consecuencias de una divulgación tan descontrolada, que puede difundir noticias falsas y minar la dignidad y la honra de los involucrados:

[...] y así, temo que, en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras,

divirtiéndose a contar otras acciones fuera de lo que requiere la continuación de una verdadera historia. [...] –Eso es lo que yo digo también –respondió Sancho–, y pienso que en esa leyenda o historia que nos dijo el bachiller Carrasco que de nosotros había visto debe de andar mi honra a coche acá, cinchado, y, como dicen, al estricote, aquí y allí, barriendo las calles. [...] Y cuando otra cosa no tuviese sino el creer, como siempre creo, firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la Santa Iglesia Católica Romana, y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos, debían los historiadores tener misericordia de mí y tratarme bien en sus escritos. Pero digan lo que quisieren; que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; aunque, por verme puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí todo lo que quisieren (II, 8: 603).

En otro pasaje Alonso Quijano, respaldado por Sansón Carrasco, hace una anotación más acerca de los riesgos técnicos de la tipografía. Como para el episodio del robo del rucio, los que imprimen los libros (no sólo el autor que compone el texto sino también los técnicos que se ocupan de la *mise en livre*) pueden incurrir en errores.⁷⁸ Fallos que, por la propia naturaleza del medio, se irán reproduciendo, pero que se podrán enmendar en ediciones sucesivas, como para un producto cualquiera:

–No está en eso el yerro –replicó Sansón–, sino en que, antes de haber parecido el jumento, dice el autor que iba a caballo Sancho en el mismo rucio. –A eso –dijo Sancho–, no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor. [...] –Yo tendré cuidado –dijo Carrasco– de acusar al autor de la historia que si otra vez la

⁷⁸En relación al pasaje considerado, Francisco Rico (2005) subraya cómo el autor, aunque al parecer atribuya la culpa al descuido técnico del impresor, se responsabiliza de un error que, como demuestran las enmendaciones de las ediciones siguientes, ha intentado subsanar con resultados no siempre coherentes: “[...] que la responsabilidad del autor se extiende concretamente a las reediciones lo declara en seguida el bachiller, al hablarse de otra supuesta negligencia, ahora a propósito de los cien escudos que se guardó Sancho y de cuyo paradero nada se indica: «Yo tendré cuidado... de acusar al autor de la historia que si otra vez la imprimiere no se le olvide esto que el buen sancho ha dicho...» (II, 4, 14 y v). Es pues el autor, no otro, quien tiene la palabra sobre la reimpresión del libro y los cambios que en ella han de practicarse”(298-299).

imprimiere, no se le olvide esto que el buen Sancho ha dicho, que será realizarla un buen coto más de lo que ella se está (II, 4: 576).

Y a parte de los errores técnicos, el problema de tener un público ahora tan amplio comporta la dificultad de encontrar los gustos y las expectativas de una variedad tan grande de lectores que resulta imposible de satisfacer: “digo que es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal, que satisfaga y contente a todos los que le leyeren” (II, 3: 573). Es más: al haberse convertido en mercancía, en algo que pertenece a quien compra, al público que paga, su vida y sus aventuras se tienen que dirigir a aquellos lectores hacia los cuales tiene una responsabilidad bien determinada. Es el precio de la fama y de haber hallado una identidad literaria que es en primer lugar comercial y que, por eso, tiene que obedecer a determinadas imposiciones como por ejemplo, si es que lo pide la audiencia, la creación de más aventuras para que su autor pueda narrarlas.

Durante la conversación entre los dos protagonistas y el bachiller sale a la luz otro detalle que ya hemos anticipado y que es uno de los rasgos más característicos de este nuevo mundo mercantil. Ahora que el autor tiene el papel de productor y de empresario, y escribe movido casi exclusivamente por el interés económico o social, ya que “el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera” (II, 8: 605), tiene que tener en cuenta una serie de factores para quedarse dentro del circuito comercial. Si sale de los límites impuestos por el mercado, o no respeta las reglas básicas del público aún corriendo el riesgo de producir algo literariamente mediocre, pierde su ganancia y su sustentamiento:

—A que —respondió Sansón—, en hallando que halle la historia, que él va buscando con extraordinarias diligencias, la dará luego a la estampa, llevado más del interés que de darla se le sigue que de otra alabanza alguna. A lo que dijo Sancho: —¿Al dinero y al interés mira el autor? Maravilla será

que acierte, porque no hará sino harbar, harbar, como saestre en vísperas de pascuas, y las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren. Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento (II, 4: 577).

Los personajes con que el hidalgo se cruza a lo largo de la segunda parte, la mayoría de los cuales ha leído su libro de aventuras y a partir de esta lectura se relaciona con la pareja protagonista, representan de manera muy patente (con todos los límites del filtro narrativo) la sociedad de la imprenta.

Antes de llegar al episodio de Barcelona, queremos detenernos en un par de situaciones más. La primera es el encuentro con el caballero del verde gabán, el hidalgo don Diego de Miranda, que ya hemos mencionado en relación a su biblioteca y a sus costumbre lectoras con respecto a la literatura caballerescas y a don Quijote. Nos interesa volver sobre el tema para subrayar ahora como, a pesar de las diferencias críticas y prácticas frente a la recepción del protagonista, también don Diego se demuestra perfectamente conciente de los mecanismos productivos de la imprenta y de su papel en la vida literaria. Exagerando su fama, que no ha adquirido por casualidad sino gracias al poder de la tecnología, el manchego se presenta al otro como el famoso caballero que ha “merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo”, cuyas hazañas han sido impresas en “treinta y mil volúmenes” y “lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares” más (II, 16: 662–663). La fama, es decir, se mide en número de copias y ediciones,⁷⁹ y es precisamente ésta la medida que el del verde gabán toma para referirse a la caballería andante, confirmando una vez más el estatuto (muchas veces contradictorio) que la imprenta da a la palabra narrada:

⁷⁹Recordamos que las ediciones solían ser de mil quinientos ejemplares cada una, siendo entonces la estimación de don Quijote evidentemente exagerada (II, 16: 662, nota 29).

¿Cómo y es posible que hay hoy caballeros andantes en el mundo, y que hay historias impresas de verdaderas caballerías? [...] ¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia, que vuesa merced dice que está impresa, de sus altas y verdaderas caballerías, se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias (II, 16: 663).

Otros ejemplos interesantes se encuentran durante la estancia de los dos protagonistas en la corte de los duques. Los capítulos dedicados por Cervantes a estos nobles y a las aventuras que preparan para el caballero y su escudero son, como veremos, densos de referencias y de distintas prácticas lectoras, a demostración ulterior de la diastraticidad del hábito. A lo largo de estos capítulos, como en todo el resto de la segunda parte, nos encontramos con unas indicaciones muy claras sobre los medios de difusión material de las aventuras de don Quijote y sobre el papel que la prensa tiene en dicha difusión. La historia del caballero, recuerda la duquesa en más de una ocasión, “anda impresa” (II, 30: 817). Y precisamente a la publicación del primer volumen se refiere Sancho poco después, al afirmar que: “[...] aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa” (II, 30: 817). En este último pasaje encontramos otra vez la referencia a los posibles errores técnicos de los profesionales de la imprenta y a sus consecuencias para un público que ha ido sensiblemente creciendo.

Seguimos con la narración y, en el capítulo 62 de la segunda parte, leemos cómo Cervantes nos relata el descubrimiento y la visita, por parte de don Quijote, de un taller de imprenta en la ciudad de Barcelona. Es la primera vez que el hidalgo tiene la posibilidad de ver tan de cerca el trabajo de los impresores y enfrentarse a los mecanismos prácticos de producción del libro. La narración de la escena y la interacción del caballero con los labradores nos llevan ahora dentro del proceso mismo de creación del libro como producto comercial, evidenciando cuales eran las

ventajas y las desventajas, sobre todo económicas, que surgían del tratamiento mercantil del libro y de la cultura en general. Don Quijote no ha visto nunca en primera persona un taller pero tiene sin duda una cierta familiaridad con el proceso y con el producto. He aquí el primero de los pasajes que queremos evidenciar:

Sucedió, pues, que yendo por una calle alzó los ojos don Quijote y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: «Aquí se imprimen libros», de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto imprenta alguna y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las imprentas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales; admirábase y pasaba adelante. Llegó en esto a uno y preguntóle qué era lo que hacía. El oficial le respondió: –Señor, este caballero que aquí está –y enseñóle un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad– ha traducido un libro toscano en nuestra lengua castellana, y estoyle yo componiendo, para darle a la estampa (II, 62: 1030-1031).

Se presenta de inmediato la repartición del trabajo en el taller, que corresponde a lo que encontramos en el primer manual del arte de imprimir en lengua vulgar, publicado en copia única por el impresor Alonso Víctor de Paredes en 1680 (citado por Chartier, 2006: 63). ¿Cuáles eran instrumentos para la composición de un libro? ¿Cómo se trabajaba en un taller? La descripción de Víctor de Paredes, junto con otros documentos y pruebas, nos ayudan a tener una imagen bastante fidedigna de la labor manual llevada a cabo. Las fases cardinales de trabajo en la imprenta son tres: composición, casado e imposición, tirada, y la unidad de producción que, como sabemos, es el pliego, el cual según la dobladura dará una diferente medida de página (Moll, 2000: 15). Durante la primera, que si no pensamos en la diferencia de material escritorio puede recordar el trabajo de un copista, el encargado de componer la página, después de haber puesto el original de

imprensa⁸⁰ en el llamado divisorio, va poniendo los tipos en unos cajones repartidos en cajetines más pequeños, a cada uno de los cuales le corresponde una letra, un signo o un espacio (15). La fase de casado e imposición consiste primero en colocar cada molde de página según la posición y la orientación correcta, luego en arreglar la rama (un bastidor rectangular de hierro) con los moldes para crear “un conjunto compacto que podrá ser trasladado a la prensa, sin que se caigan los tipos” (16). Una vez que se había compuesto cada cara de cada pliego se procedía a la impresión y se deshacían los moldes utilizados para volver a utilizar rápidamente los tipos (Rico, 2005: 53).

Una de las grandes máquinas que don Quijote tiene tanta curiosidad por ver de cerca es la prensa, adaptación de una maquinaria que antes se utilizaba para otros tipos de producción (vino, aceite, etc). Ésta era manejada por dos trabajadores especializados, el tirador y el batidor: el primero se ocupaba de la manipulación de la máquina, la rotación de la manivela y la impresión propiamente dicha (que consta de cuatro golpes para cada pliego, por un total de seis mil golpes diarios para la tirada jornalera de mil quinientos pliegos), mientras que el segundo se encargaba de la tinta (con todos sus tampones) y de colocar y retirar las hojas (16-24).

La falta de mitificación de la producción del libro se hace evidente en la descripción realista que el autor nos entrega del trabajo de impresión, cuyos mecanismos son el fruto de la labor de especialistas y se fundan en una tecnología

⁸⁰Los que se llaman los originales de imprenta son las copias, hechas por un profesional, usadas en el taller de imprenta para la composición, en las que “se produce una serie de fenómenos que determinan el contenido y la apariencia final del texto impreso en una medida incluso superior al proceso estrictamente tipográfico” (Rico, 2005: 56). Esta copia en limpio redactada por un amanuense “no era un simple conveniencia, sino una exigencia. La obra tenía que ir al Consejo de Castilla, pasar por los encargados de las aprobaciones, ser rubricada folio a folio por el «escribano de Cámara»; luego, una vez restituido el *original* al autor y compuesto el libro, el corrector general había de cotejar que el impreso se ceñía al texto sancionado por el Consejo. No era cosa de entorpecer con trabas unos trámites de por sí largos y costosos, ni de malquistarse con los responsables de despacharlos obligándolos a descifrar un embarullado manuscrito de autor. Por otra parte, y parte más perentoria, los tipógrafos no podían desenvolverse si no disponían de una copia nítida y homogénea: no ya por obvias razones de comodidad, sino fundamentalmente porque los libros no se elaboraban entonces de modo «consecutivo, sino alternando el *original*» (60-63).

que no es nada mágica o mística sino profundamente humana y social. Hemos visto dentro del taller descrito por Cervantes una serie de profesiones independientes pero sin embargo estrechamente relacionadas, que van del escritor hasta el impresor, a las que tenemos que añadir, para completar el círculo de producción y distribución, los productores de papel, encuadernadores, ilustradores, correctores y vendedores (Díez-Borque, 1985: 75).

Hace falta notar, también, cómo al reconocer al libro el estatuto de objeto material, producto de un trabajo manual llevado al cabo según unas técnicas determinadas por el avance tecnológico de la época y sujetas, por esta razón, a varios tipos de errores y contingencias históricas, se supone que “la operación de publicación no separa la materialidad del texto y la textualidad del libro” (Chartier, 2006: 66). De esta manera, queda patente la historicidad del producto, su naturaleza variable y la intrínseca inestabilidad de la recepción, que de ninguna manera podemos considerar como absoluta y dada una vez por todas. Se relaciona, de hecho, con las características de su modo de producción “industrial”, ya que las variantes del libro “resultan de una pluralidad de decisiones, o de errores, distribuidos a lo largo de todo el proceso de su publicación” (69).⁸¹

Cervantes no utiliza el taller como un simple fondo para la acción, sino que se aprovecha la situación para crear una situación narrativa autorreferencial que no

⁸¹En su fascinante e imprescindible recorrido por los pasajes de la publicación del primer volumen de las aventuras del hidalgo, Francisco Rico pone en evidencia los ritmos elevados de esta producción, de cuya prisa son testimonios varios ajustes tipográficos y ortográficos: “Al margen de cualquier perplejidad anecdótica sobre si fueron tres o cuatros los cajistas del primer *Quijote*, una o dos las prensas, y pliego y medio la cadencia diaria, es indudable que el volumen se imprimió a toda brida, en un plazo brevísimo que no llega a sesenta días. Las fechas en que el libro entró en el taller nos aconsejan entender que tanta prisa responde al deseo de arañarles antes las bolsas a los lectores que esperaban la *Segunda parte del Pícaro*” (2005: 396). La apuesta económica del editor, el empresario que en casos como estos pone en riesgo sus finanzas para un eventual (aunque calculado) beneficio monetario, es sumamente significativa de la dimensión industrial capitalista del proceso de publicación. La novela de Cervantes, para la cual el editor Francisco de Robles encarga el trabajo al taller de Juan Cuesta, recibe “el trato reservado a los *best-sellers*; y, por ende, nos afianza en la suposición de que así debió de ocurrir desde el mismo momento en que cayó en las manos de Robles y el editor decidió cuántos cuerpos de libro convenía encargarle a Cuesta” (396).

puede prescindir de la imprenta y de sus espacios físicos. Se insertan en la trama “el lugar y las operaciones que posibilitan su publicación” (Chartier, 2006: 62), los elementos técnicos y materiales de la producción del libro que se está leyendo, que de esta manera adquiere un papel más definido, y nada trascendente, en el mundo de la cultura comercial.

Todo el proceso requiere el trabajo de oficiales de imprenta y el saber de unos técnicos que entran así a formar parte, junto con la red de distribución, de un círculo comercial al cual el autor, primer eslabón de la cadena de producción, se tiene que adaptar. Sus posibilidades, y bien lo sabe el mismo Cervantes, son dos: o se hace cargo de los costes de impresión de la obra, o vende el privilegio a un editor/librero que, una vez adquiridos los derechos sobre el libro (que suelen durar diez años), puede vender la obra a su beneficio y recuperar de esta manera también los costes de producción. La práctica era evidentemente bastante común, ya que el mismo don Quijote, que no siendo un profesional de la edición no tiene porque conocer el proceso económico de producción, pregunta al autor que encuentra en el taller si “este libro ¿imprímese por su cuenta o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?” (II, 62: 1032). La conversación que sigue se funda en la conciencia de los personajes de la dimensión que ha ido asumiendo la industria cultural, y primero en la conciencia de que la cultura *es* una industria que tiene un lugar específico en el nuevo mundo proto-capitalista, en el cual un escritor, antes de contar con el apoyo de un mecenas o con su propia riqueza, tiene que ganar del producto de su ingenio:⁸²

–Por mi cuenta lo imprimo –respondió el autor–, y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno, en daca las pajas. –

⁸²Ni Cervantes ni Francisco de Robles pueden permitirse la ausencia de una dedicatoria, pero precisamente la naturaleza de ésta en la primera edición del *Quijote* (véase el análisis de Francisco Rico con respecto al primer pliego de la obra y al origen de la dedicatoria al duque de Béjar, 2005: 401-433) revela que para ambos “el mecenas empezaba a contar menos que el mercado” (426).

¡Bien está vuesa merced en la cuenta! –respondió don Quijote–. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores, y las correspondencias que hay de unos a otros; yo le prometo que, cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es un poco avieso y no nada picante. –Pues, ¿qué? –dijo el autor–. ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero, que me dé por el privilegio tres maravedís, y aún piensa que me hace merced en dárme los? Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama. –Dios le dé a vuesa merced buena manderecha –respondió don Quijote (II, 62: 1032-1033).

Las consideraciones sobre los aspectos económicos del proceso de publicación, en especial las que conciernen al autor de una obra, subrayan la importancia del provecho económico como impulso a la edición y a la escritura misma. El traductor encontrado en Barcelona no vende el privilegio a ningún librero o editor, se hace cargo de los costes de impresión y luego se ocupará de la venta de los volúmenes. El número de copias previstas por su obra es sin duda relevante, ya que con dos mil ejemplares supera la media general de aproximadamente mil quinientos. Pero el detalle que más nos impacta es, volvemos a subrayar, la atención a la posible ganancia económica antes que a la fama literaria, una ganancia que sería mucho más limitada si se hubiera cedido el privilegio a un impresor (una categoría considerada deshonesto y codicioso a costa de los autores) pero que de esta manera no se libra de los riesgos empresariales y abdica a un ingreso seguro para intentar el camino de la auto-publicación.

El tema del provecho se repite también cuando don Quijote, siguiendo su visita en el taller, se topa con uno de los dos libros que allí se están preparando, es decir la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyo autor es el tal Avellaneda del que ya había tenido noticia en otras ocasiones:⁸³

⁸³El volumen que se está preparando en la imprenta barcelonesa es una reimpresión de la primera edición de la obra de Avellaneda, “una más de las reimpresiones que abultaban el fondo de

Pasó adelante y vio que asimesmo estaban corrigiendo otro libro; y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal vecino de Tordesillas. –Ya yo tengo noticia deste libro –dijo don Quijote–, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas (II, 62: 1033).

La cuestión no se resuelve con la apropiación por parte de otro autor de una historia y de unos personajes que, al salir la primera parte, se convierten en poco tiempo en patrimonio folclórico común, sino que toca de cerca la cuestión comercial y el tema de la ganancia al que hacíamos referencia. Avellaneda, al escribir la segunda parte, más allá de los ataques personales, usurpa el mercado creado por Cervantes, montando una competencia que pone en riesgo los derechos mercantiles del autor legítimo.

Para ejemplificar mejor la cuestión hay que volver a los prólogos (sin perder de vista nuestra distinción sobre las referencias reales del paratexto y las ficticias del cuerpo de la novela), insertando en el análisis también el texto escrito en 1614 como presentación de la segunda parte apócrifa. La referencia que hace el escritor de Tordesillas es muy clara, aunque se mezcle con el supuesto intento común de desterrar las peligrosas novelas de caballerías:

No le parecerán a él lo son las razones desta historia, que se prosigue con la autoridad que él la comenzó y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron; y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una; y hablando tanto de todos, hemos de decir dél que, como soldado tan viejo en

Corellas” (Rico, 2005: 500). El otro texto mencionado por Cervantes durante la visita, *Luz del alma*, es muy probablemente un ejemplo genérico de los libros de devoción que se han mencionado a lo largo de toda la narración, y no una cita específica. Sin embargo, como recuerda Francisco Rico, podría ser también una referencia al libro que se estaba imprimiendo en el taller de Cuesta al mismo tiempo que la primera y la tercera edición del *Ingenioso hidalgo*, las *Obras* de Blosio (498).

años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos. Pero quéjese de mi trabajo *por la ganancia que le quito* de su segunda parte, pues no podrá, por lo menos, dejar de confesar tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa (Fernández de Avellaneda, 2011: 105. La cursiva es nuestra).

Avellaneda se refiere directamente a las ganancias que la publicación de la primera parte ha procurado a Cervantes, y a las que le llegarán a él con este segundo volumen a costa de una posible segunda parte compuesta por el otro: el provecho económico se sitúa en primer plano, y confirma lo que la misma presencia del libro de Avellaneda había planteado. Así como todos los demás detalles vinculados a la lectura y a la producción libresca como pasajes del proceso de apropiación cultural, la presencia de un libro dentro de otro y viceversa, además de tener una función narrativa específica, se presenta como la consecuencia inevitable de la industrialización de la literatura y del libro como producto comercial, integrado en una red de producción y distribución cuyo fin principal es el beneficio económico. El material literario concebido por Cervantes no se limita a constituir un depósito genético para otros autores, mera inspiración literaria: su naturaleza de mercancía, objeto de cambio, da vida a un mecanismo creativo autorreferencial que no termina con la aparición del libro de Avellaneda y sus comentarios a la obra y al autor original, sino que sigue con la reacción y la réplica de Cervantes y con su provocativo uso de personajes y situaciones.

Así contesta el autor en el prólogo de 1615:

Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado, que bien sé los que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama (II, Prólogo: 544)

Dile también que de la amenaza que me hace que me ha de quitar la ganancia con su libro no se me da un ardite [...] (II, Prólogo: 545)

Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de Don Quijote que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevo testimonio, pues bastan los pasados y basta también que un hombre honrado haya dado noticias de estas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas [...] (II, Prólogo: 546).

Cervantes responde a la provocación de su adversario (no sólo un oponente literario sino un competidor comercial) volviendo al tema de las ganancias. Reafirma, con la demostración de su poder de autor sobre la historia y el destino de sus personajes, aquel derecho que no había sido reconocido por el otro y había sido usurpado y utilizado no sólo para la fama literaria sino también por el interés económico:

[...] Avellaneda tiene que jugar ya dentro del mercado capitalista: tiene que dar el nombre de una imprenta (falsa) y tiene que dar su propio nombre (falso) para exhibirse en el mercado. La imagen de sujeto propietario se está inscribiendo ya por todas partes, incluso en la necesidad de disfrazarse. Claro que el prólogo de Avellaneda, su texto en general, tiene otro sesgo del nuevo mundo: precisamente lo que procura borrar la figura nueva del «escritor», en este caso la del casi primer escritor, es decir, Cervantes. Pero, por otro lado (desde el lado cervantino), no cabe duda de que el plagio, aunque duela y mucho, también legitima el orgullo más o menos opacado del propio autor al que se plagia (Rodríguez, 2003: 425).

El nuevo mundo se inscribe entonces en la red de interferencias intertextuales entre los dos autores, en las declaraciones hechas en los paratextos y en los textos mismos. Nos referimos, naturalmente, a dos episodios en particular: el de la venta

(que esta vez, significativamente, sí es venta y no castillo) en el capítulo 59 de la segunda parte. Aquí don Quijote llega a enterarse de la publicación de un volumen apócrifo de sus aventuras y decide, en un giro narrativo que es en sí mismo espejo de la nueva dimensión asumida por la lectura y por la circulación de los libros, cambiar el rumbo de sus aventuras.

Más interesante todavía nos parece el episodio que tiene como protagonista a un personaje que Cervantes saca de la novela de Avellaneda, don Álvaro Tarfe. Éste es un caballero granadino que el auténtico don Quijote, después de haber ojeado su nombre en el libro durante su visita a la imprenta barcelonesa (ya que este caballero, así como el hidalgo, “anda impreso”, II, 72: 1090), encuentra en el capítulo 72 de la segunda parte. En esta ocasión el hidalgo no se limita a reivindicar su amor para Dulcinea o a reafirmar su esencia de único y verdadero don Quijote de la Mancha, sino que pretende que la cuestión sea resuelta de manera oficial ya que, para él pero sobre todo para su autor, la apuesta es muy alta. Tendrá entonces que intervenir, como representante de las instituciones, el alcalde:

Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquél que vuestra merced conoció. –Eso haré yo de muy buena gana –respondió don Álvaro–, puesto que cause admiración ver dos don Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones; y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado (II, 72: 1091).

Llegóse en esto la hora de comer; comieron juntos don Quijote y don Álvaro. Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, con un escribano, ante el cual alcalde pidió don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced como no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquél que andaba impreso en una historia intitulada: Segunda parte de don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse, con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras. Muchas de cortesías y ofrecimientos pasaron entre don Álvaro y don Quijote, en las cuales mostró el gran manchego su discreción, de modo que desengañó a don Álvaro Tarfe del error en que estaba; el cual se dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes (II, 72: 1092).

Cervantes, al introducir la segunda parte apócrifa en su novela, actúa dentro del universo ficticio como “esta nueva figura «social» que se está estableciendo” (Rodríguez, 2003: 424), llevando al nivel de la narración el mundo mercantil del libro y la disputa autorial, una cuestión que refleja el riesgo que cada escritor se toma al distribuir su obra dentro del circuito comercial.

3.2 ¿Qué se lee en la novela? Materiales y géneros

En la definición de las estrategias interpretativas de un grupo o de un individuo tienen un papel fundamental, como hemos visto, las dinámicas prácticas de lectura. Y si la definición de libro como objeto comercial, más la descripción de los circuitos de producción, distribución y recepción como mecanismos mercantiles regidos por intereses económicos, nos han dado las medidas del trasfondo sobre el

cual se desarrollan las costumbres lectoras de nuestros protagonistas, tenemos ahora que acercarnos ulteriormente al objeto leído e individualizar sus rasgos físicos y la influencia social de su contenido.

Los objetos, así como los encontramos en las manos de los lectores, tienen que ser analizados en todos sus aspectos materiales –el tamaño, el tipo de letras (si es impreso o manuscrito), la calidad del papel, si lo que se lee tiene forma o no de libro (está encuadernado o se trata de papeles sueltos, de pliegos o de volúmenes)–, en su apariencia que, como hemos visto en el capítulo anterior, depende casi del todo del proceso que se lleva a cabo en el taller de imprenta. Porque es a este mismo objeto, y no a un texto inmaterial, al que se enfrenta el lector. A éste dedica su atención y sus esfuerzos interpretativos. El soporte de lectura, así como para quien escribe el soporte de escritura, juega un papel fundamental en el cumplimiento de las expectativas de los receptores, que según el objeto con el que se relacionan aplican diferentes estrategias y demuestran distintas competencias y una diversa credulidad (pensamos otra vez en la influencia que la autorización institucional otorgada a los textos impresos tiene sobre los lectores más ingenuos). La forma, lo recordamos, participa en la construcción del sentido de la obra, y si cambian los dispositivos de transmisión de un texto, cambia el texto mismo (Chartier, 2009: 325).

Durante la narración de la aventuras de don Quijote nos encontramos con muchas lecturas y con muchos objetos leídos, cuyas formas y características nos permiten atribuir determinadas y peculiares costumbres a ciertas audiencias y no a otras. También hacen que podamos definir, a partir del aspecto exterior de un texto, la relación que con éste mantiene cada tipo de lector.

¿Qué libros posee Alonso Quijano? ¿Y don Diego o los duques? ¿Qué encontramos en la maleta del ventero? Las respuestas a estas preguntas pueden parecer improductivas para una definición de los mecanismos interpretativos de estos personajes, pero la presencia de los grandes volúmenes en formato folio en la

biblioteca del viejo hidalgo, por anticipar un ejemplo, es muy significativa si pensamos en la relación que la forma mantiene con el contenido y con su carga ideológica y social, sobre todo en el caso de la literatura caballeresca.

No haremos referencia en general a todos los pasajes que aluden, más o menos directamente, a los libros. Estos, como bien sabemos, constituyen un entramado muy espeso dentro de la novela: siendo toda la narración organizada en torno a la lectura, no sería de mucho provecho rastrear y reunir aquí todas las referencias o, ya para generalizar, todas las citas que contienen la palabra “libro”. Lo que haremos, sin embargo, será una recopilación de aquellos pasajes que describen y hacen referencia al aspecto material de los libros, que nos dan indicaciones preciosas sobre la importancia del aspecto físico del texto y que son muy útiles para explicar la relación que los personajes tienen con éste.

Una vez aclarado este aspecto, nos detendremos también en el mensaje encontrado por los lectores en los textos leídos, en especial en las implicaciones de la literatura de género caballeresco y en su relación con el sistema social en que se encuentran los personajes, el entorno en que se forman las competencias que les permiten diferenciar entre los héroes caballerescos y el propio don Quijote, entre su novela y, por ejemplo, la de Amadís.

Empezando entonces por la descripción de la famosa biblioteca, expurgada por el escrutinio del cura a principio de la primera parte, podemos anotar qué tipo de publicaciones y escritos inserta Cervantes dentro de su narración para desenvolver las aventuras del hidalgo y construir el mundo lector que hace de trasfondo a su supuesta locura. Hay que notar también las diferencias entre el primero y el segundo volumen, subrayando la disparidad entre los libros de caballerías leídos por el protagonista y el otro libro de caballerías (o en contra de la caballerías), el de Cervantes, centro de las lecturas y los comentarios de los personajes de 1615.

3.2.1 *Los libros de caballerías*⁸⁴

No es éste el lugar para analizar la difusión y la evolución del género caballeresco en la España de los siglos XVI y XVII, pero un pequeño recorrido por su historia editorial y su recepción se hace necesario para entender el vínculo que nuestros lectores tienen con la novela que protagonizan y con la dimensión que esta asume en el espacio lector del que forman parte. Como sabemos, el caballeresco no es el único género mencionado y tratado por Cervantes pero parece ser el más significativo, en cuanto central en la caracterización del protagonista, para la formación y la aplicación de las estrategias interpretativas que estamos analizando, en relación con su papel dentro del mercado del libro y con sus implicaciones sociales.

Es en este contexto en el que la literatura de evasión conoce su apogeo: los grandes señores (¡hasta los reyes!) se deleitan leyendo los libros que presentan un mundo feudal, una sociedad fiel a los ideales de honor, cortesía y heroísmo individual, valores que permiten escapar de la vida terrena y del mundo prosaico en

⁸⁴ Con respecto al género caballeresco, queremos recordar aquí la distinción hecha por Martín de Riquer entre novelas de caballerías y libros de caballerías aunque, en algunas ocasiones, hablaremos indiferentemente de las unas o de los otros sin hacer referencia a esta definición. Las primeras, entre las que contamos el *Amadís de Gaula*, se reconocen por su uso de los elementos maravillosos y de la imaginación, relatando aventuras en tierras exóticas y tiempos lejanos. Es precisamente a este subgénero que se refiere Cervantes cuando desvela su propósito de desterrar la caballerías y con ella todos los peligros que pueden derivar de historias fingidas y mentirosas que se oponen a las historias fundadas en la realidad (o, por lo menos, con más apego a la realidad), como por ejemplo el *Tirant*: “Se impone hacer una distinción que precisa de un punto de vista no exclusivamente castellano sino europeo. El *Amadís de Gaula*, a pesar de su evidente originalidad, se sitúa en una clara línea artística que podemos seguir desde las novelas artúricas en verso de Chrétien de Troyes y que encontró su más amplia y resonante expresión en el larguísimo *Lancelot* en prosa francés. Esta línea se caracteriza, si queremos sintetizar sin duda alguna precipitadamente, por la presencia de elementos maravilloso (dragones, endriagos, serpientes, enanos y gigantes desmesurados, edificios construidos por arte de magia, exageradísima fuerza física de los caballeros, ambiente de misterio, etc.) y por situar la acción en tierras lejanas y exóticas y en un remotísimo pasado. Pero otra gran novela del siglo XV, el *Tirant lo Blanc*, “el mejor libro del mundo” según Cervantes, carece de elementos maravillosos, tiene un protagonista muy fuerte y muy valiente, aunque siempre dentro de una medida humana, transcurre en tierras conocidas y perfectamente localizables, en tiempo próximo y ambiente inmediato y los nombres de personas reales que vivieron en el siglo XV en Valencia, Inglaterra, Francia, Italia y el Imperio bizantino. En principio, y solo desde un punto de vista metodológico, nos será útil llamar “libros de caballerías” a las narraciones al estilo del *Amadís de Gaula* y “novelas caballerescas” a las que reúnen las características que tan rápidamente he señalado en el *Tirant lo Blanc*” (2008: 13).

el que tienen que vivir. El papel del caballero y de la caballería ha cambiado, paralelamente a las novedades introducidas en la organización de los ejércitos (por ejemplo la importancia de la artillería y la evolución de la guerra en asunto público regido por el rey) y también de la administración estatal. De la misma manera han evolucionado los valores que estaban vinculados a la caballería y se han ido adaptando a las nuevas coyunturas económicas y sociales, y con ellos se han ido modificando también, como veremos, los rasgos de una literatura caballerescas que, con Cervantes, llega a “matar” a su padre literario, Chrétien de Troyes (Williamson, 1991b: 145):

La modificación de los ideales caballerescos no supuso, sin embargo, su desaparición. Los conceptos de nobleza, honor, lealtad, generosidad y valentía apenas sufrieron cambios. Si las nuevas técnicas de guerra habían dejado anticuados justas y torneos y su popularidad disminuyó a lo largo del XVI, el culto al esfuerzo individual y a la aventura de luchar en países lejanos continuó siendo vigente y dejó una profunda huella en Europa [...] (Lacarra, 1991: 13).

En un arco temporal que cubre todo el siglo XVI y el primer cuarto del siglo XVII, se encuentran cincuenta y seis textos caballerescos, sin contar los incunables perdidos de la edición *princeps* del *Amadís* (1496) y la de *Oliveros de Castilla* (1499). Números como estos son la prueba del estatus de género editorial de las novelas de caballerías dentro de la industria española, que adopta como estrategia de supervivencia la publicación de libros en castellano, sean estos de origen medieval o traducciones de originales italianos (Lucía Megías, 1998).

La distancia cronológica de los hechos narrados, el cuadro geográfico e histórico indefinido y sugerente, la lengua misma de los protagonistas y su genealogía mítica: todos estos tópicos, a pesar de las variantes autoriales que sin embargo no llegan a contaminar las reglas del género y las costumbres del público, nos proporcionan la imagen de un mundo aristocrático que ha desaparecido pero no

ha sido olvidado, un mundo que a través de la ficción literaria ha podido evitar la usura del tiempo, al poner en valor la idea de amor cortés al servicio de la aventura heroica y, al mismo tiempo, utilizando ya por última vez las formas narrativas medievales que, empezando por la nobleza, llegan a aficionar un público mucho más vasto.

La relación con la literatura caballerescas en la época de la imprenta presenta unas singularidades que son evidentes ya a partir del aspecto exterior de los textos. En el caso de este género, de hecho, se pueden encontrar unas correspondencias bien determinadas entre el formato y el tema, el aspecto y el contenido. Todo está profundamente vinculado con los valores de un pasado ya irrecuperable, espejo de una sociedad cortesana que intenta rescatar, a través de la ficción, los vestigios de una gloria militar y humana que el contexto socio-económico ha borrado para siempre. Las raíces medievales se recrean en el aspecto material de los textos, que sobre todo en la península ibérica asumen unas connotaciones que miran intencionalmente hacia los siglos anteriores imitando, a través de una tecnología mecánicamente superior, los rasgos de la manualidad medieval y tardo medieval que es índice de unas motivaciones culturales y sociales bien definidas.

Los textos de caballerías impresos en la península, hablamos sobre todo del siglo XVI, comparten unas determinadas características materiales que empiezan, por ejemplo, por el tipo de letra utilizada por los impresores. Cuando ya el carácter llamado “romano” se iba afirmando en los talleres de imprenta por su simplicidad y elegancia, para el género caballeresco se usa, en imitación consciente de los textos manuscritos, la letra gótica. La razón es la proximidad con la letra utilizada en la tradición anterior y la defensa de un espíritu nostálgico frente a la vocación humanista y renacentista de otro tipo de grafía. Pero influye también, en la elección de los libreros y editores, la tradición reciente y la práctica de la reedición según los cánones exteriores fijados por las ediciones precedentes. Un caso significativo es la

impresión de los Cromberger en Sevilla, cuyas pautas estéticas se fijarán y guiarán el trabajo también de otros talleres dedicados a la impresión de textos parecidos (Lucía Megías, 1998). La imagen externa es de hecho algo muy reconocible en relación con el género y se va repitiendo también fuera de la península, sobre todo gracias a unas características bien determinadas como el grabado en la portada con motivos iconográficos repetidos o marcas tipográficas bien identificables, cuya reutilización se debe a la buena calidad de estas últimas, reflejada en su coste elevado.

De la misma manera, la disposición de la página en doble columna y la costumbre de la inicial adornada también llevan al lector a tener la impresión de estar leyendo un texto particular, perteneciente a una determinada tradición literaria y que, por este motivo, tiene que ser leído e interpretado siguiendo determinadas pautas y aplicando unas específicas estrategias. El tamaño nos da otra indicación preciosa, ya que si en la mayoría de los textos se pasa, sobre todo gracias al cambio impuesto por el impresor veneciano Aldo Manucio, del tamaño folio de los primeros incunables a las obras en cuarto y en octavo de principio de siglo XV (a partir de 1485 se empieza a utilizar incluso el dieciseisavo), la preferencia de los editores hispanos para los libros de caballerías sigue siendo el gran tamaño, el folio. La coherencia entre el contenido y su significante, su forma exterior, es muy sentida sobre todo en los libros nacionales, mientras que con las traducciones, a menudo, la actitud de los impresores puede ser distinta, y se publican también, como los libros de pasatiempo, en octavo y dieciseisavo:

[...] de un total de doscientos veintiocho libros en que se indica el tamaño de edición, al menos ciento cincuenta y dos aparecen con la indicación de haber sido editadas en tamaño folio; cuatro, en un tamaño entre 30 y 33 cm y veintinueve, entre 25,5 y 29 cm formato alguno inferior al folio, pero cercano. Sumando estas cifras nos dan un total de 185 libros publicados en folio o en tamaño próximo, es decir, solamente 43 del total de 228 de la muestra de base no tuvieron ese formato, y esto significa un 81,14

%. [...] Treinta y dos libros se mencionan con la indicación de haber sido editados en cuarto y en tamaño cercanos [...] Frente a costumbres extranjeras [...] de editar libros de caballerías en octavo e incluso en formatos más pequeños, no he encontrado ninguna referencia a este tamaño y sólo tres que se aproximan, de libros entre 16 y 17 cm, y uno en 18 (Díez-Borque, 1985: 86)

Hasta finales del siglo XVI, cuando ya eran más comunes otros formatos, se siguen imprimiendo ediciones de novelas de caballerías en formato folio. La motivación que está en la base de esta producción tardía, así como en la originaria, es la exigencia de encontrar y satisfacer las costumbres de los lectores, cuyos hábitos interpretativos con respecto al género caballeresco se han forjado según determinados parámetros materiales que responden también a unos valores sociales. Es decir, el lector espera de un determinado texto determinadas características, que le llevarán, durante el proceso de recepción e interpretación de la obra, a unas conclusiones preformadas dirigidas no sólo por los contenidos y los tópicos literarios que se han encontrado durante la narración, sino también por unas características exteriores que, ya desde el primer contacto, han orientado la lectura.

El público representado por Cervantes, las distintas comunidades interpretativas que se acercan al género caballeresco a lo largo de la novela, también responden a estos impulsos, y demuestran tener unas determinadas expectativas (así como unas competencias literarias que permiten el reconocimiento de un género y de sus características) con respecto a las historias de caballerías. Estas expectativas se hacen bastante evidentes sobre todo cuando se tienen que enfrentar a la versión paródica del género que, de hecho, presenta a sus primeros lectores un formato distinto: una edición en cuarto que parece reflejar, si seguimos en la correspondencia formato-contenido, toda la modernidad de la propuesta cervantina.

Los libros de caballerías, lectura (o referente cultural) central de casi todos los personajes que encontramos a lo largo de la novela, representan la base para la

narrativa moderna e implican, también para su clasificación dentro de la obra cervantina, una diferencia entre criterio editorial y criterio literario. Sobre todo a partir del siglo XVI, como ya hemos visto, no se puede perder de vista la naturaleza de producto comercial de las obras de ficción caballerescas. Una naturaleza que las vincula no sólo con las características narrativas del género sino también con un determinado proceso de impresión, con una ciudad, un librero, y en especial manera con un determinado público, que no se limita a las clases más cultas y ricas, y con una recepción específica (Lucía Megías, 2002b).

Sigue activa también la circulación de la literatura caballerescas en su forma manuscrita: debido a la grave crisis económica que atraviesa el sector editorial de la industria, y obviamente el mercado cultural, nos encontramos con el crecimiento de la producción manuscrita del género. Este tipo de manufactura, y su propia naturaleza material lo testifica, nace para un público pequeño y más selecto, una audiencia que no sigue necesariamente las reglas de la industria editorial y por eso no se ve sujeta a las estrategias literarias que rigen la producción de los textos impresos, dedicados a unos lectores más numerosos y distintos entre sí. Su conservación, dada la destinación, se limita a dieciséis libros repartidos en veintidós códigos, en los cuales resalta, en manera particular, el uso de la letra encadenada y la no muy buena calidad, aunque a principio del siglo XVII, cuando ya la difusión impresa es cada vez más escasa, es el medio más relevante de supervivencia del género, y de unas tradiciones que siguen vivas en ocasión de las numerosas fiestas y saraos de inspiración caballerescas. La aparición de un número consistente de ediciones de este tipo es interesante sobre todo desde el punto de vista de la evolución del género y de su recepción, ya que estas novelas, exentas de las presiones mercantiles que, al revés, condicionan el circuito de la imprenta, reflejan sin mucha mediación las intenciones y las preferencias estilísticas de los autores. Es más: nos permiten formular valiosas hipótesis sobre las fluctuaciones estéticas de un determinado tipo de lectores (Lucía Megías, 2002b: 31).

La evolución del género, que podemos revisar dentro de la novela empezando por los libros encontrados en la biblioteca de Alonso hasta la lectura de la primera parte por los personajes de la segunda, se infiere a partir de los distintos paradigmas que determinan una parábola evolutiva (empezando por el *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo para llegar al *Espejo de príncipes y caballeros*) desde el primer idealismo moralizante hasta el realismo, el puro entretenimiento y la parodia. Los modelos de estas corrientes son precisamente los libros que acabamos de citar, que representan las dos épocas de máximo esplendor del género a lo largo del siglo XVI. La novela de Montalvo, con su reelaboración “cristiana” representada por las *Sergas de Explandián*, encarna aquel paradigma inicial que se funda en una imagen ideal de la caballería y que defiende, con notas moralizantes y didácticas, la ideología y las referencias del mundo caballeresco medieval que va desapareciendo para dejar espacio a una imitación cortesana de sí misma (Lucía Megías, 2002b: 13). Se presenta en el prólogo como una historia fingida, reclamando de esta manera la autonomía de un género que, en su ejemplaridad, puede competir con las historias verdaderas e incluso demostrar la superioridad de la elaboración literaria con respecto a la historiografía (Bognolo, 1999: 85).

A partir de estas bases el género da una vuelta hacia líneas narrativas más realistas, que priman la verosimilitud sobre la magia y que oponen una visión cristiana más ortodoxa a la invención fantástica (en este grupo José Manuel Lucía Megías incluye, entre otros, el *Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, 2002b: 14). Pero la experimentación, que como hemos dicho tiene que seguir y encontrar los gustos del público que compra y lee los libros, no se para en la derivas realistas, que a la luz del número de reediciones no demuestra haber tenido mucho éxito. El modelo que marcará las pautas del género caballeresco en la segunda mitad del siglo XVI se aleja, sin por esto romper todos los vínculos, de las finalidades de los primeros textos y se confirma cada vez más en su naturaleza de producto comercial de entretenimiento, como en el caso del *Espejo de príncipes y caballeros* de

Diego Ortúñez de Calahorra (1555). Llegando ya al siglo XVII la situación no se muestra muy distinta:

Los libros de caballerías que se leían, los que aún gozaban del predicamento del público eran los que habían otorgado protagonismo al entretenimiento. Atrás había quedado el «idealismo», el «realismo», la complejidad narrativa y estructura inicial. La mezcla de géneros, el buscar en la síntesis la fórmula ideal para agradar al mayor número de personas, desde la prosa a la poesía, desde la aventura bélica a la erótica, desde la maravilla a la escena pastoril, desde el engaño y el disfraz hasta el papel cada vez más protagonista de sabios y magos, que llegan a convertir a los caballeros y damas en meras piezas de un gran tablero de juego, desde la altivez cortesana a la presencia de personajes secundarios, que se salen fuera de las normas establecidas, se ha convertido en el modelo de los libros de caballerías que se leían, que se escribían y que se disfrutaban en los saraos de la nobleza, en las habitaciones de la corte o en las ventas de los caminos (Lucía Megías, 2002b: 32).

Son estas entonces las lecturas con las que se recrean los personajes cervantinos, y aquí se marca la diferencia, ignorada por el protagonista, entre la literatura y la realidad caballeresca ya convertida a nivel social en una imitación estética cuyas finalidades se quedan muy lejos de la lectura “idealizante” e idealizada que se hacía en las cortes medievales. Ahora el caballero, cuya figura moral ha acabado por convertirse en la de un cortesano más, ha asumido todos los rasgos mundanos de las cortes contemporáneas, que no pueden evitar de enfrentarse a quien quiere restablecer el orden perdido de la misma manera que a un juglar, cuya razón de ser no puede ser otra que el entretenimiento.

3.2.2 La materialidad del libro

Hemos analizado ya la composición de la biblioteca privada del hidalgo, apuntando a la influencia que la expansión de la industria cultural tiene en la

posibilidad misma de su existencia. Vemos ahora de manera más concreta qué tipo de volúmenes encontramos en ella. Sabemos de sobra que la mayoría de los textos allí presentes, o por lo menos los que se citan en función de la historia, son novelas de caballerías, las fabulas mentirosas que el cura y el barbero se ocuparán de destruir durante el episodio del improvisado auto de fe. Sin entrar en el análisis filológico de estas obras, o en las influencias narrativas y temáticas que Cervantes recibe de los autores del género caballeresco, nos focalizamos en el aspecto de estos libros, una característica que, como veremos, no deja de relacionarse con el contenido y con la tradición literaria (e interpretativa) a la que pertenecen. En el primer capítulo nos podemos hacer una idea del tipo de colección recopilada por don Quijote, ya que la sola indicación del género nos puede ayudar en la reconstrucción de la forma que, con toda probabilidad, tenían los textos leídos por el hidalgo.

Antes de llegar al capítulo sexto, donde nuestras suposiciones se ven confirmadas por el escrutinio del cura, nos encontramos con otro tipo de libro: “Advertido y medros de esto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros” (I, 3: 46). Estamos en la venta donde el malavenido hidalgo, entre prostitutas y otros clientes, intenta hacerse armar caballero andante por el ventero: el libro que cita aquí Cervantes, y que el mismo ventero leerá al pobre caballero durante la pantomímica celebración, como si fuera un libro de oraciones, no es otra cosa que un registro del tipo que cualquier hombre de comercio usa para anotar gastos, entradas y salidas. Probablemente de no muy grandes dimensiones, como tampoco lo eran los libros devotos usados para rezar. Pero no vamos a detenernos ahora en los que eran los soportes de escritura, y en aquellos soportes que Cervantes describe a lo largo de la novela. Aunque las cuestiones son estrechamente relacionadas, dejamos por un momento el tema y nos centramos en los que son los objetos materiales directamente vinculados a la lectura y a la interpretación.

Seguimos entonces el recorrido y llegamos hasta el capítulo sexto, donde descubrimos cómo se presentan los volúmenes guardados por Alonso Quijano. Nos dice Cervantes que la biblioteca está compuesta por libros grandes, bien encuadernados, y otros libros más pequeños (cien, dice el autor, y trescientos el hidalgo, I, 24: 229), contando los libros de caballerías, las novelas pastoriles y la poesía heroica. Serán precisamente los grandes, probablemente en formato folio, los que primeros sufrirán la suerte de la hoguera, y no en balde. Las dimensiones de estos textos son una inmediata indicación del género, tan inmediata que ni siquiera hace falta que se verifique, para la mayoría, su contenido: “Y, sin querer cansarse más en leer libros de caballerías, mandó el ama que tomase todos los grandes y diese con ellos en el corral” (I, 6: 65).

Una vez decidido el destino de estos textos, los improvisados inquisidores empiezan con los libros más pequeños, cuyo formato les indica de por sí una diferencia de género. Una diferencia que, sin embargo, no los salvará necesariamente de la hoguera:

–Así será –respondió el barbero–, pero ¿qué haremos destos pequeños libros que quedan? –Estos –dijo el cura– no deben de ser de caballerías, sino de poesía. Y abriendo uno vio que era La Diana de Jorge de Montemayor, y dijo, creyendo que todos los demás eran del mismo género: –Estos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho, que son libros de entretenimiento sin perjuicio de tercero.–¡Ay, señor! –dijo la sobrina–, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballescaca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y pegadiza. –Verdad dice esta doncella –dijo el cura–, y será bien quitarle a nuestro amigo este tropiezo y ocasión delante (I, 6: 66).

Hay, dentro de este segundo grupo, una excepción, representada por el *Tesoro de varias poesías* (una recopilación poética de Pedro de Padilla publicada en 1580 y reeditada en 1587), que el barbero describe como de gran tamaño refiriéndose, posiblemente, al formato en cuarto típico de los cartapacios poéticos: “Este grande que aquí viene se intitula –dijo el barbero- *Tesoro de varias poesías*” (I, 6: 68). La puntualización que el autor hace al principio, en el primer capítulo, sobre la encuadernación de los libros del hidalgo nos deja sin embargo con una duda, que se puede resolver apelándonos a la necesidad de enfatizar la riqueza de la colección de Alonso. Lo típico para la edición de los volúmenes de caballerías, de hecho, eran encuadernaciones relativamente modestas, adaptadas a libros de amplia consumición y dedicados a un público cada vez más grande.⁸⁵

Recordamos también, aunque quede fuera de la que podemos considerar propiamente la historia del hidalgo, el cartapacio encontrado por el autor (que en este caso asume el papel de personaje) en el Alcaná de Toledo, en el medio de unos papeles rotos y desgastados destinados a ser vendidos a un sedero, en el episodio que ya hemos comentado (I, 9: 86). Nos interesa, a este propósito, la referencia a la difusión manuscrita de los textos (que en este caso presenta también unas notas añadidas al lado del texto original), que a veces incluye también el género caballeresco, aunque aquí es evidente el recurso al encuentro fortuito y a la traducción del árabe como expediente narrativo.⁸⁶

⁸⁵En algunas ocasiones, estas publicaciones podrían ser vendidas sin estar ni siquiera encuadernadas, dejando al comprador la posibilidad de elegir el aspecto exterior en conformidad con sus gustos y sus posibilidades. Encontramos también libros en ediciones lujosas, pero en estos casos la estrategia no es ya comercial, el objetivo no es la mayor difusión posible en el mercado editorial sino la benevolencia del que recibe el homenaje. Estas obras ya no se imprimirían en papel de baja calidad, con descuido y con recursos mediocres para abaratar los costes, como la mayoría de las publicaciones caballerescas dirigidas al público generalista (como el ciclo del Espejo de príncipes y caballeros, por ejemplo. Lucía Megías, 2002b), sino con letras romanas (y no góticas) y otros detalles de lujo para impresionar al benefactor.

⁸⁶Una de las ventajas de la transmisión y difusión manuscrita era la de superar los eventuales controles administrativos, y de poder evitar las dificultades de obtener las licencias de impresión. Lo más normal era la lectura de las versiones impresas, y la existencia de novelas manuscritas se debe sobre todo a la conservación de los originales de imprentas (copias que se usaban en los talleres para

El tema, otra vez a caballo entre la realidad y la ficción, sale también a finales de la primera parte, cuando el autor, siguiendo con su expediente narrativo, retoma el tópico del manuscrito hallado en circunstancias excepcionales. Para impostar una eventual segunda parte de la novela (o una quinta, si nos referimos a la repartición original, olvidada en el volumen de 1615), Cervantes recurre al descubrimiento de unos pergaminos escondidos en una misteriosa caja de plomo guardada por un antiguo médico, de los cuales se salvaron los sonetos puestos a conclusión del último capítulo. Interesante, además del testimonio de la versión manuscrita de las aventuras del caballero, es la referencia directa al tipo de letra con la cual se había escrito la historia en los pergaminos:

[...] en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres (I, 52: 529).

Como hemos especificado antes, la imprenta española intenta recuperar e imitar los rasgos de la tradición caballerescas manuscrita, reproduciendo, en los libros impresos, las características formales de los textos copiados a mano, entre las que resalta precisamente la letra gótica.

crear el ejemplar impreso) de aquellas obras que no llegaron a ser editadas y comercializadas. Existen, como hemos dicho, unos ejemplares copiados a mano de novelas de caballerías, “que parecen indicar la existencia de una cierta demanda de textos manuscritos que no habían podido imprimirse, ya que, por su presentación, no parecen en principio originales destinados a la imprenta. Todos presentan características físicas similares, como el formato en folio (a diferencia del 4º de los cartapacios poéticos y de los cuadernos de comedias), frecuentemente aparecen a dos columnas, imitando la disposición de los impresos, y suelen ser fechables a los finales del siglo XVI o principios del XVII” (Sánchez Mariana, 2003: 27). Es muy interesante, en la cita que acabamos de leer, la referencia al aspecto imitativo de estas copias hechas a mano en el periodo considerado, ya que sabemos que también los volúmenes impresos presentan la característica bien reconocible de querer imitar el aspecto de los manuscritos medievales.

Volvemos ahora al cuerpo de la narración, más en concreto a los capítulos dedicados a la historia de Grisóstomo y Marcela. Al lado del cuerpo del joven, caído por la supuesta crueldad de la bella e independiente pastora, se hallan los que Cervantes nos describe simplemente como “algunos libros y muchos papeles, abiertos y cerrados” (I, 13: 117), y que descubriremos contienen las palabras que el enamorado escribió para dejar eterna memoria de su amada, palabras que ordenó destruir una vez muerto. La dimensión más personal de la poesía, la necesidad de una difusión más mirada y por eso más limitada, justifican el soporte efímero de los contenidos, que en muchos casos tienen “un carácter documental o personal cuya impresión solo se concibe hoy desde una perspectiva erudita: epistolarios, diarios, apuntes de memoria, etc.” (Sánchez, 2003: 25).

Si pensamos en este tipo de transmisión manuscrita (ahora sí nos referimos a los soportes de escritura) no podemos dejar de mencionar los otros varios ejemplos citados por Cervantes, como el librito de memorias encontrado en Sierra Morena, la mención de las tabletas de cera como instrumento de los antiguos en oposición a la pluma o incluso a la imprenta para sus contemporáneos (Chartier, 2006: 19), las cartas de Cardenio y los varios billetes escritos a lo largo de la novela con distintos fines. Al “librito” de Cardenio dedica Chartier (2006) unas reflexiones especialmente interesantes que se insertan en un análisis más amplio sobre la relación entre soporte de escritura y contenido, conservación del escrito y necesidad de divulgación o propagación de la memoria.⁸⁷ La presencia de un soneto entre los apuntes guardados nos lleva otra vez al estatuto de la poesía como producción personal y como mensaje no necesariamente destinado a una lectura pública, característica confirmada por los demás textos y apuntes que el caballero encuentra

⁸⁷El historiador cita la definición del objeto dada por el diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1734: “«Libro de memoria. El librito que se suele traer en la faltriquera, cuyas hojas están embetunadas y en blanco, y en él se incluye una pluma de metal, en cuya punta se inxiere un pedazo agudo de piedra lápiz, con la cual se annóta en el librito todo aquello que no se quiere fiar a la fragilidad de la memoria: y se borra despues para que vuelvan a servir las hojas, que tambien se suelen hacer de marfil»” (Chartier, 2006: 51).

ojeando aquel librillo que recoge de manera necesariamente temporánea una “memoria percibida como vulnerable, efímera, borrrable, como es la que se escribe «como en borrador» sobre «los librillos de memoria»” (2006: 41). A la hora de imitar al joven enamorado y escribir una carta a Dulcinea (y un vale para Sancho), el hidalgo se tiene que enfrentar con el problema material de la ausencia de soporte, o por lo menos de un soporte relativamente moderno como una simple hoja de papel. La solución, es noto, la ofrecerá el mismo librillo de memoria que acaban de encontrar: la condición, sin embargo, es que los apuntes allí redactados por el caballero se hagan copiar en papel cuanto antes y con letras claras (por un maestro o un sacristán, que no por un escribano). Así explica Chartier la situación creada por Cervantes:

Aquí el texto juega sobre varios contrastes. El primero distingue el “papel” sobre el cual Sancho hará transcribir la letra de cambio y el “librillo” sobre el que don Quijote va a escribirla. La oposición puede apuntar a la materialidad del objeto (una hoja separada *versus* un cuadernito o libreta), pero también puede sugerir que las páginas del “librillo” de Cardenio tal vez no están hechas de un papel ordinario. Un segundo contraste opone la “buena letra”, que es aquella, muy legible por todos los que saben leer, de los maestros de escuela y los hombres de Iglesia, a la “letra procesada”, que es esa otra, indescifrable, de los escribas de las audiencias y los escribanos de los tribunales (2006: 43-44).

Sea entonces con fines prácticos o más bien personales la materialidad del mensaje, su soporte o la grafía en que se presenta, la oficialidad dada por una firma o en general por el tipo de transmisión, no son un detalle insignificante. El autor, en éste como en otros pasajes, transforma este aspecto en eje de la narración, moldeando las acciones y las interacciones de sus personajes sobre los aspectos mecánicos y aparentemente superficiales de la escritura y de la lectura, plasmando sus aventuras sobre el detalle práctico de la composición y de la recepción de los

mensajes escritos. Primero la composición, porque la escritura sirva de acompañamiento a la memoria (en el caso del librito “borrable”), de palabra legal y verdadera (una vez que las cartas hayan sido copiadas en un soporte menos efímero), o de complemento a la descripción paródica del protagonista (cuando, melancólico en imitación de sus héroes, entrega sus pensamientos a las cortezas de los árboles o a la arena). Será la recepción, en cuanto aspecto exterior del mensaje (la presencia de la firma original), lo que convencerá finalmente a la sobrina del hidalgo a ceder los asnos a Sancho.⁸⁸

Una vez más, no se trata sólo de interpretar lo que se lee, la palabra escrita en sí como algo independiente de la forma, sino de descifrar también la manera en que se presenta a los ojos y a las manos de los lectores. La forma en la que el contenido pasa de la mente del autor al objeto que manejará el receptor vehicula unas expectativas y unas competencias que guiarán la respuesta del lector tanto cuanto puede hacerlo la propia palabra que allí se transmite, de la misma manera en que el formato común de los libros de caballerías ponía al lector en relación con una tradición específica.

Es precisamente lo que pasa con las cartas que Cervantes hace escribir a sus personajes: siempre proclives a la parodia cómica de las situaciones, estas cartas utilizan la materialidad de la comunicación para subrayar el carácter ridículo de los hechos. Además de la carta escrita para Dulcinea en Sierra Morena, o las escritas por Cardenio, nunca entregadas, será en la segunda parte donde encontraremos unas cuantas misivas que, aún irónicamente, cumplen su función comunicativa. Pensamos sobre todo en los capítulos ambientados en la corte de los duques, y durante el breve reinado de Sancho en la ínsula Barataria (II, 45-53). Aquí, más allá de los volúmenes

⁸⁸Este tipo de escrito (nóminas, cédulas, cartas de tocar), según Fernando Bouza, representa el primer contacto entre los iletrados y la escritura. El segundo son las escrituras por delegación, “en las que los letrados escribían textos o firmaban documentos en nombre de analfabetos” (2001: 69), como hace por ejemplo Teresa Panza a la hora de componer las cartas para Sancho y la duquesa (II, 50, citado por Bouza, 2001: 70).

de caballerías que sin duda circulan entre los nobles y los demás miembros de la corte, tanto de manera personal como en forma de lectura colectiva y en voz alta, las referencias a la palabra escrita (y leída) se hacen muy a menudo bajo forma de cartas, pliegos, sobres, medios de comunicación inmediatos y a la vez efímeros que sin embargo, como los grandes libros, representan (por su composición y las circunstancias de su recepción) el eje del desarrollo narrativo:

Entró el correo sudando y asustado, y, sacando un pliego del seno, le puso en las manos del gobernador, y Sancho le puso en las del mayordomo, a quien mandó leyese el sobrescrito, que decía así: (II, 47: 902-903, la cursiva es mía).

[...] y la duquesa, prosiguiendo con su intención de burlarse y recibir pasatiempo con don Quijote, despachó al paje que había hecho la figura de Dulcinea en el concierto de su desencanto (que tenía bien olvidado Sancho Panza con la ocupación de su gobierno) a Teresa Panza, su mujer, con la carta de su marido y con otra suya [...] (II, 50: 929).

El bachiller se ofreció de escribir las cartas a Teresa de la respuesta, pero ella no quiso que el bachiller se metiese en sus cosas, que le tenía por algo burlón, y, así, dio un bollo y dos huevos a un monacillo que sabía escribir, el cual le escribió dos cartas, una para su marido y otra para la duquesa, notadas de su mismo caletre, que no son las peores que en esta grande historia se ponen, como se verá adelante (II, 50: 937).

Sucedió, pues, que habiendo comido aquel día contra las reglas y aforismos del doctor Tirteafuera, al levantar de los manteles, entró un correo con una carta de don Quijote para el gobernador. [...] –Bien se puede leer en voz alta, que lo que el señor don Quijote escribe a vuestra merced *merece estar estampado y escrito con letras de oro*, y dice así [...] (II, 51: 941, la cursiva es nuestra).

No se le cocía el pan, como suele decirse, a la duquesa hasta leer su carta (II, 52: 949).

Las cartas fueron solemnizadas, reídas, estimadas y admiradas (II, 52: 952).

Queremos llamar la atención sobre la cita en la que se expresa la consideración que hace Sancho en relación a la carta que le envía su amo. Ésta, por su valor, merece la dignidad de la imprenta: un privilegio que, evidentemente, se asocia a un cierto tipo de contenido que merece una difusión y una fama mucho mayor de la que le puede dar el soporte manuscrito.

Volvemos ahora a la primera parte para analizar el contenido de otra maleta, la que algunos viajeros dejaron en la venta. ¿Qué tipo de escritos encuentra allí el ventero Palomeque? Al sacar la “maletilla vieja, cerrada con cadenilla” (I, 32: 322), el hombre enseña a sus huéspedes “tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano” (I, 32: 322). Aunque ya lo hayamos mencionado anteriormente, cabe aquí apuntar otra vez a la relevancia de la distinción hecha por el humilde ventero entre la condición manuscrita de los papeles (en concreto se trata de ocho pliegos) que recogen la historia del “Curioso Impertinente”, una *novella* de tradición italiana, y una de las novelas de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* –que como tales no sorprende que tengan una (por lo menos primera) circulación manuscrita–, y los grandes tomos de caballerías e historia.

•••

El libro que forma y condiciona, como objeto comercial y como obra literaria, toda la segunda parte de la novela es, no hace falta decirlo, el primer tomo

de las aventuras del hidalgo. Al cual tenemos que añadir, por las mismas razones, la segunda parte escrita por Avellaneda:

[...] no olvidemos que el libro de Avellaneda es un objeto material, real e histórico que existe en la vida de fuera del libro, tal y como es el caso de la primera parte de 1605. Al ficcionalizarlos a ambos, el último se convierte en la nueva identidad de don Quijote que arrastra consigo las lecturas que los otros personajes han hecho de la primera parte; el otro, la segunda parte de Avellaneda, terminará siendo la pelota con la que los diablos juegan en el infierno en el sueño de Altisidora (Alcalá Galán, 2006: 145)

Cervantes deja trazas materiales importantes, indicios que contribuyen a la evolución de los personajes y de la historia misma plasmando las expectativas de los lectores-personajes y guiando sus acciones. Sansón, los duques y otros tantos han leído las aventuras de don Quijote y su escudero, en su versión original o en la apócrifa, y probablemente todos en su edición impresa. Es un detalle, éste, que como bien comenta Sansón no es irrelevante a la hora de comprender e interpretar un texto, ya que “[...] las obras impresas se miran despacio, fácilmente se ven sus faltas, y tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso” (II, 3: 573).

Pero ¿qué es concretamente lo que han leído? Sabemos que la primera edición del libro del *Ingenioso hidalgo* fue editada en un formato que no era el típico de las novelas de caballerías que constituían el circuito comercial que hemos descrito. El tamaño elegido por el editor y los impresores es un “cuarto «de a dos», de ochenta y tres pliegos y seiscientos sesenta y cuatro páginas” (Rico, 2005: 368), en rústica, vendido a 290 maravedíes y medio. Estos datos son el índice de una estrategia editorial que no considera la obra cervantina como parte de la corriente caballeresca explotada durante todo el siglo XVI. En los ojos de Francisco de Robles, quien edita la novela, es un texto que, comercialmente, tiene que competir con otro género, y en concreto con el éxito obtenido por el *Guzmán de Alfarache* en 1599: “Como fuera,

autor y librero sabían de sobras que se trataba de entrar con fuerza en un mercado enormemente prometedor y que convenía hacerlo antes de que el *Guzmán* volviera a la escena” (Rico, 2005: 371). La cuestión, una vez más, se relaciona con el público al que las obras van dirigidas. Es la audiencia, como ya hemos dicho, que en muchas ocasiones y de muchas formas dicta las reglas del mercado cultural; a pesar de la obvia distinción de género, tanto Cervantes como Mateo Alemán (no se olviden los prólogos y las referencias a los lectores) se dirigen a unos mismos receptores-compradores.

El hecho de que los personajes hayan leído este tipo de edición, distante de los grandes tomos de la caballerescas, no es una cuestión baladí. Las diferencias entre el aspecto de una y el aspecto de las otras es un condicionante que se refleja en la recepción de aquellos lectores que no pueden interpretar las aventuras del caballero, y al caballero mismo, como un representante de aquella tradición a la que él, sin embargo, se inspira. La forma (el tamaño, las letras, etc.) son síntomas de un cambio que todos, menos el propio don Quijote, van percibiendo, y en paralelo a este cambio van adaptando también las estrategias interpretativas que rigen sus lecturas y modifican las competencias que permiten la comunicación. Hasta el ventero, que afirma creer en los cuentos de caballerías y los considera una escritura auténtica,⁸⁹ ve en el gesto de quien quiere recrear las gestas y las proezas de los caballeros andantes una imposibilidad histórica, que no tiene en cuenta la dimensión actual de las

⁸⁹Lucía Megías recuerda, en relación a este pasaje, una anécdota descrita por Francisco Rodríguez Lobro en su libro *Corte en aldea y Noches de invierno*, de 1619, que recuerda de cerca la reacción del ventero, o del mismo don Quijote, frente a la palabra impresa: “En la milicia de la India, teniendo un capitán portugués cercada una ciudad de enemigos, ciertos soldados camaradas, que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de caballerías con que pasaban el tiempo: uno d’ellos, que sabía menos de los demás de aquella lectura, tenía todo lo que oía leer por verdadero (que hay algunos inocentes que les parece que no puede aver mentiras impresas” (citado por Lucía Megías, 1998: 318). Más allá del comentario del autor, es interesante la postura del soldado que, al no formar parte la literatura caballerescas de sus competencias, aplica sus expectativas a un tipo de texto que no puede respetarlas, utilizando los instrumentos de interpretación del género histórico para una obra de ficción.

relaciones sociales y económicas. Las mismas relaciones que, como parte de las competencias que ordenan los procesos de recepción, evitan derivas interpretativas socialmente incoherentes y peligrosas.

Cervantes no da una descripción material de su libro, pero sí sabemos por cierto que algunos personajes lo han manejado y la mayoría lo ha leído o escuchado en alguna de sus ediciones:

[...] la segunda y la tercera edición resultan no ser las reimpressiones intelectualmente «piratas» que se suponía, sino haberse gestado al arrimo de Cervantes, con su intervención directa en 1605 y, cuando menos en algunos particulares, en 1608. El *Ingenioso hidalgo*, por ende, no quedó cerrado con el texto de 1604: se movió y evolucionó, sometido a adiciones y retoques que afectan a la trama argumental y a su articulación y que miran a las correcciones del *Ingenioso caballero* en 1615. En especial, si las revisiones se centran en el rucio de Sancho, en no otro punto culminan asimismo los comentarios en torno al *Ingenioso hidalgo* que tanta prominencia tienen al principio del *Ingenioso caballero* (Rico, 2005: 293).

El texto, recuerda el crítico, no hace ninguna mención directa a la segunda ni a la tercera edición madrileña, probablemente para centrar sus irónicas justificaciones en las polémicas surgidas en relación con los errores de la *princeps*. Pero la lectura de estas dos sí se reconoce en las palabras de los personajes, por ejemplo en la referencia a la recuperación del rucio a la vuelta de Sancho en Sierra Morena con el cura, el barbero y Dorotea-Micomicona (“las explicaciones de Sancho funden elementos de la versión previa, de la *princeps* y de 1605”: 300), o el llanto del escudero por el pollino, detalles sacados de la segunda o la tercera edición (1605 y 1608) y no sólo de la impresa a finales de 1604. Es una lectura que, sin embargo, está de alguna manera finalizada a la deslegitimación de las correcciones aportadas en las dos ediciones siguientes a la primera (hablamos de las interpolaciones añadidas a los capítulos 23 y 30), aunque como hemos dicho la razón puede ser la voluntad del

autor de ironizar sobre el *casus belli* de la polémica, y que impone unas reflexiones sobre la legitimidad de incluir en las ediciones sucesivas los cambios aportados por el mismo Cervantes en 1605 y 1608.

Lo que nos importa, más allá de la reconstrucción de las correcciones, es la movilidad del texto percibida por los lectores que, en 1615, han leído la primera parte y están dentro de la segunda. Se enfrentan, estos receptores, a un texto que sufre correcciones y, una vez sometido al juicio del público y a su manipulación, puede ser modificado y asumir nuevas connotaciones a través de un nuevo proceso de edición e imprenta. La vida del texto, sus andanzas por las manos de editores, libreros, impresores (y autores también), se convierte en una ocasión narrativa que tiene sí el valor de justificación para el autor, bien consciente de sus responsabilidades, pero también tiene un cierto valor documental que permite intuir qué tipo de texto(s) manejan los personajes-lectores, a qué estadio de la novela pertenecen y en qué manera el tratamiento material de la obra ha podido cambiar su percepción de algunos episodios.⁹⁰ Así como la reacción de la audiencia con respecto a la primera parte ha traído significativos cambios en la formulación de la segunda, en su estructura y en su composición, que ya no presentará tantos cuentos y episodios interpolados.

Uno de los lectores de la segunda parte, don Diego de Miranda (cuya biblioteca ya hemos analizado), representa otra perspectiva más sobre las novelas caballerescas que, en sus palabras “aún no han entrado por los umbrales de mis puertas” (II, 16: 664), demostración de que las lecturas de un hombre sabio, “de chapa”, se limitan a textos moralmente aceptables, no necesariamente religiosos (no serán todas devotas las lecturas de don Diego) pero sí “de honesto entretenimiento”, que hagan un uso considerado y provechoso de la invención sin animar al ocio y al

⁹⁰Rico llama especialmente la atención sobre los pasajes que, en las ediciones de 1605 (la segunda) y de 1608, hacen referencia a los aparejos del asno de Sancho, “que unas veces suponen la ausencia y otras la presencia del borrico” (2005: 305).

vicio de una vida cortesana que ya no tiene nada que ver con los antiguos valores de la caballería medieval.

Pero si no encontramos descripciones directas del libro de Cervantes, sí las hay de su versión apócrifa, cuyo texto ejerce no sólo de contrapunto formal y comercial del otro, o como pretexto narrativo, sino que en más de una ocasión se revela como objeto en su materialidad. Antes del episodio de la imprenta, en el cual unos correctores están poniendo a punto el texto para su publicación (su re-edición), encontramos una copia del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo* en una venta, donde dos viajeros, no sin disgusto, se aprestan a leerlo durante la cena. Don Juan y don Jerónimo son conscientes de la inferioridad del texto con respecto a su versión original, y no tardan en reconocer al hidalgo como el único y verdadero don Quijote, reafirmando la usurpación creativa del autor apócrifo que, sin embargo, se acompaña a un inevitable éxito comercial. La copia del volumen de Avellaneda cumple aquí la función de reafirmar el derecho autorial de Cervantes, encarnado por el rechazo de su protagonista a leer aunque sean unas pocas páginas del libro de su rival. No quiere leer, pero sí no pierde ocasión para demostrar su conocimiento de la obra, citando las infames palabras del prólogo y también unos detalles formales que cabe aquí recordar, muy significativos del tipo de lectura reservada a un libro de este género. Nota don Quijote, tan sólo hojeando el volumen, que:

[...] el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera [de las tres cosas que ha hallado], que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en los más principal de la historia, porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza: y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia (II, 59: 1001).

Son detalles de toque realista, que no pueden escaparse a los lectores contemporáneos de una historia cuyos protagonistas, de carne y hueso, siguen en

búsqueda de unas imposibles aventuras caballerescas en un mundo en que ya parece no haber demasiado espacio no sólo para leyendas y caballeros andantes, sino para las novelas a ellos dedicadas.⁹¹

Otra mención significativa del libro de Avellaneda la hace Altisidora contando su sueño, su viaje al otro mundo. La joven describe unos diablos jugando a la pelota con unos libros, pero no se trata de unos libros cualquiera, sino “llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva” (II, 70: 1079).⁹²

Uno de ellos, en especial manera, le llama la atención, un libro que describe como “nuevo, flamante y bien encuadernado” y al cual los diablos

[...] le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: «Mirad qué libro es ese». Y el diablo le respondió: «Esta es la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmelo de ahí – respondió el otro diablo– y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos.» «¿Tan malo es? –respondió el otro.» «Tan malo –replicó el primero–, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara» (II, 70: 1079).

Y si es cierto que el volumen acababa de salir, tenemos que matizar un poco las palabras de Altisidora a la hora de describir su aspecto, ya que para libros

⁹¹Uno de los aspectos que más habrían impactado a los lectores contemporáneos del Quijote eran justamente las novedades léxicas introducidas por el autor (un detalle estilístico que no encuentra espacio en la continuación apócrifa): “Es ciertamente probable que el éxito de la lectura contemporánea de la obra de Cervantes se debiera al interés de la historia y a la forma del relato, pero, dentro del relato, el placer del encuentro con una nueva lengua narrativa capaz de expresar de modo inédito una historia que, por lo menos en la Segunda Parte, debió ser fundamental para su firme consideración como obra maestra” (Lerner, 1993: 25)

⁹²La sugerente imagen del sueño de Altisidora tiene unos precedentes literarios que hay que subrayar, sobre todo en relación al contexto “libresco” en el que se mueven la joven y la corte entera. El libro utilizado como pelota se encuentra por ejemplo en Juan Ruiz, en el pasaje que retrae a las dueñas jugando a la pelota con el libro del Arcipreste, una imagen que “en su formulación expresa, por encima de las demás variantes, ampliamente utilizadas durante toda la Edad Media, ha tenido una importante fortuna literaria” (Paredes, 2008: 299).

comerciales como era el de Avellaneda ningún editor y ningún librero habría gastado dinero y recursos en una edición demasiado lujosa. Las indicaciones que nos da el tordesillesco autor son falsas, y con toda probabilidad su libro fue impreso en el taller del más conocido librero barcelonés de la época, Sebastián de Cormellas, el “más atento a publicar en el Principado los principales títulos de la narrativa y de la poesía castellana recientes” (Rico, 2005: 500). El mismo don Quijote, de hecho, asiste a la reedición del libro en una imprenta barcelonesa que bien podría ser la de Cormellas.

A la luz de lo que acabamos de leer y comentar, podemos sin duda definir la novela de Cervantes como “una fábula totalizadora sobre los efectos de la presencia de los libros de ficción en la vida de su época” (Alcalá Galán, 2006: 139). Todos estos detalles diseminados por el autor, que a menudo apuntan a hechos reales bien definidos y sobre todo bien identificables por sus lectores contemporáneos, nos dejan con una idea bastante precisa de las modalidades de recepción de los personajes, relacionando lo que se lee con cómo se lee y, en especial manera, con cómo se interpreta lo leído, “cómo se cargan de significado los textos” (2006: 139) no sólo a través de la palabra escrita por el autor sino por medio de los objetos que la vehiculan y que al mismo tiempo forman -y responden a- las expectativas y las competencias literarias y sociales de unos determinados grupos de lectores.

3.2.3 La apropiación material de la palabra escrita: compra y préstamo

Hemos considerado ya el tema de la posesión, pero tenemos que volver un momento sobre el asunto para relacionarlo con la idea de industria cultural introducida por la prensa y para indagar brevemente los ejemplos más directos descritos por Cervantes, recoger los más significativos e intentar vincularlos con otros aspectos de la recepción e interpretación.

A este propósito queremos poner en evidencia la paradoja que subyace tras los varios modos de difusión y apropiación que hemos mencionado, del préstamo a la

lectura en voz alta, para confrontarlos con lo que es el eje del mercado en su definición más básica: la compra-venta del producto.⁹³

Las pruebas que tenemos dentro de la novela no cubren todas las posibilidades de difusión, que en muchas ocasiones se dejan a la intuición del lector, especialmente contemporáneo. No sabemos de manera cierta, por ejemplo, cómo los personajes de la corte entran en contacto con los textos de caballerías que, por otra parte, demuestran conocer muy bien. Pero podemos imaginar que, como representantes de una nobleza acomodada y entregada a la lectura de entretenimiento, los duques posean una (relativamente) vasta biblioteca y un conocimiento amplio de las modas literarias. De esta misma biblioteca han podido salir algunos ejemplares, prestados por los nobles a sus funcionarios y cortesanos más cercanos, o leídos en voz alta durante algunas veladas. Lo que es cierto es que los

⁹³Se alude aquí a la poca conveniencia, dentro de los mecanismos del mercado cultural, de la costumbre del préstamo, que sin duda crea no pocas dificultades para los agentes del circuito comercial. Cabe recordar aquí las palabras que María de Zayas, en su «Prólogo de un desapasionado» a las *Novelas amorosas y ejemplares*, escribe para aquellos lectores que no compran los volúmenes: “Y no sólo debes hacer esto, mas anhelar por la noticia de su Autora, y no estar sin su libro tu estudio, no pidiéndolo prestado, sino costándote tu dinero; que aunque fuese mucho le darás por bien empleado. Y pues viene a propósito, diré aquí las jerarquías de lectores que a poca costa suya lo son, siéndolo con mucha de los libreros. Hay lectores de gorra, como comilitones de mesa, que se van a las librerías y por no gastar una miseria que vale el precio de un libro, le engullen a toda prisa con los ojos, echándose en los tableros de sus tiendas, pasando por su inteligencia como gatos por brasas, y así es después la censura que dellos hacen. Allí puestos, no les ofende el ser pisados de los que pasan, el darles encuentros los que entran a comprar libros en la tienda, el enfadado semblante del librero en verle allí embarazar: por todo pasa a trueque de leer de estafa y estudiar de mogollón, por no gastar. Otros, fiando en la liberalidad y buena condición del librero, le piden prestados los libros que vienen nuevos, y cuando lo han leído, en vez de alabar su obra la vituperan con decir mal del libro. Otros tienen espera que los que compran libros los hayan leído, para pedírselos y leerlos después. Y lo que resulta desto es que si son ignorantes o no han entendido la materia o no les ha dado gustos, desacreditan el libro y quitan al librero la venta; y un libro leído a galope tirado o por prueba para comprarle es como amor tratado, que pierde méritos en el amante; o como ropa gozada y dejada después, que hay dificultad en su empleo. Sea, pues (¡oh carísimos Lectores!) este libro ejemplo destes lances, pues por ti merece tanto, para que el estafante no lo sea en el leerle de balde, el gorrero le apetezca por manjar que le cueste su dinero, y finalmente, el estricto degenera de su miserable y apretada condición y gaste su moneda, pues es plato tan sabroso, así para el serlo [¿leerlo?] como para la reformation de las costumbres; que a todo atendió el pródigo ingenio de su discreta Autora, cuyas alabanzas son dignas de elocuentes plumas. Y la mayor que le da la mía es el dudar celebrarla, quedándose en silencio, que en quien ignora es el mayor elogio para quien desea celebrar (2012: 363-364).

tópicos caballerescos, los personajes, incluso los expedientes lingüísticos y narrativos más recurrentes ya forman parte de las competencias comunes, y son usados con mucha libertad y soltura por los personajes más inesperados. Debemos recordar también que las fiestas caballerescas, las justas etc. seguían siendo una costumbre cortesana muy apreciada y una manera muy viva de transmitir los contenidos de la tradición caballerisca, incluso en su derivas modernas y estetizantes.

La palabra escrita, sea ésta leída o escuchada, circula de manera fluida y la posesión material del libro no es la única condición de lectura. No hay, de hecho, ningún vínculo de necesidad entre la propiedad y la familiaridad con los textos, cuyos protagonistas forman el equipaje cultural común a la mayoría de los personajes. Como hemos demostrado antes, es el uso que los lectores hacen del objeto, la práctica de lectura, lo que define las diferencias receptoras y con éstas el formar parte de una determinada comunidad interpretativa. Pero también las circunstancias que concretan la apropiación de los escritos tienen su peso en el proceso interpretativo, pensamos por ejemplo en los mecanismos receptoras de un bibliófilo que adquiere libros bajo el pretexto de la colección, o en quien está obligado por contingencias económicas o culturales a aprovechar de las lecturas públicas o de préstamos gratuitos. Otra cuestión podría ser la de los libros prohibidos, cuya circulación está necesariamente excluida del mercado corriente y sometida a una distinta serie de reglas y oportunidades que determinan la práctica de lectura de sus receptores y también el sentido que estos le atribuirán.

Según la paradoja que hemos anticipado, en un circuito comercial que debería fundarse precisamente en la compra de los objetos (de primera o segunda mano), son pocas en la novela las pruebas de esta práctica. Hemos notado en algunos episodios, sin embargo, que el préstamo era una manera bastante común de entrar en contacto con los libros, así como la copia manuscrita era una posibilidad de conservación y transmisión de textos que, de otra manera, no se habrían podido

difundir. La costumbre de prestar textos manuscritos, como bien apunta Fernando Bouza en *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, “fue una práctica frecuente y, sin duda, cargada de valor cortés” (2001: 49).⁹⁴

Volvemos a mencionar dos pasajes, ya comentados en relación a otras cuestiones no muy distantes de ésta, en los cuales Cervantes introduce el asunto que estamos tratando. El primero es la adquisición de la biblioteca por parte del hidalgo, que como sabemos ha tenido que vender parte de sus propiedades para poder comprar los cien libros de su colección. La suya, por otra parte, nada tiene que ver con la obsesión bibliófila de acumular volúmenes: su manía se relaciona con el contenido, con las historias narradas en ellos y que le lleva a la lectura compulsiva y alienante desde el punto de vista social. Social y económico, ya que tener que vender su tierra no es poca cosa para un hidalgo de su condición, y es precisamente este afán, la necesidad de comprar y leer cada vez más es lo que alimenta su alienación y la preocupación de su entorno, que no puede aceptar el abandono de sus tareas y de su posición social para dedicarse a la lectura (y sucesivamente a la acción) caballeresca.

Distinto es el ejemplo que encontramos durante el escrutinio de la biblioteca, cuando el cura invita a Nicolás el barbero a llevarse algunos de los volúmenes salvados de la hoguera. Podemos suponer que ambos posean una pequeña cantidad de libros, algunos comprados, pero el pasaje que mencionamos es muy significativo de una práctica altamente difundida, sobre todo en el ambiente social en que se mueven estos dos personajes. Las circunstancias no son banales: el barbero puede apoderarse de los libros que han sido considerados por su compañero dignos de ser

⁹⁴El autor, a través de unos ejemplos muy significativos como el de la biblioteca de Juan José de Austria, subraya sin embargo como el uso de poseer (y prestar) textos manuscritos tenga connotaciones sobre todo aristocráticas (Bouza, 2001: 53-56). En la novela de Cervantes, sin embargo, los ejemplos (por lo menos los directos) de préstamo e intercambio tienen por protagonistas a clases sociales distintas.

salvados de un verdadero auto de fe, y es un hombre de iglesia quien le autoriza a leerlos y a guardarlos en su propia casa.

El préstamo es entonces, sobre todo si se trata de un libro, una alternativa sin duda muy válida a la compra de un objeto que, por mucho que se abarataran los costes de producción, no permite a todo el mundo tener una colección como la de don Quijote. Y es todavía más válida si consideramos que en muchas ocasiones es la única manera para poder entrar en contacto con un texto cuya naturaleza (por ejemplo, su privacidad) no permite otro acercamiento. Una de las causas puede depender también del género del lector, que en caso de ser una mujer tiene muchas más dificultades no sólo en formar una biblioteca, que en la mayoría de los casos sería heredada de un familiar varón, sino simplemente de entrar en contacto con los libros. Pensamos en el caso (no tan extremo, ya que se trata de una doncella de familia acomodada y pudiente) de Luscinda, que pide a su enamorado Cardenio una copia del *Amadís*, una de sus lecturas favoritas: “[...] habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el *Amadís de Gaula* [...]” (I, 24: 228). Una vez descubierta la pasión lectora de la doncella, será el mismo don Quijote que le ofrecerá su copia del *Don Rugel de Grecia* y hasta los trescientos volúmenes que, según él, tiene guardados en su casa (I, 24: 228-229)

Volvemos a hablar de la transmisión de textos manuscritos que, en principio, no son destinados a la publicación, como los papeles que el pobre Grisóstomo deja para que sean quemados después de su muerte. Escritos como testimonio de su desesperado amor, son defendidos de la destrucción por Vivaldo, un amigo del desgraciado pastor, que quiere mantener en vida la memoria del difunto:⁹⁵

⁹⁵Una vez más encontramos aquí la cuestión de la transmisión manuscrita relacionada con la conservación de la memoria, de la escritura como instrumento de divulgación y defensa duradera del pensamiento frente a la volatilidad de la voz y de la memoria humana (Chartier, 2006).

Así que, señor Ambrosio, ya que deis el cuerpo de vuestro amigo a la tierra, no queráis dar sus escritos al olvido, que si él ordenó como agraviado, no es bien que vos cumpláis como indiscreto; antes haced, dando la vida a estos papeles, que la tenga siempre la crueldad de Marcela, para que sirva de ejemplo, en los tiempos que están por venir, a los vivientes, para que se aparten y huyan de caer en semejantes despeñaderos;[...] ¡oh discreto Ambrosio!, a lo menos, yo te lo suplico de mi parte, que, dejando de abrasar estos papeles, me dejes llevar algunos dellos. Y sin aguardar que el pastor respondiese, alargó la mano y tomó algunos de los que más cerca estaban; viendo lo cual Ambrosio, dijo: –Por cortesía consentiré que os quedéis, señor, con los que ya habéis tomado; pero pensar que dejaré de abrasar los que quedan es pensamiento vano. Vivaldo, que deseaba ver lo que los papeles decían, abrió luego el uno dellos y vio que tenía por título *Canción desesperada* (I, 13: 118-119).

Lo que nos interesa ahora, más allá de la transmisión de la poesía como género, es la manera de entrar en contacto con el texto redactado por Grisóstomo, es decir a través de la apropiación de sus cartas manuscritas y, justo después, de la lectura en voz alta de su “Canción desesperada”.

No está hecha con el mismo *pathos* ni con las mismas intenciones, pero la petición del cura al ventero en relación al contenido de la maleta puede sonar parecida, y llevarnos a las mismas conclusiones:

–Cierto que no me parece mal el título desta novela, y que me viene voluntad de leella toda. A lo que respondió el ventero: –Pues bien puede leella su reverencia, porque le hago saber que algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y esos papeles, que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo, y aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de volver, que, aunque ventero, todavía soy cristiano. –Vos tenéis mucha razón, amigo –dijo el cura–, mas, con todo eso,

si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar. –De muy buena gana –respondió el ventero (I, 32: 326).

El cura entra por casualidad en contacto con uno textos (uno de los cuales será significativamente leído en voz alta) que pertenecen a otro, y la única manera de poderlos adquirir es a través de una copia manuscrita que le permitirá su conservación y su posible relectura. El texto copiado a mano circula entre distintas clases sociales, y

[...] parece haber alcanzado a los grupos no letrados con una amplitud nada despreciable, aunque, evidentemente, sin llegar a la circulación que gozaba entre los letrados. Nunca pudo llegar a ser rival de la tipografía y, por el contrario, más que oponerse al impreso parece haberse especializado en la satisfacción de determinados usos para los que parecía especialmente bien indicado (Bouza, 2001: 74)

Esto nos lleva a otra consideración sobre la fuente primaria de estos papeles. Aún sin considerar el recurso novelesco, es decir el expediente de la maleta dejada en la venta por un viajero, es interesante cómo la única ocasión de lectura (no sólo en sentido estricto, de lectura directa, sino también de escuchar leer) para los más humildes sea la consecuencia de un afortunado hallazgo. Los tres libros que allí se encuentran, que no son de propiedad del ventero, constituyen para él, su familia, y unos cuantos segadores, el contacto más inmediato, quizás el único, con la literatura.

Sin perder de vista la importancia de la oralidad para la difusión de la cultura y de la palabra literaria en especial manera (tema que trataremos en profundidad más adelante), no podemos olvidar que la mayoría de los personajes de la novela, y nos referimos sobre todo a los que encontramos en la segunda parte, entran en contacto con los libros a través de la presencia extraordinaria de uno de los protagonistas de ellos. La primera parte de las aventuras del hidalgo es el libro de referencia para los lectores de la segunda, que primero llegan a conocer la historia por la fama que ha

adquirido, por haber comprado el libro y sobre todo por haber escuchado hablar de él.

Pero si este primer contacto respeta las formas propias y “normales” de la adquisición, el encuentro físico con un personaje literario abre la puerta a una reflexión totalmente distinta. Al mezclar tan abiertamente dos niveles de realidad, la mundana y la literariamente ficticia, Cervantes permite a sus personajes una experiencia metaliteraria sin precedentes, durante la cual pueden interactuar con lo leído, lo escuchado o sólo conocido, y con lo que todavía está por leer, con las aventuras novelescas encarnadas por la presencia de la pareja protagonista de la primera parte. Don Diego, que no conoce las aventuras de su huésped, tiene su presencia como única prueba de existencia literaria, y de esta misma manera los libros que tanto desprecia y que no deja entrar en su casa para que no lo distraigan de lecturas más apropiadas y provechosas, al final han pasado a través de su puerta bajo la figura del andante caballero.

Antes de que se imprimiera el libro, la existencia literaria sólo era un deseo y una pretensión del loco hidalgo, y aquellos que se cruzaban con su andancia caballeresca se tenían que enfrentar con su delirio y considerarlo como tal, relacionando su locura con una literatura conocida y de la que no se podía imaginar una compenetración con el mundo real.

El contacto con los libros, hasta entonces, podía imaginarse sólo a través de los medios que hemos descrito: un libro se podía comprar, coger prestado, se podía escuchar leído por otros o simplemente contado. Una vez adquirido don Quijote y Sancho el estatus de personajes, el contacto puede ser personal, y puede incluso afectar a la interpretación de un libro que no es su historia original, como el publicado por Avellaneda. El hidalgo se transforma en hombre-libro, según la apropiada y feliz definición dada por Mercedes Alcalá Galán (2006), y como tal entra en contacto con sus lectores, efectivos y potenciales

En efecto, al final de la novela don Quijote deja de ser el caballero de carne y hueso para convertirse en un personaje contemplado por los demás personajes como un objeto de entretenimiento. Al final de la novela, en los pasajes en los que la realidad histórica de alguna manera se filtra en el texto, don Quijote es incapaz de interactuar con la historia y se queda fuera del desarrollo de los hechos. Los demás personajes son ahora los protagonistas de la acción y no lo dejan intervenir. Don Quijote se convertirá en algo análogo a un libro que entretiene y divierte pero que se cierra cuando hay algo importante que atender (142-143)

Roque Guinart, entre otros, no ha podido leer el libro, pero sí está al tanto de su existencia y de su fama: “y aunque algunas veces le había oído nombrar, nunca tuvo por verdad sus hechos, ni se pudo persuadir a que semejante humor reinase en corazón de hombre, y holgose en extremo de haberle encontrado para tocar de cerca lo que de lejos de él había oído” (II, 60: 1008-1009).

Roque sin embargo no se limita a interactuar con ellos y de pronto, antes de despedirse de la pareja, escribe una carta para preparar otra aventura, que tendrá lugar en la playa de Barcelona para que diera “gusto general a todo el mundo” (II, 60: 1017). Se convierte de esta manera, como ya los duques y toda la corte, y como será Antonio Moreno, en un autor más. Este último, como ya había hecho la duquesa durante sus largas conversaciones con Sancho, descubre por boca de los interesados detalles todavía inéditos de sus más recientes aventuras, como la del gobierno del escudero; una ventura que, con otro giro metaliterario, había sido preparada y puesta en acto, escrita, por otros personajes que, como él, aprovechan de la presencia en su casa de los dos para dar vida a nuevas narraciones. Después de haber entrado en contacto con los protagonistas en carne y hueso de tan célebre historia, entrarán a formar parte de su mundo literario, manipulando sus andanzas y escribiendo (literalmente, para lo que concierne a Roque, ya que para preparar la burla redacta la carta que será entregada por su escudero en Barcelona) parte de su relato. Así como los gustos del público y las críticas movidas a la primera parte han

influenciado la redacción de la segunda parte, las invenciones y los gustos literarios de estos lectores plasman el volumen del que, finalmente, formarán parte.

Y como ellos muchos de los ciudadanos de Barcelona que, como bien apunta don Quijote, “nos han conocido: yo apostaré que han leído nuestra historia, y aún la del aragonés recién impresa” (II, 61: 1020). Y los que no la han leído, la conocen, como testimonia la gran multitud que sigue el cortejo en las calles de la ciudad condal. Podemos decir, en casos como los que acabamos de mencionar, que estos personajes llegan a “leer” las aventuras de don Quijote en el mismo momento en que se transforman en actores de estas mismas aventuras, entrando en contacto con el protagonista que, al ser él mismo un libro, les permite un nuevo enfoque receptivo, una nueva interpretación:

Es como si fuera dos veces personaje frente a los otros que toman las riendas de las aventuras. Así queda reducido a ser un hombre libro, más libro que nunca, puramente recreativo siendo tal vez como el mismo género del libro de entretenimiento que la novela cervantina propone. Parece que una red invisible lo aislara de la vida, impidiendo que cualquier intervención en la Historia fuera posible puesto que él lleva la marca de otra naturaleza, la de la criatura de ficción reconocida como tal por todos al final de la segunda parte (Alcalá Galán, 2006: 144)

¿Qué representa entonces el pergamino que unos criados de don Antonio cosen en el balandrán del pobre hidalgo sino el título del volumen que el caballero encarna? Con su nombre puesto en la espalda todo el mundo le reconoce, todo el mundo mira aquel personaje que es en si mismo un libro.

4 La lectura en la novela: tipologías, hábitos y prejuicios

Los modos de lectura que Cervantes recopila en la novela dibujan cada uno una situación interpretativa peculiar, un hábito lector, un acercamiento distinto a los textos y a las prácticas de recepción que es indicativo de diferentes motivaciones, ocasiones y gustos. Teniendo presente que el significado se construye en el espacio entre el texto y el libro como objeto, con sus posibilidades de recepción y manipulación material, analizamos aquí un aspecto específico de esta manipulación. Aplicamos de hecho la idea de práctica como expresión de la realidad histórica y cultural definida de estos personajes lectores, subrayando la relación indisoluble entre la lectura que hacen de los varios tipos de texto y el contexto en que el hábito práctico se ha formado, desarrollado y afirmado. Lo que queremos destacar aquí es entonces la vertiente más puramente experiencial de la lectura, su apariencia y sus connotaciones prácticas, empezando por el firme presupuesto de la importancia de la materialidad en la interpretación final, la consideración del texto como entidad corpórea y la centralidad de las modalidades de difusión y apropiación de la palabra escrita.

Antes de definir qué tipos de lectores encontramos en nuestro libro y clasificarlos según sus afinidades interpretativas con una u otra comunidad, nos falta por concretar un último aspecto del proceso de recepción que, relacionado con la materialidad del libro, con las competencias de los lectores y con su papel dentro del circuito cultural contemporáneo, completa el enfoque “práctico”.

Las que vamos a describir en seguida son las variedades de lectura, en sentido material, propuestas por el autor. La principal línea de demarcación entre las

diferentes costumbres lectoras serán las circunstancias en las que se llevan a cabo las lecturas, y sin duda la principal es la privacidad del acto en contraposición con sus manifestaciones colectivas. Si el objetivo del autor es resaltar los rasgos específicos de la conducta del protagonista, de su obsesión lectora, el instrumento principal será precisamente la puesta en evidencia de las diferentes motivaciones y ocasiones de lectura a través de la descripción de otras posibles apropiaciones. La materialidad del hábito, “las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo esto es parte integrante del fenómeno” (Frenk, 1997: 15). En estas palabras de Margit Frenk se reflejan todos los aspectos que van a integrar, junto con la descripción de la forma como se presenta la palabra escrita y leída (la materialidad del libro), el retrato de las prácticas receptoras de un público específico e históricamente determinado.

Las costumbres materiales de apropiación de la palabra literaria, algo necesariamente vinculado con el contexto histórico y como tal en relación directa con la tradición oral de transmisión de los textos, representan un indicio que no podemos ignorar si queremos analizar las estrategias interpretativas de los personajes. De hecho, no sólo nos ayudan a completar el retrato del protagonista y de sus estrategias interpretativas en base a la marginación social derivada de su actitud lectora, y de la que hemos definido como la histéresis de su *habitus*, sino que pueden confirmar la hipótesis de una recepción literaria socialmente amplia y transversal.

Pero hay que proceder siguiendo un orden determinado. Hemos precisado cómo el primer paso para clasificar la lectura dentro de la novela cervantina tiene que ser necesariamente el reconocimiento de la diferencia fundamental entre dos prácticas lectoras cuyas características materiales conllevan una distancia para nada superficial, reflejando no sólo una evolución vinculada con las innovaciones técnicas, sino también una serie de motivaciones y estrategias interpretativas que señalan un

pasaje cultural relevante. Hablamos naturalmente de la lectura llevada a cabo en privado y la que llamaremos lectura pública, cuyo rasgo central es la presencia de un público más o menos amplio de oyentes que trataremos, al par de quien lee, como receptores. La puntualización que acabamos de hacer tiene su razón de ser en un hábito que puede resultar extraño al lector moderno, el de la lectura en voz alta como medio de difusión de la palabra escrita, pero que tiene sus raíces en una necesidad histórica que al tiempo de Cervantes sigue bien presente.

Cabe precisar, y veremos en qué medida, que el uso de la voz no corresponde necesariamente a una práctica colectiva, sino que se puede aplicar también a la lectura solitaria:

Históricamente, ocurren dos transformaciones, aunque relacionadas, diferentes: por un lado, se pasa de la experiencia colectiva a la individual y solitaria (privada); por el otro, de la lectura en voz alta (que puede ser individual) a la silenciosa. El hábito moderno de leer a solas y en silencio es, pues, producto de dos líneas evolutivas y no de una. También esto hay que estudiarlo muy en detalle: ¿cuándo, cómo y dónde se va dando cada evolución y qué relación hay en cada caso entre una y otra? Muy importante será, además, documentar no sólo los cambios mismos, sino cómo se vivieron: la mayor o menor conciencia que se tuvo de ellos y la manera positiva o negativa de experimentarlos (Frenk, 1997: 20).

Como bien recuerda la autora, la lectura silenciosa, exclusivamente visual, es una práctica que se va desarrollando sobre todo en la época moderna, cuando la lectura se desvincula del uso de la voz. En esta última se ha fundado a lo largo de la historia la definición misma de lectura, indisolublemente ligada al papel de la oralidad en la transmisión de la cultura.

No queremos, sin embargo, detenernos aquí en la circulación oral de la literatura, sino focalizar nuestra atención en el fenómeno específico del uso de la voz en la transmisión de textos escritos, un tipo de lectura que se analizará en su doble

variante de lectura privada y pública y en oposición a la lectura silenciosa, necesariamente solitaria. La que Walter Ong (1991) define como oralidad primaria, típica de las comunidades que desconocen el uso de la escritura, es una práctica que sin duda podemos atribuir, también en la época cervantina, a algunas secciones de la población cuya cultura, queriendo generalizar, puede ser descrita como residualmente oral. No obstante, a pesar de los datos sobre la alfabetización que hemos estado analizando y del declarado analfabetismo de muchos de los personajes cervantinos, tenemos que considerar el mundo creado en la novela (y la sociedad en la que se escribe y recibe) como impregnados por la escritura. De esta manera, al hablar de oralidad, nos referimos a un tipo de práctica que ostenta un vínculo muy estrecho con la palabra escrita, impresa o manuscrita, y que representa un medio para su difusión y para su recepción por parte de un público social y culturalmente heterogéneo.

Los ejemplos que enumeraremos son a todos los efectos lecturas, que tienen como base un texto escrito que circula en su versión impresa o manuscrita y que utiliza la voz de un personaje como medio de publicación. El público de estas lecturas está formado entonces por unos personajes que pertenecen al grupo que podemos definir como lector.

Hemos mencionado cómo la voz, al igual que en la cultura medieval, se sigue relacionando indisolublemente con la escritura, y se hace vehículo indispensable de una literatura que, sin ser oral, sí es oralizada. En la época cervantina sin duda la situación está cambiando, la lectura privada es una costumbre que se va asentando cada vez más, con todas sus consecuencias y sus implicaciones, pero para aquella parte de la población que no puede acceder directamente a los textos la voz sigue detentando, en palabras de Zumthor, “el monopolio de la transmisión” (citado por Frenk, 1997: 9).

Por este motivo no podemos pasar por lo alto el significado mismo que se atribuye a los verbos que indican la lectura, y el uso que se hace de éstos dentro del mismo campo semántico. Se nos permita entonces una pequeña digresión, centrada en el imprescindible trabajo llevado a cabo una vez más por Margit Frenk sobre los significados del verbo leer en la época de la que nos ocupamos, empezando por la definición del diccionario de Covarrubias, que define la acción como: “pronunciar con palabras lo que por letras está escrito” (citado por Frenk, 1997: ¿?). El significado más inmediato, según esta definición y los contextos en los cuales la palabra aparece con más frecuencia, es entonces la lectura en voz alta. Los verbos *leer*, *oír*, *escuchar*, *mirar* son a menudo utilizados para indicar el mismo campo semántico, ignorando (o asimilando) entonces las diferencias modernas en la exclusión de uno de los dos sentidos según el tipo de lectura que se practica. Frenk analiza de cerca el fenómeno, apoyando su explicación en unos pasajes extremadamente significativos de la novela cervantina:

La ambigüedad comienza por el propio verbo leer. A diferencia de lo que ocurre hoy, el contexto rara vez aclaraba si la lectura se hacía oralmente o en silencio. es excepcional un pasaje como éste del *Quijote*, I: 32: «Mientras los dos esto decían, había tomado Cardenio la novela y comenzando a leer en ella [=en silencio]; y pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó que la leyese de modo que todo la oyesen.» Normalmente *leer* podía ser de cualquiera de las dos maneras. Pero además se usaba con el doble sentido de ‘leer + escuchar’, en situaciones en las que uno leía y otros oían; el cura contestará a Cardenio: «Sí leyera..., si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer», refiriéndose tanto a sí mismo como a los oyentes (Frenk, 1984: 236).

La polisemia abarca también otros términos como *contar*, *narrar*, *recitar* o *ver* y *mirar*, y la cantidad de ocasiones en las que se encuentran utilizados sin diferencia ninguna parece confirmar, más allá de la cuestión lingüística, la consideración de un público oyente como un verdadero público lector. La asimilación de verbos distintos

a un único campo semántico, asimilación que neutraliza “la especificidad sensorial de estos verbos”(Frenk, 1984: 238) elimina la discriminación entre un hábito de apropiación de la palabra escrita y otro, ambos definibles con la etiqueta de “lectura”.⁹⁶

Las consideraciones que estamos haciendo van más allá del análisis lingüístico, ya que el uso de un término en lugar de otro, lejos de ser neutral, refleja una precisa consideración de la práctica que se intenta describir, e incluso la supuesta confusión semántica es la indicación de una costumbre que todavía no consigue desvincularse del retaje antiguo de la voz. Para analizar las diferentes modalidades de lectura y su repercusión sobre la lectura de un mismo texto, puede resultar útil tomar como referencia la siguiente repartición hecha por Chartier:

Es momento, si duda, de cuestionar tres de estas discrepancias fundamentales, tenidas por firmes. Entre una lectura donde la comprensión supone una oralización necesaria en voz alta o baja y otra, tal vez silenciosa y visual. Entre una lectura “intensiva” confrontada con libros pocos numerosos, apoyada sobre la escucha y la memoria, reverente y respetuosa, y una lectura “extensiva”, que consume muchos textos, pasa con desenvoltura de uno a otro, otorga un carácter menos sagrado a la cosa leída. Entre la lectura de la intimidad, de la clausura, de la soledad, considerada como uno de los soportes esenciales de la constitución de una esfera de lo privado, y las lecturas colectivas, disciplinadas o rebeldes de los espacios comunitarios (Chartier, 1992: 116)

Los tres binomios indicados por el historiador representan, en oposición pero también combinados en sinergia, diferentes ejemplos prácticos de apropiación del

⁹⁶ Especifica sin embargo la autora que, “Con todo, existía siempre la posibilidad de revitalizar la fórmula, restituyendo a los verbos su sentido específico. Desde la Edad Media se fluctuó entre el uso automatizado de estas parejas y series y su empleo deliberadamente diferenciador” (Frenk, 1984: 238)

texto. En varias medidas, atribuidas a distintos personajes y situaciones, podemos rastrear estas lecturas y situarlas en el contexto que hemos estado dibujando.

Intentamos entonces extrapolar de este pasaje que acabamos de citar tres binomios, a partir de los cuales construiremos las categorías de lectura retratadas por Cervantes: lectura oralizante (en voz alta) o lectura en voz baja, lectura intensiva o extensiva, íntima (solitaria) o pública. Es evidente cómo estas etiquetas puedan en muchos casos sobreponerse las unas a las otras, y el ejemplo más evidente es la parcial correspondencia entre la lectura en voz alta y la transmisión pública de la palabra escrita, que sin embargo no implica la exclusión de la voz del ámbito de la lectura privada. La lectura como acto colectivo juega un papel fundamental en la novela (y en el mundo real) sobre todo en delinear un público socialmente vario y en construir situaciones narrativas que tienen una función propia en el desarrollo de la historia. Podemos reunir dentro de la definición de este público lector no sólo, como ya hemos anticipado, los que leen en sentido estricto, reduciendo la significación del verbo al sentido moderno de lectura directa y silenciosa de un texto, sino también los que escuchan leer.

Comprender la relación del público lector con lo escrito, las diferentes competencias y estrategias que se aplican al texto y que se exteriorizan en las prácticas “supone no considerar que toda lectura es forzosamente individual, solitaria y silenciosa sino, muy por el contrario, marcar la importancia y la diversidad de una práctica ampliamente perdida: la lectura en voz alta” (Chartier, 2005: 38).

4.1 La lectura privada

A partir de estas observaciones podemos ahora considerar de qué manera Cervantes se apropia del concepto y de la práctica empezando por el uso, nunca

neutral según lo que hemos visto en precedencia y en relación a su contexto lingüístico y cultural, que hace del verbo leer y en relación a qué tipo de hábito.

El autor, no obstante siga activa la polisemia del término, utiliza el verbo leer sin más indicaciones para describir una lectura íntima, solitaria y silenciosa. Anotamos aquí unos ejemplos citados por Frenk, como la lectura de don Fernando del papel escondido en el pecho de Luscinda (I, 27), o la lectura del cuadrillero en el capítulo 45 de la primera parte (ambos citados por Frenk, 1997: 76):

Alborotándose todos con el desmayo de Luscinda, y, desabrochándole su madre el pecho para que le diese el aire, se descubrió en él un papel cerrado, que don Fernando tomó luego y se le puso a leer a la luz de una de las hachas; y , en acabando de leerle, se sentó en una silla y se puso la mano en la mejilla [...] (I, 27: 270)

Imaginando, pues, esto, quiso certificarse si las señas que de don Quijote traía venían bien, y sacando del seno un pergamino, topó con el que buscaba, y poniéndosele a leer de espacio, porque no era buen lector, a cada palabra que leía ponía los ojos en don Quijote e iba cotejando las señas del mandamiento con el rostro de don Quijote (I, 45: 471-472).

Añadimos a estos dos ejemplos la lectura de la carta que Luscinda escribe para avisar a Cardenio del engaño de don Fernando. En esta ocasión el verbo usado por Cervantes es “ver”, y del contexto dibujado por las palabras del mismo Cardenio, podemos inferir que se trata de una lectura silenciosa: “En efecto, abrí la carta y *vi* que contenía estas razones [...]” (I, 27: 267. La cursiva es nuestra).

En caso contrario, para introducir los numerosos episodios de lectura colectiva, utiliza unas fórmulas específicas –como veremos más adelante– que ponen al lector en condición de reconocer los rasgos de una modalidad práctica diferente y, con estos, alimentar unas expectativas distintas. La puntualización no es en absoluto

insignificante, ya que el único personaje que, por lo menos explícitamente, practica una lectura solitaria y ostentadamente diferente de las demás, materialización de unas estrategias interpretativas peculiares y, por definición, “otras”, es el protagonista. La relevancia de la cuestión reside una vez más en la voluntad de resaltar los efectos de una lectura que no se conforma con la de los demás, y las consecuencias de la exasperación de una práctica que en sí no es peligrosa (y muy probablemente era compartida por el mismo autor. Frenk, 1997: 77), pero que en sus manifestaciones excesivas no puede evitar la condena y la alienación social. No es entonces la lectura solitaria en sí misma que llamaría la atención de quien escribe y de sus lectores, así como de los personajes de la novela, todos miembros de una sociedad que con la influencia de la imprenta ha normalizado y “cotidianizado” la palabra escrita en todos sus formatos y sus múltiples recepciones, sino su deriva compulsiva y anti-social.

Para mejor definir la peculiaridad de esta lectura solitaria podemos volver a la clasificación de Chartier. Notamos de hecho cómo las posibles superposiciones entre las características enumeradas no terminan con el acercamiento entre la lectura pública y el uso de la voz. Pensamos por ejemplo en los rasgos peculiares de la práctica del protagonista, que en su afán lector consigue reunir las características de una lectura intensiva, involucrando la memoria y el respeto casi reverencial hacia los textos en un hábito lector compulsivo, con la acumulación de una vasta biblioteca, índice de una práctica que podemos considerar extensiva. Si utilizamos estos parámetros puede ser fructuoso recurrir, con las debidas precauciones y puntualizaciones, al análisis que H. Weinrich dedica a los lectores del Quijote y centrarnos en especial manera en la descripción que hace del hidalgo y de sus costumbres lectoras en comparación con las prácticas de otros personajes que, supuestamente, comparten de alguna manera la costumbre de la lectura solitaria:

[...] il parroco stesso è un lettore intensivo, e con la violenza del fuoco fa sì che anche Don Chisciotte legga intensivamente senza pericolo per la sua anima. Per trovare nel romanzo un vero lettore estensivo dovevamo dunque osservare più precisamente ed incomodare anche i metodi dell'estetica della ricezione. Questo romanzo contiene infatti, come da alcuni anni sappiamo di tutti i romanzi, la rappresentazione di un lettore implicito, che l'autore ha in mente per la sua opera. Il lettore implicito di questo romanzo è un lettore estensivo. Lo stesso Don Chisciotte sta tra il lettore intensivo e il lettore estensivo (1999: 97).⁹⁷

Lo que no interesa de este significativo pasaje, más allá de las referencias que el autor hace a la existencia de un lector implícito creado por Cervantes y representado a través de sus personajes-lectores, es el uso que Weinrich hace de las categorías de intensivo y extensivo con respecto a nuestro lectores y en particular con respecto al protagonista. Según lo que hemos leído, podemos entonces calificar los lectores que Cervantes representa en la novela, con algunas excepciones, como lectores extensivos. La lectura que el autor considera socialmente “normal”, y que representa entonces el metro de juicio para la desatada lectura del hidalgo, es una práctica que es consecuencia directa del ambiente cultural creado por la imprenta y la más amplia difusión de material literario. Hablamos de una lectura que presupone no sólo una presencia considerable de material sino también su difusión y circulación, condiciones para que exista la posibilidad de una práctica cuya misma definición se funda en el pasaje muchas veces superficial de un texto a otro. La enfermedad de don Quijote se precisa entonces también a partir de esta diferencia, y del hecho de que la lectura del viejo hidalgo una en sí lo peor de estas dos definiciones.

⁹⁷ “[...] el mismo cura es un lector intensivo, y con la violencia del fuego hace que también Don Quijote lea intensivamente y sin peligro alguno para su alma. Para encontrar en la novela un verdadero lector extensivo teníamos entonces que observar más precisamente el texto e incomodar también los parámetros de la estética de la recepción. Esta novela de hecho contiene, como sabemos ya desde algunos años acerca de todas las novelas, la representación de un lector implícito, un lector que el autor imagina para su obra. El lector implícito de esta novela es un lector extensivo. El mismo Don Quijote está entre el lector intensivo y el lector extensivo” (la traducción es nuestra).

¿Qué quiere decir Weinrich cuando sostiene que el cura, lector intensivo, hace que también don Quijote lea de esta manera? Aunque podamos discutir sobre el hecho de que el clérigo sea un lector intensivo, visto el amplio conocimiento que demuestra de los libros de la biblioteca de Alonso durante el escrutinio, es cierto que con la puesta en escena del juicio inquisitorial quiere devolver a la lectura del hidalgo los rasgos de una práctica pía, sana, dedicada a la educación del alma y al crecimiento moral. Un objetivo que se puede hallar sólo a través de un método lector que busca en la profundidad de los textos y apunta a la sacralidad de la palabra escrita, la respeta y la interioriza guardando en la memoria los pasajes más importantes.⁹⁸ Lo mismo que el hidalgo hace con sus libros de caballerías, y sin limitarse a pocos textos, sino ampliando su biblioteca y sus lecturas tanto como le permiten las coyuntura históricas y culturales:

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarle el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello (I, 1: 29).

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio (I, 1: 29-30).

[...] estos malditos libros de caballerías que él tiene y suele leer tan de ordinario le han vuelto el juicio (I, 5: 58).

⁹⁸En relación a la cuestión de la memoria, no podemos dejar de citar el celebre caso del morisco Román Ramírez (descubierto por L.P. Harvey en 1975): se trata de un morisco procesado por la Inquisición, y muerto en 1599, acusado de herejía y de tener un pacto con el diablo debido a su capacidad, aunque sabemos que se trataba de una memorización no literal, de recitar de memoria enteros libros de caballerías. A pesar de la muerte del imputado, la Inquisición seguirá con el juicio y procederá con el auto de fe sobre los restos, que serán relajados y entregados al brazo seglar. Véase, a este propósito: Migoyo, 2002b.

[...] muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches (I, 5: 58-59).

Notamos primero, en relación con lo que hemos comentado sobre el uso de “leer”, que en estos pasajes que describen las costumbres del hidalgo el verbo no se acompaña a ninguna indicación de oralidad, e indica la práctica de una lectura solitaria y probablemente visual (aunque no se especifique ni en la descripción de Cervantes ni en los testimonios de sus paisanos, del ama o de la sobrina). El error receptivo e interpretativo que está en la base de su locura es entonces dúplice, y comprende por un lado la elección de textos que, por su propia naturaleza, tienen una mala influencia en la conciencia de cualquier lector. Por el otro, la combinación de una lectura cuantitativamente exagerada con una interpretación intensiva que debería ser asociada sólo a textos de un cierto tipo, textos sagrados y depositarios de verdad, le lleva necesariamente a una interpretación fuera de los límites aceptados por la sociedad.

De hecho hay que volver a mencionar la alienación social asociada a este tipo de práctica. Hemos visto cómo la definición de la locura de don Quijote se explica sobre todo en relación con otros tipos de lectura, los que hemos definido normales. Pero la identificación de esta normalidad no se limita al resultado de esta práctica, es decir a su decisión de ser caballero andante, ni a las motivaciones que fundan su conducta cultural. Lo que perturba su *entourage* es en primer lugar aquel hábito de lectura que, luego, ha llevado hasta las extremas consecuencias de la auto-proclamación caballeresca. No es sólo la interpretación en sentido estricto que sufre el juicio de los demás personajes, sino también la relación material que hidalgo entretiene con sus libros y su biblioteca, las horas interminables pasadas leyendo sin cesar sus amados volúmenes. Esta lectura intensiva, que va más allá de los límites de la lectura privada, entretenida, choca con el sentido común de sus paisanos y luego de sus lectores, que no pueden reconocer en los hábitos lectores de Alonso una

práctica aceptable. Su lectura, materialización de un *habitus* que refleja unas estructuras no alineadas, no coherentes histórica ni culturalmente, está fuera de los cánones interpretativos y sociales. De hecho, repetimos, la primera cuestión sobre la cual la sobrina y el ama llaman la atención del cura, antes de su salida, es la apariencia material de la lectura del viejo hidalgo, la exasperación de una actividad normal hasta los límites de una compulsión que la comunidad no puede aceptar y que primero rechaza violentamente y luego, en algunos casos, utiliza como medio de entretenimiento:

Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso –que eran los más del año–, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos (I, 1: 28).

La enfermedad que se intenta detener es un malestar cultural, una locura que tiene su causa directa en la acumulación de libros hecha posible por los cambios materiales de producción y difusión. La revolución del libro permite entonces el asentarse de una práctica lectora que, al encontrarse con las expectativas y las competencias de Alonso, permite una interpretación fuera de lo común, de lo socialmente aceptado.

Volveremos más adelante a estas conclusiones, pero sirvan ahora para dejar claro qué tipo de prejuicio induce esta práctica en la comunidad lectora dominante. En primer lugar, resulta evidente que el abandono por parte del hidalgo de sus ocupaciones es una peligrosa señal de desequilibrio social, como si el hecho de ocupar sus días y sus –modestas– riquezas en la compra y en la lectura de libros fuera una reivindicación (¿inconsciente?) de un cambio en las tareas históricamente definidas que cada estamento de la sociedad tiene que cumplir. El prejuicio se hace

más comprensible si pensamos en otros ejemplos de lectura solitaria que, como expresión de una estrategia interpretativa compartida y compartibles, ponen en relieve de manera negativa la peculiaridad de la práctica de Alonso. Hemos dicho que Cervantes atribuye esta práctica sólo al protagonista, pero no podemos ignorar que esta decisión autorial tiene como resultado una parodia que no sólo no excluye, sino que se funda también en la atribución de la lectura solitaria a otros personajes. La intuición del lector (contemporáneo y no) de la misma costumbre en distintos protagonistas alimenta de hecho la ironía sobre el hidalgo y justifica su aislamiento social.

Empezamos entonces por algunos de los personajes más cercanos al hidalgo, sus paisanos el cura y el barbero. Ellos mismos, como bien demuestran durante el escrutinio y como nos dice el autor que los describe en animada conversación con el hidalgo, son lectores con amplios y profundos conocimientos de la materia caballeresca, aunque las pruebas de su lectura solitaria son indirectas:

Tuvo muchas veces competencias con el cura de su lugar –que era hombre docto, graduado en Cigüenza– sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga (I, 1: 29).

Tenemos ahora que hacer referencia a otro aspecto de esta práctica que tiene que ver con la dimensión espacial de la lectura y con su relación con el ambiente en que se lleva a cabo, expresión directa del contexto que moldea los rasgos de la interpretación.

La lectura privada se vincula de hecho también a un espacio definido, interior, en oposición a los lugares públicos, abiertos, donde se desarrolla la lectura colectiva: “[...] l’acte de lecture définit une conscience neuve de l’individualité et du privé, construite en dehors de la sphère de l’autorité publique et de la puissance politique, en dehors aussi des liens multiples qui constituent la vie sociale ou domestique” (Chartier, 1990: 128).

Este espacio cerrado puede ser, como en el caso de Alonso, un aposento transformado en biblioteca y cerrado con llave, cuya razón de ser se conecta directamente con el tipo de práctica lectora, apartada e incluso clandestina. Tan importante es el espacio material en relación al tipo de hábito que una de las soluciones pensadas, y luego puesta en acto, por el cura, el barbero y las dos mujeres durante el escrutinio es precisamente la destrucción de este espacio, que con su desaparición física habría tenido que detener la voluntad del hidalgo de volver a sus malas costumbres lectoras:

Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron por entonces para el mal de su amigo fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase –quizá quitando la causa cesaría el efecto–, y que dijese que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza. De allí a dos días, se levantó don Quijote, y lo primero que hizo fue ir a ver sus libros; y como no hallaba el aposento donde le había dejado, andaba de una en otra parte buscándole (I, 7: 70-71).

El espacio cerrado da al lector la ocasión para aislarse de la sociedad y llevar a cabo una actividad que no puede ser controlada; favorece en este caso un tipo de lectura intensiva que hace de su aislamiento el motor de una interpretación desatada y públicamente condenable.

Don Diego, por ejemplo, un personaje cuyos hábitos lectores también se pueden incluir en la esfera de la intimidad, posee probablemente en su casa –en la que encontramos todo “lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico” (II, 18: 680)– un espacio en el cual llevar a cabo su actividad lectora aislándose de la dimensión pública (pensamos en el la habitación donde el hijo Lorenzo recibe al caballero). Su lectura, que Cervantes tampoco describe de manera directa, es la de un hombre culto, que se inscribe en los cánones de la normalidad según su posición social y cultural. Como ya hemos dicho la lectura es una de sus ocupaciones, y podemos imaginar que sea llevada a cabo, muy a menudo, en la soledad de sus aposentos, en directo contacto con los libros y sin ningún mediador. Interesante a este propósito es también el desalentador retrato que el noble hidalgo hace de su hijo y de su pasión poética, que algo nos puede decir sobre sus costumbre lectoras:

Todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Iliada*; si Marcial anduvo deshonesto o no en tal epigrama; si se han de entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulio, que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta (II, 16: 666).

La lectura del estudiante recuerda entonces por su intensidad la del hidalgo, y como ésta también pasa de libro en libro sin parar. Podemos imaginar que su lectura fuera la del docto, silenciosa y retirada, aunque el uso de la palabra “conversación” nos hace pensar también en el uso de la voz, una suerte de *ruminatio* como la de los monjes medievales, instrumento para la memorización y el absorbimiento de las palabras escritas.

El espacio cerrado, sin embargo, no implica necesariamente una recepción anormal, aunque sí es parte de un fenómeno general de destribalización,⁹⁹ y de

⁹⁹McLuhan habla de una sociedad que tiende cada vez más a una individualización que empieza con la introducción de la escritura fonética, instrumento que permite la transmisión de mensaje en

alejamiento de la comunidad que tiene todos los rasgos de las sociedades modernas caracterizadas por el declive del uso de la voz y de las ocasiones públicas de transmisión de la palabra, en las que un lector tenía el papel de intermediario entre el texto y la colectividad de oyentes, y creaba así un vínculo que es “indicio del carácter grupal, social, de la comunicación” (Frenk, 1997: 12). Veremos sin embargo cómo esta nueva esfera de la lectura privada, esta nueva conciencia de la individualidad construida fuera de la autoridad pública, no elimina la práctica colectiva ni como ejecución de una necesidad ni como eje de socialidad.

4.2 Prácticas colectivas: la lectura en voz alta

Hemos mencionado ya la centralidad del factor espacial en la definición de las costumbres lectoras, y la importancia de la evolución de la práctica para la determinación de los espacios privados de recogimiento intelectual en oposición a la dimensión pública de la comunicación. En las dos partes de la novela, nos encontramos con dos espacios comunes de aventuras narrativas y al mismo tiempo de lectura, puntos de creación de unos vínculos sociales que se alimentan de la experiencia colectiva: la venta en la primera parte y la corte de los duques en la segunda. Estos dos ambientes tienen afinidades narrativas en el desarrollo de las aventuras en los dos volúmenes y, a pesar de las diferencias sociales, se proponen como lugar de encuentro de los personajes y como trasfondo para el desarrollo de unos hábitos lectores colectivos.

A lo largo de la narración,

el espacio y en el tiempo. De esta manera el hombre ya no depende solo de la palabra para llevar a cabo la comunicación, y en este proceso de aislamiento cambia su percepción no sólo del discurso sino de la misma realidad (1972).

Finalmente, la oposición se juega entre la lectura de la intimidad, de lo cerrado, de la soledad considerada como uno de los soportes esenciales de constitución de una esfera de lo privado, y las lecturas colectivas, disciplinadas o rebeldes, de los espacios comunitarios (Chartier, 2005: 36).

Al lado de la lectura íntima, solitaria, cuyos rasgos a veces compulsivos y secretos son al mismo tiempo la causa y la consecuencia de una prohibición social y moral, encontramos de hecho en la novela numerosos ejemplos de lectura pública, caracterizada por el uso de la voz por parte de un intermediario que permite a un público de oyentes entrar en contacto con la palabra escrita, sea en forma de carta, de *novella* o de libro, y al mismo tiempo refuerzan las relaciones entre los personajes.

El fenómeno de la oralidad, sobre todo relacionado a la literatura de caballerías, representa una práctica de lectura sin duda ampliamente difundida en una sociedad cuyos límites culturales eran todavía, no obstante los datos sobre la alfabetización que hemos comentado en precedencia, relativamente amplios. No estamos hablando, repetimos, de textos que nacen en una dimensión oral y se difunden sólo por medio de la voz, sino de escritos que son leídos en voz alta en ocasiones colectivas y que tienen entonces una doble posibilidad de difusión,¹⁰⁰ cuya diferencia es extremadamente significativa a la hora de definir las estrategias de aquellos receptores que son lectores u oidores.

Aunque pueda parecer superfluo, queremos juntar bajo la etiqueta de receptores ambas categorías, para incluir entre los consumidores de la escritura también aquellos que no responden a la definición de lectores en sentido estricto,

¹⁰⁰Uno de los ejemplos aportados por el historiador francés es la *Celestina*, cuyo modo previsto y más natural de circulación era precisamente la lectura en voz alta. A corroborar este dato, más allá de su propia forma narrativa que refleja la estructura de las comedias humanistas hechas para una lectura teatralizada, unas explícitas indicaciones de lecturas contenidas en la edición toledana de 1500. Aquí el corrector añade un pequeño poema cuyo título es de por sí indicativo del tipo de recepción y difusión prevista: “Dice el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia”, es decir en voz alta, por una sola voz, y para un público no muy amplio, indicaciones confirmadas en la edición de 1507, impresa en Zaragoza: “le livre ici est mis au centre d’une sociabilité lettrée et amicale, mondaine et cultivée, où l’unité de la relation au texte, lu par l’un, entendu par les autres, n’efface pas la pluralité de ses possibles compréhensions” (Chartier, 1990: 129).

pero que sí se relacionan. Aún siendo a veces analfabetos, con textos escritos y desarrollan el sentido de estos textos a través de las estrategias interpretativas de su comunidad.

La lectura en voz alta representa, en el caso de muchos personajes, la única ocasión de contacto con los textos. El impedimento, como hemos visto, puede ser de naturaleza económica, relativo al coste de los libros, o cultural, debido a las dificultades prácticas de lectura y a la educación. Junto con la lectura retirada del hidalgo, o la de don Diego, encontramos en muchos pasajes la descripción de unas prácticas colectivas comunes, llevadas a cabo en ambientes y en ocasiones determinadas, que el autor utiliza con distintos fines narrativos. Desde la interpolación de una *novella*, la del “Curioso impertinente”, a la descripción de unas reuniones rurales en las que unos segadores se entretienen con la lectura de unos volúmenes de caballerías, hasta la lectura en voz alta de unas misivas: los episodios que analizaremos nos enseñarán cómo también en este caso Cervantes reproduce narrativamente unos hábitos para retratar a los personajes como lectores en comparación con el protagonista, y para utilizar la palabra escrita y su recepción como medio de desenvolvimiento de la historia.

En muchos casos la mención de una lectura pública y colectiva, aunque sea ficcional, puede apoyar las hipótesis sobre la conformación diastrática del público formados por personajes que, gracias a la mediación de un lector cuyas competencias permiten el desciframiento de la palabra escrita, pueden entrar en contacto con la literatura como unos lectores más.

Hay sin embargo que puntualizar y esbozar un poco más finamente los límites de la cuestión ya que, como hemos visto, el tipo de manipulación que un receptor hace del texto influye en su interpretación. No es lo mismo recibir un texto a través del volumen impreso, leído al amparo de una biblioteca privada con el libro

entre las manos, que a través de la voz de un campesino alfabetizado en una reunión festiva de segadores:

En efecto, ¿qué diferencia entre oír un poema y leerlo en silencio, entre oír y leer una novela corta, una «acción en prosa», un coloquio o cualquier otro texto! Oírlo era percibirlo con los cinco sentidos, pues se estaba en contacto físico con el que lo leía, recitaba, contaba o cantaba; se palpaba su presencia, su «voz viva», sus ademanes corporales; y se sentía la presencia de los demás oyentes. Leerlo era estar a solas con la «voz muerta» de las letras sobre la página; era leer y sólo leer. El hombre que lee reproduce en cierto modo la imagen del hombre que escribe. Soledad, concentración: «el papel delante..., el codo en el bufete y la mano en la mejilla», como Cervantes (Frenk, 1982: 122).

Se retoma aquí el tópico de la palabra escrita como letra muerta, del libro mudo en oposición a la voz viva que involucra quien escucha de manera mucho más completa, haciendo de la lectura una experiencia física. Hemos visto sin embargo como en esta época la lectura silenciosa, que también es una acción en la que toman parte los sentidos y todo el cuerpo, estaba tomando pie sobre todo en las clases cultas (y en ambientes religiosos), en paralelo con una renovada relación material con el libro como objeto.

En relación a esta cuestión cabe preguntarse, por ejemplo, cuál podría ser la reacción, entre lectores u oyentes, con respecto a la condición de verdad atribuida a la palabra impresa o generalmente escrita. La manipulación directa del libro pone al lector en contacto con todos los aparatos paratextuales de autorización y legitimación de lo escrito, como por ejemplo las aprobaciones reales (el texto pero también las firmas, que ya en sí daban la idea de legitimidad). El ejemplo, una vez más, es lo del ventero.

La recepción de los oyentes, en cambio, a pesar del involucramiento sensorial y de la dimensión espectacular de la lectura (que en la corte de los duques, por

ejemplo, asume los connotados de una verdadera representación teatral), no puede aprovechar de los efectos de la escritura y de sus indicios de autoridad.¹⁰¹ La práctica, sin embargo, es sin duda muy antigua y tan popular que, por lo menos hasta el siglo XV, el público literario era en su mayoría un auditorio (Frenk, 2005). Y la situación sigue siendo parecida en la época de Cervantes, como podemos comprobar no sólo a través de las descripciones del autor, sino también gracias a las palabras de tratadistas e historiadores,¹⁰² o incluso gracias a la estructura de las novelas modernas, que en su propia organización dejan indicios de una posible difusión oral. En el *Amadís de Montalvo*, nos recuerda Frenk, son muchos los detalles estilísticos que apuntan a una difusión oral, y aunque sólo fueran retaje de un pasado caballeresco medieval, siguen siendo indicativos de una costumbre plenamente vigente. Además, como ya hemos visto, la imitación de los rasgos medievales en el género caballeresco sólo puede confirmar la hipótesis de la vigencia de la práctica de oralización.

Cervantes mismo, más allá de las descripciones directas de situaciones narrativas que tienen como eje una lectura en voz alta, tenía prevista esta difusión también para su propia novela.

Pensamos por ejemplo en el mismo *Quijote*, que en la breve extensión de los capítulos deja entrever la probabilidad de una lectura en voz alta o incluso de una memorización. La prueba más evidente son las alusiones directas que el autor hace al cerrar el capítulo 25 de la primera parte: “comenzó a decir lo que oirá y verá el que lo oyere o viere el capítulo siguiente”, o al abrir el capítulo 66 de la segunda con un epígrafe tan explícito: “Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer” (ambos citados por Frenk, 1982: 109). Los indicios de oralidad no se

¹⁰¹No falta, de todas maneras, quien atribuye a lo que escucha, por el simple hecho de ser leído, un estatuto de autenticidad indiscutible. Pensamos otra vez en la anécdota citada por Francisco Rodríguez Lobro que hemos mencionado antes (citado por Lucía Megías, 1998: 318).

¹⁰²Margit Frenk cita a este propósito las recomendaciones que Luís Vives escribe dirigidas a las jóvenes en relación a la lectura de libros de caballerías: “«Estas tales no sería bien que nunca hubieran aprendido letras, pero fuera mejor que hubieran *perdido los ojos para no leer y los oídos para no oír*»” (1982: 109)

limitan a estas expresiones directas, sino que se pueden rastrear en otros elementos verbales, sintácticos, auditivos, visuales. Cervantes, recuerda Michel Moner (1988), utiliza variados elementos de la tradición e imprime a sus escrito una oralidad residual que nos hace pensar en la conciencia, por parte del autor, de una lectura en voz alta de su obra, como las que pone en escena a lo largo de la novela. Este “material sonoro” (120) consiste por un lado en el uso de expresiones, lexemas, sintagmas típicos de la tradición oral recuperados y asimilados como recursos estilísticos, por otro en la recurrencias de elementos visuales para la captación de la mirada que son propios de la transmisión oral. El ejemplo que se propone en este caso es el uso del sintagma “veis aquí” (122). Un tercer elemento fundamental es la estructura misma de la narrativa cervantina, donde “el capítulo [...] raras veces coincide con una unidad narrativa” (124), y donde es frecuente el empleo de estratagemas como cesuras abruptas, pausas etc., que tienen el objetivo de mantener despierta la atención del lector como si del público de una representación se tratase.¹⁰³

Pero a pesar de oír y no leer, salvando entonces la evidente diferencia en el contacto con el texto y utilizándola para hipotetizar unas variantes interpretativas, podemos considerar estos personajes como lectores a todos los efectos, receptores de textos literarios y por este motivo incluidos dentro del circuito del libro y de la interpretación.

No obstante los cambios en los hábitos de recepción introducidos por la imprenta (en sentido cualitativo así como cuantitativo) sean muy relevantes en la definición de un nuevo público socialmente más amplio y más consciente, la difusión del libro impreso no ha eliminado la costumbre de la lectura pública, de la difusión oral y oralizada sobre todo de un cierto tipo de textos. La lectura en voz alta

¹⁰³Moner cita a este propósito el episodio de los batanes, empezando por el cuento interrumpido de Sancho, que deja a don Quijote y a los lectores suspendidos y atentos, hasta la creación de atmósferas espantosas por medio de recursos oralizantes (ruidos, suspensiones) que se resuelven en la grotesca escena cómica final (1988: 124-126)

es un instrumento muy antiguo de difusión de la palabra escrita, que se ha ido debilitando significativamente sólo en la edad contemporánea. Como bien apunta Margit Frenk, “hay que tener muy en cuenta cuán reciente era la invención de la imprenta y percatarse de que su rápido auge no pudo haber desterrado de la noche a la mañana los ancestrales hábitos de «consumo» de la literatura” (1982: 103). Los contemporáneos de Cervantes, así como los lectores retratados, consideran esta práctica como normal y socialmente aceptable, en muchos casos más aceptable de una lectura solitaria que puede llevar a consecuencias muy graves, del aislamiento social a verdaderas patologías.

Cervantes representa estos hábitos en varias ocasiones en episodios que han sido objeto, en su mayoría, desde el debate sobre la credibilidad de las descripciones autoriales, sobre todo por la participación en las prácticas de personajes muy humildes y su asimilación a un público lector formado supuestamente sólo por una minoría letrada y económicamente pudiente.¹⁰⁴

4.2.1 *La venta (I)*

Un primer y muy peculiar ejemplo de lectura en voz alta lo encontramos en el capítulo 3 de la primera parte, durante la cómica investidura como caballero del pobre don Quijote por parte del malicioso ventero:

Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros [...] y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un

¹⁰⁴Nos referimos sobre todo al ya citado episodio de la venta durante el cual se describe la lectura colectiva a la que acuden unos segadores y a las que participan también los miembros de la familia del ventero y Maritornes. Si siguiéramos las indicaciones de Chevalier, no podríamos considerar estas descripciones como indicativas de prácticas reales, ya que los límites de la alfabetización, el coste de los libros y el general desinterés de la población llana hacia un determinado tipo de literatura niegan la inclusión de estos personajes dentro del público lector (Chevalier, 1982).

gentil espaldarazo, siempre *murmurando entre dientes*, como que rezaba (I, 3: 46. La cursiva es nuestra).

¿Por qué la definimos peculiar? Hemos podido ver anteriormente cómo “el castellano”, para darle más crédito a la burla, saca un pequeño registro y lo lee como si fuera un libro de oraciones. La lectura, entonces, no es una verdadera lectura, ya que el ventero sólo está fingiendo, pero sí lo es para don Quijote, totalmente sumergido en la situación: el caballero, a pesar entonces de la actuación del ventero, sí está escuchando leer (en voz muy baja) unas supuestas oraciones, como si el otro estuviera rezando con el apoyo del famoso librito. Es sin duda un caso muy peculiar, difícil de asimilar a las demás situaciones sociales, pero sigue siendo indicativo del papel que el acto de leer tiene en el mundo narrativo del hidalgo, en la realidad libresca que ha ido construyéndose.

4.2.2 *Los papeles de Grisóstomo*

Distinto es el caso que vamos a analizar en seguida, es decir la lectura en voz alta de los poemas del pobre y enamorado Grisóstomo:

Vivaldo, que deseaba ver lo que los papeles decían, abrió luego el uno dellos y vio que tenía por título Canción desesperada. Oyólo Ambrosio, y dijo: –Ese es el último papel que escribió el desdichado; y porque veáis, señor, en el término que le tenían sus desventuras, *leelde de modo que seáis oído*, que bien os dará lugar a ello el que se tardare en abrir la sepultura –Eso haré yo de muy buena gana –dijo Vivaldo. Y como todos los circunstantes tenían el mismo deseo, se le pusieron a la redonda, y él, *leyendo en voz clara*, vio que así decía [...] (I, 13: 119. La cursiva es nuestra).

La lectura del poema del melancólico pastor es todavía más significativa, ya que en el ámbito de la poesía lírica, sea ésta cantada o recitada, la difusión oral sigue siendo el medio principal de contacto con el público, y más en un ambiente pseudo-

pastoril como el recreado por Cervantes en ocasión del funeral de Grisóstomo. En los primeros versos del poema queda clara la intención de su autor, así como la posibilidad de difusión oral del texto:

Ya que quieres, crüel, que *se publique*
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza
haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
con que el *uso común de mi voz* tuerza.
Y al par de mi deseo, que se esfuerza
a decir mi dolor y tus hazañas,
de la espantable voz irá el acento,
y en él mezcladas, por mayor tormento,
pedazos de las míseras entrañas.
Escucha pues, y presta atento oído,
no al concertado son, sino al ruído
que de lo hondo de mi amargo pecho,
llevado de un forzoso desvarío,
por gusto mío sale y tu despecho

(I, 14: 119-120. La cursiva es nuestra).

El poema es entonces un medio para compartir un mensaje no sólo con Marcela sino con todos los que quieren escuchar el triste lamento del pastor, que confía sus pensamientos a la palabra escrita. Ésta, a pesar de las indicaciones del difunto Grisóstomo, que quiere que todas sus composiciones sean destruidas, puede participar de su dolor a través de una lectura colectiva que, aun trágicamente,

entretiene la improvisada audiencia. La naturaleza misma de estas composiciones, su musicalidad y el ritmo dado por la versificación crean las condiciones ideales para una difusión oral, una lectura en voz alta que sin embargo se adapta también a textos muy diferentes. La recopilación de cancioneros, casi siempre antológicos, que surgían de la reunión de copias de autógrafos y papeles sueltos en cartapacios poéticos, tiene como una de sus finalidades primarias, además de la colección de poemas acordes con los gustos personales de un determinado lector, el uso por parte de una entera comunidad (Frenk, 2005: 66). En el episodio que acabamos de citar encontramos ambas las motivaciones, ya que el poema se lee para provecho de todos los oyentes (y para que estos conozcan la crueldad de la amada), movidos por la triste historia del pastor, pero será uno de ellos que insistirá para salvar de la destrucción los escritos del joven y para llevarlos consigo, guardarlos y, quizás, recopilarlos.¹⁰⁵

4.2.3 *En Sierra Morena*

Unos capítulos más adelante asistimos a otro ejemplo de lectura en voz alta, esta vez dictada por la necesidad. Don Quijote, hallada la maleta del desventurado Cardenio en sierra Morena, empieza a leer los papeles ahí encontrados:

Abrióle, y lo primero que halló en él, escrito como en borrador, aunque de muy buena letra, fue un soneto, que, leyéndole alto, porque Sancho también lo oyese, vio que decía desta manera [...] (I, 23: 213)

–Lea más vuestra merced –dijo Sancho–, que ya hallará algo que nos satisfaga. Volvió la hoja don Quijote y dijo: –Esto es prosa y parece carta. –

¹⁰⁵Señala Frenk a propósito del género lírico que tuvo “amplia difusión a través de esos medios y también a través del canto. Era, en buena medida, una poesía *oralizada*. Circulaba en manuscritos (menos, en impresos), pero éstos no constituían sino hitos dispersos en el circuito de la difusión, el cual solía ir del texto a los ojos de un lector, de los ojos a la voz y al oído, o a la memoria, a la voz, al oído..., y que solía desembocar nuevamente en un texto escrito, para de ahí reiniciar el viaje por el ámbito de la transmisión oral” (1997: 57-58).

¿Carta misiva, señor? –preguntó Sancho. –En el principio no parece sino de amores –respondió don Quijote. –Pues lea vuestra merced alto –dijo Sancho–, que gusto mucho destas cosas de amores. –Que me place –dijo don Quijote. Y leyéndola alto, como Sancho se lo había rogado, vio que decía desta manera [...] (I, 23: 214-215).

Don Quijote, leyendo en voz alta para que Sancho también pueda participar (y en primer lugar para si mismo y para descubrir quién es el dueño del librito), actúa como intermediario entre su escudero, quien de otra manera no hubiera podido llegar a conocer el contenido de aquellos papeles, y las palabras de Cardenio. Su lectura sin embargo no se para aquí, aunque Cervantes nos hace entender que, a partir de este momento, el hidalgo está leyendo en silencio, con los ojos, sin involucrar a Sancho ocupado en averiguar el contenido de la valija: “Y *hojeando* casi todo el librito, halló otros versos y cartas, que algunos pudo leer y otros no [...]. En tanto que don Quijote *pasaba* el libro, Sancho pasaba la maleta” (I, 23: 215. La cursiva es nuestra).

4.2.4 *La venta (II)*

Llegamos ahora a uno de los momentos más interesantes desde el punto de vista de la lectura: el encuentro de todos los personajes en la venta de Palomeque. Hemos mencionado el papel de la lectura colectiva como momento de agregación y de formación de vínculos sociales, y queremos subrayar ahora el lugar que ocupa en ocasiones como las descritas por el ventero:

[...] y que tengo ahí dos o tres de ellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las siestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeámonos de él más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que no quita mil canas (I, 32: 321).

Cervantes nos describe aquí una reunión festiva entre segadores, en la que participan también el ventero y su familia, que se construye alrededor de la lectura en voz alta de unos textos escritos. Veladas como éstas no se relacionaban con una actividad lectora, siendo más bien el momento para otro tipo de transmisión oral, asociada a la cultura del cuento, de la narración, “jamais comme des lieux de la lecture, quelle soit à haute voix ou silencieuse, communautaire ou solitaire” (Chartier, 1990: 136). La novedad introducida por el autor reside entonces en desarrollar la práctica en un ambiente, el de la “culture villageoise” (136), que rara vez está relacionado con la palabra escrita pero que, gracias a los libros encontrados por el ventero, puede sustituir la costumbre de la recitación con la lectura. Hay que notar también que, no obstante este hábito sea más habitual en ambientes ciudadanos, así como más frecuente era allí la circulación de libros, son más de uno, como dice Cervantes, los segadores que saben leer. Si hemos escuchado a Sancho hablar de la costumbre popular de contar relatos, “consejas”, para pasar el tiempo (pensamos en el capítulo ???, antes de desvelar el misterio de los batanes), ahora el autor añade el libro a la organización del entretenimiento:

A travers de la fiction, Cervantes caractérise une culture de la récitation orale, à la fois fixe et libre, spontanée et codée, appuyée sur des manières de dire toutes différentes des manières de lire impliquées par le texte écrit. Par là, il introduit aux pratiques de veillées où le conte a sa place mais point, semble-t-il, la lecture à haute voix (Chartier, 1990: 136).

Y si se introduce la palabra escrita, hace falta un intermediario que la haga accesible a todos, a los demás segadores que no saben leer y a la familia del ventero, a Maritornes y a todos los que allí se reúnen. Una vez más el lector, el que puede efectivamente descifrar el libro, es el instrumento de difusión de la palabra, protagonista y artífice de una ocasión en la que la comunidad puede disfrutar de un

entretenimiento que se suponía reservado a otro tipo de audiencia (pensamos en la estratificación del público propuesta por Chevalier, 1982).

La literatura de entretenimiento y la lectura como diversión conquistan entonces un papel central en la definición de la socialidad, en la construcción de momentos de ocio y descanso colectivo alrededor del placer compartido de escuchar, de disfrutar de manera común de un género pensado y escrito, como bien apunta el cura, con este objetivo: “[...] los compusieron para el efecto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores” (I, 32: 324)

Otro momento central, en este sentido, es la lectura que el mismo cura hace en voz alta del “Curioso Impertinente”, la *novella* encontrada en la maleta del ventero:

Mientras los dos esto decían, había tomado Cardenio la novela y comenzado a leer en ella, y pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó que la leyese de modo que todos la oyesen. –Sí leyera –dijo el cura–, si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer. –Harto reposo será para mí –dijo Dorotea– entretener el tiempo oyendo algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado que me conceda dormir cuando fuera de razón. –Pues desa manera –dijo el cura–, quiero leerla por curiosidad siquiera: quizá tendrá alguna cosa de gusto. Acudió maese Nicolás a rogarle lo mismo, y Sancho también, lo cual visto del cura, y entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiera, dijo: –Pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza de esta manera: (I, 32: 327).

Queda claro en este breve pasaje la motivación principal del público de oyentes, que dicta las modalidades prácticas de recepción al mismo tiempo que los parámetros para el desciframiento y la interpretación del mensaje que allí se vehicula.

Los que quieren estos personajes en esta ocasión es entretenerse durante un rato y distraerse de las aventuras que han estado viviendo, y a partir de aquí la lectura asume los rasgos que hemos visto. La mayoría de ellos, como ya hemos anticipado,

son lectores que han tenido contactos directos, probablemente también solitarios, con las novelas de caballerías y con otros géneros, pero en un ambiente de pasaje como la venta, acompañados por otros viajeros con los cuales han ido entablando, o redescubriendo, las más variadas relaciones, se hacen protagonistas de una costumbre que, a pesar de la más amplia circulación de libros y de la creciente personalización de la lectura, sigue todavía muy viva y encuentra su razón de ser precisamente en situaciones como estas. Y al no tratarse de un libro de caballerías, sino de un cuento de tradición italiana, no se aplican aquí las resistencias del clérigo, los prejuicios que hemos visto en acción durante el escrutinio de la biblioteca y que se reiteran durante la conversación con el canónigo.

4.2.5 La corte

Hemos introducido antes el paralelo entre el ambiente de la venta, espacio común que hospeda una lectura que se hace eje de socialización y entretenimiento colectivo, con la corte de los duques. Ésta hace de escenario para muchas de las aventuras de la segunda parte y trasfondo para una multitud de ejemplos de lectura en voz alta, cuya finalidad va de la diversión de la corte misma hasta la necesidad, para personajes como Sancho o su mujer Teresa, de comunicación a través de cartas.

Las prácticas de lectura allí ejercidas involucran un amplio espectro social (aunque se trata de una sociedad cortesana reducida, encerrada y ensimismada) y una variedad de usos de la transmisión oral que merece la pena evidenciar. En los ejemplos que hemos elegido, protagonizados por los distintos estamentos que encontramos en la corte, volvemos a encontrar una recepción, y en cierta manera también una creación, que no puede prescindir de la voz. Sancho encarna esta modalidad de lectura/creación cuando empieza a contar un episodio que “aún no está en historia” (II, 33: 846), pero en un pasaje muy interesante vemos como también los duques escuchan de la boca del mayordomo las últimas aventuras del

escudero en la ínsula, aventuras que son de considerar a todos los efectos literatura y que, de hecho, formarán parte del libro que los ve protagonistas:

No quedaron arrepentidos los duques de la burla hecha a Sancho Panza del gobierno que le dieron, y más que aquel mismo día vino su mayordomo y les contó punto por punto todas casi las palabras y acciones que Sancho había dicho y hecho en aquellos días, y finalmente les encareció el asalto de la ínsula, y el miedo de Sancho y su salida, de que no pequeño gusto recibieron (II, 56: 1018, la cursiva es mía).

Dejando atrás estas manifestaciones de oralidad, volvemos a analizar aquellos pasajes en los cuales la transmisión se vincula a la palabra escrita. Hemos anticipado cómo la mayoría de la escritura que encontramos en los capítulos de la corte está representada por un género específico, la carta. El instrumento de la misiva es en primer lugar un expediente narrativo que facilita la comunicación entre aquellos personajes que la trama separa, hace que el relato siga rápido creando un entramado de conversaciones a distancia que acentúan, gracias a la lectura colectiva de las mismas misivas, el efecto cómico de la escritura. La corte reúne sin duda una variedad social muy peculiar (aunque también en la venta, por distintas motivaciones y circunstancias, encontramos reunidos bajo el mismo techo los estamentos más distantes, unidos una vez más por la lectura en voz alta de un texto), y precisamente esta característica nos permite pensar en un hábito lector que, como medio de entretenimiento, no discrimina ningún grupo social.

Aunque para Sancho, don Quijote y Teresa Panza, quienes no imaginan las maquinaciones de los duques y de la corte entera,¹⁰⁶ las cartas sean instrumentos

¹⁰⁶Es interesante, en relación a la supuesta “inocencia” de Teresa Panza con respecto a las burlas de los duques, como la mujer desconfíe del bachiller tanto que, para escribir sus cartas a Sancho y a la duquesa, recurre a otro intermediario: “El bachiller se ofreció de escribir las cartas a Teresa de la respuesta, pero ella no quiso que el bachiller se metiese en sus cosas, que le tenía por algo burlón, y, así, dio un bollo y dos huevos a un monacillo que sabía escribir, el cual le escribió dos cartas, una para su marido y otra para la duquesa, notadas de su mismo caletre, que no son las peores que en esta grande historia se ponen” (II, 50: 937).

reales y realistas de comunicación, su función es para los demás receptores principalmente literaria, relacionada con el desarrollarse de una narración cuyo eje cómico consiste en compartir, leyendo, los disparates de sus ignaros protagonistas.

Vamos entonces a leer estos pasajes, focalizando nuestra atención sobre los lectores/oyentes, su distancia social y las diferentes motivaciones que los empujan a la lectura (y a la escucha).

Para Sancho, hemos dicho, las cartas se sitúan fuera del mundo literario, son su medio de comunicación con su amo, su mujer, o la duquesa, y como tales serán recibidas con ulterior diversión de los demás presentes, distraídos no sólo por el contenido de las cartas sino también por las reacciones del pobre escudero. Durante su estancia en la isla Barataria el improvisado gobernador recibirá distintas misivas, cada una de las cuales necesita no sólo un lector intermediario sino que, según el contenido, públicos distintos. Podemos confrontar estos dos ejemplos muy significativos:

Entró el correo sudando y asustado, y, sacando un pliego del seno, le puso en las manos del gobernador, y Sancho le puso en las del mayordomo, a quien mandó leyese el sobreescrito, que decía así: A don Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria, en su propia mano o en las de su secretario. Oyendo lo cual Sancho, dijo:—¿Quién es aquí mi secretario?Y uno de los que presentes estaban respondió:—Yo, señor, porque sé leer y escribir, y soy vizcaíno.—Con esa añadidura —dijo Sancho— bien podéis ser secretario del mismo emperador. Abrid ese pliego y mirad lo que dice. Hízolo así el recién nacido secretario y, habiendo leído lo que decía, dijo que era negocio para tratarle a solas. Mandó Sancho despejar la sala y que no quedasen en ella sino el mayordomo y el maestresala, y los demás y el médico se fueron; y luego el secretario leyó la carta, que así decía [...] (II, 47: 902-903).

Aquí, juzgando el contenido de la carta escrita por el duque como demasiado importante para ser compartido, se eligen unos receptores determinados, se reduce la

audiencia para que la palabra no circule entre los que no sabrían interpretarla y manejarla de manera adecuada. Distinto es el caso de la carta de don Quijote, leída delante de toda la corte de Sancho, y cuyo autor ya proyecta hacia todos los presentes –excepto uno– unas expectativas específicas:

Sucedió, pues, que habiendo comido aquel día contra las reglas y aforismos del doctor Tirteafuera, al levantar de los manteles, entró un correo con una carta de don Quijote para el gobernador. Mandó Sancho al secretario que la leyese para sí, y que si no viniese en ella alguna cosa digna de secreto, la leyese en voz alta. Hízolo así el secretario, y, repasándola primero, dijo: –Bien *se puede leer en voz alta*, que lo que el señor don Quijote escribe a vuestra merced merece estar estampado y escrito con letras de oro, y dice así [...] (II, 51: 941).

La misiva, de hecho, a pesar de los distintos planes de recepción no decepciona las expectativas ni del escudero ni de los demás: “Oyó Sancho la carta con mucha atención, y fue celebrada y tenida por discreta de los que la oyeron [...]” (II, 51: 943).

En ambas ocasiones el secretario-lector lee primero la carta en silencio, con los ojos, para averiguar el contenido y juzgar si merece o no una lectura pública, una difusión más o menos amplia. El expediente se dirige evidentemente al sólo Sancho, ya que los demás toman parte en la burlesca representación, pero contribuye a la credibilidad de la maquinación y pone al mismo tiempo en evidencia las consecuencias de dos distintas prácticas lectoras e interpretativas.

Sin duda Teresa Panza comparte la actitud de su marido, ignora ella misma que él y su amo son “victimas” de una elaborada burla por parte de los duques y de toda la corte. Cervantes se aleja un momento del ambiente cortesano y vuelve al pueblo manchego, donde la ingenua Teresa recibe las cartas de Sancho y de la duquesa. Una vez más se hace necesaria la presencia de un intermediario que descifre

lo escrito, y será en este caso el paje enviado de la corte, lector e interprete para las dos mujeres (Teresa y Sanchita, ambas analfabetas):

–Léamela vuesa merced, señor gentilhomme –dijo Teresa–, porque, aunque yo sé hilar, no sé leer migaja. –Ni yo tampoco –añadió Sanchita–, pero espérenme aquí, que yo iré a llamar quien la lea, ora sea el cura mismo o el bachiller Sansón Carrasco, que vendrán de muy buena gana por saber nuevas de mi padre –No hay para qué se llame a nadie, que yo no sé hilar, pero sé leer y la leeré. Y, así, se la leyó toda, que por quedar ya referida no se pone aquí, y luego sacó otra de la duquesa, que decía de esta manera [...] (II, 50: 931).

Podemos intuir de la reacción de Teresa y de su hija que el estatus social del mensajero e intermediario, junto con la naturaleza escrita de la comunicación, contribuyen a la credibilidad del mensaje y con ésta a la interpretación que desarrollan las dos mujeres.

No serán sin embargo estos tres los únicos lectores de las cartas, ya que también el cura y bachiller tendrán la oportunidad de leerlas, uno, y escucharlas, el otro, ambos sorprendidos y sin saber cómo y porque se habían escrito tan extraordinarias misivas:

–¿Qué es esto, Teresa Panza? ¿Qué locuras son éstas y qué papeles son éstos? –No es otra la locura sino que éstas son cartas de duquesas y gobernadores, y estos que traigo al cuello son corales finos las avemarías, y los padres nuestros son de oro de martillo, y yo soy gobernadora. –De Dios en ayuso, no os entendemos, Teresa, ni sabemos lo que os decís. –Ahí lo podrán ver ellos– respondió Teresa. Y dioles las cartas. Leyolas el cura de modo que las oyó Sansón Carrasco, y Sansón y el cura se miraron el uno al otro como admirados de lo que habían leído, y preguntó el bachiller quién había traído aquellas cartas (II, 50: 933).

Pero la oralidad, sabemos, no es una costumbre exclusiva de las clases más bajas, sino que como fenómeno de diversión social se extiende también a los ambientes más refinados. Dejemos entonces al escudero y volvamos al palacio de los duques, donde asistimos a otras significativas lecturas. Las cartas de Teresa han creado una gran expectativa sobre todo en la duquesa que, como lectora entusiasta de las aventuras de don Quijote y Sancho, no puede esperar para conocer estos nuevos capítulos:

No se le cocía el pan, como suele decirse, a la duquesa hasta leer su carta; y abriéndola y leído para sí, y viendo que la podía leer en voz alta para que el duque y los circunstantes la oyesen, leyó desta manera [...] (II, 52: 949).

Notamos como también en esta ocasión la primera, rápida, lectura se hace en silencio, para asegurarse que el contenido sea adecuado para todo el público. Y sin duda lo es, ya que “grande fue el gusto que todos recibieron de oír la carta de Teresa Panza” (II, 52: 951).

Pero el afán lector de los nobles y de su corte es grande, y no se conforma con la lectura de la carta expresamente dirigida a ellos. Se subraya aquí la pérdida de la función informativa y comunicativa de estos textos, que asumen ahora el papel de puro entretenimiento literario. No se leen como cartas sino como relatos, con el único objetivo de la diversión, y es significativo que el mismo don Quijote secunde en este sentido la voluntad de la caprichosa duquesa: “Don Quijote dijo que él la abriría por darles gusto, y así lo hizo y vio que decía de esta manera [...]” (II, 52: 951). Una vez más los personajes se quedan muy satisfechos de lo que acaban de oír: “Las cartas fueron solemnizadas, reídas, estimadas y admiradas; y para acabar de echar el sello llegó el correo que traía la que Sancho enviaba a don Quijote, que asimesmo se leyó públicamente, la cual puso en duda la sandez del gobernador” (II,

52: 952). Satisfechos, decíamos, como unos lectores que acaban de leer las más recientes aventuras de sus héroes literarios.

4.2.6 *La venta (III)*

El último pasaje que queremos comentar es el encuentro de don Quijote y Sancho con don Juan y don Jerónimo en la venta, una vez más el lugar símbolo de la lectura compartida y uno de los más apropiado para la oralización de contenidos literarios. El libro en cuestión, como bien sabemos, es el *Quijote* de Avellaneda, una lectura que los dos viajeros están a punto de compartir mientras esperan la cena, para entretenerse y pasar la velada: “–Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que traen la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*” (II, 59: 999).

Se confirma una vez más la costumbre de la lectura colectiva (aunque esta vez cuantitativamente limitada) como uno de los entretenimientos más típicos, pero más allá de esto queremos llamar la atención sobre otro aspecto relacionado con la “publicidad” de esta lectura. La propuesta de don Juan da pie a un pequeño debate literario sobre la calidad del volumen de Avellaneda con respecto a la primera parte, discusión que se anima con la participación del mismo caballero en defensa de su propio libro, cuyos protagonistas son los únicos verdaderos don Quijote y Sancho Panza. La lectura en voz alta no es entonces sólo un instrumento de diversión, sino que puede alimentar la conversación literaria, el comentario así como el debate, contrapartidas sociales de la reflexión muda inspirada por la lectura privada:

[...] la lectura individuelle alimente l'étude et la méditation personnelles, celle faite à haute voix suggère le commentaire, la critique, le débat, et ces conférences entre amis, fréquentes mais informelles, peuvent attirer d'autres auditeurs, muet ceux-ci, instruit par l'écoute des textes lus ou des arguments échangés (Chartier, 1990: 131).

Esta breve descripción parece resumir lo que Cervantes retrata en el episodio que acabamos de leer: el de la conversación entre don Juan y don Jerónimo, de su lectura. En él toma forma un debate literario que involucra no sólo a estos dos personajes y al caballero, sino también a Sancho, que pide a su amo que le defienda de las mentiras literarias de Avellaneda, y muy probablemente a los demás clientes de la venta, implicados a pesar suyo en la cálida defensa que Alonso hace de su historia y de su identidad, defensa sustentada por los lectores y que requiere al mismo tiempo una confutación, libro en mano, de las mentiras de Avellaneda. Don Quijote, fiel a su costumbre de leer con los ojos, hojea el volumen de los dos caballeros y, lleno de ira, enumera como buen lector los fallos de esta segunda parte apócrifa. Los confuta a través de la narración de sus últimas aventuras, del encanto de Dulcinea a la cueva de Montesino, durante la que parece ser una lectura en voz alta de sus –todavía no escritas– nuevas hazañas. Las motivaciones de esta “lectura” mezclan la autoafirmación del protagonista y de su conquistada, e injustamente usurpada, fama literaria, con la general diversión del público oyente cara a cara con un lector que resulta ser el protagonista en carne y hueso de unas celebres aventuras literarias.

4.3 Censura e Inquisición: el derecho de leer

Si hablamos de las prácticas de lectura en la coyuntura histórica en la que se desarrollan las aventuras de los protagonistas cervantinos, se hace necesaria una breve digresión acerca de uno de los factores más influyentes en la cotidianidad cultural de la época. Hablamos naturalmente del papel de control ejercido por las autoridades civiles y eclesiásticas, que con el objetivo de imponer un orden social e ideológico que no perturbe el poder vigente, mantienen una red de censura de la que ningún lector puede escapar.

Los instrumentos de control llegan a manipular el contacto de los lectores con los libros, afectando desde la relación material e interpretativa (a partir de las modalidades de recepción) hasta la práctica hermenéutica de unos lectores que no pueden mantener una relación totalmente libre con los textos. El control religioso, encarnado por la institución de la Inquisición y apoyado por el brazo seglar del poder civil, forma parte de la vida cultural cotidiana de cada receptor, ya que de éste dependían, en gran medida, la difusión de la palabra escrita y la posibilidad misma de lectura, discusión y transmisión por parte del público.

Si tenemos en cuenta estas premisas, resulta claro como el concepto de censura y su aplicación sean unas piezas absolutamente necesarias para configurar el universo lector a partir del cual Cervantes elabora su representación. Lo hace a través de imágenes explícitas y de alusiones que, aunque no parezcan inmediatamente relacionadas con el tema para los lectores actuales, resultaban sin duda muy familiares a sus contemporáneos. Intentamos entonces analizar por un lado las influencias directas, por otro las citas que el autor menciona y reelabora dentro de la novela, sin perder de vista las consecuencias de la censura eclesiástica sobre las lecturas –sobre todo– caballerescas de los personajes.

En su triple papel de autor, lector y crítico, Cervantes propone una reelaboración novelesca de los debates y procesos que caracterizaban el *modus operandi* de las instituciones que se dedicaban al control del circuito cultural. El uso de tópicos lingüísticos e iconográficos, de calcos verbales y figurativos que remiten al imaginario procesal, forma parte de una reconstrucción no necesariamente paródica de algunos de los rasgos y de las estrategias más características del Santo Oficio, a la cual el autor se dedica con el propósito no siempre explícito de puesta en discusión pero sobre todo de uso funcional, y ficcional, de estos mismos mecanismos y metodologías.

La intención de Cervantes se hace patente en el capítulo 6 de la primera parte, donde el autor transforma al cura y al barbero en dos inquisidores asistidos, como en un verdadero juicio, por las instituciones civiles representadas por el ama y la sobrina del hidalgo, víctima inconsciente de la potencia destructora de la censura. Si analizamos más de cerca el escrutinio de la biblioteca de Alonso, nos resultarán evidentes los paralelos lingüísticos e iconográficos entre las acciones del improvisado Oficio y las metodologías judiciales y represivas de su referente real.

El *iter* que llevaba al juicio y a la censura total o parcial de un texto cuya publicación, como bien sabemos, estaba en cualquier caso sujeta a la aprobación de las autoridades laicas,¹⁰⁷ empezaba normalmente con una denuncia, que en alternativa a la acusación directa o *ex officio* constituía el primer paso del mecanismo censorio (Martínez Millán, 2007). La actuación de la Inquisición procedía, en el primer caso, a partir de denuncias anónimas, muchas veces presentada a partir de una simple duda o sospecha de heterodoxia (o incluso, podemos suponer, de rivalidades o enemistades personales): el anonimato protegía al acusador al mismo tiempo que dejaba un enorme poder de actuación a la Inquisición, que podía contar con una red de delación que implicaba a toda la ciudadanía. Parte de su estrategia,

¹⁰⁷Hemos visto en precedencia cómo el edicto promulgado en 1480 sobre la libre circulación de los libros se modifica veinte años más tarde (en 1502) cuando los Reyes Católicos imponen la expedición de una autorización por parte de las instituciones (eclesiásticas y no) al trabajo de los editores y libreros. Sólo a partir del 1554 el Consejo de Castilla se reserva el derecho exclusivo de autorizar la publicación y la impresión de nuevos textos, a excepción, hasta el 1569, de las obras litúrgicas (Martínez Millán, 2007). La pragmática de 1502, que confirma la minuciosa regulación jurídica a la que sometía la censura preventiva, define “la competencia para otorgar licencias de impresión de libros dentro del Reino de Castilla, así como los permisos para vender en él los impresos más allá de sus fronteras”, competencia que “quedó reconocida a las autoridades judiciales y eclesiásticas: al Presidente de las Audiencias de Valladolid y Ciudad Real —esta segunda, trasladada luego a Granada—, a los arzobispos de Toledo, Granada y Sevilla, y a los obispos de Burgos y Salamanca (Gacto Fernández, 1991: 11-12). La situación, como hemos dicho, empieza a cambiar en 1554, “conforme a un procedimiento regulado con mucha meticulosidad en una larga serie de disposiciones: por ejemplo, la Pragmática de Valladolid de 1558, de Felipe II; una cédula del mismo rey de 1569; otra de Felipe III de 1610, de Felipe IV en 1627 y 1647, etc.. todas ellas recopiladas en los textos jurídicos de vigencia general. La más importante de todas es la Pragmática dada en Valladolid en el año 1558 por la princesa doña Juana en nombre de Felipe II. En ella se sanciona con la pena capital la publicación o introducción en el Reino de escritos que carecieran de la previa licencia del Consejo o que estuvieran prohibidos por el Santo Oficio (12).

de hecho, consistía en la difusión y en la normalización de la sospecha y de la desconfianza colectiva hacia las posibles herejías, de cualquier naturaleza y a cualquier nivel, sobre todo en ámbito editorial, un campo que con la aparición de la prensa se presentaba como un terreno muy fértil para la difusión de nuevas ideologías y creencias. Con los llamados “edictos de fe”, vinculantes para la conciencia de los fieles y jurídicamente coercitivos, así como en los “edictos de gracia”, estos últimos promulgados por las autoridades eclesiásticas al implantarse en un nuevo distrito, se empujaba la población a una atenta y forzosa colaboración, instalando y promoviendo una verdadera pedagogía del terror (Bennassar, 1984).

El juicio y la hoguera descritos por Cervantes son la consecuencia de una denuncia: una vez que el hidalgo ha regresado de su primera y solitaria búsqueda de aventuras, se encuentra en casa con las dos mujeres que, preocupadas por su salud y su reputación, atribuyen la causa de su –no exactamente repentina– locura a los libros de caballerías guardados en sus aposentos.

Cervantes, por obvias razones narrativas, romperá la regla del anonimato: será entonces el ama, mujer ignorante pero buena cristiana y espíritu práctico, quien presente su queja al cura acerca del efecto que la desatada lectura (desatada en sentido material, por tiempo y modos, y también en relación al contenido) ha tenido sobre su dueño, metiéndole en la cabeza la insana idea de ser un caballero andante. En este pasaje Cervantes nos da una idea de la amenaza sufrida por los libros, y por lectores, en una sociedad constantemente influenciada por las directivas eclesiásticas, por la superstición y sobre todo por el miedo:

¡Desventurada de mí!, que me doy a entender, y así es ello la verdad como nací para morir, que estos malditos libros de caballerías que él tiene y suele leer tan de ordinario le han vuelto el juicio; que ahora me acuerdo haberle oído decir muchas veces, hablando entre sí, que quería hacerse caballero andante e irse a buscar las aventuras por esos mundos. Encomendados sean a Satanás y Barrabás tales libros, que así han echado a

perder el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha. (I, 5: 58).

Resulta interesante, en este caso, el hecho de que la delación sea a cargo de una representante de las clases subalternas, supuestamente ajenas al circuito cultural de los libros. Aunque lejana de los círculos académicos, que representaban el eje por lo menos de la producción y de los sucesivos pasajes de control de la palabra escrita, no debe sorprender que el ataque tenga su origen en las clases humildes. Éstas no quedaban excluidas, aunque su participación es tangencial, de los efectos de la lectura y de la difusión material de los libros, además de ser, en definitiva, los estratos sociales más expuestos a los espantos de la superstición. La ley, más allá de las conjeturas relativas a la composición del público lector, deja abierta la posibilidad de denuncia a cualquiera se presente delante de ella. La falta de una normativa rigurosa en materia abre la práctica a cualquier pretexto que se amolde aún vagamente a la definición general de *omnia sapientes haeresim*.¹⁰⁸

En las páginas que describen el escrutinio son frecuentes las referencias a los libros de caballerías como portadores de valores heterodoxos, obras diabólicas que merecen el tratamiento reservado a las peores herejías.

Así la sobrina de Alonso explica sus razones al barbero Nicolás:

Mas yo me tengo la culpa de todo, que no avisé a vuestras mercedes de los disparates de mi señor tío, para que los remediaran antes de llegar a lo que ha llegado, y quemaran todos estos descomulgados libros, que tiene muchos que bien merecen ser abrasados, como si fuesen de herejes (I, 5: 59).

¹⁰⁸Pinto Crespo subraya la existencia de normas sueltas, y relativamente genéricas, que delimitan algunas de las características textuales que merecerían ser denunciadas. Estas reglas fueron recopiladas en el catálogo de libros prohibidos de 1583 (el llamado código de Quiroga, según el nombre del Inquisidor general). Explica sin embargo el historiador que la directiva general, muy efectiva a pesar de no estar escrita, era la de la sospecha sistematizada hacia lo nuevo, lo desconocido: una regla, ésta, que contribuir a transformar el libro de instrumento de conocimiento en elemento perturbador (Pinto Crespo, 1983).

Las intenciones de la joven son claras: las novelas de caballerías (que ella ni siquiera ha leído o conoce, pero que sí juzga según los preceptos morales dominantes), sus historias fantásticas y sus encantamientos, han llevado al viejo hidalgo a la locura. Para evitar que el maleficio se repita hace falta un castigo ejemplar, un verdadero “auto de fe” que exponga el peligro de la lectura y las consecuencias que trae la infracción del código.

Pero ¿a qué código se refieren estos improvisados inquisidores? Las reglas recopiladas en los índices y en las normativas eclesiásticas de censura indicaban lo que podemos definir como los ámbitos de la prohibición. Sobre todo a partir del siglo XVI, con la redacción de los índices y la consiguiente re-orientación de la producción intelectual,¹⁰⁹ las instituciones se prodigaron para la definición de los rasgos más propios de la herejía y del posible hereje. Se intentan distinguir entonces los niveles y las intenciones, fijando unos límites muy rígidos sobre todo en relación a la producción de textos religiosos y académicos. Las categorías indicadas como “castigables” por la Inquisición, que ampliaba los confines de la herejía a todo lo que se podía considerar susceptible de sospecha, injurioso para la única y verdadera fe o siquiera sólo aparentemente inconveniente (definiciones que una vez más favorecen la desconfianza por parte de la ciudadanía hacia cualquier tipo de novedad literaria) eran las siguientes: nombre del autor, requisitos formales, contenido.

Después de la acusación del delator, o de la sospecha de un oficial de la Inquisición, se procedía al examen del texto denunciado. El registro de bibliotecas públicas y privadas, y de las librerías no era inusual, era más bien uno de los instrumentos más útiles para mantener un control firme y atento en todos los niveles de difusión y transmisión de la palabra escrita:

¹⁰⁹La compilación de los índices de libros prohibidos había sido un método de control común al resto de Europa, y se convierte en instrumento de censura para la Inquisición española a mitad del siglo XVI. Estos elencos sustituyen las listas compiladas por la Inquisición en los años 40 del mismo siglo: la evolución de la estructura formal indica la conciencia por parte de la Iglesia del inmenso valor que este instrumento podía tener para el control ideológico y la manipulación de la producción intelectual (Pinto Crespo, 1983)

Queda establecido asimismo un régimen de visitas anuales a las librerías para controlar sus existencias, visitas teóricamente encomendadas a los obispos y arzobispos, a los corregidores y justicias y, en Salamanca, Valladolid y Alcalá, a las autoridades universitarias. Los visitantes debían guiarse en la inspección por el Catálogo de libros prohibidos que había elaborado el Santo Oficio y ahora se manda imprimir, con la obligación para los libreros de tenerlo en sus establecimientos a la vista del público (Gacto Fernández, 1991: 12)

La ocasión para un registro podía ser la publicación de un nuevo índice que hacía necesario poner al día las prohibiciones, aunque la razón más común para este tipo de investigación era la simple sospecha.

Uno de los primeros pasos a cumplir era la llamada “calificación” de las obras en cuestión. Los protagonistas de esta operación, que en la escena descrita por Cervantes son interpretados por el cura y el barbero, eran las figuras más importantes y temibles de todo el proceso. Solían ser doctores o teólogos, en mayoría procedentes de las Universidades de Salamanca y Alcalá, expertos en materia de ortodoxia y hombre de confianza del Oficio. Su tarea, una vez convocados por el tribunal competente, era la de evaluar con bases doctrinales los actos de los acusados o los posibles ataques a la fe contenidos en un libro.

Como el proceso que acabamos de describir, así el ama y la sobrina de don Quijote, una vez denunciados los libros de caballerías del hidalgo, reclaman la presencia del cura y su competencia para juzgar el presunto crimen. La figura del humilde eclesiástico representa, a los ojos de las dos mujeres, la máxima autoridad religiosa y moral a disposición, y le exigen la pronta evaluación (la “calificación”) de los libros contenidos en la biblioteca, considerados todos sin excepción sumamente peligrosos, y la aplicación de su poder para que obras tan amorales e inútiles no se difundan más.¹¹⁰ Persuadido por las palabras y las súplicas de las mujeres, y

¹¹⁰Según la legislación inquisitorial la figura del calificador tenía que responder a dos condiciones imprescindibles: un nivel intelectual aceptable y una historia familiar pura y libre de sospechas, este último requisito común a todos los cargos del Santo Oficio. Era la llamada “limpieza de sangre”,

preocupado él mismo por la salud de su paisano Alonso, el cura responde prontamente a la petición y asegura a las dos que el día de mañana se procederá sin más al “auto de fe”.

La furia inquisidora del cura, sin embargo, parece apagarse un poco cuando éste tiene que enfrentarse a la ingenuidad del ama que le pide, entre otras cosas, de esparcir la entera biblioteca con agua bendita. Cervantes, a este punto, transforma el viejo cura en un verdadero calificador, cuyo papel será no sólo de crítico doctrinal, sino también de crítico literario. La calificación podía ser individual, como la que describe el autor, o colectiva.¹¹¹ En el primer caso, cuyo paralelo encontramos en la novela, el tribunal llamaba sus calificadores de confianza y les sometía una copia del libro en cuestión junto, eventualmente, a las censuras que ya se habían aplicado y a las notas de otros inquisidores.

El escrutinio que los dos cumplen de la biblioteca de Alonso nos permite una mirada, a través del filtro de la narración novelesca, a los puntos salientes de la crítica literaria contemporánea relativa sobre todo al género caballeresco. Las elecciones del cura, así como sus comentarios y los del barbero, reflejan algunas de las opiniones acusatorias o apologéticas más frecuentes en ámbito crítico.

Un ejemplo significativo es el tratamiento recibido por los cuatro libros de *Amadís*: el cura, considerada la importancia de la obra y su influencia sobre todo el género, es tentado en primera instancia de ceder al instinto de la hoguera. Éste era el destino reservado a los que se definían “heresiarcas”, fundadores de sectas y

una de las cualidades indispensable para formar parte de la máquina judicial eclesiástica. Por lo menos hasta final del siglo XVI estas eran las únicas prerrogativas para quien quisiera ocupar el cargo, mientras que ya a principio del siglo XVII, debido al número demasiado elevado de calificadores, la selección se hará más estricta (Martínez Millán, 2007).

¹¹¹La calificación colectiva e institucional se requería sólo en casos específicos, y se llevaba a cabo bajo requerimiento del Consejo General que explicitaba también modos y tiempos de la evaluación. En estas ocasiones se dirigía a los órganos competentes y a todos sus miembros a través de un comisario especial, encargado de reunir en diferentes sesiones los maestros teólogos hasta la elaboración de una evaluación colectiva que se enviaba de vuelta al Consejo General (Pinto Crespo, 1983).

promotores de herejías, cuya culpa se consideraba mayor de la de los “simples” herejes. Será el barbero, en el papel de crítico, que defenderá el libro justificando su valor literario y su unicidad: gracias a la intervención de Nicolás el texto se salvará de la condena.

Las críticas dirigidas por el cura a los textos de la biblioteca se centran la mayoría de las veces en las características estilísticas y estéticas de las obras, como la sequedad del estilo o la falta de verosimilitud: es el caso del *Florismarte*, tirado rápidamente al patio por su estilo seco y duro, o del *Caballero de la cruz*, condenado por su insipiencia.¹¹² Es significativa, por otra parte, la suerte del *Espejo de caballerías*, adaptación en prosa del *Orlando Innamorato* de Boiardo, condenado al exilio perpetuo (uno de los posibles castigos reservados a los herejes), y no al fuego, por su relación con la obra italiana, relación que da pie a una digresión sobre el valor de las traducciones y los límites de “todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento” (I, 6: 64).

La cuestión de las adaptaciones y de las traducciones era asaz controvertida, y a menudo los índices de libros prohibidos contenían indicaciones restrictivas hacia las traducciones de textos sagrados o las reelaboraciones de las obras de los padres de

¹¹²No podemos olvidar tampoco la suerte ocurrida al ejemplar de Tirante el Blanco, que como sabemos es eleogiado por su verosimilitud. El pasaje que describe los comentarios del cura es sin duda uno de los más ambiguos, y en especial por la mención que se hace al “que le compuso” (I, 6:), que puede desvelar unas inesperadas referencias al mundo editorial: “*El que le compuso* puede ser tanto el propio autor como el impresor, y las *necedades* tanto pueden referirse a ellos como al mismo protagonista. A ello habría que añadir las implicaciones de una posible consideración afirmativa de la proposición de acuerdo con los términos de la condena, dictada precisamente por la ejecución de las *necedades*, es decir ‘ficciones’, ‘tonterías’, ‘desatinos’, ‘obscenidades’, o incluso la propia presentación realista de los hechos. *Echar a galeras*, tanto puede significar ‘condenar a remar en las galeras’, como, a través de *galeradas*, ‘imprimir un libro’, sin tampoco descartar alguna posible referencia intertextual como señalaré más adelante. Basándose en esta última interpretación, tal y como se colige del pasaje del Quijote de Avellaneda: ‘me echarán, a probárseme tal delito, tan a galeras como a las Trescientas de Juan de Mena’, donde el juego de palabras con ambos significados subraya la inequívoca aplicación del segundo, ‘imprimir’, a la obra de Mena, y en la acepción de ‘componer’ que registra Covarrubias: ‘es ir juntando las letras o caracteres que las van sacando de sus apartados’”(Paredes, 2015, en prensa).

la Iglesia, textos que no podían dejarse al descontrol y al libre pasaje de un idioma a otro con todos los riesgos que esta transición podía significar en términos de ortodoxia. La actitud del cura frente al volumen del *Espejo* imita precisamente las directivas eclesiásticas en materia de traducción, además de testimoniar la profunda influencia de la épica italiana en la tradición literaria española.

Era también muy debatida la cuestión de las acusaciones a daño de autores u obras cristianas, cuyos contenidos e intenciones no podían ser condenados *tout court*, sino que tenían que ser sometidos a un análisis escrupuloso que permitiera salvar aquellos pasajes considerados dignos de formar parte de las lecturas de un buen cristiano. El sistema, en estos casos, se valía de la llamada “expurgación”, que permitía una nueva circulación de aquellos textos que habían sido enmendados (expurgados) de los pasajes considerados ofensivos para la moral o contrarios a la doctrina vigente.

El mismo *Quijote*, cuya publicación fue evidentemente sometida a la autorización de las instituciones, tendrá que pasar por las horcas caudinas de la Inquisición y, pasados casi veinte años de la salida de la segunda parte, en 1632, sufrirá la espada de la censura. Ya en 1624 la obra cervantina fue revisada por la Inquisición portuguesa, cuya extensa calificación analizó sobre todo los aspectos morales del texto. Se censuraron en aquella ocasión hasta siete pasajes de la primera parte, incluidos en los capítulos 13, 16, 17, 20, 26 y 28, algunos por atentar a la honestidad pública y otros por las alusiones consideradas inconvenientes y no respetuosas hacia actos de devociones y de piedad (Gacto Fernández, 1991: 19). Hay que notar que los pasajes expurgados por deshonestidad, entre los cuales recordamos las aventuras nocturnas de Maritornes con el arriero (I, 16), no fueron considerados por la Inquisición española que, en otras ocasiones, sí se había detenido en episodios parecidos (por ejemplo en la *Celestina*), pero nunca en relación con obras cervantinas.

La censura de 1632, sin embargo, se centró en un breve pasaje de la segunda parte, más en concreto del capítulo 36: “y advierta Sancho que las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito, ni valen nada” (II, 36: 830). La frase pronunciada en un contexto evidentemente irónico por la duquesa (un personaje cuya ligereza y frivolidad estaban bien demostradas), que ya fue censurada en la edición de Valencia de 1616, fue mandada borrar de todas las ediciones por el *Índice expurgatorio* del cardinal Zapata aunque, a pesar de su ambigüedad, no está considerada heterodoxa por la doctrina católica. Éstas las palabras con que se indica el pasaje a enmendar: “«Miguel de Cervantes Saavedra, Segunda parte de Don Quixote, capítulo 36, al medio, bórrese: *las obras de raridad que se hazen tibia y floxamente, no tienen mérito ni valen nada*»” (citado por Estrada Herrero, 2008: 279). La frase fue purgada probablemente bajo la sospecha de un espíritu reformista, si bien las palabras de la mujer recuerdan, en la sustancia, las palabras de San Pablo en su Primera Carta a los Corintios (Castro, 1967: 213-221). La justificación se encuentra bien clara, sin embargo, en la regla 10 del índice de 1612, ausente en el de Zapata pero sin duda todavía vigente, “que descalifica el uso de autoridades y palabras de las Sagradas Escrituras para tratar asuntos profanos” (Gacto Fernández, 1991: 17), castigando de esta manera no tanto el contenido en sí cuanto su uso irónico e irreverente.

Volvemos ahora el escrutinio: el mismo cura se vale del instrumento de la expurgación para no tener que entregar a las llamas el famoso libro de *Don Belianís*:

–Pues ése– replicó el cura–, con la segunda, tercera y cuarta parte, tienen necesidad de un poco de ruibarbo para purgar la demasiad cólera suya, y es menester quitarles todo aquello del castillo de la Fama y otras impertinencias de más importancia, para lo cual se les da término ultramarino, y como se enmendaren, así se usará con ellos de misericordia o de justicia; y en tanto, tenedlos vos, compadre, en vuestra casa, mas no lo dejéis leer a ninguno. (I, 6: 65)

Recorre también, como ya hemos comentado con respecto a las traducciones y a los libros del ciclo carolingio, al destierro o, en alternativa, a la cárcel. Es el caso de la *Galatea*, protagonista de unos de los múltiples juegos autorreferenciales.

En la descripción de los espacios de lo prohibido definidos por los índices y las normativas deliberadas por el Santo Oficio, hemos mencionado la importancia asumida por la figura del autor en la evaluación de una obra bajo sospecha de herejía. A partir de este detalle, es interesante subrayar la reacción de los dos calificadores frente al *Palmerín*, obra que precisamente gracias a la nobleza de su autor, además del estilo claro y de las deleitables invenciones, se salvará de la hoguera.

Antes de pasar al último acto de este improvisado juicio queremos llamar una vez más la atención sobre la manera en que las opiniones expresadas por Pero Pérez durante la valoración reflejan la recepción crítica del género caballeresco en los siglos XVI y XVII. Los juicios que encontramos en los escritos críticos de algunos intelectuales de la época, en su mayoría eclesiásticos, prueban de manera bastante nítida una ambivalencia crítica que Cervantes recupera a lo largo de toda la novela. No obstante el autor declare en el prólogo de la primera parte, y sin muchos giros de palabras, su postura en contra de los libros de caballerías, postura reiterada en las palabras del canónigo de Toledo (I, 47-48), podemos encontrar en los personajes un general aprecio hacia la literatura de caballerías, demostrado en más de una ocasión por su amplio conocimiento del género. Muchas de las expresiones de reprobación o de las justificaciones aducidas por los representantes de la “cultura alta” con respecto a este tipo de literatura se encuentran en las páginas que Cervantes dedica al escrutinio de la biblioteca de Alonso. El juicio literario, siguiendo las huellas de la calificación censoria de los textos heréticos, se transforma en un *excursus* crítico y en una reseña de los textos más conocidos por los lectores de la época que se están enfrentando con la evolución paródica de este mismo género, y tendrán que

interpretarlo precisamente a través de aquellas competencias que han asimilado por formar parte de una sociedad todavía impregnada de los efectos de la literatura caballeresca y que, en sus actitudes críticas, sigue entrelazando el análisis estético con una rigurosa evaluación dogmática (Gilman, 1993).

Los que atacaban a la caballería en su conjunto, como género literario indigno en todos sus aspectos, lo hacen a través de argumentos tópicos, relacionados esencialmente con el rechazo de la literatura de ficción, de la *inventio*; sin aportar ninguna justificación al debate, tachan esta literatura, en tanto que profana, de instigadora de ocio y de corruptora de la moral. Son los mismos argumentos que leemos en boca del ama y la sobrina, que al condenar sin apelación los libros de Alonso, parodian grotescamente la postura teórica que dominaba en los ambientes eclesiásticos. Se trata de una actitud crítica que hacía propios los preceptos platónicos de desprecio hacia el arte poético pero a través del filtro cristiano de la función didascálica de la literatura, del arte como instrumento de evangelización. Los dos inquisidores cervantinos, con la explícita remisión a la censura y al proceso antiherético, representan también una posición clara, aunque no necesariamente la del autor: hablamos de aquel enfoque crítico que sintetiza la preceptiva neoaristotélica con las bases poética horacianas, a través del espejo de la crítica humanista y renacentista. Los fundamentos del debate están en el terreno de confrontación entre la invención y la imitación, la utilidad y el entretenimiento (este último contrastado por la literatura doctrinal), la unidad y la variedad de la obra y la función de la *admiratio*, entendida como la emoción provocada en el lector por todas las novedades de estilo e invención que la Inquisición intentaba desanimar y extirpar.

La cuestión, sin embargo, no se limita a la sola evaluación de la *imitatio*, o a la contemplación platónica de las calidades morales e ideales del objeto representado: la actitud del cura hacia los libros de la biblioteca es la de un lector profundamente influenciado por las directivas censorias que gobernaban más o menos directamente

no sólo la producción cultural sino también su recepción. Como censor diligente, aunque lector ilícito de los libros que condena, tiene que demostrar a los fieles que han dejado en sus manos la tarea de juzgar estos textos, ser capaz de aplicar a su calificación unos criterios morales superiores y ejemplares. Para cumplir con su obligación, utiliza aquellos medios de control ideológico que Cervantes toma prestados de las estrategias inquisitoriales.

El género caballeresco no era explícitamente considerado en los índices, que como hemos dicho se ocupaban principalmente de textos religiosos, confesionales, traducciones y comentarios doctrinales que no entraban dentro de los límites impuestos por la Iglesia romana. No obstante, las manos de la censura llegaban a todos los ámbitos de la cultura escrita, y tanto desde el punto de vista religioso como del humanista, las novelas de caballerías sufrían feroces críticas sea por su nefasta influencia sobre la espiritualidad del lector como por su preocupante ingerencia en la formación de los gustos literarios (pensamos también en los ataques al género llevados a cabo por los jesuitas sobre todo a finales del siglo XVI por su falta de calidad estética y moral. Marín Pina, 2005: 422).¹¹³ Sin olvidar la preocupación social relativa a las prácticas de lectura descontroladas que los géneros de ficción podían provocar en lectores influenciados como eran las jóvenes y, también, los viejos hidalgos. Las críticas hacia el género no se quedaban necesariamente al interno del debate cultural, sino que utilizaban a menudo términos y categorías sacadas de la moral corriente, alternando estas posturas a ataques contra el estilo como los que Cervantes atribuye al cura. Los que defienden los libros de caballerías, por otra parte, elogian las ingeniosas invenciones que permitían a la variedad de la trama de llegar a

¹¹³Las medidas en contra de la lectura, femenina y no, de los libros de caballerías no surtieron mucho efecto, pero “a finales de siglo el control se estrecha y con el referente de la obra de Possevino, la *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* (1594), la Compañía intensifica el asedio y estos libros se demonizan, se asocian a la herejía. Autores como Diego de Arce, en sus *Advertencias* (Cátedra, 2002: 221), o Fray José de Jesús María, en la *Primera parte de las Exceleacias de la Virtud y Castidad* (Alcalá, 1601: 796), llegan a pedir su destrucción en autos de fe como el efectuado por el ama y la sobrina, convencidos de que estos libros son sermonarios o cartillas del diablo y conducen a la apostasía” (Marín Pina, 2005: 423).

una perfecta unidad estilística, las novedades maravillosas o incluso la función didascálica y ética de personajes tan ejemplares como los valientes caballeros. Es el mismo aspecto del *delectare* que, con objetivos opuestos, usan los detractores para demostrar la influencia negativa y la falta de moralidad y pedagogía cristiana.

Edward Glaser, en un artículo de 1966 sobre la recepción crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII, además de señalar la heterogeneidad de los ataques, subraya cómo los testimonios recogidos sobre el tema han de atribuirse en su gran mayoría a religiosos y teólogos, todos de acuerdo en condenar el género y sus autores. La casi totalidad de las detracciones, pensamos por ejemplo en los preceptos elaborados por Luís Vives en su *De institutione feminae christiane* (publicado en 1528; Vives, 1995), se centran precisamente en el ascendiente que estas obras podrían tener, y tenían, sobre la conciencia de los fieles y en particular de las mujeres, seducidas por las excitantes aventuras y distraídas de los deberes de un buen cristiano.

Aunque no falten el reconocimiento de unas cuantas virtudes de la literatura de entretenimiento, virtudes que ambos (el cura y el barbero) como lectores conocen muy bien, la condena de los libros de Alonso Quijano no se detiene: una vez examinados los textos, o sus títulos, se tiene que seguir con el castigo llegando hasta la hoguera. Como en el caso de las peores herejías, la lectura histórica y literal del hidalgo es portadora de valores heterodoxos con respecto a la que se consideraba una recepción “normal”, sana y en línea con las estrategias interpretativas de la comunidad dominante.

Y como si de un verdadero juicio se tratara, el papel de la autoridad eclesiástica se tiene que detener en las puertas de la condena. La Inquisición, que contaba con el control de la opinión pública y el sometimiento cultural e ideológico de los lectores conseguido también a través de aquel espectáculo público que era el auto de fe, no podía en ningún caso llevar a cabo la ejecución del castigo. Al

momento de cumplir la condena entraba en juego el brazo secular representado por las autoridades civiles. Antes de que se aplicara la pena, los condenados tenían que pasar por toda una serie de solemnidades públicas que tenían como objetivo principal la educación indirecta de la ciudadanía que asistía a estos actos y presenciaba a la humillación social de los culpables.

El auto de fe era el término con que el Santo Oficio indicaba el llamado *sermo*, es decir una solemne institución pública elaborada con el fin de inculcar en el pueblo un reverente terror hacia el inmenso poder de la Iglesia y la más absoluta repulsión para cualquier forma de herejía (Lea, 1982-1983). Desde las primeras y más sencillas organizaciones, se pasará con el tiempo a ceremonias cada vez más solemnes, representaciones públicas de la abjura, de la reconciliación y del castigo, con reglas precisas y una ingeniería simbólica perfectamente calibrada dentro de una dimensión teatral.

Participaban al acto, cuyo punto focal era la lectura colectiva de las sentencias, las autoridades religiosas y las civiles (el cura y las dos mujeres con el barbero, en nuestro caso), juntas para demostrar cómo el discurso inquisitorial no se limitara a los valores ideológicos del Oficio, sino que representaba también las líneas del sector social dominante, que controlaba el poder político. La minucia y la perfecta organización de las reglas de representación demuestra de manera muy clara la importancia asignada a la espectacularidad del evento, para subrayar la potencia de la institución y también su superioridad con respecto a las fuerzas civiles.

El cura y Nicolás el barbero asumen, más allá del papel de calificadores, empeñados en la evaluación de los libros, el rol de verdaderos inquisidores en un simbólico auto de fe. De hecho, una vez controlados más o menos sumariamente los textos de Alonso, hacen pública su decisión declamando la suerte tocada a las distintas obras y justificando sus elecciones con las que parecen ser pruebas legales en contra o a favor de una determinada obra.

Durante el auto los condenados se llamaban uno por uno para aumentar todavía más la deshonra pública, y resultaba fundamental que todas las condenas fueran leídas sin interrupciones (junto con un resumen de los crímenes cometidos y de las conclusiones sacadas por el tribunal). Se leían entonces las condenas de los llamados “relajados”, culpables que después se entregaban al brazo secular para ser sometidos al castigo de la hoguera, pero también las de los penitentes y reconciliados, condenados a penas más ligeras y obligados, durante toda la duración de la pena, a mantener el más riguroso secreto.

Después del espectáculo propiamente dicho, con toda su macabra solemnidad y sus minuciosos preparativos, se hacía pública la memoria del acto mismo, para que los espectadores pudieran recordar y asumir cuál era la suerte reservada a quien se desviaba del código impuesto por la Iglesia. Incluso quien no estaba condenado a la hoguera no se podía escapar de la dolorosa humillación pública: ésta no se limitaba a la duración de la representación colectiva, sino que se prolongaba con la ejecución de los castigos “menores” que hemos mencionado y con la práctica del sambenito,¹¹⁴ sin olvidar la conservación en los archivos eclesiásticos del nombre y de las culpas del condenado.

Precisamente al sambenito, una capa de lino o paño con que se vestían los condenados, se refiere la sobrina de Alonso en el capítulo sexto de la segunda parte, poco antes de que el desventurado hidalgo salga por tercera vez en búsqueda de nuevas aventuras pero justo después que llegase a la aldea la noticia de la publicación de otro diabólico libro, lo que cuenta las andanzas y las locuras de su tío:

¹¹⁴El sambenito, palabra que deriva de la evolución fonética de la locución “saco bendito”, era el hábito tradicionalmente llevado por los penitentes durante el auto de fe y sucesivamente expuesto en las iglesias como ulterior admonición para los fieles. Consistía en un rectángulo de paño con una única abertura para la cabeza, y solía ser decorado con demonios y llamas, si el penitente había sido condenado a la hoguera, o con la cruz de San Andrés si la pena era más leve. A menudo se bordaba también el nombre del condenado para que resultara más reconocible durante la exposición pública (Martínez Millán, 2007).

–¡Ah, señor mío!– dijo a esta sazón la sobrina–. Advierta vuestra merced que todo eso que dice de los caballeros andantes es fábula y mentira, y sus historias, ya que no las quemasen, merecían que a cada una se le echase un sambenito o alguna señal en que fuese conocida por infame y por gastadora de las buenas costumbres. (II, 6: p.590)

Hemos anticipado cómo la participación de la Inquisición en la ejecución de la pena estaba prohibida por los códigos eclesiásticos, que no permitían a los clérigos cumplir los que se consideraban crímenes de sangre o incluso de dictar justicia capital. Como consecuencia la actuación del castigo se dejaba en las manos de las autoridades civiles, el brazo secular. En efecto la Iglesia, representada por el Oficio, no condenaba ni siquiera la persona del hereje, sino simplemente el acto de herejía. Abandonaba luego a la justicia terrena, cuyo objetivo era de hacer civilmente efectiva la condena y poner en práctica la pena, aquellos culpables no dispuestos a la conversión.¹¹⁵

Durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote resulta evidente la distinción de papeles: el cura y el barbero se ocupan de calificar los libros, defenderlos o acusarlos, pero una vez hecha pública la decisión final y enunciada la condena los volúmenes pasan inmediatamente bajo la jurisdicción civil. Los censores dejan los libros en las manos del ama, encargada de tirarlos al patio donde se montará la hoguera: “Pues no hay más que hacer– dijo el cura–, sino entregarlos al *brazo seglar* del ama, y no se me pregunte el porqué, que sería nunca acabar” (I, 6: 67. La cursiva es nuestra).

Los libros serán entonces amontonados en el corral y quemados por las dos mujeres, impacientes de librarse de objetos tan diabólicos y peligrosos. Será la sobrina quien sugerirá actuar el castigo al externo, como se hacía con las hogueras

¹¹⁵La Iglesia, como hemos dicho, condenaba el crimen pero no el criminal. La escapatoria fue creada por el Papa Inocencio III antes de la institución de la Inquisición, con el fin de proteger de posible irregularidades los tribunales espirituales que juzgaban los clérigos acusados de falsificación y los entregaban a las autoridades seculares para la ejecución (Lea, 1983: 704)

preparadas para los condenados cuya ejecución tenía lugar, por motivos obvios, fuera de la ciudad:

no sin ironía, Cervantes convierte a dos simples mujeres, nada leídas y poco instruidas, representantes de aquellas lectoras en las que calaron las advertencias, en el brazo ejecutor del terrible castigo, pues les basta comprobar los efectos perniciosos obrados por estos libros en su tío y señor para condenarlos al fuego purificador y aniquilarlos sin haberlos leídos (Marín Pina, 2005: 423).

Termina de esta manera el sumario proceso contra los volúmenes de Alonso con el intento de salvar, quemando los libros y tapiando la biblioteca, la mente trastornada del pobre hidalgo. El uso por parte de Cervantes de imágenes relacionadas con los procesos inquisitoriales no es nada casual, aunque resulte difícil imaginar una explícita voluntad paródica por parte del autor. La institución del Santo Oficio, en la época en la que se escribe la novela, sigue siendo poderosa y su control sobre la circulación y la difusión de la palabra escrita sigue vigente. Tanto que su influencia forma parte de la práctica receptiva de los lectores de la época, que como los protagonistas del episodio que hemos descrito, tienen plena conciencia de los medios de la Inquisición y de su papel en la vida cultural. Pero sin llegar a exponerse con una sátira abierta y explícita en contra de los tribunales o de la censura, que en cuanto parte del circuito cultural no pueden faltar en el universo lector de la novela, Cervantes esboza una condena a unos métodos que, según lo que hemos leído en este mismo episodio, son culpables de manipular la producción y la recepción intelectuales y de someter cualquier producción escrita, artística y no, al yugo dogmático y doctrinal.

La vigilancia de la Inquisición se extendía de hecho a todo el ciclo vital del libro, desde su producción a su impresión, hasta su difusión y el control del destinatario, del lector mismo. El objetivo, una vez más, es doble: encauzar el

camino de la palabra escrita con un control rígido y absoluto, y obligar ética y jurídicamente a los ciudadanos a respetar las prohibiciones religiosas y a colaborar con las instituciones para la denuncia y la eliminación de los libros censurados (Pinto Crespo, 1983).

El autor, al contrario por ejemplo del cura, parece consciente de la arbitrariedad y de la gravedad de las decisiones tomadas por los tribunales, aunque no está totalmente en contra de una censura que pueda proteger a los lectores de una derivas interpretativas social y culturalmente peligrosas. En el capítulo 48 de la primera parte, durante la conversación que el canónigo de Toledo entabla con el cura sobre los libros de caballerías y el público al que estos libros se destinan, podemos relevar cómo la presencia de una forma leve, inteligente y discreta de censura pueda ser de beneficio al público lector y espectador. La dramaturgia contemporánea, por ejemplo, era sin duda mucho más peligrosa para los valores morales de la comunidad que cualquier pequeña desviación de la ortodoxia.

Sin llegar entonces a denunciar abiertamente las injusticias cumplidas por los censores y los inquisidores, sino amalgamando sus razones dentro del flujo narrativo y de la construcción del mundo lector donde actúa su protagonista, Cervantes deja a sus personajes –y a sus lectores– la posibilidad de juzgar la legitimidad de las acciones de los escrutinadores. Al terminar la narración del episodio, apuntando otra vez a la furia moralista del ama, el autor sugiere que quizás, en el medio de todo aquel furor censorio (y también a causa de la distracción de los examinadores, ellos mismos lectores y pecadores), podía acabar siendo castigado también quien no lo merece:

Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa, y tales debieron de arder que merecían guardarse en perpetuos archivos; mas no lo permitió su suerte y la pereza del escrutinador,

y así se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores (I, 7: 70).

5 La interpretación comunitaria y la exclusión social

Al plantear las bases teóricas de nuestra investigación, hemos definido el significado del texto como la experiencia del lector, último y principal responsable de la interpretación a través de las competencias literarias y sociales y de las estrategias interpretativas “heredadas” de la comunidad a la que pertenece. Todos los datos materiales que hemos estado recopilando han contribuido a la determinación del contexto dentro del cual se desarrolla la interpretación y, al mismo tiempo, han definido los mecanismos a través de los cuales esta misma interpretación se construye y se define en oposición a otras y como proceso determinado histórica y culturalmente.

La manera en la que los personajes retratados por Cervantes han manipulado los textos, se han relacionado con los libros y en general con la palabra escrita, el tipo de práctica que ejercen y los modos de adquisición de contenidos literarios, convergen en la idea de competencia y en el modelo de coherencia a través del cual los lectores decodifican el mensaje escrito y lo naturalizan para comprenderlo. Las competencias, según la definición que hemos dado, no se limitan al conocimiento lingüístico o literario, sino que incluyen también los aspectos sociales y políticos del momento histórico en que se desarrollan y del que dependen.

A este propósito queremos recuperar ahora la definición de la lectura como práctica diacrítica y afinar sus límites insertando en la ecuación su relación con las otras dos dimensiones materiales de la recepción, la espacial y la temporal. La idea de tridimensionalidad del signo lingüístico, que tiene que ser definido no sólo en sentido histórico y territorial, sino también cultural, es indispensable para situarlo

“en el marco social en que necesariamente se inscribe en su relación pragmática, es decir en relación con sus usuarios ‘legítimos’ al interior de la escala social” (Gómez-Moriana, 1998: 154). Podemos trasladar la definición al estudio de la recepción y a los procesos de formación del significado, de manera que las transformaciones sociales, económicas y políticas no se pierdan en el análisis de una práctica que está profundamente vinculada al contexto histórico y que, a partir de éste, define las estrategias compartidas por las comunidades de receptores. Hablamos de la “reciprocidad de perspectivas” (1998: 159) que, junto con las acciones individuales y el mecanismo colectivo que garantiza el orden social, define el contexto cultural, una contingencia bien determinada que se rige en un consenso público necesariamente temporáneo y sujeto a cambios.

A partir de estos elementos se definen en la sociedad unos grupos que representan la autoridad garante de la supervivencia de determinadas tradiciones y determinadas visiones del mundo, así como el uso que hacen de ellas los miembros de estos mismos grupos.

El hecho de que los parámetros de normalidad de una interpretación sean definidos por los límites impuestos por la comunidad, implica necesariamente que se desarrolle también una definición de anormalidad, de “otredad”, que recoja todas aquellas prácticas (en nuestro caso lecturas) que no responden a las dinámicas sociales aceptadas y que utilizan estrategias interpretativas ajenas (cronológica y culturalmente) a las corrientes. La consecuencia es una jerarquización de las visiones del mundo que excluye inevitablemente las que se hallan fuera de la normalidad aceptada, como sucederá con la fantasía caballeresca de Alonso Quijano en el papel de don Quijote. La suerte de esta interpretación, de hecho, comprenderá el intento de modificación y normalización hasta la pseudo-inclusión en los mecanismos sociales a través de la parodia y del filtro literario que debería de excluir el comportamiento incorrecto del plano de la realidad factual. Una paradoja, si

pensamos en el doble estatus del caballero y de su escudero, al mismo tiempo personas e intérpretes de la palabra literaria y personajes de papel.

Existe entonces la que podemos identificar como una comunidad general, una macro-comunidad definida por las coordenadas espaciales, temporales y sociales, en oposición a la cual se define la interpretación del protagonista, y que presenta como rasgo fundamental la consciencia de la anormalidad de la lectura, y su actualización, por parte del hidalgo. Salvando las distancias, la que finalmente se impone es una interpretación que refleja unas determinaciones sociales ineludibles, y que acaba con la anulación de aquella recepción que, potencialmente, puede modificar el orden social y político.

Dentro de esta comunidad, sin embargo, podemos encontrar grupos distintos.

Hacer una taxonomía del público no es una tarea sencilla: los paradigmas utilizados son forzosamente arbitrarios y las categorías se solapan necesariamente. Pero una vez que hayamos clasificado los a lectores retratados por Cervantes, definido sus características sociales, culturales y finalmente interpretativas, podremos delinear las diferencias que, a pesar de todo, contribuyen a formar la interpretación vigente, o dominante, con respecto a la interpretación que la sociedad en su conjunto ha rechazado y castigado.

El mismo don Quijote, por supuesto, forma parte de un conjunto social determinado, pero las estrategias que ha estado aplicando para la lectura y la interpretación de las novelas de caballerías no coinciden con las estrategias que los demás personajes. Veremos pues, en qué aspectos divergen y las maneras en que se exteriorizan estas divergencias.

Los personajes se pueden dividir, según las motivaciones, las modalidades prácticas e incluso según las consecuencias de su lectura, en distintos grupos que, siendo la lectura vinculada a las circunstancias históricas, no pueden no estar en

relación con la clase social a la que pertenecen. Aunque la división no de necesariamente como resultado interpretaciones homogéneas. Hemos visto cómo el uso que los individuos hacen del texto, en sentido material e interpretativo, ha de situarse en un lugar central, y cómo la posición social del lector se vincula estrechamente con sus motivaciones lectoras, con las circunstancias materiales de su recepción y, finalmente, también con los matices de su interpretación.

Cervantes dibuja en sus prólogos unos lectores potenciales de la obra, casi podríamos decir unos lectores modelos, pero a lo largo de la narración inserta unos personajes que, aunque ficticios, se nos presentan a nosotros los lectores reales (en una perspectiva sincrónica y diacrónica), como lectores a todos los efectos, ejemplos literarios de unas prácticas reales ejercidas dentro de un contexto material que se puede rastrear en la narración y que, no obstante la naturaleza estética de la novela, bien puede funcionar como referencia histórica. Se tratarán entonces no como lectores virtuales, o solamente ideales, sino como receptores efectivos con competencias, expectativas y estrategias históricamente coherentes, cultural y socialmente justificadas.

5.1 Los personajes como subcomunidades interpretativas: una taxonomía.

Los detalles materiales de la recepción, todos los aspectos relacionados con las prácticas de lectura, sean cotidianas o excepcionales, nos llevan ahora a poder definir unos grupos de lectores gracias a los cuales podremos concretar las estrategias interpretativas del protagonista. Estas subcomunidades, todas aunables por la distancia que mantienen de la desatada lectura de Alonso Quijano, se caracterizan algunas por la similitud de los mecanismos de recepción y por la (a veces ausente) comunión de los resultados interpretativos. Otras, por la pertenencia de sus miembros a determinados grupos sociales que, a pesar de la supuesta identidad de

competencias o visión del mundo, responden de manera distinta al proceso de lectura y mantienen relaciones diferentes con la literatura caballeresca entendida como medio de diversión y entretenimiento.

La repartición de los personajes en estos grupos, que llamamos subcomunidades con respecto a la comunidad general que se opone a la lectura del hidalgo, es por supuesto arbitraria, aunque guiada por criterios de distribución social que no impiden la superposición de algunos elementos, para los cuales hemos decidido elegir el grupo que mejor define sus características. La posición social es un parámetro que, como hemos visto, confirma la dimensión histórica de la lectura y su amplia distribución entre los varios estamentos, prueba de la necesidad metodológica de considerar la variable diastrática como complemento del análisis de la interpretación.

5.1.1 Las mujeres

Hemos anticipado como de manera necesaria las subcomunidades interpretativas en las que vamos a dividir el público lector, o simplemente receptor, que llena las páginas cervantinas, se pueden superponer y tener algún elemento, unos personajes o unas estrategias, en común. El caso más impactante es sin duda el de las mujeres: el grupo que vamos a describir y analizar es probablemente uno de los más variados por condición social, educación, formación, bienestar económico y también por historias personales. Pero más allá de estas obvias diferencias, y sin ignorar tampoco las divergencias en la recepción material de la literatura y la relación material con los libros, encontramos unos rasgos comunes en la interpretación que merece la pena subrayar.

Las mujeres retratadas por Cervantes son doncellas, mujeres mayores, nobles o paisanas, prostitutas y duquesas, ricas y humildes labradoras. Lo que tienen en

común es una cierta relación con la literatura, especialmente caballescica, una relación que por supuesto tiene distintas facetas y enfoques incluso opuestos.

Siguiendo los datos sobre la difusión de la cultura que hemos comentado debemos tener presente en primer lugar que las posibilidades culturales de las mujeres son sin duda más limitadas de las de sus familiares varones, y esto vale más o menos para todos los estamentos sociales. La educación femenina, o su posibilidad, era una cuestión debatida a todos los niveles y, aunque no se negara del todo su necesidad, tiene unas declinaciones que son específicas del género. Si para las mujeres de las clases más bajas la cuestión se vincula necesariamente a las posibilidades económicas y a la imposibilidad material (además de la supuesta inutilidad) de recibir una educación aún mínima, para las demás clases sociales el problema se relaciona con los preceptos morales desarrollados siguiendo los pilares de la moral cristiana, una moral que se va haciendo cada vez más estricta en paralelo al afirmarse los mandatos contrarreformistas.

Incluso si miramos a la evolución del género caballescico podemos rastrear los cambios que afectan a la imagen de la mujer y que influyen también los gustos de estas lectoras tan sujetas al control externo de la familia y de las instituciones religiosas. El mismo Montalvo da prueba de este cambio y, de la representación del mundo artúrico en *Amadís*, pasa con las aventuras de Esplandián al retrato de un caballero de rasgos ascéticos dedicado completamente a la exaltación de la cristiandad y casi ajeno a los problemas amorosos, no guiado por la mujer idolatrada sino por sus convencimientos morales y la fuerza de su fe (Marín Pina, 1991: 140). En este pequeño recorrido, que va de la literatura caballescica de inspiración artúrica hasta la cristiana, no será difícil reconocer y colocar también a algunas de las protagonistas cervantinas que, además de ser lectoras de libros de caballerías, actúan también como las heroínas del género, en una representación metaliteraria que las dibuja al mismo tiempo como receptoras e inspiradoras de esta literatura o abiertas

enemigas de los peligros representados por las derivas fantásticas de las aventuras caballerescas. Personajes como Dorotea recuerdan de cerca aquellas protagonistas caballerescas que salen de la casa paterna para vengar un tuerto sufrido o perseguir los ideales amorosos que hacían suspirar a las lectoras, inspiradas y encantadas por las historias de estas valientes doncellas. Antes de que la Contrarreforma empujara a los autores caballerescos a preferir unos héroes guiados por modelos cristianos, poco interesados en el amor y en las mujeres, centrados en la afirmación de unos valores morales que no pueden dejar demasiado espacio a los tormentos románticos, la literatura caballeresca de inspiración artúrica hace de la mujer uno de sus ejes, construyendo la figura del caballero entorno a la de una doncella que necesita su ayuda y su defensa, en nombre de la cual el esforzado caballero puede demostrar todo su valor y su pasión. Las proezas de estos nobles gentilhombres se sustentan en el compromiso hacia la mujer, y la representación de los amores y de la idolatría hacia las inspiradoras de tanto valor es una herencia de aquel amor cortés que tanto debe a las nobles damas protagonistas y lectoras:

[...] todo esto, que narrativamente se traduce también en un mayor protagonismo y en la posibilidad de experimentar aventuras en un espacio del que hasta entonces estaban excluidas, atraería quizá la atención de unas mujeres lectoras que se proyectarían en estas heroínas capaces de llevar una vida personal autónoma, sobre todo en el terreno sentimental, y, como ellas, protagonizarían aventuras similares, siquiera en su imaginación (Marín Pina, 1991: 139).

Las protagonistas femeninas de la novela representan el amplio abanico de las posibles, y en muchos casos efectivas, lectoras del género caballeresco a propósito de las cuales, como hemos dicho, no tenemos datos históricos tan (relativamente) amplios como para los hombres ni, dada la posición social ocupada por las mujeres, satisfactorios. Si por un lado tenemos pruebas de lectura por parte de unas mujeres “célebres” (Ejemplos), por el otro se echan en falta las relativas a las mujeres de las

clases más bajas, sobre todo del ambiente extra-urbano poco alfabetizado y al margen de la circulación de la literatura.

Por estos motivos el retrato cervantino resulta sumamente interesante y sugerente:

Cervantes, fino observador de la realidad, sin duda era consciente de ello y en sus mujeres de ficción retrató lo que pudo ser en su época la recepción de los libros de caballerías entre el público femenino en los diferentes ámbitos y grupos sociales. Plasmó el conocimiento de la narrativa caballeresca en una sociedad eminentemente rural y en menor medida urbana e la que las mujeres nobles y acomodadas, incluidas las labradoras ricas, poseen cierto grado de formación frente a las del tercer estado, el humilde y rudo campesinado, inmerso en un profundo analfabetismo, pero no por ello al margen de la cultura del escrito, del mundo del libro (Marín Pina, 2005: 421).

Nos da una idea de la recepción de mujeres muy distintas entre ellas pero que, a fin de cuentas, confirman las informaciones que hemos podido deducir de fuentes como los tratados morales (muchos), los (pocos) documentos notariales a ellas dedicados y de la misma producción literaria que, no sólo en sus dedicatorias y paratextos sino también en la elección de los contenidos, refleja un público femenino muy activo. Los autores dirigen a esta parte de público las aventuras amorosas y también unos modelos de imitación muy significativos, ejemplos de virtud pero también, sobre todo en los textos de corriente cortesana, de una pasión erótica y de un compromiso en los hechos de armas que en a ojos de los moralistas representaban la ruina del espíritu femenino, el riesgo de ser corrupto por la falta de moralidad y la distracción que inevitablemente provocaba en la educación de la buena mujer cristiana. Los ejemplos indicados por Marín Pina (1991) pueden dar una idea de los límites entre los que se tenía que quedar la educación de las doncellas, que no se negaba del todo pero se pretendía dirigida hacia textos determinados y apropiados,

que no trataran de amores y armas sino que guardaran la honestidad de las doncellas. Los libros de caballerías, evidentemente, no entraban en la biblioteca ideal de las mujeres, por atentar a su virtud con la representación de aquel mundo cortesano del que no puede salir nada bueno para una mujer cristiana, así como serían de evitar los acontecimientos sociales que en este mundo se inspiran, los torneos y las justas en los cuales los hechos descritos en los libros cobran vida y las mujeres se erigen “en jueces de quién es más valeroso y esforzado en las armas” (Marín Pina, 1991: 134).

Las indicaciones de los moralistas, sin embargo, no ponen freno a las lecturas femeninas:

[...] son numerosísimas y variadas las fuentes que nos aseguran que los anatemas lanzados contra estos géneros apenas tuvieron efecto, porque inventarios, documentos diversos, tratados y obras literarias señalan una y otra vez el atractivo que ejercieron sobre los jóvenes y las féminas en particular (Marín Pina, 1991; Sarmatti, 1996), que los podían incluso alquilar, como consta documentalmente para las damas de palacio, pero también para otras (Baranda, 2003: 163)

Las mujeres son unas apasionadas lectoras, en general, de las novelas de caballerías, y las motivaciones, como bien retratará Cervantes son múltiples pero con un *fil rouge* que se puede identificar con los aspectos amorosos y románticos de estas historias.

¿Quiénes son entonces las lectoras cervantinas? ¿Qué tipo de interpretación, vinculada a las particulares circunstancias de recepción, extraen de los libros leídos?

Si empezamos por el principio y seguimos el desenlace de la narración nos hallamos, ya en los primeros capítulos, antes unos ejemplos muy significativos de mujeres que, a pesar de no ser lectoras, sí tienen una relación, aunque de negación, con la literatura de caballerías. La sobrina y el ama de don Quijote, protagonistas del escrutinio de la biblioteca y testigos del efecto de los libros sobre la mente del viejo

hidalgo, expresan sus resolutas opiniones sobre la literatura definiendo los libros del hidalgo diabólicos y merecedores de las llamas del infierno como los peores pecadores. El conocimiento literario de estas dos mujeres pasa a través del filtro del hombre de casa, y el juicio que ostentan con tanta violencia es directa consecuencia de la imposición eclesiástica, que condena la literatura supuestamente no educativa y que ha convertido en un tópico negativo las aventuras fantásticas de los caballeros, el uso de la invención y la aparente falta de moralidad que, en el caso específico de Alonso Quijano, ha tenido unas consecuencias tan desatadas. Como bien hace notar Marín Pina (2005: 421), la joven sobrina no tiene una experiencia lectora directa con estos libros, que sin embargo heredará a la muerte del tío, pero sí ha asimilado, y con ella la supersticiosa ama, todas las prohibiciones impuestas por la ideología dominante. Los condena, entonces, sin haberlos leídos (aunque sabemos que sí sabe leer, ya que los vales escritos por don Quijote se dirigen a ella), apelándose no a los juicios críticos expresados por ejemplo por el cura y el barbero, sino a las creencias más superficiales pero al mismo tiempo más directas e inmediatamente creíbles por parte de los estratos más incultos de la población. No hay manipulación directa, entonces, y la posesión, aunque no personal, no llega a implicar una lectura que, de todas maneras, habría sido probablemente difícil. Hay otro episodio interesante protagonizado por estas dos mujeres, y lo encontramos esta vez al principio de la segunda parte, cuando el hidalgo se encuentra todavía en su casa recuperándose de sus últimas aventuras. Si antes la causa de la locura quijotesca se hallaba en los diabólicos libros de caballerías, las dos individúan ahora otra causa en la presencia e influencia de Sancho, un personaje que en este mismo capítulo, gracias a la noticia traída por el bachiller, se convierte definitivamente en personaje literario:

Cuenta la historia que las voces que oyeron don Quijote, el cura y el barbero eran de la sobrina y ama, que las daban diciendo a Sancho Panza, que pugnaba por entrar a ver a don Quijote, y ellas le defendían la puerta: – ¿Qué quiere este mostrenco en esta casa? Idos a la vuestra, hermano, que vos

sois, y no otro, el que destrae y sonsaca a mi señor, y le lleva por esos andurriales (II, 2: 561).

Sancho, si seguimos el razonamiento de la sobrina y del ama, tiene ahora el mismo papel de los libros que ellas no han leído pero sí han podido condenar, al igual que ahora condenan intentan echar al pobre escudero.

Tal como hemos visto, entre las clases más bajas la literatura seguía teniendo diferentes vías de difusión, como la lectura en voz alta que hemos estado analizando antes. Será precisamente éste el medio a través del cual podrán entrar en contacto con la narrativa caballeresca las mujeres que encontramos en la venta de Palomeque: la mujer, la hija y Maritornes, mujeres que dentro de esta subcomunidad que estamos retratando tienen una posición peculiar, ya que representan aquella parte de la sociedad en que las mujeres tenían todavía menos posibilidades de entrar en contacto con el circuito cultural con respecto a las más ricas. Aquí tampoco el contacto es directo, y encima está sometido al caso fortuito de la maleta olvidada en la venta. Pero no encontramos en este caso los prejuicios que sí guiaban las otras dos; mejor dicho, lo encontramos en una forma muy reducida, que no impide la recepción ni el disfrute.

La motivación de estas mujeres, a pesar de tener claros elementos comunes, presenta unos matices distintos. Si la mujer del ventero agradece a la lectura la posibilidad de tener unos momentos de tranquilidad en casa, la hija y Maritornes disfrutaban como los demás de estas ocasiones de entretenimiento. La primera se queda fascinada, a pesar de no entender del todo las intrincadas narraciones (consecuencia de la lectura en voz alta, que no permite demasiada concentración y profundización crítica del texto pero que busca el entretenimiento superficial y cómplice de la audiencia), por las historias de amor y las lamentaciones de los desafortunados caballeros, víctimas muchas veces del desamor de crueles damas. La moza asturiana también se fija en la parte romántica de estas historias, centrándose sin embargo en

la faceta más erótica y sensual de la trama. Se trata precisamente del peligro denunciado por los moralistas, aunque sin duda Maritornes no se puede incluir entre las buenas y honradas mujeres cristianas que estos críticos intentaban defender y educar.

La influencia del ambiente y de la formación en la interpretación llevada a cabo por estas mujeres es evidente, y se relaciona también con las posibilidades culturales que les son presentadas y, en parte, con las limitaciones morales a las que se tienen que someter. La mujer del ventero, por ejemplo, no tarda en reprochar a la hija su conocimiento de estas historias, ya “que no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto” (I, 32: 322). La literatura caballeresca, aunque por vías peculiares, ha llegado también a los oídos de mujeres ignorantes, que sin embargo la consideran, como harán también las más nobles y refinadas, un entretenimiento en extremo placentero, un medio para escapar de la cotidianidad, cuya diversión está sin duda vinculada también al hecho de que la lectura se lleve a cabo en ocasiones festivas o no laborales, en un contexto colectivo que contribuye a la experiencia extraordinaria.

No serán éstas las únicas mujeres lectoras que encontraremos en la venta, lugar, como hemos visto, de encuentros y de lecturas colectivas. La joven Dorotea, que se nos presenta unos capítulos antes de la lectura en voz alta que ya hemos comentado, es sin duda otro ejemplo muy significativo. Ella misma, al presentarse, hace mención de sus lecturas devotas, admitiendo haber leído, en casa de sus padres, los libros considerados adecuados a su género y posición social. Dorotea es hija, como sabemos, de labradores ricos, y como tal ha recibido la educación típica de una doncella de clase acomodada (Baranda, 2003) que en los ratos que no dedica a los deberes administrativos, heredados del padre, se entretiene con la lectura y con otros pasatiempos femeninos.

En un primer momento, que no por casualidad coincide con el primer encuentro con el cura, la supuesta autoridad religiosa, define su idea de entretenimiento haciendo referencia sólo a las lecturas consideradas formativas, lícitas, sin mencionar lo que probablemente consideraba su diversión más grande, la literatura profana: “[...] y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto” (I, 28: 279). No obstante el carácter firme y la actitud “moderna” de la joven sigue prevaleciendo, por lo menos en un primer contacto, la consciencia del prejuicio social y moral hacia la lectura femenina de los libros de caballerías, un prejuicio que es expresión de la potencia del contexto cultural en el desarrollo de los instrumentos de interpretación de los receptores. La consideración de esta afición como pecaminosa, que no influenciará por ejemplo una mujer de clase más elevada como la duquesa, frena sin embargo a Dorotea que, sólo sucesivamente, al darse cuenta de la situación pseudo-caballeresca en la que se encuentra y de la actitud del cura, dejará claras sus competencias:

[...] para guardar las formas y dar la imagen de una doncella obediente, educada conforme a los cánones, premeditadamente Dorotea ha silenciado hasta ahora su gusto por estos libros prohibidos, una afición que cuando las mujeres la airean suele ser para ofrecer una interesada imagen negativa de sí mismas, como hacen las monjas en sus autobiografías por encargo (Marín Pina, 2005: 427).

No obstante, Dorotea es sin duda una de las lectoras más dedicadas a la literatura caballeresca, de la que demuestra no sólo un amplio conocimiento, sino que llega a reproducir con su experiencia y también con su invención. Su lectura, por lo menos en la casa de sus padres, es una lectura íntima y solitaria, una asimilación de contenidos y valores caballerescos que ha contribuido a la formación de unas competencias amplias y específicas y que, casi en paralelo con la desviada interpretación quijotesca, ha forjado su actitud y sus instrumentos de interpretación de la realidad. Al describir su vida en la casa paterna la joven hace referencia a su

existencia recatada, casi encerrada, al control sufrido para guardar su virtud y su honestidad y para proteger su papel en la vida doméstica y el valor que se le otorgaba. El paralelo con las heroínas caballerescas y de las novelas sentimentales, las lecturas femeninas más apreciadas, se extiende más allá de la ficción, y Dorotea llega a convertir su propia vida en una aventura huyendo del hogar familiar y experimentando las penas y los engaños amorosos hasta la novelesca resolución final. La figura de don Fernando, por lo menos al principio distante de la imagen del valiente y desinteresado caballero, se construye sin embargo alrededor de las vivencias románticas y de la virtud de esta doncella, conquistada por las alabanzas del noble y por él traicionada. Salvada por Cardenio, que le ofrece su ayuda para enderezar el grave tuerto sufrido por mano del enemigo común, la joven llega a conocer la extraña historia del caballero de la Mancha.

En este momento, puesta ante el intento caballeresco del hidalgo, confiesa la verdadera naturaleza de sus entretenimientos literarios. Si su reducida biblioteca personal estaba muy probablemente compuesta por libros de devoción, en su casa se pueden encontrar volúmenes de caballerías (verosímilmente de propiedad del padre), de los que ella se confiesa sincera aficionada e, incluso, muy bien dispuesta a representarlos para ayudar al loco don Quijote:

A lo cual dijo Dorotea que ella haría la doncella menesterosa mejor que el barbero, y más, que tenía allí vestidos con que hacerlo al natural, y que la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuidadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros (I, 29: 291).

La respuesta del cura ignora por completo los avisos de la moral común, y hasta se congratula con la joven doncella por su discreción y por la coherencia de su invención con los libros de caballerías: “dijo el cura a Dorotea que había andado

muy discreta así en el cuento como en la brevedad de él y en la similitud que tuvo con los de los libros de caballerías” (I, 30: 309). La misma actitud permisiva e incluso admirada que demostrará unos capítulos más adelante con respecto a las revelaciones de la hija del ventero. La diferencia entre la recepción de estas dos mujeres, que se centra en ambos casos en el papel de la doncella dentro del género caballeresco y en las relaciones de éstas con los valientes caballeros, se muestra sobre todo en las competencias literarias de dos “lectoras” tan distintas y con posibilidades culturales y materiales tan dispares. No se trata sólo de la cantidad de historias que las dos han podido asimilar, que son sin duda muchas más para la rica y educada Dorotea, sino también la manera en que han sido recibidas: leídas en volúmenes por una, escuchadas durante unas reuniones de segadores por la otra. Si la hija del ventero, así como Maritornes, no llegan a entender del todo lo que en estas novelas se cuenta, Dorotea es al contrario una verdadera experta, tanto que puede incluso escribir su propia versión en el papel de la princesa Micomicona, protagonista y autora de una verdadera, aunque *sui generis*, aventura caballeresca.

La capacidad creadora la demuestra de hecho con esta ingeniosa invención, inspirada por el cura, una interpretación que es expresión de sus competencias¹¹⁶ y que al mismo tiempo es capaz de encontrar el gusto y de adaptarse a las expectativas no sólo del hidalgo, cuyas estrategias interpretativas de la realidad se aplican, dado su estado, sólo a una pseudo-realidad caballeresca, sino también del ingenuo Sancho.

La familiaridad con la literatura caballeresca, si por un lado es razón de desprecio hacia las mujeres, por otro puede transformarse en profunda admiración. Hemos visto ya cómo el mismo cura aprecia las competencias de Dorotea, vamos ahora a analizar otra figura de lectora, cercana a esta última por formación y gustos y,

¹¹⁶ Competencias que se demuestran amplias y significativas si las comparamos, por ejemplo, con su ignorancia geográfica, demostrada durante la representación y confesada sucesivamente al cura. Este tipo de preparación no entraba dentro de la educación requerida para las doncellas de buena familia, cuya preparación cultural tenía que estar siempre sujeta al rol doméstico de las mujeres y ser en consecuencia dirigida hacia materias conformes a este papel.

en palabras de Marín Pina, casi un alma gemela para el mismísimo don Quijote (2005: 424). La doncella en cuestión es naturalmente la bella Luscinda, otra protagonista inocente y desventurada de las maquinaciones amorosas de don Fernando e, inconscientemente, artífice de los sufrimientos del pobre Cardenio (un caballero que, como los admirados por la hija del ventero, sufre por culpa de una desdeñosa dama). Ya en la presentación que Cardenio hace de su enamorada, nos enteramos de la profunda afición de ésta a la lectura, tanto que pide prestados unos volúmenes al joven.

En cuanto don Quijote llega a darse cuenta de la pasión de la doncella, asistimos a un exagerado elogio de las cualidades que una mujer lectora de caballerías, cualidades que superan en importancia y valor la belleza o el entendimiento. La reacción del hidalgo es sin duda consecuencia de su desviada interpretación de la narrativa caballescaca, pero es indicativa sobre todo si la comparamos, una vez más, con la opinión corriente de los moralistas y educadores que hemos estado citando. Don Quijote no sólo expresa toda su admiración para los gustos y los entretenimientos de la doncella, sino que llega también a hacer un elenco de posibles lecturas para ella (muy caballescacas y poco educativas) y hasta a ofrecer sus propio libros, mostrándose de esta manera el autor “sensible con los intereses y horizontes de expectativas de las lectoras” y “capaz de cribar los materiales de estos libros pensando en femenino” (Marín Pina, 2005: 425):

No hubo oído don Quijote nombrar libro de caballerías, cuando dijo: –Con que me dijera vuestra merced al principio de su historia que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento, porque no le tuviera tan bueno como vos, señor, le habéis pintado, si careciera del gusto de tan sabrosa leyenda: así que para conmigo no es menester gastar más palabras en declararme su hermosura, valor y entendimiento, que con sólo haber entendido su afición la confirmo por la más hermosa y más discreta mujer del mundo. Y quisiera yo, señor, que

vuestra merced le hubiera enviado junto con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*, que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Garaya, y de las discreciones del pastor Darinel y de aquellos admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura. Pero tiempo podrá venir en que se enmiendo esa falta, y no durará más en hacerse la enmienda de cuanto quiera vuestra merced ser servido de venirse conmigo a mi aldea, que allí le podré dar más de trescientos libros que son el regalo de mi alma y el entretenimiento de mi vida; aunque tengo para mí que ya no tengo ninguno, merced a la malicia de malos y envidiosos encantadores (I, 24: 228-229).

Lo que expresa don Quijote en esta larga cita adquiere todavía más valor si lo comparamos con la opinión común y dominante, expresada por instituciones evidentemente regidas por hombres, que conciben la emancipación cultural de la mujer siempre subordinada al control masculino y religioso, temerosos de que una educación demasiado amplia o mal dirigida pudiera desatar la maldad natural del alma femenina. Leamos por ejemplo las palabras de Luis Vives en su *Instrucción de la mujer cristiana*:

[...] Por lo tanto huya nuestra virgen de los libros sospechosos y dañosos, como de una víbora o de un escorpión, y si alguna quiere que tanto se huelgue de leerlos que no quiera dejarlos, se le deben quitar de las manos aunque no quiera. Y si no lee de buena gana buenos libros, le deben totalmente quitar que no lea, y si ser puede, que se desbecerre de leer, porque es muy mejor carecer de la cosa buena que usar mal de ella (...) (citado por Baranda, 2003: 167).

Mejor entonces la total ignorancia que no el riesgo de mal entender unas lecturas que no son apropiadas a una perfecta cristiana, mujer y madre, como sólo pueden serlo los evangelios y otras obras de devoción, desde los padres de la Iglesia hasta, siempre según Vives, Erasmo, Boecio, Petrarca etc.

Recomendaciones como éstas, sin embargo, no encontrarán terreno fértil tampoco en la alta nobleza, en un ambiente cortesano en el cual la lectura es uno de los medios de diversión más apreciado y en que el recuerdo de las virtudes caballerescas se renueva no sólo a través de los libros sino también a través de actividades sociales como justas y torneos:

Aunque por tradición y educación las mujeres han aprendido a leer como hombres, o mejor a leer como los hombres querían que leyesen las mujeres, está claro que los gustos femeninos necesariamente algo tuvieron que pesar en la confección de la 'lectora' como estrategia de lectura (Marín Pina, 2005: 425)

Normal entonces que las mujeres nobles tengan una relación privilegiada, por educación básica sino también por formación cultural y gustos de clase, con la literatura caballeresca.

El caso está muy claramente ejemplificado por el retrato que hace Cervantes de la vida cortesana y de sus entretenimientos, contruidos todos al rededor del mundo caballeresco y de su parodia representada por don Quijote y Sancho.

Sin llegar a analizar las fuentes o el marco cultural de los personajes que encontramos en la corte, no podemos ignorar las referencias literarias citadas, ya que contribuyen a entender el "clima" del que se aprovechan también las mujeres: las citas cultas no vienen, como sería más inmediato pensar, sólo de los duques, que hablan con previsible naturalidad de los libros de caballerías, "que ellos habían leído, y aún les eran muy aficionados" (II, 30: 818), citan a Poliziano (33: 812), se refieren a la retórica demostina (el duque la explica a la duquesa en el capítulo 32: 799). Descubrimos también la "enciclopedia" literaria de doña Rodríguez, que en más de una ocasión hace referencia a los antiguos romances, "un romance hay que dice que metieron al rey Rodrigo [...]"(II, 33: 809), o del mayordomo, que en el papel de dueña Dolorida se refiere a los romances y a la literatura caballeresca y de ambos saca

sus referencias, o al Cancionero General de Hernando del Castillo, a Platón, al Marqués de Mantua (II, 38: 882) y al Virgilio de la Eneida (II, 39: 885), entre otros. Doña Rodríguez es un personaje que ya se había distinguido de los demás durante el primer encuentro con Sancho: en la presencia de la duquesa y del escudero, nos da prueba de su postura como lectora citando ella también, como hemos visto, a don Rodrigo y a los mentirosos romances. La simplicidad de los juicios “literarios” de la mujer, cuya primera preocupación como lectora parece ser la veracidad de la palabra escrita, provoca las risas de la dama, cuyas competencias de lectora más experta, sobre todo en literatura de entretenimiento y caballeresca, le permiten ir más allá de la interpretación literal de los textos y disfrutar de los matices metafóricos y, en el caso de las aventuras de don Quijote y Sancho, irónicos. Sigue ironizando, de hecho, mientras intenta convencer a Sancho de que, en relación con Dulcinea, es él mismo quien ha sido engañado, porque la pobre doncella ha sido víctima de un encantador: la lectura de la duquesa es más provechosa y entretenida si el escudero no la comparte y sigue, al revés, las locuras de su dueño.

La autoridad social y cultural de la dama convence, o parece convencer, al pobre labrador de que la interpretación a seguir es la del caballero; tomamos como ejemplo la famosa carta a Teresa Panza, en la que encontramos un pasaje muy significativo en este sentido: “Don Quijote, mi amo, según he oído decir en esta tierra, es un loco cuerdo y un mentecato gracioso, y que yo no le voy en zaga” (II, 36: 870). Sancho mantiene la ambigüedad de su postura, siguiéndole una vez la corriente a su amo y otra a los nobles, pero siempre toma como referencia una supuesta autoridad que debería ordenar lo que se tiene que creer y lo que no. La duquesa, que de lectora ha pasado también a ser autora, comenta la carta que Sancho le hace leer y le da indicaciones para que ésta se adapte a su plan narrativo y sea coherente con sus paradigmas interpretativos, que por supuesto comparte con el duque su marido.

Vemos entonces cómo este personaje representa una significativa excepción dentro de la comunidad cortesana y también si lo ponemos en relación con las demás interpretaciones femeninas. Ya desde su primera aparición, marcada por la cómica discusión con Sancho, no la podemos considerar a la par de los otros criados por no adaptarse al papel de lectora y no aceptar, quizás de forma inconsciente, el estado de ficción impuesto por los duques a la presencia de los dos personajes. Su ruptura con la interpretación de la corte se reitera, y de manera aún más clara, unos capítulos más adelante, cuando asistimos a su penosa confesión frente a don Quijote de la triste suerte tocada a su hija: al pedir ayuda al hidalgo, y pedirla sinceramente, pues confía en su estatus de caballero con rasgos medievales, la mujer confirma la visión que éste tiene de sí mismo, de enderezador de tuertos y legítimo caballero andante a la manera de los Amadis.

La dueña, en breve, no actualiza su interpretación de la caballería y se sitúa, por ese motivo, fuera de la comunidad cortesana por no compartir las mismas estrategias interpretativas que rigen la lectura, y la consideración del hidalgo, de los demás.

Dentro de este grupo hay entonces distintos matices de lectura relacionados con el género y con la posición social dentro de la corte, variaciones que pueden desvelar unos mecanismos bastante específicos. Un ejemplo podría ser el de las doncellas, bien instruidas por el duque y comprometidas con el estado de ficción en el que se les ha pedido actuar (y en el que actúan con evidente gusto y provecho, pues toman incluso la iniciativa en el episodio del lavado de las barbas). La actitud de las jóvenes es asimilable a la de los demás criados, con las posibles excepciones del mayordomo y de la dueña: aunque no tengan demasiada familiaridad con el universo del libro, sí se pueden mover en la dimensión ficcional y literaria de don Quijote, cuyas aventuras muy probablemente conocen por haberlas oído, si no de los duques, de otros criados que, como era costumbre, tenían la posibilidad de acceder a las

bibliotecas de sus amos y coger prestados unos volúmenes para una eventual lectura “pública” dirigida a los demás cortesanos y domésticos.

Dentro del grupo de las doncellas destaca sin duda Altisidora, uno de los personajes clave de la estancia de los protagonistas en la corte de los duques: la joven, que ya en su primera aparición cita, ella también, a Virgilio (II, 44: 883), se presenta a los lectores y a don Quijote recitando un romance (II, 44: 885-886) que deja entrever una red riquísima de referencias intertextuales, desde los romances caballerescos a la primera parte de las aventuras del Manchego, hasta la poesía petrarquesca, volcada al grotesco y parodiada, para incluir en esta personal enciclopedia también a Ariosto (II, 57: 981) y a la versión apócrifa del libro de don Quijote, que mencionará, junto con unas églogas de Garcilaso, varios capítulos más adelante (II, 69: 1079), describiéndole al caballero lo que vio en las puertas del infierno estando ella “muerta” de amor. La doncella demuestra claramente sus intereses de lectora y sus competencias, que se acercan en gran medida a las de su noble dueña. Con la duquesa comparte también las motivaciones y el gusto por la parodia y la creación, un gusto que la noble dama instila desde su posición privilegiada a la corte entera.

Hemos visto entonces cómo en varias ocasiones la joven da muestra de sus conocimientos literarios, con referencias que van, casi siempre en clave paródica, de las propias aventuras del hidalgo hasta la poesía culta. Lo que no deja de ser interesante, en relación a la doncella, es su estatus social y su joven edad, argumentos que juegan a favor de una interpretación diastrática de las prácticas de lectura en la corte. Altisidora, que sabemos guiada por las instrucciones (sobre todo) de la duquesa, de la que sigue la interpretación y a la que no deja de comunicar sus hazañas burlescas, demuestra sin embargo también una cierta autonomía en la lectura y en la invención narrativa, autonomía demostrada por ejemplo en el capítulo II, 57, cuando improvisa el lacrimoso canto dedicado a su “amado” don

Quijote: “Quedó la duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración.” (II, 57: 983)

Si abordamos la recepción femenina en este ambiente tan peculiar, sin embargo, el personaje más sugestivo es el de la duquesa: sus continuas preguntas y comentarios, sobre todo dirigidos a Sancho, nos pueden ayudar a analizar sus preferencias como lectora de libros de caballerías. El tema que más le apasiona y divierte es la figura de Dulcinea y su relación con el caballero: su insistencia en conocer los detalles sobre su identidad es un testimonio interesante de su afición lectora, que en parte puede recordar la predilección para las intrigas amorosas en las novelas que ya habían demostrado la mujer y la hija del ventero Palomeque en la primera parte. Su interpretación parece confirmar (e incluso dirigir) la tendencia paródica de la lectura de la corte: la insistencia sobre el linaje de la amada del caballero don Quijote deja entrever una grieta en la credulidad de nuestra lectora, que puede asumir la invención quijotesca del encantamiento pero necesita algún detalle grotesco para que su estrategia interpretativa sea coherente. Pregunta, para enderezar su lectura y aplicar dichas estrategias, si Dulcinea no es una invención del mismo caballero, y habla con él del libro que acaba de salir que lo ve protagonista, demostrando una vez más el papel que la intertextualidad tiene en sus mecanismos interpretativos y en los de su comunidad:

—No hay más que decir —dijo la duquesa—. Pero si, con todo eso, hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes, della se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso (II, 32: 838).

El texto publicado sobre las aventuras del caballero de la Mancha, así como otros libros de caballerías, funcionan como referencia para esta lectora, que somete su nueva lectura a los parámetros propios de las comunidades a las que pertenece (por un lado la femenina y por otro el ambiente cortesano), parámetros que llevan a una lectura contemporánea y paródica del amor caballeresco. Don Quijote no deja espacio a la nueva exégesis, no quiere someter su libro y su vida a una interpretación que no sea la suya, al filtro de la parodia, y confirma el encantamiento de la dama Dulcinea, confirma su presencia en la realidad (novelesca) que ha construido y su papel de dama angelical que requiere la tradición literaria caballeresca: no la ha inventado él porque Dulcinea es lo que tiene que ser, no habría podido ser de otra manera o directamente “no ser”. Y ya que existe debe de ser bella, elegante, perfumada y, por supuesto, de alto linaje.

—En eso hay mucho que decir —respondió don Quijote—. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas (II, 32: 838).

El pasaje deja, sin embargo, espacio para el debate, ya que la respuesta del caballero podría hacernos pensar, una vez más, que su postura es consciente, y la lectura de la caballería que defiende y quiere imponer es una toma de posición “razonada” consecuente con su rechazo hacia una recepción que él mismo parece, entre líneas, reconocer como normal y “sincrónica”.

La respuesta de la duquesa a estas alturas es muy significativa: asegura al pobre hidalgo que creerá y hará creer a toda la corte la historia del encantamiento, como en un renovado compromiso con la narración y su protagonista que, en este caso, es también autor y cronista. El hecho de que empuje más allá el límite de su credibilidad es, en este caso, una concesión al caballero para que no interrumpa su visita y continúe con su narración: la lectura de la dama es, como hemos anticipado, de naturaleza paródica, y los detalles que admite creer, en apariencia demasiado increíbles, servirán como instrumentos y paradigmas para su interpretación de la novela quijotesca, para la cual el caballero pide, con ingenuidad, otro esfuerzo de credulidad.

No faltan en este *excursus* cervantino por las lecturas femeninas las bellas pastoras que don Quijote y Sancho encuentran en la fingida Arcadia. La referencia cervantina a la novela pastoril, uno de los géneros que más se iba afirmando, sobre todo entre la audiencia femenina, mientras se iba lentamente apagando el entusiasmo general hacia la caballerescas, pone sin embargo una vez más a las lectoras en relación con ésta. Una de las dos pastoras, bien expertas las dos de poesías (tienen aprendida de memoria una égloga de Garcilaso y otra de Camoes), reconoce el hidalgo como el famoso caballero cuya historia “anda impresa” (II, 58: 992). Y si la joven ha leído directamente el libro, la otra también ha oído hablar de las hazañas del manchego, bien por su padre o por sus hermanos quienes conocen la historia y han ido comentándola y, podemos imaginar, también leyéndola en voz alta:

Con todas las reservas posibles por tratarse de un documento literario, la pintura cervantina puede ser acertada y tiene el mérito de reconocer y confirmar expresamente la afición creciente de las mujeres por los libros de caballerías. Si para los moralistas fueron sermonarios y cartillas del diablo, para ellas resultaron en su conjunto un variado y rico dechado de

cortesanía, de doctrina y consejos pero, sobre todo, una mina de entretenimiento (Marín Pina, 2005: 437).¹¹⁷

A pesar entonces de todos los prejuicios que animan el contexto cultural y que, por lo menos en algunos estratos de la población, promueven una estrategia de rechazo, las mujeres en general se pueden definir lectoras (en algunos casos incluso creadoras) de literatura y en especial de novelas de caballerías. La motivación, a todos los niveles, es el entretenimiento y la distracción, sean los textos leídos en la intimidad de la casa o durante ocasiones colectivas, en silencio o en voz alta, con instrumentos críticos, competencias literarias y expectativas muy distintas entre sí según el acercamiento material y sobre todo según la posición en la escala social. Si la posición frente al género no es la eclesiástica, la prohibición y el rechazo, la interpretación que se afirma es entonces la cortesana (y no sólo en sus expresiones directas, en la corte de los duques), que se apoya en unas reminiscencias caballerescas lejanas adaptadas a los nuevos modelos de vida de la nobleza, perpetuando la centralidad de los anhelos amorosos y la representación de unos valores perdidos en el cambio de organización social y económica.

¹¹⁷Marín Pina cita también, dentro del grupo de las mujeres lectoras, a Teresa Panza y su hija, a Aldonza Lorenzo o a las prostitutas de la venta que, como la ventera, la hija y Maritornes, también son analfabetas pero, como las demás, no tienen porque ser excluidas del circuito cultural y del mundo del libro ya que participan (con la exclusión, según la autora, de las prostitutas), con toda probabilidad a través de lecturas en voz alta, “a la aventura de leer” (2005: 433). No sólo participan en la ejecución de la palabra sino también, con la existencia del caballero don Quijote y su escudero, en la misma narración.

5.1.2 *La corte*

Para cumplir con nuestro objetivo de definir las características de la corte como comunidad interpretativa, es necesario entender el anacronismo hermenéutico perpetrado por Alonso Quijano, fruto de una estrategia que no puede pertenecer a una comunidad contemporánea y que conduce a un tipo de recepción como el ejemplificado por los duques y sus cortesanos: ilustramos entonces la relación que esta peculiar sociedad, que hemos visto lectora, tiene con la literatura de caballerías, aquella literatura que tradicionalmente representaba los valores de la clase social noble y cortesana y que se ve volcada y parodiada por la misma existencia de la pareja don Quijote/Sancho.

La corte retratada por Cervantes en los capítulos centrales del segundo volumen proyecta una aguda y a menudo cruel imagen de la vida cortesana contemporánea, la imagen de una nobleza sedentaria con rasgos inmorales en la cual don Quijote no se puede reconocer y que se encuentra en evidente contraste con la antigua y legendaria nobleza caballeresca.¹¹⁸

¿Qué es lo que ha cambiado? En primer lugar hay que subrayar la evolución (o involución) de la figura del caballero andante, cuyas características acompañan también el desarrollo de la corte. El caballero se convierte en un personaje cortesano más, el papel social de la nobleza armada, los ideales de generosidad, fuerza, devoción y lucha para el bien común se han hecho cada vez más mundanos. La ética del antiguo caballero andante, que hacía de estos valores su pilar, se definía además

¹¹⁸ De hecho, según él mismo dice, “la vida que en aquel castillo tenía era contra toda la orden de caballería que profesaba” (II, 52: 946). Insiste más adelante, cuando “ya le pareció [...] que era bien salir de tanta ociosidad como la que en aquel castillo tenía; que se imaginaba ser grande la falta que su persona hacía en dejarse estar encerrado y perezoso entre los infinitos regalos y deleites que como a caballero andante aquellos señores le hacían, y parecíale que había de dar cuenta estrecha al cielo de aquella ociosidad y encerramiento” (II, 57: 980).

por el concepto mismo de movimiento, concepto que va desapareciendo conforme al asentamiento en las cortes: estas recuperan el concepto y se apropian simbólicamente del espacio recorrido por el caballero (Zumthor, 1991).

La nueva aristocracia, representada por los duques, queda fuera de los problemas y de la gestión del estado,¹¹⁹ coge el gusto por el debate ideológico y cultural, por las discusiones literarias y las preocupaciones estéticas: para mejor entender la vida del perfecto cortesano, concretando cuáles son las prioridades de la vida de corte a partir del siglo XVI, hay que hacer referencia al tratado publicado por Baldassarre Castiglione en 1528. Especificamos así las palabras clave de este nuevo entorno, cuya vida cotidiana gira alrededor de la caza, la música, las justas, los juegos y las rivalidades, la lujuria y los convites, pasatiempos y diversiones lejanas de las que practica el resto de la población y de las que los duques cervantinos dan prueba en más de una ocasión, con la diferencia, hemos visto, de la literatura. Los valores aristocráticos, difundiéndose y ejerciendo de atracción para la clase burguesa, se han renovado y se han descolgado de la realidad del mundo renacentista (Zumthor, 1991).

El hastío en la corte es inacabable, la vida de los nobles necesita de distracciones continuas, a las cuales provee un séquito de bufones y juglares: este es precisamente el papel que tendrán don Quijote y Sancho, cuya fama literaria cómica permite a los duques aprovechar su presencia para organizar el recreo de toda la corte. La función de la lectura, y más todavía de esta lectura “creativa” con la que pueden deleitarse gracias a la aparición de los dos personajes, es precisamente la de la distracción: el papel sagrado y social de la figura del caballero se ha convertido en una posibilidad de diversión.

¹¹⁹No podemos ignorar, en este sentido, que la permanencia de don Quijote y Sancho en la corte se prolonga por varias semanas, durante las cuales la única preocupación de los nobles es organizar burlas y entretenerse a costas del caballero y de su escudero.

Cervantes parece desmentir todos los puntos clave de la idea de la caballería errante y de la corte nobiliaria de la edad media: mientras la sociedad caballeresca de los siglos XI y XII tenía la tendencia a ritualizar el gesto caballeresco, aquel gesto del cual dependían, o parecían depender, la cohesión del grupo nobiliario y el mantenimiento del vínculo colectivo, en la época cervantina (y pre-cervantina) lo que era algo sagrado se transforma en lúdico. El caballero, como hemos dicho y como reconoce Alonso quejándose más de una vez de su forzada inmovilidad y ocio, se vuelve un cortesano más, en nuestro caso un verdadero truhán para unos nobles que han perdido sus vestigios de grandeza moral. Los temas principales del *roman* medieval, la celebración de las proezas caballerescas y la representación idealizada de la nobleza feudal se convierten con Cervantes en pretextos y medios para la parodia.

La lectura de los duques, en el papel de supuestos representantes de la corte caballeresca y de sus valores (en varias ocasiones se repite la condición de caballero del duque), produce de esta manera un significado que definimos sincrónico, coherente con los tiempos, al ser la corte contemporánea totalmente distinta de la imagen idealizada de la corte artúrica y cuyos valores sociales y morales, en relación o no con el mundo caballeresco, eran completamente distintos. Esta interpretación hija de la modernidad, del estancamiento y de la vulgarización del ambiente cortesano, se topa con el protagonista del texto leído, con el mismo significante.

Don Quijote es el representante material, de carne y hueso además que de papel, de la anacronicidad de la caballería andante, de sus ideales y de su función social, una institución que ya nada tiene que ver con el contexto socio-histórico contemporáneo a los duques y al mismísimo hidalgo. A pesar de sus infracciones éticas, de las aberraciones (cuanto menos en sentido moral) creativas y de la extrema simplificación hecha en perjuicio de los protagonistas, las estrategias receptoras de los cortesanos no nos pueden sorprender, y no se pueden definir extrañas: están, al revés,

en perfecta línea con el cambio de dimensión de las cortes nobiliarias de la época cervantina.

Es precisamente el contexto de que hemos hablado, la situación de la nobleza, la organización estatal y social, el que permite el desarrollo de estas estrategias: los personajes lectores de la corte ponen en marcha este potencial interpretativo y, a pesar de ser lectores de libros de caballerías “tradicionales” (como demuestran en varios pasajes), la lectura de la que más disfrutaban es sin duda la del libro que quiere desterrar a la caballería misma, que entiende derribar y parodiar, y derribar parodiando, aquellos antiguos ideales que ya no pueden adaptarse a un mundo económica y socialmente diferente.

Es esta la lectura que entretiene a los duques y que estimula a la corte, porque es la única lectura apta y adaptable a su tiempo.

Volvemos entonces a los capítulos de la segunda parte que tienen por protagonistas a los duques y a los cortesanos, individuando esta vez aquellos pasajes que hacen una referencia directa a la construcción de nuestra (sub-)comunidad lectora y a sus estrategias interpretativas.

El encuentro de la pareja protagonista con los duques y los personajes que gravitan alrededor de la corte se produce en el capítulo 30 de la segunda parte, al terminar la aventura del barco encantado. Los nobles, al darse cuenta de haberse encontrado con los protagonistas de las aventuras recién leídas, el caballero don Quijote y su escudero Sancho Panza, los invitan a la casa del campo, sugestivamente llamada casa de placer, para disfrutar de sus cómicas locuras, de sus cómicas presencias: para vivir, y leer, *ante litteram*, nuevas aventuras.

El encuentro propone de inmediato una puesta en escena: Sancho se presenta a la bella cazadora, la duquesa, tal como se debe hacer en el entorno caballeresco y

permitiendo el reconocimiento de su “personaje”. La duquesa, por su parte, se identifica enseguida como lectora. Ambos duques, que como ya hemos dicho son expertos consumidores de literatura y de literatura caballeresca en particular, siguen la corriente a los que reconocen como personajes literarios (y leídos):

[...] y los dos, por haber leído la primera parte desta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados (II, 30: 818)

Sin intentar mantener la distancia lector-libro y asumiendo *in toto* su papel de lectores, se sumergen en la ficción creada por la presencia de los personajes, justificada por el comportamiento de don Quijote y por las posibilidades narrativas que esta misma presencia ofrece.¹²⁰

El papel del duque, y en parte el de la duquesa (sobre todo en relación al interés femenino hacia los tópicos amorosos de la literatura de caballerías que hemos visto anteriormente), es desde el principio el de guía de lectura para toda la corte: se confirma así en parte la idea de que la clase más culta y adinerada, socialmente más influyente, a pesar de no ser la única receptora de literatura, sí tiene ascendencia en la difusión, escrita y oral, de la cultura (Chevalier, 1968). En este caso, como veremos, son casi siempre los duques el eje de esta comunidad, los principales

¹²⁰Se confirma aquí lo que hemos comentado, es decir el cambio en la mentalidad cortesana y sobre todo la transformación del papel de la narración de gestas caballerescas entre la nobleza, donde ya no se buscan la elevación espiritual y la inspiración moral dada por una lectura edificante sino que se aprovechan las posibilidades de entretenimiento dadas por la parodia de esta misma literatura.

referentes de las estrategias interpretativas que, sin embargo, reflejan la variada conformación del público y su contexto socio-cultural.

Nada más darse cuenta de la presencia de los dos protagonistas de la novela leída con tanto placer, el duque se preocupa de instruir a todos sus criados, mayordomos y doncellas para que se preparen a recibir la visita de don Quijote y Sancho. Lo que aquí hace el duque es ordenar a todos los cortesanos que asuman la actitud de lectores (y en algunas ocasiones incluso de autores) y se preparen a interactuar con unos personajes literarios de carne y hueso: para que esto pueda ocurrir hay que activar el mecanismo base de cada lectura (siempre y cuando se hable de literatura de ficción). Es decir: la momentánea suspensión de la incredulidad.

Lo que hace Cervantes es representar, poner en escena (una vez más) la lectura, pero dándole en este caso una vuelta más, al hacer que los personajes de la corte se porten en la realidad como si estuvieran leyendo: al suspender la incredulidad se sumergen en la novela de don Quijote, la que han leído o más probablemente oído, el libro con el que han entrado en contacto en la misma corte, del que han oído hablar o que han disfrutado y comentado, y actúan como personajes de la novela, llegando a ser autores (no olvidemos que en cuanto lectores son creadores de lo leído; Fish, 1990) y protagonistas de unas nuevas aventuras.

Nadie niega o rechaza el estatuto de caballero de don Quijote, nadie critica su lectura y su interpretación de la realidad, sino que lo acompañan en la ficción y dan crédito a su existencia caballeresca (no sólo a su existencia literaria): la situación es tan excepcional que el mismo hidalgo, por su propia admisión, cree con sinceridad por primera vez en su esencia caballeresca, en su ser don Quijote de la Mancha y, sobre todo, comienza a pensar que su interpretación de la ficción novelesca es la correcta. Su auto-proclamación como caballero y sus intentos de poner en acto los libros de caballerías que ha leído son de hecho, casi siempre íntimamente,

cuestionados por el propio hidalgo, que en estos pasajes deja entrever su cordura y la (¿temporánea?) autoconciencia de su estatuto ficcional (por parte de unos lectores que, a su vez, tienen muy clara su naturaleza paródica):

Y todos los demás derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (II, 31: 784)

El libro se hace realidad, y todo de mano de una comunidad de lectores que lo trata, por primera vez, como mandan los libros de caballerías.¹²¹ Cuando en otras ocasiones ha sido reconocido y tratado como caballero, por ejemplo por Sansón, o Dorotea-Micomicona, la motivación era anti-literaria, y la actitud de estos personajes era guiada por la voluntad de curar el viejo hidalgo de su obsesión caballerescas y devolverlo al mundo real. Sin embargo, en el mundo real de los duques don Quijote es un personaje literario, aunque ridículo, y (casi) todos los miembros de la corte lo tratan como tal, utilizando su presencia y su naturaleza de personaje para su propia diversión.

Durante el desfile organizado por los nobles huéspedes, toda la corte está involucrada en tejer la narración: el conjunto está dirigido por las órdenes de los duques, pero no podemos evitar atribuir una cierta dosis de autonomía a los personajes protagonistas de la elaborada broma. Los sedicentes Merlín y Dulcinea, por ejemplo, demuestran ambos un conocimiento bien desarrollado de las aventuras de don Quijote y de los mecanismos de las aventuras caballerescas en general. El

¹²¹La primera excepción es al principio, como hemos mencionado antes, doña Rodríguez que, por no seguir las indicaciones del duque, jefe y guía de esta comunidad de lectores, manifiesta su incredulidad con Sancho y rechaza los ejemplos literarios citados por el escudero al no asumir el papel de lector-personaje (II, 31: 821-823).

mismo poema recitado por el mayordomo-mago empieza con una referencia literaria a la genealogía del propio Merlín, personaje, como es bien sabido, de suma importancia en la mitología artúrica: aunque la relación no fuera directa, y por directa entendemos de posesión del libro y lectura solitaria, no se puede negar la familiaridad de estos personajes con una cierta literatura y con el imaginario que esta conlleva, familiaridad adquirida por el repetido contacto como receptores (lectores, oidores y espectadores) de estos textos, cuya lectura colectiva era sin duda un pasatiempo común.

El mayordomo que acabamos de citar, “de muy burlesco y desenfadado ingenio” (II, 36: 868), ha sido uno de los organizadores de la escena y compositor de los versos que hemos comentado, versos entrelazados de referencias literarias y ejemplos de intertextualidad caballeresca, cuya invención no es posible atribuir a alguien que no sea un lector, y un lector capaz de remodelar los pilares de este género literario guiado por los nuevos cánones interpretativos y utilizarlos por su objetivo paródico.

Los capítulos ambientados en la corte demuestran una y otra vez cómo la actividad de los lectores, su experiencia, no es algo instrumental dentro de la narración sino que es, de alguna manera, determinante para el texto mismo. Lo que se lee y vive como literatura debido a la red intertextual de convenciones interpretativas, en este caso la presencia y la estancia de los dos personajes en la corte y el consecuente desarrollo de sus aventuras (consecuencias, naturalmente, de la “lectura literaria” del libro que estos dos protagonizan y que acaba de salir de imprenta), es determinado de manera colectiva por la comunidad que hemos intentado describir, una comunidad que al aplicar sus estrategias de manera común fija el tipo de literatura que se hace.

La lectura colectiva y las demás maneras de recepción, entendidas como prácticas materiales de apropiación de los textos, han influido en la difusión de las aventuras de don Quijote y Sancho: el valor de estas prácticas en determinar la transversalidad social y de género de la literatura de entretenimiento que, como hemos visto, ha llegado de una manera u otra a todos los rincones de la corte, es evidente y se muestra patente en todas aquellas ocasiones en las que Cervantes retrata a los cortesanos, desde los duques hasta las doncellas, como receptores de novelas de caballerías.

Estos personajes, de los que hemos subrayado el conocimiento literario y analizado las costumbres lectoras, han demostrado leer y disfrutar del género caballeresco, y más de su versión desacralizadora, pero al mismo tiempo nos han dado los datos necesarios para configurar la corte como representante de un modelo de lectura: este modelo se ha establecido a través de la suma de una serie de variables que comprenden, además de las imprescindibles referencias intertextuales, propiedad y funciones del sistema compartido de convenciones que constituye el “publicly available system of intelligibility” (Fish, 1990: 332), aquellas evoluciones sociales y culturales que testimonian el carácter histórico, e históricamente variable, de las comunidades interpretativas.

De hecho, no podemos olvidar que no son sólo las estrategias interpretativas y las convenciones (conceptos que incluso, como hemos anunciado antes, son superponibles entre sí) las que hacen e informan la literatura, sino que un papel decisivo lo tiene el marco dentro del cual estas estrategias se crean y, sobre todo, se aplican: el contexto como conjunto de agentes y valores sociales, políticos, culturales y económicos es un factor con una connotación esencialmente histórica, relacionado por su propia naturaleza con comunidades que comparten, en el tiempo y en el espacio, tradiciones y maneras comunes de crear significados.

Hemos definido la historicidad, con todos los consecuentes cambios y ajustes que influyen, plasman y modifican las estrategias de interpretación de las comunidades, como un rasgo fundamental de las prácticas de lectura y del proceso de interpretación, y sin duda es uno de los datos que más nos concierne. La reacción de la corte frente a la literatura, representada por dos personajes de carne y hueso, su actitud frente a estos mismos personajes y su manera de dar forma y sentido a lo que lee así como al desfase perceptivo de don Quijote, forman parte de un proceso que se modela a través de los inevitables cambios sociales que se verifican a lo largo del tiempo.

En el origen de esta idea de evolución diacrónica, central en nuestro intento de justificación de la corte ducal como comunidad interpretativa, está la noción de lenguaje, de texto y de interpretación, como algo constantemente “en situación”, siempre recibido dentro de un contexto caracterizado por una forma específica y por esto nunca indeterminado. Un texto, y en este caso un texto literario, nunca es recibido e interpretado fuera de un marco fijado, y es en la forma como este marco atribuye al texto que nosotros, los intérpretes, lo conocemos (Mailloux, 1982: 136). Los cortesanos, con estas premisas, no pueden dejar de considerar a don Quijote como un personaje cómico y no como un verdadero caballero andante, porque son capaces de situar su libro y sus aventuras en un contexto no sólo literario sino en general social que define la historia del hidalgo como la parodia de un género (y de un momento histórico) determinado y que también conocen.

Si consideramos todas las implicaciones culturales que hemos atribuido al cambio de mentalidad cortesana y a la difusión y recepción material de la literatura de entretenimiento, resulta entonces inevitable para los duques y la corte entera leer las aventuras de don Quijote de la manera en la que las leen, es decir como la consecuencia (inevitablemente cómica) de una interpretación de la literatura

caballescica ajena al contexto y a los parámetros de la comunidad interpretativa dominante.

La interpretación proporcionada por los cortesanos, y no la del hidalgo, es coherente con (y se origina en) el momento histórico que hemos individuado, con la evolución del papel de la corte, de la clase nobiliaria y de la caballería andante: estos factores, que conforman uno de los ejes del cambio diacrónico de las estrategias interpretativas, se suman a otro tipo de convención literaria, una convención que va más allá de las competencias genéricas que los lectores tienen sólo por el hecho de formar parte de la comunidad. Nos referimos a aquellas convenciones de lectura que se desarrollan al interior de una obra específica y se asientan como reglas básicas, y comunes, para la recepción de esta determinada obra literaria (Mailloux, 1982: 139).

Al considerar la importancia de la intertextualidad en la formación de las estrategias interpretativas, no podemos olvidar cómo la enciclopedia de referencias, sobre todo en la segunda parte de la novela, es marcadamente autorreferencial: es con este propósito que hemos destacado también, además de las convenciones propias del grupo de lectores, aquellas estrategias dictadas al mismo grupo por la metaliterariedad centrípeta de la obra cervantina.

La anacronicidad de la interpretación de Alonso Quijano, foco de aquel libro que los personajes de la segunda parte han estado leyendo, es de hecho una de las nociones que estos mismos personajes han podido añadir a su enciclopedia común, sin por esto tener que dejar al texto el poder de informar la lectura pero sí incluyendo esta otra experiencia lectora al conjunto de mecanismos de creación de sentido compartido por la corte. La anormalidad que el hidalgo no es capaz de reconocer en su visión del mundo y en su libro de aventuras no debe ser considerada como un atributo del texto mismo, sino que es una función de aquellas expectativas que dominan la interpretación de los lectores (los duques y los demás cortesanos)

que se reconocen dentro de la comunidad dominante, expectativas que preforman la lectura de quien está metido dentro de aquel contexto “correcto” que ordena lo que es “normal” y lo que no.

Las normas que rigen la comprensión son implícitas, es decir, ya organizadas en relación con determinados objetivos interpretativos, dentro de la estructura institucional dentro de la cual el lector lee (Fish, 1990: 309), representada aquí por las estrategias receptoras de la corte: la corte de los duques como comunidad tiene su propio compendio de conocimientos, sus referencias intertextuales que plasman las estrategias de lectura a la hora de enfrentarse a la novela antes y a la aparición de don Quijote y Sancho después, a su actualización, actualización que sigue las mismas reglas y modelos de la lectura en sentido más estricto. La interpretación de Alonso de las novelas de caballerías en general y de su historia en particular es sin duda atípica, y lo es en relación con el contexto de las demás interpretaciones: el contexto al que el hidalgo reconduce sus lecturas, y por el cual sus lecturas son inducidas, no es ya el contexto vigente, en el que han sobrevenido aquellos cambios sociales, incluso morales, que invalidan no sólo su lectura sino su entera esencia y manera de dar sentido al mundo.

Hemos llamado la atención también sobre aquellos pasajes en los cuales Cervantes nos instila la duda sobre la conciencia del protagonista de estar “fuera de contexto”, pero la diversión de los duques, y de los lectores reales (sobre todo los contemporáneos), se nutre de su aparente inconciencia y de la imposibilidad, otra vez aparente, de modificar sus categorías de inteligibilidad: estas, como todas las demás, no pueden ser individuales (la interpretación no puede ser por completo libre y subjetiva, porque a la hora de leer el significado ya ha sido asignado por la comunidad: Fish, 1990), sino que se atienen a otro contexto que no es el contemporáneo y a otra comunidad que, por no ser la dominante e históricamente

coherente, no tiene ni la autoridad para constituir el objeto del acuerdo ni para imponer sus estrategias interpretativas.

Al interactuar con la pareja don Quijote-Sancho, los cortesanos ponen en marcha todos los parámetros que les permiten dar un sentido a la realidad y hacer inteligible el mundo, y concretan en esta misma interacción aquellas estrategias que, por ser quien son, por vivir en el tiempo en que viven y por tener la relación material e intelectual que tiene con la literatura, deben de actualizar.

Antes de cerrar el análisis de la recepción en la corte, cabe hacer una pequeña digresión sobre otras interpretaciones llevadas a cabo por dos personajes que también forman parte de la nobleza: Cardenio, encontrado por los dos protagonistas durante sus andanzas por Sierra Morena, y su antagonista don Fernando. Sabemos, por lo que cuenta él mismo, que Cardenio es un lector apasionado de literatura caballeresca, posee varios volúmenes y, como era normal para un hombre de su edad y de su posición, considera este tipo de literatura como un entretenimiento. Una consideración que comparte con su coetáneo don Fernando, hijo de duques y representante de la alta nobleza. Vemos así cómo la relación de Cardenio con la literatura se pueda alinear a la de su amigo-enemigo, en una interpretación que sin embargo dista, por ausencia de ironía y voluntad de parodia, de la de la corte. Las diferencias son fruto de una cuestión central, es decir la lectura por parte de la corte, de la primera parte de las aventuras de don Quijote, texto que es inmediatamente reconocido como paródico y que influencia la relación con los dos personajes de carne y hueso.

La primera parte, a la que pertenece Cardenio, es la “historia de un ingenio afectado por la lectura” (Serés, 2005: 81), y como tal los personajes que la llenan presentan cada uno su recepción para que pueda servir al lector efectivo como apoyo para el desciframiento de la locura del hidalgo, mientras que la segunda se basa

fundamentalmente en la lectura de la novela cervantina por parte de casi todos los personajes.

El caso de Cardenio es sin embargo interesante, ya que él también sufre de una forma de locura que, aunque causada por una pena de amor, supone un rasgo en común con el protagonista. Esta locura, como sabemos por el librito encontrado en la famosa maleta, encuentra un desahogo en la escritura, testigo de la actividad del joven también convertido de lector a autor.

Un indicio de la actividad lectora de don Fernando lo hallamos a finales del capítulo 47 de la primera parte, cuando va terminando la reunión en la venta y el personaje ya se ha librado de sus pecados y engaños volviendo a su legítima esposa Dorotea. En el pasaje que nos interesa, el joven noble también está implicado (como todos los que habían participado en la reunión y que reconocían la situación de Alonso) en la maquinación para llevar al hidalgo de vuelta a su casa, y de paso pide al cura que, una vez separados los caminos de todos, le escriba en qué ha terminado la historia de don Quijote. Como lector de libros de caballería Fernando ha reconocido la locura del hidalgo como consecuencia de su desatada lectura, pero al mismo tiempo le ha reconocido como personaje literario, cuya historia está todavía por terminar pero que promete nuevas y cómicas aventuras que, como él mismo dice, le darán mucho gusto:

Todos se abrazaron y quedaron de darse noticia de sus sucesos, diciendo don Fernando al cura dónde había de escribirle para avisarle en lo que paraba don Quijote, asegurándole que no habría cosa que más gusto le diese que saberlo, y que él asimismo le avisaría de todo aquello que podría darle gusto, así de su casamiento como del bautismo de Zoraida y suceso de don Luis y vuelta de Luscinda a su casa (I, 47: 485).

No sabemos si Cardenio o don Fernando llegarán a leer en volumen la historia del caballero como los personajes de la segunda parte, pero con estas premisas cabe imaginar que ellos también formarán parte de sus numerosos lectores movidos por el deseo de entretenerse y por las razones paródicas que bien responden a la situación social en que viven y de la que pueden recavar un sentido históricamente coherente.

5.1.3 *La Iglesia*

Hemos visto actuar, a lo largo de toda la novela, a algunos eclesiásticos con papeles más o menos determinantes en las aventuras del hidalgo. Los reunimos ahora en el intento de definir su recepción e interpretación de la literatura de entretenimiento (de la que forma parte, por supuesto, también la primera parte del *Ingenioso hidalgo*) y la relación con los demás lectores e intérpretes. Veremos cómo el estatus eclesiástico, que impone la defensa y la difusión de unos determinados valores morales y, con éstos, de una actitud generalmente censoria hacia la literatura profana, no se refleja siempre en lecturas coherentes, dándonos en más de una ocasión resultados inesperados y contradictorios. Si la Iglesia puede parecer, entonces, como una comunidad interpretativa altamente definida, autorreferencial e ideológicamente compacta y cerrada, los miembros retratados por Cervantes demuestran competencias que van en muchas ocasiones más allá de lo que podríamos esperar, y aplican en algunos casos unas estrategias que no pueden dejar de sorprender.

Es el caso por ejemplo del cura del pueblo de Alonso, amigo y consejero del viejo hidalgo. El cura representa un tipo de lector muy peculiar que, considerando los preceptos eclesiásticos sobre las lecturas indicadas para la salvación del alma, no debería leer. Vacila entre su inclinación natural, que podemos definir como

curiosidad literaria o simplemente como la consecuencia de formar parte de una determinada coyuntura histórica y cultural que lo lleva, como a muchos hombres de su época, a recrearse con las aventuras de damas y heroicos caballeros, y el veto impuesto por la posición que él mismo tiene que defender con respecto a la literatura de entretenimiento, es decir la prohibición impuesta por la religión, con todas la exacerbaciones derivadas de la contrarreforma, sobre la imaginación literaria.

La suya, entonces, debería ser una lectura ilícita, que se auto-sanciona en cuanto inadecuada a su estatus. No obstante, Pero Pérez lee y aprecia estos textos (muchos de los cuales quemará), y lo demuestra una y otra vez y sin esconderlo necesariamente a los demás lectores. Su deber institucional, sin embargo, le impone aparentar lo contrario, y lo hace intentando mantenerse fiel a un modelo de lectura impuesto por una autoridad religiosa superior, sin al final poder disimular una actitud contradictoria.

El cura conoce muy bien la literatura que pretende despreciar, y lo testimonian los varios diálogos que mantiene, como se cuenta en el primer capítulo de la primera parte (I, 1: 29), con el mismo Alonso en relación con unas cuestiones caballerescas que pueden interesar sólo unos lectores expertos, que aumentan su diversión cuestionando pasajes y personajes, reflexionando sobre aspectos de las tramas o, simplemente, admirando las gestas de sus héroes. Es interesante a este propósito volver a la supuesta estructura primigenia de la novela cervantina, concebida como una narración breve y ampliada sucesivamente. El cambio, como subraya Paredes, se hace patente a partir del capítulo sexto, en ocasión del ya mencionado escrutinio, cuando el cura y el barbero muestran una evolución en las competencias y en las estrategias utilizadas para la interpretación, y de “benevolentes lectores de los libros de caballerías se vuelven ahora severísimos censores” (2015, en prensa).

Algo cambia en el momento en que el amigo hidalgo lleva su interpretación más allá de lo consentido e intenta aplicar sus parámetros lectores a la realidad, poniendo en peligro el equilibrio social y su propia vida. Frente a la desgracia de su paisano, y sobre todo a las denuncias y quejas de la sobrina y del alma de Alonso, el cura asume su papel de autoridad moral (y estética, aunque este aspecto no interesa en absoluto a las dos mujeres), y se impone como una figura inquisidora severa, a veces despiadada pero sin embargo, con la expresión de tantos y tan profundos conocimientos de la materia, continuamente ambigua.

La creciente tendencia hacia la austeridad establecida por los ejes de la contrarreforma impone a un personaje como el cura, al fin y al cabo ingenuo en comparación, por ejemplo, con el canónigo de Toledo (personaje con él que, sin embargo, comparte muchas impostaciones críticas), una actitud de desprecio inspirada en primer lugar por la naturaleza falsa y engañadora propia del género caballeresco. Esta posición se repite a lo largo de la novela en los enfrentamientos entre el cura y el hidalgo (veremos cómo, con los demás lectores, se muestra más indulgente), y se expresa con mucha claridad al principio de la segunda parte, donde el cura deja muy clara su opinión sobre el estatuto ficcional de los caballeros andantes pero al mismo tiempo mantiene una larga conversación con Alonso acerca del género y de sus protagonistas:

–Pues con ese beneplácito –respondió el cura–, digo que mi escrúpulo es que no me puedo persuadir en ninguna manera a que toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced, señor don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo; antes, imagino que todo es ficción, fábula y mentira, y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos (II, 1: 558–559).

Nos encontramos, entonces, delante de una doble conducta: nuestro cura es sin duda un lector de libros de caballería, pero al mismo tiempo es el hombre que quema estos mismos libros, y lo hace con el ayuda de otro lector, el barbero. Juntos tiran a la hoguera gran parte de la biblioteca de Alonso, un lector que lector no puede ser, porque es incapaz de quedarse dentro de las imprescindibles normas de comportamiento que antes hemos citado.

De hecho parece que la actitud de este personaje, Pero Pérez, refleja una envidia hacia quien, libre de restricciones éticas o religiosas, puede realmente disfrutar de su lectura (Reichemberger: 2005) o quizás el cura es empujado por un espíritu crítico, por un móvil que, parecido al del autor, le hace denunciar las faltas estéticas y formales del género: en este sentido es posible hablar del personaje como de un lector perfectamente inserto, aunque no al máximo nivel, dentro del debate literario contemporáneo.

La posición asumida por el lector-censor Pero Pérez es probablemente menos delineada, y menos formada culturalmente, de la que era la posición de Cervantes, expresada quizás de manera más completa a través de la articulada disertación del canónigo de Toledo. El cura, de hecho, parece quedarse, juzgando de un libro el estilo y de otro los contenidos, en un limbo crítico que de varias maneras revela su ingenuidad. Es un lector caracterizado, como ya había sido Alonso, por la prohibición de la lectura, una interdicción que los censores justificaban más con la imposibilidad de verificar la verosimilitud de la escritura, que con la imposibilidad de demostrar su veracidad. Es decir que la condena general hacia el género caballeresco no se sustentaba (o por lo menos no en manera decisiva) en el miedo a reacciones como la de don Quijote, una reacción que incluso podemos definir normal para quien lee como verdaderas cosas que verdaderas no son, sino porque,

bajo una mirada crítica de matiz platónico, se pone en acto una evaluación que se funda en la contemplación de la calidad ideal (y moral) de la cosa imitada.

Una impostación de este tipo, que no juzga a partir de la observación de la entidad imitadora, no puede ser compartida por Cervantes: el autor de hecho se muestra, en el papel de crítico literario, en sintonía con la reevaluación renacentista de la *Poética* aristotélica. Lo que esta teoría se planteaba, gracias también a las últimas conquistas filológicas, no era un debate limitado a la cuestión de la *imitatio*, como había sido hasta aquel momento, sino una visión racionalista de la poesía, con reglas formales precisas que permitiesen el control de cada forma lingüística y literaria.

Con sus ataques Pero Pérez demuestra, sobre todo en el momento en que examina la biblioteca del loco paisano, una capacidad crítica que parece la de un lector profundamente influenciado por las directivas culturales impuestas a un eclesiástico de aquella época, pero en el medio de estas reglas impuestas y parcialmente absorbidas se nota cómo se van buscando su propio espacio las impresiones de un lector que, a pesar de su posición, no puede esquivar la influencia masiva de un género que sin duda era uno de los más leídos de la época y cuya fama no puede ser ignorada tampoco en un ambiente rural.

Uno de los ejemplos más claros de la disposición del cura hacia la literatura caballescica es sin duda el episodio del escrutinio de la biblioteca que hemos estado analizando en el capítulo precedente. En estas páginas su conducta nos muestra la duplicidad de su recepción y de sus estrategias interpretativas. La ambigüedad se revela sobre todo en la manifestación de fuerza que ofrece a las dos mujeres, como si tuviera que demostrar delante de personajes de nivel cultural y social más bajo tales como el barbero, la sobrina y el ama, una autoridad moral superior y el respeto de su propia posición.

Juzga los títulos que se le proponen presentando cada vez las más variadas excusas, justificaciones que tienen que ver ahora con el estilo seco de un texto, ahora con la multitud de argumentos absurdos que se encuentran en otro, o con el realismo y la óptima escritura de aquellas novelas que quiere salvar¹²².

Sin embargo de esta misma inspección emergen elementos que nos muestran la verdadera naturaleza del cura: un lector apasionado, experto y competente en el sentido de consciente de los límites del género, límites que critica en el papel de inquisidor pero que al mismo tiempo parecen entretenerlo en el papel de lector entusiasta.

Aquí tenemos al cura delante de algunos volúmenes:

–Esa oliva se haga luego rayas y se quemé, que aun no queden dellas las cenizas, y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única [...]. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una porque él por sí es muy bueno, y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de gran artificio; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento. (I, 6: 64–65).

En éste como en otros fragmentos del capítulo sexto Pero Pérez se demuestra lector, atento o no, por lo menos de los 27 textos considerados, textos que trata con una competencia que, a una mirada más profunda, no debería de estar permitida a un hombre en su posición.

¹²² Es interesante subrayar cómo en el volumen publicado por Avellaneda se encuentran personajes eclesiásticos que, como los demás, muestran obvias simplificaciones con respecto a los personajes originales, y en particular en este caso con respecto al cura y al canónigo. Un ejemplo para todos es el mosen Valentín, cura de Ateca, que ante de la locura de Don Quijote ataca a los peligros escondidos en aquellos textos diabólicos que han robado el juicio al hidalgo, y lo hace presentando solamente críticas de carácter moral y nunca de carácter estético (Avellaneda: 2011). Véase también a este propósito Marín Pina, 2003.

En su artículo sobre la figura del cura, “Pero Pérez the priest and his comment on *Tirant lo Blanch*” (1973a), Daniel Eisemberg atribuye la conducta del personaje al humor que le caracteriza en cada aparición, y en particular durante el análisis del libro de *Tirante el Blanco*:

–¡Válame Dios! –dijo el cura, dando una gran voz– ¡Que aquí esté Tirante el blanco! Dádmele acá, compare, que hago cruenta que he hallado con él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo; aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía, el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaron a galeras por todos los días de su vida. Llévadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho (I, 6: 65–66)

Eisemberg (1973a) opina que, fiel a sus características de personaje profundamente irónico, el cura manifieste su juicio de manera tan ambigua para enseñarnos cómo el defecto del libro de Martorell, en este caso, no es la presencia de pasajes presuntamente irreales y absurdos: de hecho si estas cosas hubieran sido escritas por el autor con la intención irónica de parodiar la caballería, la novela habría sido un ejemplar muy digno; pero dado que la intención del autor era la de escribir una buena y digna novela sobre caballeros, entonces el texto debe de ser justamente condenado. A pesar de la dificultad lingüística y conceptual de la cita, debatida entre otros por Menéndez Pelayo, emerge sin embargo todo lo que el cura quiere denunciar, es decir la ausencia, en algunas partes de la novela tratada, de la

más elemental verosimilitud. No obstante, su crítica parece ser, más que irónica como sostiene Eisemberg, la de un lector cuyas expectativas han sido desilusionadas durante la lectura.

Una vez más Pero Pérez se muestra un lector dividido entre la necesidad de la objetividad, una necesidad que sin embargo tiene el sabor de la imposición ajena, en este caso del autor mismo (el cura parece expresar, en este pasaje, la supuesta voluntad censoria de Cervantes hacia los libros de entretenimiento, su esfuerzo para desterrar la caballerías), y el gusto experimentado leyendo aquellas mismas aventuras sin sentido que condena, al menos aparentemente, con tanta fuerza. No parece posible, siguiendo el texto, llegar a la conclusión de que el cura se sienta culpable por haber leído determinados libros, pero es un hecho que la pasión por el género caballeresco era algo que resultaba por lo menos inconveniente, por no decir ilícito, a la mirada de la moral eclesiástica: el cura debe entonces, de alguna manera, justificar su experiencia condenando al lector libre, mientras que su lectura se ve controlada por estímulos contradictorios.

El conjunto de normativas morales y religiosas constituye uno de los contextos de referencia del cura, pero es un contexto en continua lucha con aquel instinto, sin duda más íntimo y autodirigido, que le lleva a leer para experimentar placer.

En la conversación con el canónigo encontramos un fragmento en el cual, mostrándose una vez más de acuerdo con el docto eclesiástico, subraya primero la extrema deferencia hacia el interlocutor. Es éste un respeto que inspira sospecha hacia sus respuestas, y deja entrever también la gran influencia que su posición dentro de la iglesia y el mismo Cervantes ejercen sobre su impostación crítica.

–En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo –dijo a esta sazón el cura– que ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. [...] y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirles verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables (I, 48: 495).

Sin embargo, hemos visto antes cómo la actitud del cura cambia en determinadas situaciones. El ejemplo más significativo es la invención, y la sucesiva representación, de la caballeresca historia de la princesa Micomicona, orquestada por el cura con, en un segundo momento, la ayuda de otra apasionada lectora, la joven Dorotea:

Después, habiendo bien pensado entre los dos el modo que tendrían para conseguir lo que deseaban, vino el cura en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote, y para lo que ellos querían, y fue que dijo al barbero que lo que había pensado era: que él se vestiría en hábito de doncella andante, y que él procurase ponerse lo mejor que pudiese como escudero, y que así irían adonde don Quijote estaba, fingiendo ser ella una doncella afligida y menesterosa, y le pediría un don, el cual él no podría dejársele de otorgar como valeroso caballero andante y que el don que le pensaba pedir era que se viniese con ella, donde ella le llevase, a desfacelle un agravio que un mal caballero le tenía hecho, y que le suplicaba ansimismo que no la mandase quitar su antifaz, ni la demandase cosa de su hacienda hasta que la hubiese hecho derecho de aquel mal caballero; y que creyese sin duda que don Quijote vendría en todo cuanto le pidiese por este término, y que desta manera le sacarían de allí y le llevarían a su lugar, donde procurarían ver si tenía algún remedio su extraña locura (I, 26: 256–257).

La estratagema, concebido con la participación del barbero, tiene como objetivo salvar al hidalgo de su locura y sacarlo de su penitencia en Sierra Morena pero, a pesar de su motivación, demuestra una profunda familiaridad con los mecanismos y las características narrativas de las novelas de caballerías. En este momento, quizás justificado por la finalidad de la puesta en escena, el cura no reniega, bajo el pretexto de encontrar los gustos del loco caballero, de su conocimiento y de su atenta lectura del género que había estado condenando. De la misma manera acepta la pasión lectora de Dorotea, de la cual incluso se complace, o de la hija de la ventera. En estos pasajes sus estrategias interpretativas parecen alinearse con las de los lectores a los que se enfrenta, dejando a un lado las directivas morales y estilísticas que había estado predicando. El detalle asume un significado todavía más interesante si pensamos que los interlocutores, en estas ocasiones, son mujeres, es decir las protagonistas mismas de las prohibiciones de los moralistas y las que, supuestamente, menos deberían acercarse a este tipo de literatura.

Sus preocupaciones vuelven a hacerse patentes durante el largo diálogo con otro religioso, cuyo estatus impone al humilde cura una actitud mucho más controlada y un espíritu crítico más agudo. La referencia que el cura hace acerca de Tulio y de las teorías estéticas clásicas, nos remite directamente a las características más importantes de la figura del canónigo, un personaje que con su voz, como hemos anticipado, expresa el pensamiento teórico-estético dominante y el debate crítico dentro del cual podemos reconocer también a la voz del autor.

Representa de hecho la mirada de un lector-teórico considerablemente competente, cuyas interpretaciones se fundan en todo un universo de precedentes lecturas críticas y en la asimilación del contexto cultural del que un hombre de su formación y posición social es parte y expresión. El personaje del canónigo se presenta en el texto sin aparentes justificaciones narrativas, y su papel parece ser el de

empezar una docta conversación literaria sin otro fin que la elaboración de una teoría crítica espejo de la del autor.

El autor, con estas intervenciones, sea con el prólogo a la primera edición, que de manera más aguda a través de la voz del clérigo toledano, dibuja su retrato como lector:

–Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cual más, cual menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro. [...] Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo como puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosuras y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosas que tienen en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. [...] Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiran, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en que consiste la perfección de lo que se escribe (I, 47: 489–490).

También en este caso, como ya hemos visto a propósito del cura, la recepción del personaje con respecto a la literatura caballeresca parece ser ambigua: es la lectura de quien, influenciado profundamente por su propio contexto cultural, parece rechazar *tout court* el género, y sin embargo, siendo al fin y al cabo un lector, no puede evitar apreciar algunos particulares: “[...] y dijo que, con todo cuanto mal

había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos (I, 47: 491). Intenta aplicar las estrategias interpretativas de la comunidad eclesiástica y culta de la que forma parte, sustituyendo sin embargo la crítica estética -que se le permite no sólo en cuanto lector sino también como escritor- al juicio moral que animaba las diatribas contra el género (Aguilar Perdomo, 2005: 59).

Rechaza entonces la literatura caballeresca con todos sus defectos según los parámetros estilísticos corrientes y los preceptos de verdad y ejemplaridad impuestos a la literatura digna.¹²³ Confiesa, sin embargo, su debilidad lectora hacia el género que, como hemos anticipado, no sólo ha leído, sino que ha intentado componer (he aquí, como Dorotea, los duques etc., otro lector-creador). Su motivación, una vez más, es la diversión aportada por estos textos, que en muchas ocasiones vence la prohibición religiosa y el disgusto crítico y permite, en las medidas oportunas y con las estrategias adecuadas, un ameno entretenimiento que no implica, en el momento, la aplicación de las competencias que le son propias.

Un representante interesante de este grupo es, sin duda, el severo eclesiástico que los protagonistas encuentran con ocasión del primer banquete en el palacio de los duques. En este caso no encontramos ni por un momento los rasgos ambiguos que caracterizaban los demás representantes de la Iglesia.

Este personaje representa la figura por excelencia del moralista, cuya principal función es la de evitar la lectura de libros como el de don Quijote; libros de entretenimiento, vulgares y llenos de mentiras, como no deja de recordar al duque,

¹²³El debate se centraba en especial manera, como ya hemos comentado, sobre el carácter edificante de la literatura: “los erasmistas habían planteado la necesidad de que la lectura tuviera un carácter edificante y se empeñaron en que la ficción enseñara y entretuviera simultáneamente. La resolución de esta dicotomía obsesionó a los preceptistas neoaristotélicos (Riley), quienes empuñaron sus lanzas contra los libros de caballerías porque no correspondían ni se guiaban por los principios estéticos derivados de la relectura de la *Poética* de Aristóteles” (Aguilar Perdomo, 2005: 59).

quien es sin embargo un ávido lector. Durante el convite, el eclesiástico ataca a los protagonistas del libro y a los lectores que se abandonan a la ficción perniciosa, no sin demostrar su propio conocimiento de la materia: en un pasaje hace referencia a la ínsula prometida a Sancho por su amo, detalle que demuestra el contacto con las aventuras del caballero de la Mancha. A pesar de haber leído, o por lo menos oído hablar de las novelas de caballerías y de la historia de don Quijote, su rigor moral no cede nunca al placer de lectura profana y su actitud no muestra en ningún momento señales de apreciación hacia el género.

Su postura intransigente se diferencia de la del canónigo, que a pesar de su posición reconocía una cierta faceta de diversión al género. Este nuevo personaje conoce, aunque sólo en sentido negativo, el género al que pertenece o pretende pertenecer la historia del manchego. Este detalle confirma una vez más la fama del libro y su difusión dentro de la corte a todos los niveles, una circulación que parece incluir una cierta costumbre de discusión y comentario colectivo.

Don Quijote, frente a las acusaciones del eclesiástico, se defiende y denuncia la presunción de quien no acepta la ficción *a priori*, de quien no cede al compromiso de “creer”. Este cura no quiere ser lector: no quiere interrumpir, debido a sus principios morales y a sus dogmas religiosos, su incredulidad, y basa su acusación en las tradicionales razones de amoralidad de la literatura de entretenimiento. El protagonista volverá a mencionarlo al final del capítulo 36, poniendo en causa la necesidad social de los caballeros andantes frente a las duras palabras que el eclesiástico le había dirigido con anterioridad:¹²⁴ don Quijote reafirma así su construcción ficcional (lo que en su interpretación es, o debería ser, el mundo real) contra la postura defendida por el hombre de iglesia, que se empeña en prohibir el

¹²⁴Nótese como don Quijote, en su apología de la caballería andante, acuse de paso a la figura del caballero cortesano, perversor de aquellos ideales que él defiende, que antes “busca nuevas para referirlas y contarlas, que procura hacer obras y hazañas para que otros las cuenten y las escriban” (II, 36: 874)

acto mismo de la lectura, cualquier lectura, sea paródica o histórica, de una literatura que no sea moral y religiosamente edificante.

No obstante las posturas distintas y las diversas reacciones frente a unas lecturas que, desde sus posiciones sociales, tienen que rechazar, los retratos de estos hombre de Iglesia revelan, en varias medidas, cómo la literatura caballeresca forma parte de las competencias estructurales de cualquier miembro de la sociedad, competencias a las cuales el estatus de estos personajes añade el aparato crítico, estético o moral, que se le acompaña. Un bagaje que, en determinadas ocasiones, cede el paso al disfrute y a la diversión lectora, a una interpretación laica y, en cierta medida, cortesana.

5.1.4 *El vulgo: Palomeque y Sancho*¹²⁵

Para poder completar nuestra taxonomía, tenemos que citar a los lectores que el autor consideraba, como nos recuerda en el primer prólogo, lectores simples, anclados al primer nivel de lectura, el más superficial (en oposición a los lectores discretos). El ventero, su familia y la sirvienta Maritornes representan, en el retrato transversal de Cervantes, aquella parte de público extraña a los ambientes cultos y

¹²⁵ Aunque no nos detengamos en su análisis hay que mencionar, en este grupo, a otro lector. Se trata de Ginés de Pasamonte, que Cervantes introduce en el capítulo 22 de la primera parte, durante la aventura de los galeotes. Ginés, condenado a las galeras por tener “aquel solo más delitos que todos los otros juntos” (I, 22: 204), es un lector muy peculiar que, como otros en la novela, transforma su práctica de lectura en una creación, adaptando sus competencias literaria a la compilación de una autobiografía que refleja el modelo de la novela picaresca: “Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo ya y vaya con Dios, que ya enfada con tanto querer saber vidas ajenas; y si la mía quiere saber, sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares” (I, 22: 205). El comisario que lleva a los galeotes confirma lo que acaba de decir Ginés, mencionando la historia que el ladrón ha estado escribiendo. De la cual dice el autor que es tan buena que “mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren”. La novela, como sabemos, no se ha terminado de escribir, ya que al ser autobiográfica no puede terminar sino con la muerte del protagonista. Lo que nos interesa aquí son las competencias de Ginés y el uso que hace de éstas para transformarse a su vez en autor y protagonista de una vida que, como la del mismo don Quijote, es literaria.

cortesianos y que sin embargo lee, o escucha, como en el caso de los personajes citados, la literatura caballerescas de entretenimiento.

Hemos analizado ya la lectura de las mujeres que forman el entorno del ventero, y su recepción e interpretación, a pesar de tener en común los rasgos materiales y las circunstancias prácticas, presentan características (por lo menos en los gustos y en las motivaciones) propias del género femenino.

El caso particular del ventero puede resultar interesante si continuamos con la perspectiva que hemos utilizado a propósito del lector por definición, Alonso Quijano y de la aplicación de competencias para la interpretación de los textos literarios. La confrontación con el hidalgo, cuyas características interpretativas trataremos atentamente más adelante, pone en el centro de la cuestión las estrategias específicas del personaje en relación con su censo y su posición dentro del circuito cultural, fijando la atención sobre rasgos peculiares de su “lectura”, los puntos en común y las diferencias con la de los demás y, sobre todo, con la del protagonista.

De hecho, hablando con el cura de la vicisitud del loco don Quijote, Palomeque se sorprende de cómo lecturas tan edificantes como eran las novelas de caballería hayan podido llevar a un resultado tan absurdo y desconcertante:

Y como el cura dijese que los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el ventero: –No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos (I, 32: 321).

Hasta aquí su fruición parece ser coherente con la función de puro entretenimiento inscrita en el mismo género literario: es una recepción que puede

parecer ingenua y a-crítica, pero sin embargo es altamente verosímil si la relacionamos con el contexto social del personaje.

Lo que nos permite hablar de una interpretación que puede parecer “no normal” es, una vez más, la atribución del estatuto de realidad a hechos ficcionales, síntoma de unas estrategias interpretativas que puede ser incoherente con respecto al contexto histórico y social. La prueba viene de este comentario –que ya hemos analizado en relación a otros aspectos de la recepción– que hace el ventero contestando al cura:

–Mirad, hermano,– tornó a decir el cura– que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan. Porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efecto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores. Porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él. – ¡A otro perro con ese hueso! – respondió el ventero – ¡Como si ya no supiese cuántas son cinco y adónde me aprieta el zapato! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco. ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sean disparates y mentiras, estando impresos con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar de imprimir tanta mentira junta y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio (I, 32: 324–325).

Proponemos una vez más este pasaje para ponerlo ahora en relación con otras recepciones y subrayar la postura del personaje con respecto a las competencias aplicadas al proceso receptivo. No es entonces don Quijote el único en sostener la veracidad de esos textos: tampoco el ventero (y quizás podríamos citar la entera clase

social que él representa) se demuestra capaz de atribuir a las historias escuchadas aquellos límites que el mismo concepto de texto literario ficcional les impone.

Pero en el fragmento que acabamos de citar encontramos también la explicación de esta incompetencia (o, mejor dicho, de esta competencia particular): la certeza de que los textos leídos o escuchados digan la verdad se encuentra, para lectores caracterizados y contextualizados en la manera que hemos descrito antes, en la presencia virtual de una autoridad superior considerada arbitro infalible de moralidad, seguro incontestable de la real existencia de los hechos narrados. La posición social y la formación cultural del personaje son por tanto las causas que desencadenan su fe en la literatura, y es una ignorancia que, por otra parte, no podemos atribuir al protagonista: la falta de conciencia crítica y de cultura literaria lleva inevitablemente a una fe ciega en las instituciones, sean estas monárquicas o eclesiásticas, es decir en aquellas mismas instituciones que permiten la publicaciones de novelas caballerescas temiendo, al mismo tiempo, la mala influencia que estas pueden tener en las mentes más simples.

La estrategia del ventero se limita de todas maneras a una vaga credulidad, y en ningún caso, como le explica al cura preocupado por nuevas posibles locuras, le llevaría a coger el escudo y las armas y aventurarse en búsqueda de injusticias y tuertos que enderezar

[...] pero yo espero que vendrá en que lo pueda comunica con quien pueda remediallo, y en este entretanto creed, señor ventero, lo que os he dicho, y tomad vuestros libros y allá os avenid con sus verdades o mentiras, y buen provecho os hagan, y quiera Dios que no cojeéis del pie que cojea vuestro huesped don Quijote. –Eso no –respondió el ventero–, que no seré yo tan loco que me haga caballero andante, que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros (I, 32: 325).

La respuesta de Palomeque es en extremo significativa del desfase cronológico que está viviendo el hidalgo con su intento de actualizar y llevar al mundo real contemporáneo no sólo los ideales sino las acciones caballerescas, ignorando de esta manera los rasgos sociales, políticos y económicos que caracterizan su entorno histórico.

Su mentalidad, como en parte la de Sancho, se dirige en su totalidad hacia la vida material. Su lectura es evidentemente una lectura hecha por pura diversión cuya particularidad se halla, desde un punto de vista social, en la diferencia de intereses con respecto, por ejemplo, a las lectoras (su mujer, su hija, Maritornes).¹²⁶ Desde el punto de vista material se caracteriza, por otro lado, por las prácticas de recepción que implican necesariamente la oralidad, un intermediario, ya que él mismo confiesa al cura, dejándole los papeles encontrados en la maleta que no sabe leer, y unas determinadas circunstancias (las reuniones de segadores o incluso la lectura colectiva de la *novella*).

Si analizamos los receptores de esta clase social, tenemos que dedicar especial atención a un lector muy peculiar, el escudero Sancho. La creación de protagonistas tales como el caballero don Quijote y Sancho Panza no se limita de hecho a recuperar la muy antigua jerarquía entre estas dos figuras y el *topos* literario de la pareja patrón/siervo, que insiste en la excelencia de la moral, de los valores y del idealismo de la primera respecto a la segunda, figura al revés mediocre, materialista y realista, sino que llega hasta una verdadera fusión de las dos personalidades, una tan profunda influencia recíproca que llevará a los críticos, sobre todo en relación a la segunda parte, a hablar de una *quijotización* de Sancho y viceversa (Madariaga: 2005).

¹²⁶Éstas, como hemos visto, parecen estar atraídas más por las historias románticas de amores entre damas y caballeros que por la lucha contra las injusticias, las armas y las batallas, es decir todo lo que interesa y cautiva a Palomeque.

Empezando por la evidente evolución de las actitudes, o hasta de las mismas personalidades de los dos protagonistas, podemos intentar mostrar una imagen del escudero que nos acerque, una vez más, hacia aquellas figuras de lectores que hemos encontrado a lo largo de toda la obra. Antes de hablar de este personaje como de un lector, volvemos a hacer presente que Sancho no puede ser visto en ningún momento como lector en sentido estricto: Cervantes lo describe explícitamente como un analfabeto, y él mismo confesará en más de una ocasión de no saber ni leer ni escribir.

Podemos sin embargo intentar interpretar su relación con su patrón como una verdadera lectura, durante la cual él que al principio parecía un cuerdo, aunque simple, escudero demuestra una ambigua alternancia de sabiduría popular y extrema, o hasta incompetente, credulidad. Sancho es en realidad un oyente, y un oyente tan involucrado que, aunque al principio pueda esconderse detrás del escudo del analfabetismo para no dejarse llevar por las locuras literarias de su dueño, muy pronto renuncia a su protección y utiliza al caballero como su propio personalísimo libro. Desde el principio la personalidad de Sancho se muestra caracterizada por una cómica y espontánea sabiduría que no puede evitar de ninguna manera no dejarse llevar por las circunstancias; su supuesto realismo vacila frente a los ojos del lector ya a partir de su aparición en la novela: ¿por qué un personaje tan rico de sentido común y de juicio se habría dejado implicar en una aventura tan absurda?

Basta el mágico poder nominador (Riley, 1966) de don Quijote, un poder que es capaz de metamorfosear lo que en su forma original no se adaptaría a su imaginario, para transformarlo en el fiel escudero. Es de hecho el mismo poder que el aspirante caballero utiliza sobre sí mismo, sobre el caballo y sobre aquellos que quiere incluir en su mundo caballeresco. Parece entonces que Sancho se deja llevar casi desde el primer momento por su lectura, probablemente incitado por la posición

social del personaje que le impone el papel: aceptar la parte del escudero y salir para este absurdo viaje revela una actitud de lector crédulo que, con destellos de sencilla sabiduría, lo arrastra hacia lo que Amando de Miguel define como un naufragio del sentido común en el mar de la fantasía (2004). Pero no se trata sólo de sentido común, sino de una estrategia interpretativa de la realidad que Sancho aplica, de manera natural, no consciente, a su relación con don Quijote antes como persona y luego como personaje literario.

Sin embargo es indicativo de su carácter y de su falta de idealismo el hecho de que, casi siempre, cuando se encuentra frente a una concreta negación (donde por concreta se entiende real, física) de las invenciones de su patrón, su fe vacila y desaparece, su estrategia se ve puesta en juego por el contexto y no parece ser más utilizable o útil para descifrar la realidad y darle sentido.

Un ejemplo para todos es el del yelmo de Mambrino, que Sancho reconoce inmediatamente como una simple bacía: el hecho de poder poner a prueba las fantasías de Don Quijote interrumpe momentáneamente la confianza en lo que “lee”, y sus competencias le hacen reconocer el objeto por lo que realmente es, dejando a un lado la credulidad lectora e interrumpiendo la inmersión en el mundo literario.

Cuando Sancho oyó llamar a la bacía “celada”, no pudo tener la risa, más vínosele a las mientes la cólera de su amo y calló en la mitad de ella. – ¿De qué te ríes Sancho?– dijo don Quijote. –Ríome –respondió él– de considerar la gran cabeza que tenía el pagano dueño de este almete, que no semeja sino una bacía de barbero pintiparada (I, 21: 190).

Aun si aceptamos la idea que Sancho sea *quijotizado*¹²⁷ desde el principio, es innegable que el personaje sigue una línea evolutiva en su *status* de lector que lo acompaña hasta el final, paralela a la creciente coparticipación en las ilusiones, en la hibridación de competencias y estrategias interpretativas y en las derrotas que va caracterizando la pareja protagonista-deuteragonista a lo largo de la narración.

Desde el momento en que se ve nombrado escudero Sancho demuestra tomar en serio la empresa que se le propone, impulsado por la ingenua ambición de poder y gloria: el primer paso de su evolución se hace manifiesto en la exposición, por su parte, de una auténtica estrategia caballerescas que podría rivalizar, por competencia sobre la materia, con los propósitos de su propio padrón:

–Digo, pues, señor –respondió Sancho– que, de algunos días a esta parte, he considerado cuán poco se gana y granjea de andar buscando estas aventuras que vuestra merced busca por estos desiertos y encrucijadas de caminos, donde, ya que se venzan y acaben las más peligrosas, no hay quien la vea ni sepa, y así, se han de quedar en perpetuo silencio, y en perjuicio de la intención de vuestra merced y de lo que ellas merecen. Y así, me parece que sería mejor, salvo el mejor parecer de vuestra merced, que nos fuésemos a servir algún emperador, o a otro príncipe grande, que tenga alguna guerra, en cuyo servicio vuestra merced muestre el valor de su persona, sus grandes fuerzas y su mayor entendimiento; que, visto esto del señor a quien sirviéremos, por fuerza nos ha de remunerar a cada cual según sus méritos, y allí no faltará quien ponga en escrito las hazañas de vuestra merced, para perpetua memoria. De las mías no digo nada, pues no han de salir de los límites escuderiles; aunque sé decir que, si se usa en la caballería escribir hazañas de escuderos, que no pienso que se han de quedar las mías entre renglones (I, 21: 193).

¹²⁷adariaga sin embargo propone, afirmando la influencia reciproca entre los dos personajes, como un pasaje fundamental en la novela, verdadero viraje en los hechos, el episodio de Dulcinea encantada: esto sería, según el autor, el momento en que la relación entre amo y siervo cambia irremediamente hasta transformarse en una relación paritaria de condicionamiento biunívoco imposible hasta aquel momento a causa de la condición jerárquica que controlaba la pareja (2005).

El fragmento que acabamos de citar ofrece más de un motivo para profundizar el análisis del carácter de Sancho; en primer lugar es evidente el interés demostrado por la aventura: la fama le atrae, lo que le consterna son las desaventuras que alejan el objetivo, y la frustración, que es casi siempre mayor de la que demuestra don Quijote, se debe a la entidad de sus expectativas, pragmáticas pero no por eso realistas.

En la explicación de la teoría de Sancho se nota también la utilización de imágenes e ideas propias de la tradición caballeresca, patrimonio, por supuesto, de quien conoce esta tradición por lo menos a grandes rasgos: la propuesta de servir un tal emperador no puede venir de quien sea completamente falto de un determinado tipo de costumbres, y es entonces testigo de un intercambio de ideas entre los dos protagonistas así como de las precedentes competencias de Sancho, cuya formación comprende unas básicas nociones literarias que, evidentemente, son patrimonio común de las clases más bajas también en el medio rural.

El escudero, como el dueño y probablemente gracias al dueño, demuestra familiaridad con la vida típica del caballero andante, y también con la lengua y las expresiones idiomáticas que esta misma vida implica: el hecho de que se sienta a gusto con términos como *ínsula*, un vocablo que al tiempo de Cervantes ya podía parecer anacrónico, y de toda manera demasiado culto para Sancho,¹²⁸ es una prueba de su asimilación del lenguaje novelesco.

La transformación, o mejor dicho el proceso de evolución, se hace más evidente en la segunda parte de la novela: la publicación del volumen de las

¹²⁸Habría que subrayar, a este propósito, la reacción de la sobrina de don Quijote a las palabras de Sancho que reivindica la promesa de su amo de hacerle gobernador: “-Malas ínsulas te ahoguen -respondió la sobrina-, Sancho maldito. Y ¿qué son ínsulas? ¿Es alguna cosa de comer, golosazo, comilón, que tú eres? -No es de comer -replicó Sancho-, sino de gobernar y regir mejor que cuatro ciudades y que cuatro alcaldes de corte. -Con todo eso -dijo el ama-, no entraréis acá, saco de maldades y costal de malicias. Id a gobernar vuestra casa y a labrar vuestros pegujares, y dejaos de pretender ínsulas ni ínsulos” (II, 2: 561).

aventuras del caballero Don Quijote representa un cambio radical en la vida del escudero (que de esta manera ha conseguido la tan anhelada fama), tan radical que lo lleva a menudo a asumir el papel de protagonista, como testimonia el uso de la primera persona plural en discursos que tienen que ver con las aventuras caballerescas. Será el mismo Sancho quien insistirá en la realización de la tercera salida del caballero, después de que el cura y el barbero ya se habían dado cuenta de la diferente condición del escudero a quien empezaban a atribuir la misma locura de nuestro lector por antonomasia, Alonso (II, 2: 29).

He aquí un ejemplo de cómo Sancho replica a las palabras de Sansón Carrasco que le da detalles acerca de la publicación de la novela que les ve como protagonistas:

[...] atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventura y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento. Debe de pensar el buen hombre, sin duda, que nos dormimos aquí en las pajas; pues tengamos el pie al herrar, y verá del que cosqueamos. Lo que yo sé decir es que si mi señor tomase mi consejo, ya habíamos de estar en esas campañas deshaciendo agravios y enderezando tuertos, como es uso y costumbre de los buenos andantes caballeros (II, 4: 577).

Vemos aquí cómo Sancho, abandonando su estrategia inicial, pronuncia un discurso que podríamos atribuir sin duda alguna al lector don Quijote; de igual manera “lee” de su amo el lenguaje que, en el siguiente capítulo, el quinto del segundo volumen, Sancho utiliza para dirigirse a su mujer Teresa, sirviéndose de unas locuciones que son totalmente nuevas para él, tan nuevas que hacen dudar al mismo traductor (ficticio) de la autenticidad del fragmento: estas palabras son, sin embargo, explicadas en su fundamento por la sabia mujer del escudero. Teresa, a

pesar de la familiaridad (aunque escasa) que debería de tener con el género literario y con el ambiente caballeresco, muestra una credulidad que ya hemos visto en el marido y en el ventero. La autoridad ajena influye en el sentido de la realidad de estos humildes “lectores” que, en su confianza hacia las palabras de los demás, casi parecen olvidar, o hasta ignorar, que don Quijote y toda su historia son, al fin y al cabo, hechos literarios que como tales tienen que ser recibidos e interpretados: “– Mirad, Sancho – replicó Teresa–: después que os hicistes miembro de caballero andante, habláis de tan rodeada manera que no hay quien os entienda” (II, 5: 582).

A estas alturas podemos asimilar la figura de Sancho a la de Alonso Quijano como lector de libros de caballería: la primera de hecho recalca a la segunda en la fe, testimoniada por la voluntad de salir en búsqueda de aventuras, por el citado cambio lingüístico, por la veleidad de gloria literaria, en el “libro” leído, que en el particular caso de Sancho se encarna en el caballero que está sirviendo.¹²⁹

A medida que se desarrolla la narración el escudero asume la actitud de quien ya no discierne los límites de la ficción, que en este caso corresponden a la locura, o mejor dicho a la desatada lectura, del amo. Esta misma incapacidad, dictada en su caso por el deseo de gobernar y hacerse famoso, lo vuelve cada vez más inflexible con respecto al texto, es decir con respecto a don Quijote. Se radicaliza en él la ausencia de aquellas reservas, primera entre todas la competencia primaria que consiste en el reconocer un hecho literario, que constituían, por lo menos al principio, una tabla de salvación respecto a una lectura anormal.

¹²⁹No podemos, dado lo que acabamos de decir, compartir la tesis de Manuel Cabada Gómez acerca del personaje de Sancho: según el autor, de hecho, no resulta posible buscar en lo que dice el escudero ningún tipo de razón novelesca, dado que el único impulso a la acción del personaje es dado por la voluntad de adherir al ideal decoro típico de la figura del siervo, es decir una característica relacionada a la índole ingenua del rústico Sancho, una actitud que según el autor se mantendría a lo largo de toda la novela (2001: 60).

Es un lector que se va convenciendo de la realidad de los eventos representados, narrados y encarnados por el mismo don Quijote, alejándose de la doble figura de crédulo y escéptico para hacerse él también, poco a poco, un lector distinto de los demás, cuya interpretación se queda fuera de los cánones socialmente aceptados.

Con el avance de la narración de Cervantes y de la invención de aventuras por parte de don Quijote, Sancho une y funde el interés inicial hacia la persona de Alonso Quijano, el paisano cuya descripción encontramos al abrir la novela, con el interés hacia el caballero, personaje que el mismo Alonso ha creado y que nuestro lector considera, cada vez más, como real y no literario; su preocupación se dirige, de hecho, a las vicisitudes y a los peligros que afectan no tanto al hidalgo sino al caballero andante, es decir al personaje ficticio en vez que a su creador real.

W. Booth habla, en su capítulo dedicado a la objetividad del lector (1983: 121), de sus intereses prácticos, que son por lo visto los que le hacen participar en la vida y en la muerte de los protagonistas como si estos fuesen reales, hasta el punto de preocuparse de su suerte (133). En su definición presupone, sin embargo, una diferencia substancial entre este tipo de interés y lo que tiene por otro lado el lector en su vida real, y eso porque éste no puede ser favorecido o perjudicado por un personaje imaginario (133). En nuestro caso la cuestión da un giro más: Sancho de hecho *está*, o mejor dicho *cree estar*, en la posición descrita por Booth, o no habría seguido a don Quijote en sus aventuras. Su juicio es entonces sin duda interesado, dictado por la voluntad, que se vuelve en verdadero convencimiento, de obtener el gobierno de una isla, es decir de obtener poder y fama.

Para poder completar el retrato de Sancho Panza, escudero y siervo y sin duda el lector más anómalo de toda la novela, es útil subrayar una vez más aquella faceta particular de la lectura que implica la capacidad y la voluntad de crear por parte de

quien lee: también el fiel e ignorante escudero, lector ideal (y efectivo) de las fantasías quijotescas, respuesta perfecta para las exigencias de credulidad y aceptación del caballero, llega a concebir invenciones literarias, y lo hace en más de una ocasión. En el que por muchos críticos o simples lectores es el capítulo más significativo de todo el libro y sin duda uno de los más conmovedores, el dedicado al encantamiento de Dulcinea, Sancho se muestra en el papel de autor: además de haber asimilado y hecho suya la historia de los encantadores, creada por el cura e inmediatamente utilizada también por el mismo don Quijote, la propone a su amo con el fin malicioso de convencerlo de que la tosca campesina no es sino el objeto de su amor víctima de un cruel mago:

Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por lo negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y la manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea (II, 10: 616–617).

El nivel de conocimiento de los mecanismos de la literatura caballeresca, aunque sean filtrados en la que podemos definir como una lectura de segundo nivel, se demuestra cada vez más profundo, hasta el punto de poder engañar a un gran experto como Alonso Quijano.

Si en este caso la invención es espontánea, aunque inspirada por una estrecha necesidad, no se puede decir lo mismo sobre lo que pasa durante la permanencia en el palacio de los duques. Aquí Sancho, enfrentado a una personalidad como la de la duquesa, en una relación que recuerda la de don Quijote con la princesa Micomicona, se atreve todavía más, instigado por las insistentes peticiones y la

actitud de la dama. El escudero confiesa a la duquesa, como ya había hecho frente a otros personajes, ser perfectamente consciente de la locura de su amo: hemos visto sin embargo como en realidad no podemos confiar en tales declaraciones, desmentidas a lo largo de toda la novela por la misma conducta del personaje, que halla la cumbre de la credulidad en el momento de la “lectura” de las (manifiestas) invenciones de los duques, llegando a gobernar la isla de Barataria.¹³⁰

Admitiendo la realidad del encantamiento de Dulcinea, creación de la fantasía de la duquesa, la invención se hace de segundo grado: Sancho asegura a los demás no haber inventado lo que de hecho ha inventado, dando a su misma creación fantástica el estatuto de realidad:

–Bien puede ser todo eso –dijo Sancho Panza–; y agora quiero creer lo que mi amo cuenta de lo que vio en la cueva de Montesinos, donde dice que vio a la señora Dulcinea del Toboso en el mismo traje y hábito que yo dije que la había visto cuando la encanté por solo mi gusto; y todo debió de ser al revés, como vuestra merced, señora mía, dice, porque de mi ruin ingenio no se puede ni debe presumir que fabricase en un instante tan agudo embuste, ni creo yo que mi amo es tan loco, que con tan flaca y magra persuasión como la mía creyese una cosa tan fuera de todo término. Pero, señora, no por esto será bien que vuestra bondad me tenga por malévolo, pues no está obligado un porro como yo a taladar los pensamientos y malicias de los pésimos encantadores: yo fingí aquello por escaparme de las riñas de mi señor don Quijote, y no con intención de ofenderle; y si ha sido al revés, Dios está en el cielo que juzga los corazones (II, 33: 810–811).

¹³⁰Sancho no duda ni por un segundo, quizás convencido por la autoridad representada por los duques, mayor de la de su dueño, en la real existencia de la isla y en la posibilidad de ser su gobernador. Cuando todo esto se hace “realidad”, la seriedad con la cual se enfrenta a sus deberes nos recuerda la propia dedición de don Quijote al oficio de la caballería andante.

Con estas palabras Sancho adapta su mentira (que podemos definir literaria) a las exigencias de una nueva lectora.¹³¹

El punto de máxima fusión y cooperación imaginativa con su amo parece ser el episodio de Clavileño: una vez terminada la aventura preparada al detalle por los duques y su corte para burlarse de la insana manía de la pareja, Sancho se entretiene en la descripción de todo lo que ha supuestamente visto durante el extraordinario viaje a caballo del mágico corcel:

–Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos; pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no la consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente, sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelos que me tapaba los ojos, y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor de un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces.[...] y si esto no se me cree, tampoco creará vuestra merced cómo, descubriéndome por junto de las cejas, me vi tan junto al cielo, que no había de mí a él palmo y medio, y por lo que puedo jurar, señora mía, que es muy grande además. Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas, y en Dios y en mi ánima que como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que, como las vi, ¡me dio una gana de entretenerme con ellas un rato...! Y si no le cumpliera me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo, ¿y que hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño, y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíes y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar, ni pasó adelante (II, 41: 862–863).

¹³¹La duquesa es una lectora que, junto con su marido y toda la corte, como hemos visto, utiliza su conocimiento y familiaridad con los personajes para crear (inventando nuevos capítulos) las siguientes aventuras del caballero y de su escudero.

El proceso de asimilación de los mecanismos novelescos según los cuales actúa el dueño resulta sin embargo más comprensible si analizamos el fragmento que cierra el capítulo: “Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y os no digo más” (II, 41: 865).

El pacto propuesto por el caballero, una alianza entre dos autores que se leen recíprocamente, pone los dos personajes en el mismo nivel, los hace iguales y al mismo tiempo nos hace pensar, tan solo por un momento, en un enorme, formidable y bien maquinado montaje: las palabras parecen pronunciadas en un momento de distracción –un momento en el que don Quijote cree no ser escuchado– de un juego del que los dos protagonistas son perfectamente conscientes, como dos viejos actores actuando en una comedia montada para nuestra diversión, una comedia que le impone los papeles de loco caballero andante y de ingenuo y tosco escudero.

5.1.5 *La burguesía*

El último grupo que vamos a considerar está formado por los representantes de aquella clase media (una etiqueta evidentemente no muy específica pero necesaria), cuyas peculiaridades nos permiten marcar las diferencias entre estos personajes, los lectores pertenecientes al vulgo y los que desarrollan su lectura en ámbito cortesano, la alta nobleza representada por los duques y otros.

Los personajes que vamos a analizar a continuación son el bachiller Sansón Carrasco (aunque él también es hombre de Iglesia) y el caballero del verde gabán don Diego de Miranda, habiendo ya definido la lectura de Dorotea, la rica labradora,

según los parámetros interpretativos de la recepción femenina. Nos detendremos brevemente también sobre otros personajes, cuyas lecturas son doblemente interesantes: don Juan y don Jerónimo y, finalmente, el caballero granadino don Álvaro Tarfe, cuyas competencias literarias son alimentadas por un juego intertextual vertiginoso.

Veremos en esta subcomunidad una variedad de interpretaciones que quizás supera la de las demás, indicio de la no homogeneidad de un grupo que, socialmente, todavía no tiene una definición exacta ni una fuerza común, sea por la variedad de posición social de los individuos que la componen, sea por la diferente relación con la cultura y con la novela cervantina que éstos tienen. Diferencia que en nuestro caso es debida, probablemente, también a la edad de los lectores.

La figura de Sansón es una de las más significativas de la segunda parte, eje de la autoconciencia literaria de don Quijote y de su escudero. Cervantes nos los presenta a principio de la segunda parte como un joven estudiante malicioso y, evidentemente, aficionado a la lectura y a las burlas.

Es por boca del bachiller, de hecho, que los dos descubren la publicación de sus aventuras, y a partir de este pasaje empiezan a considerar sus vidas y sus aventuras como hechos literarios sometidos a la lectura y al juicio de los demás. La figura del estudiante tiene evidentes rasgos paródicos, se retrata como un espíritu burlesco y él mismo se demuestra siempre disponible a secundar la locura quijotesca, aún con el pretexto de ayudar a su vecino.¹³² Cuando se presenta en casa del hidalgo,

¹³²Avalle Arce define la personalidad del bachiller como plasmada por sus estudios, sometida entonces a una lógica escolástica que no puede permitir ningún espacio en la sociedad a la locura y a sus desvíos del orden establecido: “las razones de efectividad actuante tienen que ver con lo que es Sansón, un bachiller en Cánones por Salamanca, que ha dedicado toda su vida a presenciarla y analizarla desde el prisma de la lógica escolástica. Toda su educación y entrenamiento universitarios le obligan a concebir el mundo como regido por esa misma lógica escolástica, la salvaguarda, en condiciones ideales, del bienestar común. Pero en el mundo, la locura puesta en libertad y encarnada en don Quijote, es un atentado contra esa lógica normativa. La conclusión inevitable en la mente escolástica de Sansón Carrasco es que esa locura debe ser contenida, refrenada

este último curioso de oír los detalles de su propia historia por medio de un supuesto hombre de mundo y de letras, Sansón actúa coherentemente con la locura quijotesca, poniéndose de rodillas y secundando la fantasía de Alonso:

Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón, de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas, como lo mostró en viendo a don Quijote, poniéndose delante dél de rodillas, diciéndole: –Déme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha; que, por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebien haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes (II, 3: 567).

Y no sólo segunda su fantasía caballescica, sino también –y sobre todo– su fantasía literaria, explayándose en la descripción del público lector y en los detalles de la publicación del texto y de los presuntos errores autoriales y editoriales de la primera parte.

Sus interpretaciones caballescicas (primero como Caballero del Bosque y luego de la Blanca Luna) demuestran una estrecha relación con el género literario; su familiaridad con los personajes y el lenguaje es tanta que engaña dos veces al experto don Quijote.

y eliminada. Para llevar a cabo tan benéfica tarea, Sansón aplicará el método de *similia similibus*, «curar a algo con su semejante» —método favorito de la medicina escolástica, por cierto—, y, en consecuencia, se disfrazará de caballero andante (2005: 18).

¿Cómo podemos entonces definir su lectura y su interpretación? Una de las afirmaciones de Sansón, que pide “más quiijotadas” nos puede ayudar a encuadrar su lectura. El bachiller, que evidentemente es un asiduo lector de libros de caballerías, es asimismo un lector de la primera parte de las aventuras de don Quijote que, según sus comentarios y su conocimiento directo de la persona antes y del personaje después, ha interpretado como una versión paródica del género, lo mismo que harán los duques y los cortesanos: “[...] el bachiller Sansón Carrasco ha puesto, *velis nolis*, la primera piedra en la edificación del mito de don Quijote, o sea, de don Quijote como personaje mítico” (Avalle Arce, 1991: 17).

Su introducción en la novela y su definición como lector tienen entonces el objetivo de reconfigurar la percepción que los lectores tienen de don Quijote y sobre todo la que él tiene de sí mismo, convertido ya definitivamente en personaje literario y responsable de su propio libro y de su eventual continuación, inspirado ahora no por sus héroes míticos sino por su propia historia y su posición en el imaginario lector de los demás. Su promesa de no impedir la tercera salida es la promesa de un lector ávido que quiere seguir disfrutando de las cómicas aventuras de los dos personajes, y su actitud en este caso es la que efectivamente permite el desarrollarse de toda la segunda parte, tanto que podemos incluso definir a Sansón como el autor de sus aventuras, quien les da principio y, con la derrota en Barcelona, también les pone el punto final (Avalle Arce, 1991: 19).

La maquinación se pone en pie con la ayuda de otros dos lectores, el cura y el barbero, que ya en la primera parte habían recurrido a una representación caballeresca con el mismo fin. Estos pasajes evidencian cómo antes el cura y luego el bachiller (ambos influenciados por la formación religiosa) se dejan llevar por una aparente auto-indulgencia hacia el mundo literario montado por don Quijote, en el

intento de reasignar a este mismo mundo un lugar ficticio en vez del real que el hidalgo quiere imponer.

Su percepción de la parodia, entonces, está sometida a la voluntad de restablecer el orden, según una estrategia interpretativa de la realidad que no puede tolerar la afirmación de la locura. Esta estrategia, sin embargo, se muestra en muchos pasajes como secundaria, y se le superpone la voluntad lectora de un receptor entusiasta, que no desdeña la literatura contemporánea profana y cómica. El hecho de que haya advertido a Sancho, nada más volver a su aldea natal, de la publicación de las aventuras por él protagonizadas, nos da un claro indicio de su recepción y también de las expectativas que sus lecturas le han construido:

Lo de hasta aquí son tortas y pan pintado; mas si vuestra merced quiere saber todo lo que hay acerca de las caloñas que le ponen, yo le traeré aquí luego al momento quien se las diga todas, sin que les falte una meaja; que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y, yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió (II, 2: 565).

El bachiller, así como los duques, pertenece a aquella parte del público que ha leído las aventuras de don Quijote como una entretenida parodia, pero la proximidad personal y cronológica con el protagonista han dado al texto también la aparente dimensión de realidad, de crónica, aunque su interpretación, por lo menos en las intenciones, someterá la novela al filtro de la ficción. Sansón, gracias a esta proximidad, puede intervenir en la narración y modificarla, creando ocasiones narrativas y convirtiéndose él mismo en personaje literario. La personalidad de

Alonso forma parte de sus competencias a las cuales ha podido añadir, con la lectura del libro, el conocimiento del personaje don Quijote. Y hablando de sus competencias no podemos olvidar una de las fundamentales, que el hidalgo no aplica en su proceso interpretativo de los libros de caballerías. Es decir, el reconocimiento de la básica diferencia entre escritura histórica y escritura literaria, aplicable como hemos visto también a la recepción. La competencia, no obstante la dimensión real que ha asumido la historia de don Quijote con la presencia en carne y huesos de los dos protagonistas, se puede y se tiene que aplicar también a su novela, que ha de ser leída entonces como un relato ficcional:

–Con todo eso –respondió el bachiller–, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote. –Ahí entra la verdad de la historia –dijo Sancho. –También pudieran callarlos por equidad –dijo don Quijote–, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero. –Así es –replicó Sansón–, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (II, 3: 569).

Pero la distinción, una vez más, no resulta tan clara, y en unas ocasiones pone en práctica una lectura distinta que, como en el caso de muchos personajes de la segunda parte, se tiene que enfrentar con el objeto mismo de esta lectura en su devenir, eliminando (como ya había hecho el hidalgo con las novelas de caballerías) las diferencias entre lo real y lo narrado. Al ser derrotado en el papel de caballero del Bosque por su adversario, en un duelo que en principio se había planeado para

anular la vida caballeresca y literaria del hidalgo, la situación se transforma y asume unas nuevas connotaciones. Si antes el único objetivo del bachiller, de acuerdo con los otros paisanos, era de devolver Alonso a la realidad y a su posición en el orden social, ahora lo que empieza a mover las acciones de Sansón es también, como él mismo dice, el deseo de venganza que quedará satisfecho sólo después de la derrota final que pondrá término a las aventuras del caballero:

–La diferencia que hay entre esos dos locos es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y el que lo es de grado lo dejará de ser cuando quisiere. –Pues así es –dijo Tomé Cecial–, yo fui por mi voluntad loco cuando quise hacerme escudero de vuestra merced, y por la misma quiero dejar de serlo y volverme a mi casa. –Eso os cumple –respondió Sansón–, porque pensar que yo he de volver a la mía, hasta haber molido a palos a don Quijote, es pensar en lo escusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza; que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos (II, 15: 658).

La pseudo-realidad construida por don Quijote, ahora referente literario de sí mismo y todavía más atento a no interrumpir su narración y a no desmentir su naturaleza de personaje literario, toma la delantera y se impone a los planes de aquellos lectores que quieren modificar sus andanzas. Pero Sansón, como ya hemos dicho, es también un lector ambiguo, que mezcla la racionalidad escolástica adquirida con su formación con el deseo de seguir disfrutando de sus lecturas. Al querer vengarse del tuerto sufrido por Alonso su naturaleza de lector-personaje se hace todavía más evidente, y se deja llevar por las reglas impuestas por el mismo don Quijote olvidando la diferencia que había regido hasta ahora sus acciones (y las del cura), es decir el reconocimiento de la ficcionalidad y su recepción adecuada.

No parece ser lo mismo para otro lector que vamos a considerar, el rico don Diego de Miranda que acoge, ignaro de su fama o incluso de su naturaleza literaria,

al caballero de la Mancha en su propia casa. Este personaje supone una excepción lectora dentro de los eventos de la segunda parte, y funciona como un ejemplo de lector “en negativo”, que no sólo no se interesa a la literatura caballerescas como género no apropiado a sus estándares morales o literarios, sino que no puede concebir la existencia, o la supervivencia, de la caballería andante en un contexto histórico en el que su mentalidad, la de la “nueva burguesía agraria” (Rodríguez, 2003: 297), es la mentalidad que se está afirmando como dominante. Al encontrarse con la pareja protagonista confiesa, de hecho, de no conocer la historia de don Quijote:

–Acertastes, señor caballero, a conocer por mi suspensión mi deseo; pero no habéis acertado a quitarme la maravilla que en mí causa el haberos visto; que, puesto que, como vos, señor, decís, que el saber ya quién sois me lo podría quitar, no ha sido así; antes, agora que lo sé, quedo más suspenso y maravillado. ¿Cómo y es posible que hay hoy caballeros andantes en el mundo, y que hay historias impresas de verdaderas caballerías? No me puedo persuadir que haya hoy en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas, ni honre casadas, ni socorra huérfanos, y no lo creyera si en vuesa merced no lo hubiera visto con mis ojos. ¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia, que vuesa merced dice que está impresa, de sus altas y verdaderas caballerías, se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias (II, 16: 663).

Aunque sabemos que sí es lector, y bastante dedicado si consideramos la extensión de su biblioteca, nos dice que sus lecturas no comprenden en absoluto al género caballeresco y, por supuesto, ni siquiera a su evolución paródica encarnada por el texto cervantino. La presencia del hidalgo y de su escudero asume entonces para don Diego un significado diferente con respecto a las otras interacciones

lectores-personajes que encontramos a lo largo de toda la segunda parte, retratando también el enfrentamiento entre lo viejo con respecto a la nueva racionalidad del rico campesinado:

Pues Don Diego Miranda es un símbolo de ellos como el hidalgo Quijada o Quesada lo había sido «de los» de lanza en astillero, etc. Lo viejo y lo nuevo se superponen, pues en esta escena, incluido el propio Don Quijote, en el que se concentran ambos mundos (ya que ha «elegido su libertad») (Rodríguez, 2003: 299).

Lo que se superpone no son sólo dos mundos, sino dos maneras de darle sentido y, con éstas, dos lecturas distintas y que encarnan unas estrategias interpretativas y unas asimilaciones del contexto real e histórico opuestas. Don Quijote, y bien se lo resume Sancho, es considerado loco sólo para el vulgo, aquellos lectores vulgares y no nobles a los que se apelaba en el prólogo el autor, mientras que los demás estamentos, hidalgos y caballeros, le reprochan el intento subversivo de ocupar un lugar social que no le compete por medios financieros y por el humilde nacimiento: “Don Quijote sólo resulta loco para la nueva racionalidad burguesa; en absoluto para la vieja racionalidad feudalizante de los hidalgos y caballeros cortesanos, pues entonces ellos tendrían que ser considerados «locos» también” (Rodríguez, 2003: 266-267).

En la presentación a sus huéspedes, don Diego se define según los mismos parámetros con los que se nos ha presentado al protagonista en el primer capítulo de la primera parte, haciendo sin embargo hincapié en aquellos detalles que, evidentemente, los diferencian (Presberg, 1994). En primer lugar sabemos que don Diego es rico, y tiene el derecho, al revés de don Quijote, de definirse como “don”; enumera sus pasatiempos, que bien se pueden asimilar a los de Alonso pero con unas notas distintivas que marcan una y otra vez las distancias entre quien vive y

desarrolla su historia y su existencia en el mundo real, de acuerdo con las contingencias históricas y sociales, y quien intenta reconstruir un mundo y revivir un pasado que ya no es realizable o tampoco actualizable.

La idea de caballería andante profesada por Alonso Quijano no puede convivir de hecho con la sedentariedad de la corte y con los valores de la nueva caballería cortesana, la única que don Diego puede conocer de manera directa por coyuntura histórica. Pero con la presencia del caballero en su casa y la narración que éste hace de sus gestas heroicas y literarias, don Diego (y su hijo, lector y autor de poesía), aquel “temperate gentleman” (Presberg, 1994: 47) que es asimismo un “temperate reader” -el discreto lector mencionado por Cervantes que, aparentemente, no había sido lector efectivo de la novela- también se convierte en lector de caballerías.

La lectura de libros de caballería como entretenimiento no es al revés desdeñada por otros dos gentilhombres que don Quijote cruza en su camino. Como ya hemos dicho, el hidalgo y su escudero, comiendo en una venta, encuentran a dos lectores de la primera parte y de la continuación apócrifa:

Y es precisamente el azar del viaje el que, en este juego de invención y realidad, va a permitir el encuentro de los entes de ficción don Quijote y Sancho con los lectores, también ficticios, de otros ficticios, pero ahora demás falsos, don Quijote y Sancho y, lo que aún es más interesante, con el también ficticio y falso libro en el que converge todo este entramado de intertextualidades” (Paredes, ¿? “Literatura y vida en el Quijote. A propósito de dos imágenes de Berceo y el Arcipreste).

Don Juan y don Jerónimo, a pesar de la parecida posición social, no comparten con don Diego el rechazo hacia las aventuras caballerescas y demuestran una notable familiaridad con la historia de don Quijote. Y como otros lectores, se

enfrentan a la encarnación de sus lecturas, por lo menos del libro “verdadero”, y llegan a poder compartir con los personajes detalles de su historia y revisar su interpretación de los hechos narrados por Avellaneda a la luz de los testimonios “reales” de don Quijote y Sancho. Con las competencias adquiridas, que no tardan en compartir con el caballero, re-escriben su historia, cambiando los planes de la narración y empujando al protagonista a cambiar el rumbo de sus andanzas de Zaragoza a Barcelona.

Pero si añadimos la novela de Avellaneda al juego intertextual y a las referencias combinadas, el personaje más significativo es sin duda el caballero don Álvaro Tarfe, versión cervantina del personaje introducido por Avellaneda en su continuación, “auténtico ‘director’ que alcanza su verdadera realidad pasando de personaje del *Quijote* apócrifo a personaje-testigo que da autenticidad a la segunda parte verdadera [...] dando con ello verosimilitud a todos los personajes” (Paredes, 2010: 95).

El papel de este granadino, que en la versión apócrifa conduce al falso Quijote a Zaragoza y, finalmente, lo lleva al hospital de Toledo para que su locura sea sanada, será central en la auto-determinación del protagonista. Su experiencia (literaria) con el falso don Quijote permitirá el definitivo reconocimiento del verdadero caballero de la Mancha y su completa autoconciencia de personaje literario, que ha podido derrotar no sólo a los enemigos “caballerescos” sino también a los literarios, que han intentado usurpar su nombre y los lectores a él destinados (sin olvidar, por supuesto, las ganancias del autor). Es un lector testigo de sus lecturas, cuya misma esencia se halla en su naturaleza de personaje y “entre la guarda de dos libros” (citado por Paredes, 2010: 97) que ha presenciado. Por eso se ha convertido en un lector especial, árbitro de la existencia de los protagonistas, que

confirma con su simple presencia el poder de los lectores en la atribución del significado a la obra leída.¹³³

Don Quijote le pide muy directamente si encuentra alguna semejanza entre él y este otro caballero del que escribe Avellaneda:

–Y, dígame vuestra merced, señor don Álvaro, ¿parezco yo en algo a ese tal don Quijote que vuestra merced dice? –No, por cierto –respondió el huésped–: en ninguna manera. –Y ese don Quijote –dijo el nuestro–, ¿traía consigo a un escudero llamado Sancho Panza? –Sí traía –respondió don Álvaro–; y, aunque tenía fama de muy gracioso, nunca le oí decir gracia que la tuviese (II, 72: 1090).

Lo que hace en este pasaje el hidalgo es pedir a uno de sus lectores que reconozca, según sus competencias adquiridas con la experiencia (y con la lectura), las características de una y otra obra y sacarlas a colación para expresar el juicio definitivo no sólo sobre la autenticidad sino también, como ya han hecho don Juan y don Jerónimo, sobre la calidad: “[...] Don Álvaro establece una diferencia que ahora nos va a resultar aplastante: no ya sólo entre el *verdadero* y el *falso*, sino entre el *bueno* y el *malo*” (Rodríguez, 2003: 412):

–¡Por Dios que lo creo! –respondió don Álvaro–, porque más gracias habéis dicho vos, amigo, en cuatro razones que habéis hablado, que el otro Sancho Panza en cuantas yo le oí hablar, que fueron muchas. Más tenía de comilón que de bien hablado, y más de tonto que de gracioso, y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con don Quijote el malo. Pero no sé qué me diga;

¹³³Cabe notar que en su *Un personaje granadino*, Francisco Ayala atribuye a don Álvaro el estatus de lector, que vuelto a su Granada natal lee finalmente la novela cervantina de la que ha formado parte y “allí donde tiene que asistir a la muerte de aquel hombre estrafalario de quien un día, tiempo atrás, se había despedido con un abrazo al borde del camino, los ojos del caballero granadino se empañaron de lágrimas” (citado por Paredes, 2010: 94).

que osaré yo jurar que le dejo metido en la casa del Nuncio, en Toledo, para que le curen, y agora remanece aquí otro don Quijote, aunque bien diferente del mío (II, 72: 1091).

Al escuchar hablar a Sancho puede poner a prueba sus conocimientos del otro escudero y asegurar de esta manera que los dos no son nada parecidos, y que éste que acaba de encontrar tiene que ser el descrito en la primera parte, y en consecuencia el único y auténtico Sancho Panza. Para asegurar la sinceridad de su posición, y la verdad de lo que acaba de decir, don Álvaro llega incluso a negar lo que ha leído, y que hasta el encuentro en la venta había conformado todas sus expectativas y, de alguna manera, había representado también toda su vida, ya que “al negar con su testimonio la autenticidad del texto de Avellaneda estaba negando al mismo tiempo su propia existencia como personaje de ficción. O al menos encerraba su existencia en la intersección de dos textos, a cuya pervivencia confiaba la propia suya” (Paredes, 2010: 96). La falsedad de su creencia previa es justificada por Sancho, con patente ironía, con la presencia de malvados encantadores:

–Eso haré yo de muy buena gana –respondió don Álvaro–, puesto que cause admiración ver dos don Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones; y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado. –Sin duda –dijo Sancho– que vuestra merced debe de estar encantado, como mi señora Dulcinea del Toboso, y pluguiera al cielo que estuviera su desencanto de vuestra merced en darme otros tres mil y tantos azotes como me doy por ella, que yo me los diera sin interés alguno (II, 72: 1091–1092).

Cerramos así, con este personaje “en busca de su identidad literaria” (Paredes, 2010: 96) el recorrido a través de las lecturas de la clase intermedia a la cual, por proximidad social, podríamos adscribir al mismo don Quijote. Su interpretación sin

embargo, cómo hemos estado viendo y cómo veremos en seguida, se define en oposición con todas las demás y por la relación histórica y socialmente incoherente con respecto al contexto y las estrategias que se suponen adecuadas.

5.2 Don Quijote: un lector leído

Llegamos finalmente a analizar la interpretación del protagonista, el hidalgo Alonso Quijano, cuya desatada lectura, guiada por unas competencias y unas estrategias interpretativas distintas de las de los demás personajes, le han llevado a crear la figura de don Quijote y a intentar imponer su percepción del mundo en una realidad histórica y en un contexto social que no pueden aceptarla.

El primer “error” interpretativo del hidalgo, fruto de una construcción interpretativa y narrativa más amplia y compleja, es que abandona conscientemente la función estética del género caballeresco en cuanto ficcional y se deja llevar por la función conativa, actuando en base al mensaje contenido en el texto según una estrategia que actualiza este mismo mensaje y lo proyecta hacia la acción como consecuencia inevitable de la interpretación. Alonso, como lector apasionado y hasta compulsivo de novelas de caballerías, hace un uso personal e ideológico de la palabra escrita, fruto de sus competencias y expectativas maduras sin embargo en un contexto y en una comunidad interpretativa que, por valores y organización social, se posiciona muy lejos del mundo caballeresco idealizado -y realizado- por el hidalgo.

Pertenecer a una comunidad, garante de una lectura “normal”, supone la interiorización de una gramática que permite al lector traducir las secuencias verbales en significados de matiz literario: no es suficiente la simple experiencia lingüística, sino que el lector debe poseer y dominar algunas reglas bien codificadas que

permitan una lectura que respete y sea coherente con las convenciones presupuestas por los diferentes géneros. El lector, que en nuestro caso es un lector de novelas, tiene entonces que adquirir una habilidad que se refleja en la interiorización de determinadas convenciones semióticas que dirigen la construcción de significados, y que permiten leer un texto como -por lo menos en nuestro caso específico- una novela. Empezando por la citada teoría de la competencia vemos cómo se hace posible evaluar, en los términos sugeridos por Culler, al lector Alonso Quijano y su habilidad a la hora de interpretar un texto como literatura .

En el momento en que éste ignora las convenciones de género y los demás límites acordados e impuestos por la comunidad para garantizar y justificar una interpretación adecuada, su lectura se transforma en la fuente de una nueva cadena comunicativa cuyas evoluciones llevarán al hidalgo a organizar tres diferentes salidas.

El proceso interpretativo llevado a cabo por el protagonista, en oposición a los demás y luego en dependencia de ellos, ha llegado a construir su propia realidad (real y literaria) a la cual atribuye un sentido extrapolado de una estructura que, como veremos, se halla en abierta oposición, en cuanto obsoleta, con respecto a la tradición interpretativa vigente y dominante. Esta visión del mundo implica un cambio radical, más concretamente una vuelta atrás, en la relación con el contexto y con los demás personajes y lectores (pensados como individuos o como miembros de comunidades). En su papel de lector Alonso Quijano llega de hecho a plasmar su mundo para adaptarlo a un contexto imaginario:

[...] y así procuraba acomodársele, de manera que declarase quien había sido, antes que fuese de caballero andante, y lo que era entonces: pues estaba muy puesto en razón, que mudando su señor estado, mudase él también el nombre; y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba (I, 1: 32).

La interpretación, que hemos definido como un proceso de naturalización de los contenidos, de adaptación a una realidad conocida y familiar, inteligible, está entonces obligada a dar un giro y forjar su propia realidad para que pueda corresponder a las estrategias históricamente incoherentes que guían el proceso cognoscitivo del hidalgo y su recorrido de formación del sentido.

Las competencias puestas en juego por Alonso son, en principio, compartidas con los demás miembros de la comunidad, entendidos como lectores (aunque distintos, como hemos visto, según varios parámetros) de libros de caballerías y con una cierta familiaridad demostrada hacia el género. Se trata de las competencias lingüísticas, literarias y del conocimiento de los textos, que forman el patrimonio cultural común del contexto social contemporáneo. El punto de ruptura se sitúa, repetimos una vez más, en no aplicar un sentido temporal al principio de credulidad, ignorando de esta manera el paradigma mínimo de aceptabilidad de la lectura por parte de la comunidad que actúa como garante de la validez de la interpretación. No se rechaza entonces simplemente la lectura como práctica, aún considerando (y discriminando) todos los excesos materiales del hidalgo, sino la desviación de la competencia primaria que permite el reconocimiento de la ficcionalidad.

Alonso no puede, según los demás personajes-lectores, ser don Quijote, y no puede porque su voluntad nace de una interpretación equivocada, “no normal” de las aventuras de sus héroes. Decide ser caballero y reparar las injusticias (o las que cree ser injusticias) a través de una transfiguración caballeresca de un mundo que ya se ha alejado de los presupuestos que fundaban la esencia de la caballería andante.

Hay algo en su interpretación, en sus motivaciones y finalmente en sus consecuencias, que va más allá de las lecturas permitidas, y no sólo en su vertiente práctica que, como ya hemos visto, tampoco se adapta a los parámetros de una recepción aceptable. Su imitación literaria, su deseo de actualizar la palabra escrita en

algo vivo y real, que parece ignorar la diferencia ontológica entre mundo factual y mundo de ficción, es la consecuencia de una estructura interpretativa que no se alinea con el contexto histórico, en sentido ético así como estético y social, y lee a partir de unas estrategias interpretativas que ponen en discusión los pilares de la comunidad, finalmente el único árbitro que detiene el poder de incluir o no una interpretación, y un estilo de vida, dentro del círculo de lo normal.

Si bien Alonso comparte el conjunto de sus amplias competencias literaria, así como el modelo cultural, con los demás lectores, el resultado de su interpretación contrasta con los límites y las expectativas de los demás que, a pesar de las diferencias que hemos estado apuntando, concuerdan en el rechazo de la lectura y de la existencia caballescica del protagonista. Bien tratándolo como un loco que necesita las curas y la ayuda de sus vecinos para volver a su posición en el orden social, bien como bufón del que se puede disfrutar durante los ratos de diversión. Los personajes de la primera parte, como el ventero que se deja llevar por la representación de la investidura como caballero andante, o como el cura, Dorotea y el barbero, que organizan una actuación para devolver el hidalgo a su vida y a su aldea, operan desde el punto de vista de la locura y del aislamiento de quien, perdido el juicio por culpa de los libros, necesita recuperarse y volver a interpretar la realidad según los parámetros de normalidad impuestos por la comunidad.

En la segunda parte, debido al giro metaliterario y autorreferencial, la actitud de los personajes cambia, y entra en el juego la doble identidad del hidalgo no sólo como caballero sino como personaje ficticio, como entidad literaria que obliga a los demás, sobre todo los que han leído la primera parte, a un doble giro interpretativo.

Don Quijote se transforma en la segunda parte en un lector leído, y esta nueva identidad literaria cambiará no sólo su auto-percepción y la motivación de todas sus acciones caballescicas, sino también la reacción de los demás personajes

que tienen que interactuar, a partir de la publicación de la primera parte y de su “masiva” difusión, con un hecho literario y, en consecuencia, leerlo e interpretarlo.

Con las innovaciones introducidas por Cervantes en el volumen de 1615, sobre todo con la entrada en escena de nuevos lectores dentro del mecanismo novelesco, las instancias lectoras se hacen fundamentales para el desarrollo narrativo, para la evolución de la personalidad del protagonista y también para el cambio en sus mecanismos de interpretación, que ahora se tienen que enfrentar con una nueva versión de sí mismo así como con otra motivación a la vida caballeresca. El nuevo empuje deriva precisamente de la lectura de los demás y de las nuevas competencias que éstos han ido desarrollando gracias a la lectura de la primera parte que anda impresa. Ahora, no es Amadís (o no es sólo Amadís), antes indiscutible modelo de vida y acción, quien rige la voluntad de don Quijote o su deseo de resucitar la perdida caballería andante y la edad de oro de las virtudes caballerescas. Lo que inspira al hidalgo es don Quijote mismo, nuevo ejemplo (literario) de virtudes y valor, inesperado norte para sus mismas andanzas.

Cambia entonces su modelo y cambia también su lectura, su estrategia interpretativa que se tiene que confrontar con las interpretaciones de los demás lectores en nuevas e imprevisibles vías. Estos lectores (los postulados por Cervantes para su propia novela), como ya había ocurrido con Alonso Quijano, se convierten en personajes, que a su vez, completando la transformación desde puras instancias creativas (una suerte de narrarios genettianos) hasta auténticos agentes narrativos, crean episodios leídos por otros lectores. Así como Alonso Quijano, para transformarse en don Quijote, había interpretado como históricas las novelas de caballerías, de la misma manera estos nuevos lectores, justificados en su distorsión interpretativa por la cercanía espacial y cronológica, miran las aventuras del hidalgo como hechos reales, le empujan a identificarse con su mediador y así eliminan

definitivamente, al momento del encuentro con el protagonista, las diferencias entre lo real y lo narrado.

Estos lectores encarnan aquel público, o al menos parte de aquel público, imaginado por el autor al escribir la novela y al explicar sus intenciones en los prólogos: demuestran con su presencia y con su actuación cómo la tercera salida del hidalgo es una directa emanación de los acontecimientos narrados por Cide Hamete Benengeli, y también revelan cómo los personajes protagonistas cambian a causa de estos mecanismos metaliterarios. Su presencia, sin embargo, implica algo más: como co-protagonistas de las aventuras de don Quijote, pero sobre todo como lectores de sus aventuras y testigos de su enfermizo deseo,¹³⁴ se presentan también como el

¹³⁴ El deseo en la obra cervantina es uno de los ejemplos, quizás el más significativo junto con Flaubert, que R. Girard utiliza para ilustrar, dentro de la teoría del deseo mediado, la categoría de mediación externa, caracterizada por una distancia irreparable entre sujeto deseante y mediador del deseo, respectivamente representados por Alonso Quijano y por los héroes caballerescos. Sin embargo, nos parece que con la publicación de la primera parte de la novela, y su lectura por parte de los personajes de la segunda, la situación del deseo cambia en dirección de una mediación interna e incluso de una superposición entre sujeto y mediador. Si antes el deseo era guiado y mediado por la lectura del protagonista, ahora es mediado por la lectura que otros hacen del protagonista como objeto literario, lectores que él mismo había creado: de aquí la función fundamental del público en la remodelación del deseo de Don Quijote, su cooperación en la creación de la figura del doble-modelo y su participación en la dinámica triangular de la voluntad del protagonista, una dinámica que supera la definición girardiana para crear una nueva categoría de mediación. Si en la primera parte la distancia entre el sujeto deseante y el mediador, y también entre sujeto y objeto deseado, era tan irrecuperable que el mismo Girard definía la relación entre Alonso Quijano y Amadís como el ejemplo perfecto de mediación externa, algo sin duda cambia con la segunda parte de las aventuras del hidalgo: una vez adquirido y comprobado su papel literario, su existencia novelesca que anula los límites de lo ficcional gracias al encuentro con sus lectores, Don Quijote, en su papel de aspirante a caballero, parece dejar de tomar la literatura caballerescas como único modelo de acción y referencia del deseo. Mejor dicho, gracias a la legitimación alcanzada a través de sus lectores y a la obtención de la tan deseada fama literaria, el arbiter del deseo del hidalgo deja de ser la caballería a la que se había inspirado hasta ahora, la de los “amadises” y de los héroes legendarios, para transformarse en una autorreferencia. Tomando como modelo para sus acciones sus propias aventuras, su otra identidad de personaje novelesco, Don Quijote se muestra plenamente consciente de que a partir de la publicación de sus gestas, su destino (guiado por una voluntad todavía mediada) es inseparable de su existencia literaria. Esta revolución narrativa nos acerca, como hemos anticipado, hacia la dimensión del mediador interno, pero con algunas sustanciales diferencias que, en nuestra opinión, superan la teoría de Girard: mientras antes, en la mediación externa, la distancia entre las dos esferas de posibles (la del mediador y la del sujeto deseante) era tan grande que no podía en ningún caso permitir el contacto entre las dos, ahora, con la nueva existencia literaria del protagonista, la

reflejo de un mundo ordenado basado en la diferenciación y en la no-identidad de los dobles (Girard, 1978: 422 y ss.), un mundo que necesita estigmatizar y prohibir comportamientos considerados como una amenaza a la “normalidad”, al consenso sobre el sentido de la realidad asegurado por el marco común de referencias (Bourdieu, 1991: 101). Y Alonso Quijano, con su firme y anacrónica voluntad de hacerse caballero andante, expresión de un deseo que le llevará a la identificación con su doble novelesco, la representa sin duda: nuestro protagonista es ahora, para quien ya lo conoce y para aquellos que lo encontrarán durante sus peripecias (¡incluso para el mismo Sancho!), una persona de carne y hueso y también una figura literaria.

Pero no basta: hay otro elemento que influye en su definición como lector, y es la interiorización de esta nueva situación. En el segundo volumen, con la edición, la difusión y la lectura “masificada” de sus proezas, Don Quijote pierde parcialmente de vista a sus precedentes maestros para centrarse en su personal vicisitud, empezando al mismo tiempo un camino de reforma de su personalidad. Pensamos por ejemplo en las aventuras que tienen como escenario la corte de los duques: ¿quién es para todos ellos Don Quijote sino el personaje principal del libro que acaban de leer (y no una “persona”)? Los nobles y los cortesanos, entretenidos por la lectura del primer volumen, utilizan a la pareja de carne y hueso Don Quijote/Sancho para reproducir lo leído y convertir temporalmente el mundo en una burlesca y literaria “pseudorealidad” de papel. O pensamos en el descubrimiento, por parte del protagonista, de la edición apócrifa de sus aventuras, hecho que llega a cambiar el rumbo de sus aventuras, que ahora más que nunca son al mismo tiempo reales y literarias, precisamente para desmentir la palabra escrita por Avellaneda, un usurpador que ha intentado alterar la lectura que los demás hacen de él (y que él hace de si mismo).

distancia no solamente se reduce (como en los casos más típicos de la mediación interna), sino que llega a desaparecer.

Junto a esta singular toma de (auto)conciencia, el carácter del protagonista sufre una revolución provocada por las múltiples y diferentes lecturas de la historia que lo ve héroe principal: el público, que antes era real (o por lo menos compuesto de “lectores modelo” potencialmente reales), ahora se ha vuelto ficticio en el retrato cervantino. Estos personajes leen sus aventuras y someten al protagonista a una disección literaria que subvierte, tanto en la práctica caballeresca como en la formulación de sus deseos, su integridad de aspirante a caballero andante, discípulo e imitador de Amadís de Gaula, desintegrando poco a poco la en apariencia indisoluble fe en los héroes literarios que habían inspirado y guiado sus primeras aventuras. Descubrir que la vida y las hazañas de Don Quijote y Sancho han sido narradas cambia, como es notorio, el curso de los eventos (la renuncia por parte del caballero a viajar a Zaragoza es sólo uno de los ejemplos) y la entidad de los acontecimientos: el héroe se enfrenta a sí mismo y a la fama que ha venido deseando durante toda la primera parte, obtiene el objeto deseado, la existencia caballeresca, cerrando así aquella búsqueda que hasta ahora había sido mediada por Amadís.

Este recurso metaliterario coloca al protagonista en el centro de una complicada relación entre los lectores, el autor y los mismos personajes de su propia historia, y es esta nueva situación la que conlleva la substitución de referencias en la voluntad y en la interpretación de Alonso Quijano. Podemos ver con claridad cómo el confín de las identidades se va borrando dentro de los mecanismos de desdoblamiento, y las dos personalidades del caballero (tres, si queremos contar también el personaje dibujado en la obra de Avellaneda) se van fundiendo hasta que incluso para él mismo resultará casi imposible reconocer su verdadera naturaleza.

Lo que empuja las acciones (reales y literarias) del protagonista, una vez descubierta su nueva existencia y obtenida la fama literaria que venía anhelando y quizás envidiando a sus propios modelos, es ahora el deseo de mantener el estatus

adquirido y confirmar su vida literaria creando nuevas oportunidades narrativas para “su autor”.

Volvamos ahora a la definición de recepción como proceso condicionado históricamente y a la dependencia de las competencias (no sólo relativas a los textos sino a los contextos) de la contingencia histórica. Si Culler, en su definición, se referiría a un lector implícito de la obra literaria, nosotros estamos analizando, lo recordamos, un lector que, a pesar de su naturaleza ficticia y de su esencia doblemente literaria, sigue los mecanismos interpretativos de un lector real, vinculado, aunque de manera negativa, a un cruce histórico y social bien determinado, dentro de un ambiente cronológicamente connotado. Las competencias a las cuales hemos hecho hasta ahora referencia se tienen que ampliar hasta incluir la consideración y la interiorización de las coordenadas históricas y de todas las implicaciones materiales, sociales, económicas y políticas que la coyuntura impone a los intérpretes.

Al analizar la ostentada anacronicidad de la lectura (y de la consecuente acción) quijotesca, podemos desvelar los puntos más conflictivos de su interpretación y las razones sociales del rechazo. Razones que se añaden, por supuesto, al fallo que hemos descrito en el reconocimiento de la ficcionalidad en la literatura de caballerías. La distancia cronológica de su interpretación con respecto al contexto aparece patente en la condena de la nueva caballería cortesana, rechazo que está en la base de su estrategia de interpretación de la caballería antigua:

Que la cordura de don Quijote flaquea seriamente lo indica el hecho de que éste considere realizable su misión de resucitar en la actualidad, es decir, hacia 1600, una especie legendaria de caballeros andantes extinguida desde hacía mucho tiempo y convertida en materia literaria, y de hacer así

de nuevo justicia a los ideales de una época irrecuperablemente desaparecida (Endress, 2000: 18).

Los valores representados por la nueva clase nobiliaria, y ejemplificados por la conducta moral y práctica de la corte que lo acogerá durante gran parte de su tercera salida, cuya actividades lúdicas e improductivas y el desprecio para la suerte del estado y de la monarquía, se oponen a la imagen idealizada de la corte medieval y tardomedieval, cuyos pilares intenta reestablecer en el papel de don Quijote de la Mancha. Se olvida, movido por estos ideales, no sólo de la característica ficcional de los textos que ha estado leyendo, sino de las contingencias históricas en las que está viviendo y en las que actúan, de manera más o menos coherente, los miembros de la comunidad en la que vive y según la cual debería de interpretar. El hidalgo, como hemos visto, es protagonista de un *décalage* interpretativo que se manifiesta en la distancia entre estructura y epifenómeno, en la ignorancia de las condiciones objetivas de la realidad en que se está moviendo. ¿Cuales son estas condiciones? La situación de España que hace de trasfondo a las aventuras del hidalgo se caracteriza por una serie de circunstancias adversas, de la decadencia de la monarquía de los Austrias a la crisis económica que llevaría a la bancarrota, condiciones que fomentan un “ánimo de desengaño general, un sentimiento de estar a merced de un destino adverso” (Endress, 2000: 19).

Los momentos más significativos de este desajuste, relacionados con la dependencia histórica de los procesos de adquisición de códigos y de la exteriorización de las prácticas (Bourdieu, 1991: 100), son sin duda las conmemoraciones de los valores perdidos de la Edad de Oro, valores que intenta recuperar y restablecer, y los ataques a la nueva caballería cortesana, corrupción del espíritu de la antigua nobleza. Cabe precisar que la caballería imitada por don Quijote, como la de sus libros, es ya en sí una estilización y una transfiguración

idealizada, y su representación se lleva adelante también a través de un uso específico del lenguaje caballeresco que acentúa, en su incoherencia histórica, la distancia con los demás lectores mientras que, en ocasiones desvelan unas contaminaciones interdiscursivas que lo proyectan otra vez en su tiempo (Gómez-Moriana, 1998: 180).¹³⁵ Lo que intenta reproducir, de hecho, es “la manera de vivir y el comportamiento de los caballeros, su ética, la imitación renovadora de sus valores y virtudes, es decir, sus ideales” (Endress, 2000: 16). Citamos aquí dos pasajes que bien pueden ejemplificar la actitud del hidalgo frente al contexto histórico y su anacrónica voluntad de recuperar las antiguas referencias caballerescas. El primero forma parte de la conversación entre el hidalgo, el cura y el barbero durante la estancia en casa de Alonso antes de emprender la tercera y última salida (y es la respuesta del hidalgo al cuento de los locos narrado por el barbero). Aquí don Quijote defiende los valores de los tiempos pasados (los ideales estilizados de sus libros de caballerías) en contra de las costumbres mundanas y nada honradas de los caballeros contemporáneos:

[...] me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería. Pero no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto

¹³⁵Citamos aquí el análisis, llevado a cabo en el marco diastrático de la obra cervantina, de unos pasajes muy significativos a la hora de evidenciar el conflicto interpretativo puesto en escena por el autor: “[...] en el *Quijote* no sólo encontramos (en cuadro contradictorio) discursos pertenecientes a los dos sistemas sociales conflictivo que conviven en la sociedad marco de las aventuras quijotescas; por muy poco pacífica que sea tal convivencia encontramos igualmente constantes contaminaciones interdiscursivas. Don Quijote pasa, por ejemplo, del desafío al labrador (a quien llama ‘descortés caballero’ e invita a tomar la lanza), y tras toda una serie de amenazas *caballerescas* a unas razones (ajustes de cuentas) de índole económica. Bien es verdad que Don Quijote se equivoca al multiplicar los nueve meses de trabajo de Andrés por los siete reales que cada mes le corresponden como pago por sus servicios. Pero, por muy lejanas que queden de su mentalidad tales preocupaciones, es claro que acepta la discusión en términos económicos antes de adoptar el tono de juez que dicta sentencia. En sentido inverso, uno de los mercaderes toledanos, imitando burlescamente el lenguaje de su interpelador, suelta todo un parlamento de tono caballeresco (precisamente en defensa del conocimiento empírico)” (Gómez-Moriana, 1998: 180).

bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes. Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; [...]. Mas agora, ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teórica de la práctica de las armas, que sólo vivieron y resplandecieron en las edades del oro y en los andantes caballeros (II, 1: 555–556).

El segundo es un (largo) extracto del celebre discurso de la Edad Dorada, que don Quijote pronuncia, y no por casualidad, en compañía de unos cabreros. El tema está bien presente como *topos* literario a partir de la antigüedad clásica, pero nos interesa de la reexaminación quijotesca no sólo su oposición frente a los tiempos presentes, sino su lectura del mito antiguo y su interpretación de éste como auto-proclamado representante del orden de la caballería, nacido para hacer vivir de nuevo la tanto anhelada Edad de Oro. Una época que, a ojos de sus contemporáneos, sólo pertenece a un pasado literario. Los ideales propugnados por el caballero, que Endress resume en igualdad, estado natural, paz, verdad, justicia y libertad ya no se pueden conciliar, en su mayoría, con la organización social y política del mundo moderno:

Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; [...]. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre [...]. Entonces sí que andaban las simples y

hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello [...] con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente [...]. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar, ni quién fuese juzgado. [...] Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero; que, aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes, todavía, por saber que sin saber vosotros esta obligación me acogistes y regalastes, es razón que, con la voluntad a mí posible, os agradezca la vuestra (I, 11: 97–98)

Para un lector “normal” no sirven de nada todos aquellos estímulos que, en una dimensión sincrónica, pueden mantener todavía una capacidad de referencia directa y de sugestión, pero que en una situación como la que hemos descrito, de profundo cambio de conciencia y racionalidad, dejan de ser operativos para la sociedad y los lectores: Alonso parece ser el único que sigue aprovechándose de estas referencias, mostrándose como alguien que pertenece a otra época y que tiene otros ideales. Las referencias que su lectura pone en marcha son también testigos de unos ideales imposibles, utópicos, pero sobre todo de una predisposición ideológica que le ha llevado a actuar una lectura fuera de cualquier esquema previsible o legítimo.

Don Quijote, como apunta Endress (2000), aúna a los valores clásicos de la caballería, centrados en la perfección individual, en las cualidades morales de generosidad, sacrificio y honradez (las virtudes caballerescas, en suma), con unos ideales sociales y políticos mayores a los que se mantiene fiel durante todas sus aventuras hasta la renuncia, a punto de morir, de su identidad ficticia (11).

El hidalgo, con sus ideales “simboliza de manera paradigmática el cambio que se opera en los valores desde la Edad Media hasta el Barroco” (Endress, 2000: 13), una época en que la interpretación de las obras, así como de la realidad, es sistemáticamente no unívoca. ¿Por qué dentro del caos simbólico e ideal del universo barroco Alonso Quijano decide convertirse en caballero andante, representante de una época, y al mismo tiempo de una ética, que ya no coincide con la lógica del mundo actual y terreno? Las aberturas clásicas y medievales, de las que Alonso se hace representante creando una incongruencia interpretativa, reflejan la concepción de un mundo ordenado y previsible en el cual los receptores son guiados hacia una sola y única interpretación posible dentro de un conjunto no indefinido de soluciones igualmente posibles. Es entonces una poética de lo unívoco que refleja, con palabras de Eco, un mundo ordenado y idealmente consecuencial. En la edad media, por ejemplo, la cosmología ordinaria consideraba el mundo como una jerarquía fija, y la ciencia que estudiaba este orden era estrictamente silogística y fundada en relaciones de necesidad: todo se organizaba según una férrea lógica de la necesidad, en la adherencia de los conceptos a las cosas. Y en el pasaje de la Edad Media al Renacimiento y luego a la poética Barroca del Siglo de Oro, estos valores sufren una “refracción. En el primer caso en el sentido de una alteración de significado y en el segundo en forma de un cambio de perspectiva y de evaluación” (13). Y este cambio de perspectiva no involucra sólo la andante caballería y la nueva nobleza cortesana, sino que implica también la nueva clase social que se está

afirmando con su mentalidad mercantil (pensamos otra vez en Juan Haldudo y en los mercaderes toledanos), su nuevo lenguaje y su nueva visión del mundo, convertidos por Cervantes, junto con las demás estrategias interpretativas representadas, en pretextos narrativos para definir el contexto en que se desarrolla la desatada lectura de su protagonista que desemboca en la búsqueda de unos ideales obsoletos en un ambiente marcado por una fuerte crisis:

Se nos ofrece así en la novela cervantina la imagen compleja y contradictoria de una época en crisis (de ruptura epistemológica) a través del diálogo que se establece entre los elementos dispares y conflictivos que integran la sociedad en que surge –como también quizás en las muy diferentes sociedades en que, a través del tiempo y del espacio, se lee (se “recibe”) el Quijote (Gómez–Mariana, 2013: 18).

La parodia a través de la cual don Quijote es interpretado por muchos de los personajes-lectores, que evidentemente comparten entre ellos un código (unas competencias y unas convenciones interpretativas) que les permiten la manipulación de los acontecimientos, es una expresión del cambio de los ideales y de las prácticas materiales de vida. Es la distancia irónica que, como lector leído, instiga en los demás receptores, que “desmitifica al héroe caballeresco al explicitar su anacronismo” y al mismo tiempo “desmitifica también el orden social mismo que sustenta la mentalidad feudal y su imaginario social” (Gómez-Mariana, 2013: 21).

Es este *décalage* entre la realidad que quiere recrear y la que los demás están efectivamente viviendo que lleva a la exclusión social de un intérprete que quiere utilizar unos instrumentos inadecuados a la coyuntura histórica, sin darse cuenta que la única manera en la que su misión pueda ser aceptada es a través del filtro literario de la parodia, única justificación para una recepción que, si es tomada en serio, comprometería el orden social establecido y dominante. La única salida será

abandonar sus estrategias interpretativas y caballerescas, renegar de Amadís y con él de “su propia realidad literaria” (Paredes, 2015, en prensa). Pero también su naturaleza de lector, de sujeto deseante e intérprete de un mundo descubierto gracias al encuentro con sus héroes, con su doble de papel, sus lectores y, en última instancia, con su versión apócrifa. Un mundo que dejará para siempre en cuanto no se reconozca más como lector:

Podríamos considerar, entonces, que don Quijote, este héroe de papel, esta especie de personaje al cuadrado, es un texto–personaje que circula por su mundo novelesco y que al ser “leído”, comprendido y descifrado por los otros personajes anticipa el fenómeno que va a producirse cuando los lectores reales –y entre ellos nosotros– nos enfrentemos a la lectura del Quijote (Alcalá Galán, 2006: 144).

Conclusiones

Se pregunta Borges:

[...] ¿por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (1990: 52).

Esta reflexión nos lleva directamente al corazón de la novela cervantina, a su mundo literario en el cual todos los actores son, al igual que nosotros, lectores, y como tales se mueven de un lado a otro de la invención.

Cervantes, al “confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro” (Borges, 1990: 52) mezcla los planes de realidad y nos acerca a nosotros, los lectores efectivos, a sus personajes. El hecho de definir la narración y todos sus protagonistas en base a una característica determinada, el ser lectores, pone en marcha unas cuestiones sobre la intertextualidad pero también sobre el poder creativo de la lectura en todos sus aspectos.

La muerte del protagonista, sin duda un expediente editorial del autor, es al mismo tiempo el triunfo de una determinada interpretación y de una práctica específica: el hábito de una comunidad dominante que quiere conservar el orden vigente y que, con este objetivo, rechaza la diversidad y la aísla, condenándola a la exclusión social o a la parodia literaria.

Para llevar a cabo una investigación que quiere completar el enfoque teórico con un análisis cultural e histórico de los protagonistas creados por Cervantes,

hemos tenido que apoyarnos en una doble reflexión. Primero, gracias a los valiosos instrumentos de las teorías de la recepción, hemos trazado los rasgos de los mecanismos de interpretación a partir de conceptos clave como la competencia y la estrategia interpretativa, componentes de una estructura que hemos definido como el modelo de coherencia dentro del cual se tienen que alinear las interpretaciones y las visiones del mundo y de la realidad. La definición que hemos dado tiene sus raíces en la teoría post-estructuralista, pero al superar los límites de una visión estética de la recepción, nos hemos fijado, con el apoyo de algunos teóricos *reader-oriented* como Jonathan Culler y Stanley Fish, en la experiencia del lector como significado de la obra, dejando atrás cualquier referencia al poder de control del texto sobre la interpretación. Este tipo de enfoque, nos permite la atribución de una dimensión temporal a la recepción y la posibilidad de un análisis que incorpore también todos los aspectos sociales de la lectura, ya que éstos no sólo influyen en la formación de las competencias sino que actúan, como valores contingentes, en cada acto de recepción.

De los autores citados, hemos utilizado de manera específica los conceptos de competencia literaria, ampliada a las convenciones sociales, y de comunidad interpretativa como garante para evitar la dispersión subjetiva de la interpretación y como marco de referencia para los lectores como individuos sociales. La validez de estos instrumentos para el estudio de la obra cervantina reside precisamente en la relación del protagonista con su entorno, y en el hecho de que su lectura se construye, a lo largo de la novela, a través del impacto que ejerce sobre los demás y de la definición de las consecuencias sociales de sus disparates.

Una vez definidas las características de los lectores y los ejes del proceso de interpretación, para poder pasar al análisis de los pasajes de la obra cervantina, hemos tenido que buscar en la sociología y en la reflexión histórica (y cultural) los andamios para justificar la atención a la práctica como arte de hacer, como

manifestación exterior de la estructura. Hemos llegado, con de Certeau y Bourdieu, a la formulación de una teoría de las prácticas que devuelve una legitimidad no sólo funcional a los actos materiales de los sujetos, a las costumbres cotidianas, en un intento de recuperación de lo particular a costa de la generalización de las regularidades históricas. Este proceso acompaña por tanto la evolución que hemos visto también en ámbito teórico, al tratar la evolución desde un lector abstracto y una recepción potencialmente absoluta y fuera del flujo histórico. Recuperar las modalidades prácticas de apropiación, lo particular frente a la serialidad, devuelve a la acción su dimensión específica, la misma que atribuimos al lector definido como sujeto contingente y cronológicamente determinado.

Volver la mirada a la materialidad de la recepción implica poner en el centro del análisis a unos lectores efectivos, y no sólo implícitos dentro de la obra literaria como proyección de la voluntad del autor. A esta perspectiva, hemos añadido la atención al uso de los objetos como medio de cambio social y síntoma de unas determinadas relaciones sociales.

No obstante el carácter ficticio de los personajes cervantinos, nos encontramos con algo mucho más concreto de un lector modelo o ideal; el autor los construye como receptores efectivos, y justamente a partir de este marco define los rasgos del protagonista en oposición a los demás. Todo gira alrededor de la lectura, y la puesta en escena de las prácticas de recepción sirve al autor para crear aquel mundo del texto que, a su vez, encontrará el mundo del lector: nuestro mundo pero también —en la segunda parte— el mundo de sus personajes-lectores, en “un libro sobre libros, una lectura sobre lecturas y un escribir sobre los que escriben” (Bouza, 2005: 309).

Al definir el poder interpretativo del receptor, le hemos otorgado un papel en el cambio social. Hemos visto cómo los instrumentos que permiten la recepción y la comprensión son definidos por la comunidad y connotados en sentido histórico: no

pueden escaparse de la contingencia y de ninguna manera pueden ser concebidos como absolutos y fuera del tiempo. Pero la dimensión social de la interpretación no se limita a la conformación de las estrategias interpretativas. El resultado de la lectura, así como las competencias y el acto práctico, se inscribe dentro de un circuito colectivo que juzga y aprueba, o no, la interpretación. Uno de los parámetros para la inclusión dentro del sistema compartido de inteligibilidad es sin duda la coherencia de la interpretación con el contexto, su alineación con la coyuntura histórica y el respeto hacia el equilibrio social vigente.

La definición del contexto ha sido, por tanto, uno de los retos que hemos perseguido con este trabajo, al intentar delinear las condiciones materiales de producción del libro impreso dentro del mundo cultural del Siglo de Oro. La atención a los detalles de la impresión, al formato de los libros en relación con el contenido, nos ha permitido averiguar muchos aspectos de la lectura de los personajes cervantinos. El eje de esta reflexión, que se apoya principalmente en el trabajo de Roger Chartier, ha sido la consideración de la población, a todos los niveles, como receptora de cultura, y la relación de los personajes con la imprenta y todos sus aparatos y productos, desde el aspecto industrial y mecánico hasta los detalles paratextuales (nos referimos en particular a las aprobaciones oficiales).

A partir de aquí, hemos podido retratar las prácticas de lectura de los personajes, las condiciones materiales en que se desarrollan estos actos y el papel que las circunstancias han tenido en el desenlace narrativo y en la construcción de los protagonistas de la novela. La formación del público lector es un pasaje fundamental en la comprensión de los mecanismos culturales de la época. La existencia de una audiencia tan amplia es, de hecho, una de las consecuencias de la revolución tecnológica de la imprenta, que ha abaratado los costes de producción y permitido una difusión hasta el momento impensable. Por otra parte, tenemos también que fijar la atención en el papel que este público tiene en el desarrollo del mercado

editorial y en la definición de los rasgos del autor, que ahora forma parte del circuito comercial y no puede prescindir de los gustos y de los deseos de la audiencia.

Del contexto forman parte, como hemos visto, varios elementos que demuestran tener, a varios niveles, una función decisiva en los procesos de interpretación. Empezando por el papel que tiene la literatura caballerescas no sólo para Alonso, sino para todo el circuito cultural contemporáneo, hemos definido los rasgos de un mercado editorial cuyos productos rellenan las páginas de la novela y, con éstas, la vida de sus personajes. Huelga decir que no todos tienen la misma relación con el mundo de la imprenta y en general con el mundo cultural, pero a pesar de las estadísticas sobre la población alfabetizada y de los matices de la distribución cuantitativa de los libros, lo que hemos subrayado ha sido la general familiaridad con la palabra escrita, y su presencia constante y transversal.

La atención hacia estos detalles nos ha llevado a rastrear dentro de la novela los pasajes dedicados a la imprenta como eje de una industria cultural en expansión. Los resultados de la búsqueda, lejos de tener un carácter anecdótico, se han demostrado valiosos para definir la relación interpretativa de cada personaje (y luego de cada grupo) con la literatura caballerescas y las razones de su rechazo, o de su parcial aceptación paródica, hacia la figura de don Quijote. El otro factor que ha influido en esta definición ha sido, y una vez más la referencia teórica se halla en el estudio de las prácticas como agentes de la interpretación, el análisis del tipo de lectura llevada a cabo por los personajes, con especial atención a las circunstancias y a las motivaciones. La distinción preliminar entre lectura privada y lectura pública ha abierto la discusión hacia los hábitos lectores más difundidos en la época cervantina, las mismas costumbres que encontramos dibujadas por el autor en la historia de don Quijote.

La biblioteca del hidalgo, su reclusión, la auto-exclusión de su papel social y de sus actividades, se mezclan con la lectura pública como medio de difusión de la

palabra escrita en los ambientes más variados. La mediación de la voz es el instrumento principal, en determinados entornos sociales, de circulación de la cultura, y la reacción de los personajes nos confirma una vez más el papel determinante que las contingencias de recepción, la privacidad, la asociación con unas circunstancias festivas etc., tienen en la percepción del mundo cultural y en los resultados de la lectura.

A todo esto se añade también otro aspecto, vinculado con los posibles prejuicios sobre un cierto tipo de literatura y sobre los efectos que una determinada lectura puede tener con respecto a determinados sectores del público. El tema del control se halla bien presente en la novela, aunque se dirige exclusivamente hacia la lectura de Alonso y no, por ejemplo, en contra de la lectura femenina, que al revés era uno de los objetivos predilectos por los moralistas.

Pero también hemos dicho que la historia de la lectura es una historia de rupturas y cambios, en sentido material e intelectual. Y la historia de don Quijote, de su desatada lectura y de sus aparentemente cómicas andanzas en el papel de caballero de la Mancha, es la narración de un desfase interpretativo, de un *décalage*, para usar la definición de Pierre Bourdieu, que pone en escena el contraste entre un intérprete, el lector Alonso Quijano, y el resto de una comunidad.

La sociedad cervantina (reconstruida con fines estéticos por el autor dentro de la novela, pero que también hace de trasfondo a la escritura de la misma), a pesar de las diferencias materiales e intelectuales demostradas en la lectura y en las manifestaciones exteriores de sus recepciones, concuerda en rechazar la fantasía caballeresca del hidalgo. Su lectura, de hecho, se diferencia, formal y conceptualmente, de aquellas consideradas normales, es decir, de las que se encuentran dentro del sistema de referencia y no causan ningún cambio relevante en el sistema de valores de la sociedad.

El cambio propuesto por Alonso Quijano en el papel de caballero de la Mancha, implica en efecto una reevaluación del orden social, y su desprecio hacia la caballería contemporánea, encarnada por el ocio cortesano y la pérdida de los ideales que habían regido –aunque de manera evidentemente idealizada– las vidas de sus héroes literarios, choca necesariamente con la situación política y social, sin olvidar el aspecto económico de la afirmación de la nueva burguesía.

La etiqueta de la locura es por tanto el instrumento que la sociedad utiliza para justificar la alienación social de un lector peligroso. El desfase interpretativo representa la histéresis de una estructura, de un *habitus*, que, para ser absorbido por la sociedad, tiene que ser considerado como una locura. Sólo de esta manera la propuesta de don Quijote pierde su validación social y su fuerza. Siendo un loco, nada de lo que dice o hace es válido, el cambio que propone (e intenta imponer) sólo es el fruto de un disparate, de una interpretación anormal, y no puede tener consecuencias dentro del orden social establecido. De aquí a la parodia el paso es muy breve. Una vez que sus gestas, a través de la publicación, sí asumen un peso en la realidad (se transforman, además, en un fenómeno comercial bien tangible), se asoma otra posibilidad, que es la de la parodia literaria. No sólo es un loco, entonces, sino también un cómico personaje literario, cuya naturaleza de papel justifica sus acciones. El peligro social, por tanto, es absorbido y neutralizado por la esencia literaria del caballero, cuyos ideales son reducidos a las burlas de un truhán.

Sigue resistiendo, sin embargo, la preocupación de su entorno, aunque ya pueda resultar difícil creer en las buenas intenciones de sus amigos y vecinos (no olvidemos los propósitos de venganza del joven bachiller Sansón Carrasco). Cuando ya su historia y su fama ha atravesado toda la península, y sus aventuras se han dado a conocer, de primera mano, hasta en Barcelona, el viejo hidalgo se ve obligado, por querer mantener la fe en sus ideales y preceptos caballerescos, a regresar a su aldea, a su casa.

Ahí donde todo empezó se podrá volver a establecer el equilibrio social, un equilibrio que se paga con el abandono del sueño caballeresco y la vuelta a la vida, en su lecho de muerte, de Alonso Quijano, el bueno.

Conclusioni

Si chiede Borges:

[...] ¿por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (1990: 52).

Questa riflessione ci porta direttamente nel cuore del romanzo, nel suo mondo letterario nel quale tutti gli attori sono, come noi, lettori, e come tali si muovono da una sponda all'altra dell'invenzione.

Cervantes, dal momento in cui confonde "lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro" (Borges, 1990: 52), mischia i piani della realtà e ci avvicina, come lettori effettivi, ai suoi personaggi. Il fatto di definire la narrazione e tutti i suoi protagonisti in base a una determinata caratteristica, vale a dire l'essere lettori, mette in moto una serie di questioni riguardanti non solo l'intertestualità ma anche il potere creativo della lettura in tutte le sue sfumature.

La morte del protagonista, senza dubbio un espediente editoriale dell'autore, rappresenta allo stesso tempo il trionfo di una specifica interpretazione e di una pratica ben determinata, vale a dire la consuetudine di una comunità dominante che vuole conservare l'ordine vigente e che, con questo fine, rifiuta la diversità e la isola, condannandola all'esclusione sociale o alla parodia letteraria.

Per portare a termine una ricerca che vuole completare l'approccio teorico con un'analisi culturale e storica dei protagonisti creati da Cervantes, siamo dovuti

partire da una doppia riflessione. In primo luogo, grazie ai preziosi strumenti forniti dalle teorie della ricezione, abbiamo sborzato i tratti principali dei meccanismi di ricezione cominciando da concetti chiave come la competenza e la strategia interpretativa, componenti di una struttura che abbiamo definito come il modello di coerenza al quale si devono allineare le interpretazioni e le visioni del mondo e della realtà. La definizione che abbiamo dato affonda le sue radici nella teoria post-strutturalista anche se, superando i limiti di una visione estetica della ricezione, ci siamo concentrati, grazie all'appoggio dei due teorici *reader-oriented*, Jonathan Culler e Stanley Fish, sull'esperienza del lettore come significato, lasciando da parte qualsiasi riferimento al controllo del testo sull'interpretazione. Questo tipo di approccio ci permette di attribuire una dimensione temporale alla ricezione e ci dà la possibilità di un'analisi che possa incorporare tutti gli aspetti sociali della lettura, visto che questi non influiscono solo nella formazione delle competenze, ma agiscono in ogni singolo atto di ricezione come valori contingenti.

Degli autori citati abbiamo utilizzato in modo specifico i concetti di competenza letteraria, allargata alle convenzioni sociali, e di comunità interpretativa come garante per evitare la dispersione soggettiva dell'interpretazione e come cornice di riferimento per i lettori come soggetti sociali. La validità di questi strumenti per lo studio dell'opera di Cervantes si trova per l'appunto nella relazione del protagonista col suo ambiente e nel fatto che la sua lettura si costruisce, durante la narrazione, attraverso l'impatto che esercita sugli altri e le conseguenze sociali delle sue follie.

Una volta definite le caratteristiche dei lettori e i cardini del processo di interpretazione, per poter passare all'analisi dei capitoli dell'opera abbiamo dovuto cercare nella sociologia e nella riflessione storiografica (e culturale) le impalcature teoriche per giustificare l'attenzione alla pratica come arte del fare, come manifestazione esteriore della struttura. Siamo arrivati, grazie a de Certeau e Bourdieu, a poter formulare una teoria della pratica che restituisce una legittimità

non solo funzionale agli atti materiali, alle abitudini quotidiane, con l'intenzione di recuperare il particolare a spese delle regolarità storiche. Questo processo accompagna quindi l'evoluzione che abbiamo già visto in ambito teorico, nel senso che, come l'altra, segue l'evoluzione da un lettore astratto e una ricezione potenzialmente assoluta e situata al di fuori del flusso della storia. Recuperare i modi pratici di appropriazione, il particolare di fronte al generale, rende alle azioni la loro dimensione specifica, la stessa che abbiamo attribuito al lettore definito come soggetto contingente e cronologicamente determinato.

Volgere lo sguardo verso la materialità della ricezione implica il mettere al centro dello studio i lettori effettivi, non solo impliciti, proiezioni che l'autore inserisce dentro l'opera come ricettori della sua volontà. A questa prospettiva abbiamo aggiunto quindi una particolare attenzione all'uso degli oggetti come mezzo per il cambio sociale e sintomo di determinate relazioni.

Nonostante il carattere fittizio dei personaggi, ci troviamo davanti a qualcosa di molto più concreto di un lettore modello o ideale; l'autore li costruisce infatti come ricettori effettivi, e proprio a partire da qui definisce i caratteri del protagonista in opposizione agli altri. Tutto si muove intorno alla lettura, e la messa in scena delle pratiche di ricezione serve all'autore per creare quel mondo del testo che, a sua volta, incontrerà il mondo del lettore: il nostro, però allo stesso tempo –nella seconda parte– anche il mondo dei suoi personaggi-lettori, in “un libro sobre libros, una lectura sobre lecturas y un escribir sobre los que escriben” (Bouza, 2005: 309).

Definendo il potere interpretativo del fruitore, gli abbiamo affidato un ruolo nel cambio sociale. Abbiamo visto come gli strumenti che permettono la ricezione e la comprensione sono definiti dalla comunità e connotati in senso storico: non possono sfuggire alla contingenza e in nessun modo possono essere concepiti come assoluti o fuori dal tempo. Però la dimensione sociale dell'interpretazione non si limita alla conformazione delle strategie interpretative. Il risultato della lettura, così

come le competenze e l'atto pratico, si iscrive nel circuito collettivo che giudica e approva, o no, l'interpretazione. Uno dei parametri per l'inclusione nel sistema condiviso di intelligibilità è senza dubbio la coerenza dell'interpretazione rispetto al contesto, il suo allineamento al momento storico e all'equilibrio sociale vigente.

La definizione del contesto è stata dunque uno dei propositi che si siamo prefissi con questo lavoro, tentando di delineare le condizioni materiali di produzione del libro a stampa nel mondo culturale del *Siglo de Oro* spagnolo. L'attenzione ai dettagli della stampa, al formato dei libri in relazione al contenuto, ci ha permesso di far luce su molti aspetti della lettura dei personaggi. Il perno di questa riflessione, che si appoggia soprattutto sull'opera di Roger Chartier, è stato la considerazione della popolazione, a tutti i livelli, come fruitrice della cultura, oltre alla relazione dei personaggi con la stampa e con tutti i suoi prodotti, dall'aspetto industriale e meccanico fino agli aspetti paratestuali (ci riferiamo in particolare alle *aprobaciones*).

Da qui, abbiamo potuto tracciare uno schema delle pratiche di lettura dei personaggi, a partire dalle condizioni materiali nelle quali si sviluppano e dal ruolo che sostengono le circostanze nello scorrere della narrazione e nella costruzione dei protagonisti del romanzo. La formazione del pubblico lettore è un passaggio fondamentale nella comprensione dei meccanismi culturali dell'epoca. L'esistenza di un'*audience* così ampia è, di fatti, una delle conseguenze della rivoluzione tecnologica rappresentata dalla stampa a caratteri mobili, che ha reso molto più bassi i costi di produzione e ha permesso una diffusione fino ad allora impensabile. D'altra parte, dobbiamo anche pensare al ruolo che questo stesso pubblico ha nello sviluppo del mercato editoriale e nella definizione dei tratti dell'autore, che adesso appartiene al circuito commerciale e non può più fare a meno di assecondare i gusti e i desideri del pubblico lettore.

Come abbiamo visto, formano parte del contesto una moltitudine di elementi che hanno, in diverse misure, una funzione decisiva nei processi di interpretazione. Cominciando dal ruolo della letteratura cavalleresca non solo nella vita di Alonso, ma nell'intero circuito culturale contemporaneo, abbiamo definito le caratteristiche di un mercato editoriale i cui prodotti riempiono le pagine del romanzo e, con queste, le vite dei suoi protagonisti. Non c'è bisogno di aggiungere che non tutti hanno la stessa relazione col mondo della stampa e più in generale con l'universo culturale, però nonostante le statistiche sulla popolazione alfabetizzata e la distribuzione quantitativa dei libri, abbiamo cercato di sottolineare la generalizzata familiarità con la parola scritta, la sua presenza costante e trasversale.

L'attenzione verso questi dettagli ci ha portato a ricercare tra le pagine del romanzo i passaggi dedicati alla stampa come perno dell'industria culturale in espansione. I risultati della ricerca, lungi dall'aver un carattere solo anedddotico, si sono dimostrati preziosi per definire la relazione interpretativa di ogni personaggio (e successivamente di ogni gruppo) con la letteratura cavalleresca e le ragioni del rifiuto, o della parziale accettazione in chiave parodica, della figura di don Quijote. L'altro fattore che ha influenzato questa definizione, e ancora una volta il riferimento teorico si trova nello studio delle pratiche come agenti dell'interpretazione, è stata l'analisi del tipo di lettura esercitata dai personaggi, in particolare delle circostanze e delle motivazioni. La distinzione preliminare tra lettura privata e lettura pubblica ha aperto la discussione alle abitudini più diffuse dell'epoca, le stesse che ritroviamo tratteggiate dall'autore nella storia di don Quijote.

La biblioteca dell'*hidalgo*, la sua reclusione, la auto-esclusione dal suo ruolo sociale e dalle sue occupazioni, si mischiano con la lettura pubblica come mezzo di diffusione della parola scritta negli ambienti più vari. La mediazione della voce è lo strumento principale, in determinati ambienti sociali, della circolazione della cultura, e la reazione dei personaggi ci conferma ancora una volta il ruolo

determinante che le contingenze della ricezione, l'intimità, l'associazione dell'atto a circostanze festive etc., hanno nella percezione del mondo culturale e nei risultati della lettura.

A tutto questo si aggiunge un altro aspetto, vincolato ai possibili pregiudizi su un certo tipo di letteratura e sugli effetti che una determinata lettura può avere rispetto a dei settori del pubblico. Il tema del controllo è ben rappresentato nel romanzo, anche se si relaziona esclusivamente alla lettura di Alonso e non, ad esempio, alla lettura femminile, uno dei bersagli prediletti dalla letteratura di stampo moralista.

Abbiamo anche sottolineato, in ogni caso, come la storia della lettura sia una storia di rotture e cambi, sia in senso materiale che intellettuale. E la storia di don Quijote, della sua folle lettura e delle sue (in apparenza) comiche avventure nel ruolo di cavaliere della Mancha, è la narrazione di uno sfasamento interpretativo, di un *décalage*, per usare la definizione di Pierre Bourdieu, che mette in scena il contrasto tra un interprete, Alonso Quijano, e il resto della comunità.

La società dell'epoca (ricostruita con fini estetici dall'autore ma che dobbiamo considerare anche come sfondo alla scrittura stessa dell'opera), nonostante le differenze materiali e intellettuali dimostrate dalle diverse letture e dalle manifestazioni esterne delle ricezioni, si trova d'accordo nel rifiutare la fantasia cavalleresca del protagonista. La sua lettura, infatti, si differenzia, in modo concettuale e formale, dalle letture normali, ovvero da quelle che si trovano all'interno della cornice di riferimento e che non provocano nessun cambio rilevante nel sistema di valori della società.

Il cambio proposto da Alonso Quijano nei panni del cavaliere implica infatti una rivalutazione dell'ordine sociale, e il suo disprezzo nei confronti della cavalleria contemporanea, incarnata dall'ozio cortigiano e dalla perdita degli ideali che avevano guidato i suoi eroi –anche se in maniera idealizzata–, contrastano necessariamente

con la situazione politica e sociale, senza dimenticare le implicazioni economiche dovute all'affermarsi della nuova borghesia.

L'etichetta di follia è quindi lo strumento che la società usa per giustificare l'alienazione sociale di un lettore pericoloso. Lo sfasamento interpretativo rappresenta l'isteresi di una struttura, di un *habitus*, che per essere assorbito dalla società deve essere considerato folle. Solo così la proposta di don Quijote perde la sua forza e la sua validità sociale. Essendo pazzo, niente di ciò che dice o fa è valido, il cambio che propone (e impone) è solo il frutto di un delirio, di un'interpretazione anormale, e non può avere conseguenze all'interno dell'ordine sociale stabilito. Da qui alla parodia il passo è molto breve. Dal momento in cui le sue gesta, grazie alla pubblicazione, assumono un peso reale (si trasformano, oltre a tutto, in un fenomeno commerciale tangibile), si affaccia un'altra possibilità, ovvero la parodia letteraria. Non è solo un folle, ma anche un comico personaggio letterario, la cui natura giustifica le sue azioni. Il pericolo sociale, quindi, è assorbito e neutralizzato dall'essenza letteraria del cavaliere, i cui ideali sono ridotti agli scherzi di un giullare.

Continua a resistere, nonostante tutto, la preoccupazione dei suoi cari, anche se a questo punto risulta difficile credere alle loro buone intenzioni (non dimentichiamo i propositi di vendetta del *bachiller* Sansón Carrasco). Quando la sua storia e la sua fama hanno attraversato la penisola, e le sue avventure sono arrivate fino a Barcellona, il vecchio *hidalgo* si vede obbligato, a causa della sua volontà di tenere fede ai suoi ideali e principi cavallereschi, a tornare a casa.

Qui, dove tutto è cominciato, si potrà ristabilire l'equilibrio sociale, un equilibrio che ha come prezzo l'abbandono del sogno cavalleresco e il ritorno alla vita, in punto di morte, di Alonso Quijano, *el bueno*.

Bibliografía

ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989). *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

AGUILAR PERDOMO, María del Rosario. (2005). La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el Quijote. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7. 45-68.

AGUSTÍN DE HIPONA. (2006). *Confesiones*. Madrid: Tecnos.

ALCALÁ GALÁN, Mercedes. (2009). El libro como objeto en el *Quijote*. En Cacho Casal, Rodrigo (Ed.). *El ingenioso hidalgo: estudios en homenaje a Anthony Close* (pp. 23-41). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

— (2007). *Don Quijote*, un libro de libros. En Illades, Gustavo; Iffland, James (Eds.). *El «Quijote» desde América* (pp. 9-21). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Colegio de México.

— (2006). Aspectos de la metafictionalidad del personaje don Quijote: la novela de 1605 como espacio habitado por los personajes-lectores de la segunda parte. En Parodi, Alicia; D'Onofrio, Julia; Vila, Juan Diego (Eds.). *El Quijote en Buenos Aires* (pp.139-146). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

ALCORN BARON, Sabrina; LINDQUIST, Eric N.; SHEVLIN, Eleanor F. (Eds.). (2007). *Agent of Change: Print Culture Studies After Elizabeth L. Eisenstein*. Amherst: University of Massachusetts Press.

ALLEN, Graham. (2011). *Intertextuality*. London: Routledge.

ALLEN, J.J. (1976). The Narrators, The Reader and Don Quijote. *MLN*, Vol. 91, No. 2. 201-212

ALVAR, Carlos. (2009). «*El Quijote*»: *letras, armas, vida*. Madrid: Sial Ediciones.

— (2007). Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.). En Cacho Blecua, Juan Manuel (Coord.); Bueno Serrano, Ana Carmen; Esteban Erlés, Patricia; Luna Mariscal, Karla Xiomara (Eds.). *De la literatura caballescica al «Quijote»* (pp. 13-58). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

— (2005). Del rey Arturo a Don Quijote: Paisaje y horizonte de expectativas en la tercera salida. *Boletín de la Real Academia Española*, 85. 7-27.

ALVAR, Carlos; LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000). Libros de caballerías en la época de Felipe II. En *Silva: Studia Philologica in honorem Isaiás Lerner* (pp. 19-29). Madrid: Castalia.

ALVAREZ ROBLIN, David. (2014). *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Madrid: Casa de Velásquez.

ARCO Y GARAY, Ricardo. (1951). *La sociedad española en las obras de Cervantes*. Madrid: Patronato del IV centenario del nacimiento de Cervantes.

ARELLANO, Ignacio; VITSE, Marcos. (Eds.). (2004-2007). *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.

ASCUNCE ARRIETA, José Ángel. (1981). Valor estructural de las digresiones narrativas en la primera parte del *Quijote*. *Anales Cervantinos*, 19, 15-41.

ASTRANA MARÍN, Luis. (1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. Madrid: Instituto Reus.

AUERBACH, Erich. (1975). *Mimesis : la representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

— (1969). *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral.

AVALLE ARCE, Juan Bautista. (1991). El bachiller Sansón Carrasco. En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 1989* (pp. 17-26). Barcelona: Antropos.

BAJTÍN, Mijail. (1998). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.

BAKER, Edward. (1997). *La biblioteca de Don Quijote*. Madrid: Marcial Pons.

BANDERA, Cesareo. (1975). *Mimesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos.

BARANDA, Nieves. (2005). El lector en su tiempo: "marginalia" a la "Tragicomedia de Caslito y Melibea" (Zaragoza, 1507). En Costas Rodríguez, Jenaro (Ed.). *"Ad amicam amicissime scripta": homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés, Vol. 2* (pp. 191-200). Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED).

— (2003). Las lecturas femeninas. En Infantes de Miguel, Victor; López, François; Botrel, Jean François. (Coords.). *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914* (pp. 159-170). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

BARBIER, Frédéric; JURATIC Sabine; VARRY Dominique. (1996). *L'Europe et le livre: réseaux et pratiques du négoce de librairie : XVIe-XIXe siècles, postf. de Roger Chartier*. Paris: Klincksieck.

BARCK, Karlheinz. (1987). El redescubrimiento del lector ¿La "estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?". En Rall,

Dietrich. (Ed.) *En busca del Testo. Teoría de la Recepción Literaria* (pp. 171-183). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

BARRIGA CASALINI, Guillermo. (1983). *Los dos mundos del Quijote: realidad y ficción*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

BARTHES, Roland. (2000). *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.

— (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

— (1976). *S/Z*. Paris: Seuil.

— (1967). *Critique et vérité*. Paris: Seuil.

BAXANDALL, Michael. (1972). *Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Paperbacks.

BEERS, Terry. (1988). Reading Reading Constraints: Conventions, Schemata, and Literary Interpretation. *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, 18, 82-93.

BENNASSAR PERILLIER, Bartolomé. (2003). Los hidalgos en la España de los siglos XVI y XVII: una categoría social clave. En Id. (Ed.). *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en Homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez* (pp. 49-61). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

BERGER, Philippe et al. (1986). *Histoire du livre et de l'édition dans les pays iberiques. La dependance*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

BERNÁRDEZ, Asun. (2000). *Don Quijote, el lector por excelencia (Lectores y lecturas como estrategias de comunicación)*. Madrid: Huerga & Fierro.

BERNAT VISTARINI, Antonio (2001). “Componer libros para dar a la estampa” y las maravillas de la cueva de Montesinos. En Id. (Ed.). *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 671-684). Palma de Mallorca: Universitat.

BERTONI, Federico (1996). *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

BIGEARD, Martine. (1972). *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques.

BOGNOLO, Anna. (1999). I «libros de caballerías» tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul romanzo. En *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri. Atti del XVIII Convegno. V Siena, 5-7 marzo 1998* (pp. 81-92). Roma: Bulzoni.

— (1998). 'Desocupado lector': il contratto di finzione nel prologo del primo *Quijote*. En Romero Muñoz, Carlos. (Ed.). *Atti della V Giornata Cervantina* (pp. 19-36). Padua: Unipress.

— (1993). Sobre el público de los libros de caballerías. En Nacimiento, Aires; Almeida Ribeiro, Cristina. (Eds.). *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso AHLM, vol. II (Lisboa, 1-5 Outubro, 1991)* (pp. 125-129). Lisboa: Cosmos.

BOOTH, Wayne (1983). *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago.

BORGES, Jorge Luis. (1990). Magias parciales del Quijote. En Id. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.

BOURDIEU, Pierre. (2012). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo.

— (2010). *Le sociologue et l'historien*. Paris: INA.

— (2004). The field of cultural production. En Finkelstein, David; McCleery, Alistair. (Eds.) *The Book History Reader* (pp. 77-102). New York: Routledge.

— (1998). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

— (1994). *Raisons pratiques; sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil.

— (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. (2008). *Papeles y opinión. Políticas de publicación en el siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— (2004). Los contextos materiales de la producción cultural. En Feros, Antonio; Gelabert, Juan. (Dir.), *España en tiempos del Quijote* (pp. 309-344). Madrid: Taurus.

— (2003). Escribir en la corte. La cultura de la nobleza cortesana y las formas de comunicación en el Siglo de Oro. En Bennassar Perillier, Bartolomé (Ed.). *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en Homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez* (pp. 77-99). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

— (2001). *Corre Manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.

— (1992). *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid: Síntesis.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando; RICO, Francisco. (2009). Digo que yo he compuesto un libro intitulado “El ingenioso hidalgo de la mancha”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 29, N^o. 1. 13-30.

BRAIDA, Lodovica. (2009). *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*. Bari: Laterza.

BROOKS, Peter. (1976). Competent Readers. *Diacritics* 6, no. 1, 23-26.

BROOKES, Kristen. (1992). Readers, Authors and Characters in Don Quijote. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.1, 1992, 73-92

BURKE, Peter. (1991) *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza.

CABADA GÓMEZ, Manuel. (2001). *Teoría de la (endo) lectura literaria del Quijote*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma.

CACHO, María Teresa. (1995). Los moldes de Pygmalión. (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro). En Zavala, Iris. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II* (pp. 177-213). Barcelona, Madrid: Anthropos.

CACHO BLECUA, Juan Manuel. (2005). El Quijote y los libros de caballerías. En Torres Santo Domingo, Marta (Coord.). *Don Quijote en el campus. Tesoros complutenses* (pp. 93-120). Madrid: Universidad Complutense.

CALINESCU, Matei. (1993). *Rereading*. New Haven-London: Yale University Press.

CANAVAGGIO Jean. (2006). *Don Chisciotte. Dal libro al mito*. Roma: Salerno Editrice.

— (2004). Las lecturas de la Duquesa. En Civil, Pierre (Ed.). *Siglos Dorados. Homenaje a Agustín Redondo, I* (pp. 183-190). Madrid: Castalia.

— (2000). *Cervantes entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

— (1997). *Cervantès*. Paris: Fayard.

— (1958). Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*. *Anales Cervantinos, VII*. 13-108.

CARO BAROJA, Julio. (1969). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.

CASALDUERO, Joaquín. (1949). *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Insula.

CASTIGLIONE, Baldassarre. (2010). *Il libro del Cortegiano*. Milano: Rizzoli.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. (2004). Aunque sean los papeles rotos de las calles. Cultura escrita y sociedad en *El Quijote. Revista de Educación, num. extraordinario*. 67-76.

— (2001). La escritura representada. Imágenes de lo escrito en la obra de Cervantes. En Bernât Vistarini, Antonio. (Ed.). *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 311-325). Palma de Mallorca: Universitat.

— (1999). (Ed.). *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa.

CASTRO, Americo. (1980). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.

— (1967). *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.

CÁTEDRA, Pedro Manuel. (2003a). "Bibliotecas" y "libros de mujeres" en el siglo XVI. *Península: revista de estudios ibéricos, n. 0*. 13-28

— (2003b). El lugar o el orden de los libros en las bibliotecas femeninas del siglo XVI. En Bennassar Perillier, Bartolomé (Ed.). *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en Homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez* (pp. 101-122). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. (2002). *Invenición, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

— (1989). La imprenta y la difusión de la cultura. *Historia, 16, n. 157*. 69-74.

CÁTEDRA, Pedro Manuel; REDONDO, Agustín; LÓPEZ, María Luisa (Eds.) (1998). *El escrito en el Siglo de Oro : prácticas y representaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. (Eds.). (2009). *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Bari: Laterza.

CAYUELA, Anne; CHARTIER, Roger (Coords.). (2012). *Edición y literatura en España (Siglos XVI y XVII)*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.

— (2005). *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur Editorial.

— (2003). Las justificaciones y críticas de la lectura. En Infantes de Miguel, Víctor; López, François; Botrel, Jean François. (Coords.). *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914* (pp. 171-179). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

— (1996). *Le paratexte au siècle d'or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Genève: Droz.

CERVANTES, Miguel de. (2009). *Don Quijote de la Mancha (Edición de F. Rico)*. Madrid: Santillana.

CHARLES, Michel. (1977). *Rhétorique de la lecture*, Paris: Seuil.

CHARTIER Roger. (2012). Editar en el Siglo de Oro, editar el Siglo de Oro. Una silva de varia lección (pp. 387-396). En Cayuela, Anne; Id. (Coords.). (2012). *Edición y literatura en España (Siglos XVI y XVII)*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.

— (2009). Letture e lettori «popolari» dal Rinascimento al Settecento. En Cavallo, Guglielmo; Id. (Eds.). *Storia della lettura nel mondo occidentale* (pp. 413-434). Bari: Laterza.

— (2006). *Inscribir y Borrarr*. Buenos Aires: Katz.

— (2005). *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.

— (2004a). Labourers and voyagers. From the text to the reader. En Finkelstein, David; McCleery, Alistair. (Eds.). *The Book History Reader* (pp. 47-58). New York: Routledge.

- (2004b). The Practical Impact of writing. En Finkelstein, David; McCleery, Alistair. (Eds.) *The Book History Reader* (pp. 118-142). New York: Routledge.
- (2004c). La Europa castellana durante el tiempo del *Quijote*. En Feros, Antonio; Gelabert, Juan. (Dir.), *España en tiempos del Quijote* (pp. 129-158). Madrid: Taurus.
- (Ed.). (2003). *Pratiques de la lecture*. Paris: Payot & Rivage.
- (2001). La pluma, el taller y la voz. Entre crítica textual e historia cultural. En Rico, Francisco. (Ed.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 243-256). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2000a). *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la edad moderna*. Madrid: Cátedra.
- (2000b). *Le jeu de la regle: lectures*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux.
- (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- (1990). Loisir et sociabilité: lire à haute voix. *Littératures Classiques*, 12. 129-147.
- (1989). *La rappresentazione del sociale. Saggi di storia culturale*. Torino: Bollati Boringhieri.

CHARTIER Roger; LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. (Eds.). (1996). *Colportage et lecture populaire: imprimés de large circulation en Europe, XVIe-XIXe siècles: actes du colloque des 21-24 avril 1991, Wolfenbüttel*. Paris: IMEC éd., Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

CHAYTOR, Henry John. (1945). *From script to print, an introduction to medieval literature*. Cambridge: Cambridge University press.

CHEVALIER, Maxime. (1991). Cervantes y Gutenberg. *BRAE*, 62 (252). 87-101.

- (1982). *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- (1974a). Literatura oral y ficción cervantina. *Prohemio*, 5 (2-3). 155-168.
- (1974b). La “Diana” de Montemayor y su público en la España del siglo XVI. En Botrel Jean-François; Salaün, Serge. (Eds.). *Creación y Público en la Literatura Española* (pp. 40-55). Madrid: Castalia.
- (1968). *Sur le public du roman de chevalerie*. Bordeaux: Institut d'études ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- (1966). *L'Arioste en Espagne*. Bordeaux: Institut d'études ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.

CHOMSKY, Noam. (1971). *El lenguaje y el entendimiento*. Barcelona: Seix Barral.

— (1957). *Syntactic structures*. La Hague: Mouton.

CIFUENTES ALDUNATE, Claudio. (1996). De la novela concebida como espacio de libertad y de la dualidad no-disyuntiva (A propósito de *Don Quijote*). En Pozuelo Yvancos, José María; Vicente Gómez, Francisco. (Eds.). *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia 21—24 nov. 1994, Investigaciones Semióticas)* (pp. 483-489). Murcia: Universidad de Murcia, Servicios de Publicaciones.

CIVIL, Pierre. (Ed.) (2002). *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles: hommage du CRES à Augustin Redondo*. Paris: Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne nouvelle.

COMBET, Luis. (1982). *Cervantès ou les incertitudes du désir: une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantès*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

COSTE, Didier. (1980). Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire. *Poétique*, 43. 354-371.

COTARELO VALLEDOR, Armando. (1943). *Cervantes lector*. Madrid: Instituto de España.

CROSMAN, Inge. (1983). Reference and the reader. *Poetics Today*, Vol. 4, No. 1. 89-97.

CRUICKSHANK, Don William. (1978). "Literature" and the book trade in Golden-Age Spain. *MLR*, 4 (73). 798-824.

CULLER, Jonathan. (2006). *The Literary In Theory*. Stanford: Stanford University Press.

— (1982). *On deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press.

— (1981a). *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Itacha: Cornell University Press.

— (1981b). Literary competence. En Tompkins, Jane P. (Ed.). *Reader-Response Criticism* (pp. 101-117). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

— (1980). Prolegomena to a Theory of Reading. En Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge. (Eds.) *The Reader in the Text. Essay on Audience and Interpretation* (pp. 46-66). Princeton: Princeton University Press.

— (1975a). *Structuralist poetics. Structuralism, linguistic and the study of literature*. London: Routledge & Kegan Paul.

— (1975b). Stanley Fish and the Righting of the Reader. *Diacritics* 5, n. 1. 26-31.

DADSON, Trevor J. (1998). *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros.

DARNTON, Robert. (1990). *The kiss of Lamourette: reflections in cultural history*. New York: Norton.

— (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

DAVIS, Todd F.; WOMACK, Kennet. (2002). *Formalist criticism and reader-response theory*. Basingstoke: Palgrave.

DE CERTEAU, Michel. (2012). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.

DE MIGUEL, Amado. (2004). *Sancho Panza lee el Quijote*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

DE PAREDES, Alonso Víctor. (2002). *Institución y origen de del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores, ed., pról. y epíl. Jaime Moll*. Madrid: Calambur.

DÍAZ MIGOYO, Gonzalo. (2002a). La locura de leer: Don Quijote en Sierra Morena. En Strosetzki, Christoph. (Ed.). *Actas del V Congreso de la AISO* (pp. 422-428). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuet.

— (2002b). Memoria y fama de Román Ramírez. En Lobato, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco. (Eds.). *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Siglo de Oro (AISO)* (pp. 39-54). Madrid: Iberoamericana.

— (2001). Antes de leer el *Quijote*: impertinencia prologal y deformación lectora. En Bernat Vistarini, Antonio. (Coord.). *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8 de Octubre de 2000* (pp. 539-544). Palma: Universitat de les Illes Balears

— (1997). Don Quijote lectura a través. *Inti: Revista de literatura hispánica: No. 45*. 57-62

— (1990). *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*. Madrid: Visor.

DÍEZ-BORQUE, José María. (1985). *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona: Montesinos, 1985

DI STEFANO, Giuseppe. (2001). El pliego suelto. Del lenguaje a la página. En Rico, Francisco (Ed.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 171-185). Valladolid: Centro para la Edición de los clásicos españoles.

DOLEŽEL Lubomir. (1999). *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*. Milano: Bompiani.

— (1996). Mundos de ficción: densidad, vacíos e interferencias. En Pozuelo Yvancos, José María; Vicente Gómez, Francisco. (Eds.). *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia 21—24 nov. 1994, Investigaciones Semióticas)* (pp. 371-380). Murcia: Universidad de Murcia, Servicios de Publicaciones.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. (1985). *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona: Ariel.

DOPICO BLACK, Georgina. (2004a). La historia del ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes. En Feros, Antonio; Gelabert, Juan. (Dir.), *España en tiempos del Quijote* (pp. 23-40). Madrid: Taurus.

— (2004b). España abierta: Cervantes y el *Quijote*. En Feros, Antonio; Gelabert, Juan. (Dir.), *España en tiempos del Quijote* (pp. 345-388). Madrid: Taurus.

DUCE GARCÍA, Jesús. (2010). La búsqueda del lector competente: sobre la voz narrativa y el autor ficticio en el *Quijote* de 1615. En Marín Pina, María del Carmen. (Ed.). *Cervantes en el espejo del tiempo*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.

DUFAYS, Jean-Louis. (1994). *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Liège: Pierre Mardaga.

DUGGAN, Joseph J. (Ed.). (1975). *Oral Literature*. Edimburg & London: Scottish Academic Press.

ECO, Umberto. (2009). *Opera Aperta*. Milano: Bompiani.
— (2008). *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
— (2004a). *Interpretazione e sovrinterpretazione*. Milano: Bompiani.
— (2004b). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
— (1994). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

EGIDO, Aurora (2003). *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada Editores.

EISEMBERG, Daniel. (2001). Los autores italianos en la biblioteca de Cervantes. En Villar Lecumberri, Alicia (Ed.). *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio de la Asociación de Cervantistas* (pp. 87-92). Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas.

— (1986). Did Cervantes have a library?. En Miletich, John S. (Ed.). *Hispanic studies in honor of Alan Deyermond: a N.A. tribute* (pp. 93-106). Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies.

— (1979). *Castilian romances of chivalry in the 16th—century: a bibliography*. London: Grant and Cutler.

— (1973a). Pero Pérez the priest and his comment to Tirant lo Blanch. *MLN*, Vol. 88, No. 2. 321-330.

— (1973b). Who Read the Romances of Chivalry?. *Kentucky Romance Quarterly*, 20. 209-33.

— (1973c). *Don Quijote* and the Romances of Chivalry: The Need for a Reexamination. *Hispanic Review*, 41 (1973). 511-23.

EISENSTEIN, Elizabeth. (2010). *La imprenta como agente de cambio: comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México: Fondo de Cultura Económica.

- (1994). *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal.
- ENDRESS, Heinz-Peter. (2000). *Los ideales de don Quijote en el cambio de valores desde la edad media hasta el Barroco. La utopía restaurativa de la edad de oro*. Pamplona: Eunsa.
- ESCARPIT, Robert. (1974). *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Edicusa.
- (1970). *Le Littéraire et le social: Eléments pour une sociologie de la littérature*. París: Flammarion.
- (1968). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Edima.
- ESCRIBANO, Francisco. (1996). El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballerías. *Anales Cervantinos*, 5. 19-40.
- ESTRADA HERRERO, David. (2008), Locura quijotesca y moría erasmiana. En López Navia, Santiago; Fine, Ruth. (Eds.). *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)* (pp. 265-282). Madrid: Iberoamericana Editorial.
- FEBVRE Lucien; MARTIN Henri-Jean. (Eds.). (2005). *La aparición del libro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, Jaime. (1998). *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. (2011). *El Quijote apócrifo. (Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez)*. Madrid: Cátedra.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Blanca. (2015). *Paradigma indiciario. Contribución de la huella al conocimiento literario*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Granada, Granada.

FEROS, Antonio; GELABERT Juan E. (Eds). (2004). *España en tiempos del Quijote*. Madrid: Taurus.

FERRARIO DE ORDUNA, Lilia. (1999). Constantes y desvíos del paradigma genérico: la literaturacaballeresca castellana a mediados del siglo XVI. En Strosetzki, Christoph. (Ed.). *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Munster 20-24 de julio de 1999* (pp. 540-551). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuet.

FINE, Ruth. (2006). *Una lectura semiótico-narratológica del "Quijote" en el contexto del Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana.

FISH, Stanley. (2011). *How to Write a Sentence and How to Read One*. New York: HarperCollins.

— (1990). *Is There a Text in This Class?*. Cambridge: Harvard University Press.

— (1981). Why No One's Afraid of Wolfgang Iser. *Diacritics* 11. 2-13.

— (1972). *Self-Consuming Artifacts*. Berkeley: University of California Press.

FOUCAULT, Michel. (1976). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.

— (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

FRAU, Juan. (2002). *Realidad y ficciones del texto literario*. Sevilla: Padilla Libros Editores.

FRENK ALATORRE, Margit. (1999). ¿Cómo leía Cervantes? En González, Aurelio (Coord.). *Cervantes (1547-1997): Jornadas de investigación cervantina* (pp. 131-138). México: El colegio de México.

— (1997). *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

— (1984). Ver, oír, leer... En Schwartz Lerner Lía; Lerner, Isaias. (Eds). *Homenaje a Ana María Barrenechea* (pp. 235-240). Madrid: Castalia.

— (1982). «Lectores y Oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro. En Bellini, Giuseppe. (Ed.) *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venezia 25-30 agosto 1980* (pp. 101-125). Roma: Bulzoni Editore.

FUENTES, Carlos. (1976). *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz.

GACTO FERNÁNDEZ, Enrique. (1991). Sobre la censura literaria en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición. *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, 1. 11-62

GARZA MERINO, Sonia. (2001). La cuenta del original. En Rico, Francisco (Ed.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 65-95). Valladolid: Centro para la Edición de los clásicos españoles.

GARZA MERINO, Sonia; IRISO, Silvia. (2001). El discurso “de los Impresores” de Cristóbal Suárez de Figueroa. En Rico, Francisco (Ed.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 259-266). Valladolid: Centro para la Edición de los clásicos españoles.

GÉAL, François (1999). *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du siècle d'or*. Paris: H. Champion.

— (1998). Algunas reflexiones sobre la lectura voraz en el Siglo de Oro. En Cátedra, Pedro M; López Vidriero, María Luisa; Redondo, Agustín. (Eds.). *L'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or. Pratiques et représentations* (pp. 129-146). Salamanca: Ediciones universitarias de Salamanca.

- GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- (1961). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GERLI, Michael E. (1995). *Refiguring Authority. Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- GERVAIS, Bertrand; BOUVET, Rachel. (Eds.). (2007). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis. (1997). *Panorama social del humanismo español, 1500-1800*. Madrid: Tecnos.
- GILMAN, Stephen. (1989). *The novel according to Cervantes*. Berkeley: University of California Press.
- (1970). Los inquisidores literarios de Cervantes. En Magis, Carlos. (Ed.). *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 3-24). México: Colegio de México.
- (1951). *Cervantes y Avellaneda, estudio de una imitación*. México D.F.: Colegio de México.
- GIRARD, René. (2008). *Mimesis and theory: essays on literature and criticism, 1953-2005*. Stanford, Ca.: Stanford University Press.
- (2005). *Le sacrifice*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- (1985). *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.
- (1978). *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset.
- (1972). *La violence et le sacré*. Paris: Grasset. 1972
- (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset.
- GLASER, Edward. (1966). Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballería en los siglos XVI y XVII. *Anuario de Estudios Medievales*, III. 393-410.

GÓMEZ-MORIANA, Antonio. (2013). Crisis de valores y conciencia de cambio en *Don Quijote de la Mancha* y *El Burlador de Sevilla*. *Impossibilia*, 5. 13-31.

— (2009). Diastratía: valor operacional de un concepto. *Itinerarios*, Vol. 10. 95-118.

— (2007). Parámetros de lectura y parámetros de recepción en el "Quijote". En Ertler, Klaus-Dieter; Rodríguez Díaz, Alejandro. (Eds.). *El Quijote hoy: la riqueza de su recepción* (pp. 17-36). Madrid: Iberoamericana.

— (1998). Triple dimensionalidad del cronotopos bajtiniano: diacronía, diatopía, diastratía. *Revista Acta poética*, 1997-1998, No. 18/19. México. 153-188.

— (1982). La evocación como procedimiento en el *Quijote*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6 2. 191-223.

GONZÁLEZ GANDIAGA, Nora. (1994). De los prólogos, de las tasas, de los poemas introductorios, del "autor", de "un su amigo", del lector, en el *Quijote de la Mancha*. En Nallím, Carlos Orlando. (Ed.). *Cervantes: Actas del simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español* (pp. 181-190). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de Literaturas Modernas.

GONZÁLEZ MARÍN, Carmen. (1993). Versiones y molinos. Cervantes: maneras de hacer mundos. En Pozuelo Yvancos, José María; Vicente Gómez, Francisco. (Eds.). *Actas del tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990* (pp. 777-784). Barcelona: Anthropos.

GREEN, Otis H. (1970). *The literary mind of medieval and Renaissance Spain*. Lexington: University press of Kentucky.

GRIFFIN, Clive. (2009). *Oficiales de imprenta, herejía e inquisición en la España del siglo XVI*. Madrid: Ollero y Ramos.

GRILLI, Giuseppe. (2004). *Literatura caballescica y re-escritura cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

GUILLAUME ALONSO, Araceli. (1999). Des bibliothèques féminines de Espagne (XVI-XVII siècles). Quelques exemples (pp. 61-75). En de Courcelles, Dominique; Val Julián Carmen. (Eds.). *Des femmes e des livres. France et Espagne, XIV-XVII siècles*. París: Ecole des Chartes.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. (1987). Sociología y estética de la recepción. En Rall, Dietrich. (Ed.). *En busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria* (pp. 223-244). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

HALL, David D. (1986). The History of the Book: New Questions? New Answers?. *The Journal of Library History*, 21. 27-38.

HARVEY, Leonard P. (1975). Oral composition and the performance of novels of chivalry in Spain, en Duggan, Joseph J. (Ed.). *Oral Literature*. (pp. 84-100). Edimburg & London: Scottish Academic Press.

HERRERO GARCÍA, Javier. (1982). La metáfora del libro en Cervantes. En Bellini, Giuseppe. (Ed.). *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 579-584). Roma: Bulzoni.

HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen. (2006). La fabricación del papel en España e Hispanoamérica en el siglo XVII. En Cabeza Fontanilla, Susana; Royo Martínez, María del Mar. (Eds.). *V Jornadas Científicas Sobre Documentación de Castilla e Indias en el siglo XVII* (pp. 207-224.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

HIRSCH, Rudolf. (1967). *Printing, selling, reading, 1450-1550*. Wiesbaden: O. Harrassowitz.

HOLUB, Robert C. (1984). *Reception theory: A critical Introduction*. New York: Methuen.

HUARTE MORTÓN, Fernando. (1955). Las bibliotecas particulares españolas de la edad moderna. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI, 2. 555-578.

IFE, B.W. (1991). *Lectura y Ficción en el siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Barcelona: Editorial Crítica.

IFFLAND, James. (1999). *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana.

— (1995). La raíz festiva del cura Pero Pérez. En Grilli, Giuseppe. (Ed.). *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas* (pp. 353-362). Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo.

— (1994). Don Francisco, Don Miguel y Don Quijote: un personaje en busca de su testamento. *Edad de Oro*, XIII. 65-83.

— (1989). Don Quijote dentro de la Galaxia Gutemberg (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica). *Journal of Hispanic Philology*, XIV. 23-41.

— (1987). On the social destiny of Don Quijote: Literature and Ideological Interpellation. *The Journal of the Mid West Modern Language Association*, 20, 1. 17-36.

INFANTES, Victor. (Ed.). (2013). *La primera salida de "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha" (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605). La historia editorial de un libro*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

— (2009). Breve relación de las librerías y de los maravedís de la primera edición del Quijote. *Hibris: Revista de bibliofilia*, Nº. 50. 35-43.

— (2005). Don Quijote entró en la imprenta y se convirtió en libro. En Menéndez Peláez, Jesús. (Coord.). *El Quijote 1605-2005 IV Centenario* (pp. 191-202). Oviedo: KRK Ediciones.

— (2003). La tipología de las formas editoriales. En Id.; López, François; Botrel, Jean François. (Coords.). *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914* (pp. 39-49). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

— (1989). La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial. *Journal of Hispanic Philology*, XIII, 2. 115-124.

INFANTES, Victor; LÓPEZ, François; BOTREL, Jean François. (Coords.). (2003). *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

INGARDEN, Roman. (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

— (1968). *Fenomenologia dell'opera letteraria*. Milano: Silva.

ISER, Wolfgang. (1987a). *The implied reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

— (1987b). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.

— (1987c). La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos. En Rall, Dietrich. (Ed.) *En busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria* (pp. 351-364). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

— (1980). Interaction between Text and Reader. En Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge. (Eds.) *The Reader in the Text. Essay on Audience and Interpretation* (pp. 106-119). Princeton: Princeton University Press.

JAUSS, Hans Robert. (1987a). Cambio de paradigma en la ciencia literaria. En Rall, Dietrich. (Ed.). *En busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria* (pp. 59-71). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

— (1987b). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.

- JULIÁ, Mercedes. (1993). Ficción y realidad en Don Quijote. En *Actas del tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990* (pp. 657-665) Barcelona: Anthropos.
- KAGAN, Richard. (1974). *Students and society in early modern Spain*. Baltimore, London: Johns Hopkins university press.
- KRISTELLER, Paul Oskar. (1980). El territorio del humanista. En Rico, Francisco. (Coord.). *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 2. Tomo 1* (pp. 34-43). Madrid: Crítica.
- KRISTEVA, Julia. (1969). *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LACARRA, María Eugenia. (Ed.). (1991). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LAPESA, Rafael. (1993). Comentario al capítulo 5 de la Segunda Parte del *Quijote*. En *Actas del tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990* (pp. 11-21). Barcelona: Anthropos.
- LAWRANCE, Jeremy N.H. (1985). The spread of lay literacy late medieval Castile. *BHS, LXII*. 79-94.
- LEA, Henry Charles. (1982-1983). *Historia de la Inquisición española*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LEENHARDT, Jaques. (1980). Toward a sociology of reading. En Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge. (Eds.). *The Reader in the Text. Essay on Audience and Interpretation* (pp. 46-65). Princeton: Princeton University Press.
- LERNER, Isaias. (1993). Contribución al estudio de la recepción del *Quijote*. Pozuelo Yvancos, José María; Vicente Gómez, Francisco. (Eds.). *Actas del tercer*

Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990 (pp. 23-32). Barcelona: Anthropos.

LITTAU, Karin. (2008). *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Ediciones Manatíal.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. (1994). La función de la biblioteca en el *Quijote*. En *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caramel* (pp. 183-200). Sevilla: Universidad.

LUCIA MEGÍAS, José Manuel. (Ed.). (2006). *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

— (2005). *Aquí se imprimen libros : la imprenta en la época del Quijote: [catálogo de exposición celebrada en Madrid, Museo de San Isidro, octubre 2005-enero 2006]*. Prólogo de Julián Martín Abad. Madrid: Ollero y Ramos.

— (2002a). Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del Quijote: De Los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín. *Edad de Oro*, XXI. 499-539.

— (2002b). Libros de caballerías castellanos. Textos y Contextos. *Edad de Oro*, XXI. 9-60.

— (2000). *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero y Ramos.

— (1998). Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco). En Beltrán, Rafael. (Ed.). *Literatura de caballerías y orígenes de la novela* (pp. 311-341). Valencia: Universitat de València.

— (1995). Lector, crítico y anotador: hacia una lectura contemporánea de los libros de caballerías. *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 584-585. 18-21.

MADARIAGA, Salvador de. (2005). *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa Calpe.

MANN, Thomas. (2005). *Viaje por mar con Don Quijote*. Barcelona: RqueR.

MAILLOUX, Steven. (1982). *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca: Cornell University Press.

— (1979). Learning to Read: Interpretation and Reader-Response Criticism. En *Seven Studies in the Literary Imagination*, 12, 1. 93-108.

MARAVALL, José Antonio. (1972). *Estado moderno y mentalidad social: siglos XV al XVII*. Madrid: Revista de Occidente.

MARCHANT RIVERA, Alicia. (2003). *Literatura e historia de la cultura escrita. Prácticas bibliófilas y escriturarias en El Quijote de Cervantes*. Málaga: Universidad de Málaga.

MARCILLY, Charles. (1961). Réflexions sur la destruction de la bibliothèque de Don Quijote. *Revue de la Méditerranée*, XXI, 2, Avril-Juin. 141-170.

MARÍAS, Julián. (1990). *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza.

MARÍN PINA, María Carmen. (2005). La aventura de leer y las mujeres del "Quijote". *Boletín de la Real Academia Española, Tomo 85, Cuaderno 291-292*. 417-441.

— (1991). La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino. *Revista de Literatura Medieval*, 3. 129-148.

— (1990). Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote. En Pozuelo Yvancos, José María; Vicente Gómez, Francisco. (Eds.). *Actas del tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990* (pp. 265-273). Barcelona: Anthropos.

MÁRQUEZ, Álvaro. (1989). La Inquisición y Cervantes. *Anthropos*, 98-99. 56-58.

— (1980). *Literatura e Inquisición en España: (1478-1834)*. Madrid: Taurus.

- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (2005a). El "Quijote": épica y narratividad. *Boletín de la Real Academia Española, Tomo 85, Cuaderno 291-292*. 443-459
- (2005b). Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman. En Rubio, Fanny. (Coord.). *El "Quijote" en clave de mujeres*. 45-80.
- (2005c). Don Quijote: cara y cruz de caballero andante. En Park, Chul. (Coord.). *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004* (pp. 15-30). Hankuk: Universidad de Hankuk.
- (2005d). *Cervantes en letra viva: estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona: Reverso.
- (1990). La interacción Alemán-Cervantes. En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 149-182). Barcelona: Anthropos.
- (1984). Erasmo y Cervantes, una vez más. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, Vol. 4, N.º. 2*. 123-138.
- MARTIN, Henri-Jean. (1977). Pour une histoire de la lecture. *Revue Française d'Histoire du livre*, 16. 182-196.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. (1995). *El "Quijote" y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (1977). Cervantes y las regiones de la imaginación. *Dispositio*. 2. 28-53.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio. (2008). *Cervantes comenta el "Quijote"*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José. (2007). *La Inquisición española*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARTOS, Josepp Lluís. (2010). El público de Martín Nucio. Del *Cancionero de Romances* al *Cancionero General* de 1557. En Beltrán, Vicente; Paredes, Juan. (Eds.). *Convivio. Cancioneros peninsulares* (pp. 111-123). Granada: MMX.

McKENZIE, Donald Francis. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.

McLUHAN, Herbert Marshall. (1972). *La galaxia Gutenberg: génesis del "Homo typographicus"*. Madrid: Aguilar.

MEREGALLI, Franco. (1993). Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva. En Pozuelo Yvancos, José María; Vicente Gómez, Francisco. (Eds.). *Actas del tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990* (pp. 33-42). Barcelona: Anthropos.
— (1989). *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Amsterdam: Rodopi.

MÉRIDA, Rafael. (1995). Lecturas de un consumo y consumación de la Literatura. *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 584-85. 21-22

MEXÍA, Pedro. (2003). *Silva de varia lección (Edición de Isaías Lerner)*. Madrid: Castalia.

MOLHO, Maurice. (1993). Manuscritos hallados en una venta. En Pozuelo Yvancos, José María; Vicente Gómez, Francisco. (Eds.). *Actas del tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990* (pp. 57-68). Barcelona: Anthropos.

MOLL, Jaime. (2001). La imprenta manual. En Rico, Francisco. (Ed.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (pp. 13-27). Valladolid: Universidad de Valladolid.
— (1994). *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Arco Libros.

MONER, Michel. (1989a). La problemática del libro en el Quijote. *Anthropos*, 98/99. 90-92.

— (1989b). *Cervantes conteur: écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez.

- (1989c). Tradición oral y literatura en el Siglo de Oro. En Strosetzki, Christoph. (Ed.). *Actas del I Encuentro franco-alemán de hispanistas Mainz, 9.-12.3.1989* (pp. 231-238). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (1988a). *Cervantès: Deux thèmes majeurs (l'Amour – les Armes et les lettres)*. Université de Toulouse le Mirail: France-Ibérie Recherche.
- (1988b). Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos. *Edad de Oro*, VII. 119-127.
- MONTALEONE, Carlo. (2005). *Don Chisciotte o la logica della follia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- MONTERO DELGADO, Juan; RUÍZ PÉREZ, Pedro. (Eds.). (2006). El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005). *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, N^o. 2. 15-108.
- MOOG-GRUNEWALD, Maria. (1987). Investigación de las influencias y de la recepción. En Rall, Dietrich. (Ed.). *En busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria* (pp. 245-270). México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- NALLE, Sara T. (1989). Literacy and culture in early modern Castile. *Past and Present*, CXXV. 65-96.
- NAVARRO, Alberto. (1964). *El Quijote español del siglo XVII*. Madrid: Rialp.
- NELSON, William. (1976/7). From “Listen, Lordings” to “Dear Reader”. *University of Toronto Quarterly*, 46, Winter. 110-124.
- NISIN, Arthur. (1962). *La literatura y el lector*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- NOJIGAARD, Morten. (1984). Le lecteur dans le texte. *Orbis Litterarum*, 39. 189-212.

ONG, Walter. (1991). *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London: Routledge.

ORTEGA Y GASSET, José. (1960). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente.

PAREDES, Juan. (2015). De cómo don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas. En prensa.

— (2014). Literatura y vida en el *Quijote*. A propósito de dos imágenes de Berceo y el Arcipreste. En prensa.

— (2013). “Dichosa edad y siglo dichoso aquel donde saldrán a luz las famosas hazañas mías”. El *Quijote* y Amadís. En Martínez Pérez, Antonio; Alvar, Carlos; Flores, Francisco J. (Coords.). *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona* (pp. 407-418). San Millán de la Cogolla: Cilengua.

— (2010). Un caballero granadino: realidad y ficción en torno a un personaje cervantino. *Il Confronto Letterario*, 52. 343-351.

— (2008). Como pella a las dueñas, tómelo quien pudiere. De cómo el Arcipreste de Hita dice que se ha de entender su libro. En Toro Ceballos, Francisco; Haywood, Louise. (Eds.) *Actas del Congreso homenaje a Alan Deyermond* (pp. 297-301). Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real

— (1991). Los cuentos del Quijote. En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 1989* (pp. 411-416). Barcelona: Antropos.

PAVEL, Thomas. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.

PEÑA, Manuel. (2005). El donoso y grande escrutinio o las caras de la censura. *Hispania*, LXV/3, num. 221. 939-955.

PÉREZ, Ashley H. (2011). Into the Dark Triangle of Desire: Rivalry, Resistance, and Repression in “El curioso impertinente”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31.1. 83-107.

PETRUCCI, Armando. (1992). *Medioevo da leggere: guida allo studio delle testimonianze scritte del medioevo italiano*. Torino: Einaudi.

— (1986). *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*. Torino: Einaudi.

— (1979). *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*. Bari: Universale Laterza.

PINTO CRESPO, Victor. (1983). *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus.

PORQUERAS MAYO, Antonio. (1957). *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.

POZUELO YVANCOS, José María. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

PRESBERG, Charles. (1994). ‘Yo sé quién soy’: Don Quixote, Don Diego de Miranda and the Paradox of Self-Knowledge. *Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America*, 14.2. 41-69.

PRIETO BERNABÉ, José Manuel (2000). *La seducción de papel. El libro y la lectura en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros.

— (1999). *Lectura y lectores en el Madrid de los Austrias (1550-1650)*. Madrid: Universidad Complutense.

PRINCE, Gerald. (1980). Notes on the Text as Reader. En Suleiman, Susan; Crosman, Inge. (Eds.). *The Reader in the Text* (pp. 225-240). Princeton: Princeton University Press.

PROUST, Marcel. (2002). *Sobre la lectura*. Madrid: Pre-textos.

- RABINOWITZ, Peter J. (1977). Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences. *Critical Inquiry*. Vol 4, Num. 1. 121-141.
- RALL, Dietrich. (Coord.). (1987). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAMOS NOGALES, Rafael. (1995). El Amadís y los nuevos libros de caballerías (1495-1530). *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 584-585. 13-15.
- REED, Helen H. (1984). *The reader in the picaresque novel*. London: Tamesis Books.
- REICHENBERGER, Kurt. (2005). *Cervantes, ¿un gran satírico?: los enigmas peligrosos del "Quijote" descifrados para el "carísimo lector"*. Kassel: Reichenberger.
- (2004). *Cervantes, el "Quijote" y sus mensajes destinados al lector*. Kassel: Reichenberger.
- RICO, Francisco. (2006). Presentazione. En Canavaggio, Jean. *Don Chisciotte. Dal libro al mito* (pp. vii-xii). Roma: Salerno Editrice.
- (2005). *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino.
- (2002). A pie de imprentas: páginas y noticias de Cervantes viejo. *Bulletin hispanique*, Vol. 104, N° 2, (Ejemplar dedicado a: *Hommage à François Lopez*). 673-702.
- (Ed.). (2001). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (1999). "Don Quijote", Madrid, 1604, en prensa. *Bulletin hispanique*, Vol. 101, N° 2. 415-434.
- (1998). El "original" del "Quijote": del borrador a la imprenta. *Quimera: Revista de literatura*, N° 173. 8-11

- (1996). El primer pliego del "Quijote". *Hispanic review*, N^o 3. 313-336
- RICOEUR, Paul. (1984). *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
- (1983). *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil.
- RILEY, Edward C. (1966). Who's who in don Quixote? Or an approach to the problem of identity. *MLN*, Vol. 81, No.2. 113-130.
- (1962). *Cervantes's theory of the novel*. Oxford: Clarendon Press.
- RIQUER, Martín de. (2008). *Caballeros andantes espanyoles*. Madrid: Editorial Gredos.
- (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
- (1988). *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio.
- (1973). Cervantes y la caballeresca. En Avallé Arce, Juan Bautista; Riley, Edward C. (Eds.). *Suma cervantina* (pp. 273-292). Londres: Tamesis.
- (1969). El Quijote y los libros. *Papeles de Son Armadans*, XIV. 9-24.
- (1967). *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide.
- ROBERT, Marthe. (2006). *Lo Antiguo y Lo Nuevo. De don Quijote a Kafka*. Madrid: Trifaldi.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. (2003). *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*. Barcelona: Debate.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. (1970). *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos: (siglo XVI)*. Madrid: Castalia.
- ROSE, Jonathan. (1992). Rereading the English Common Reader: A preface to a history of audiences. *Journal of History of Ideas*, LIII. 47-70.

RUBENS, Erwin Félix. (1959). Sobre el capítulo VI de la Primera parte del Quijote. *Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (1995). Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1. 147-63.

SALAZAR RINCÓN, Javier. (1986). *El mundo social del "Quijote"*. Madrid: Gredos.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel. (2003). El manuscrito y su producción en la época del libro impreso. En Infantes, Victor; López, François; Botrel, Jean François. (Coords.). *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914* (pp. 23-30). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. (2008). El *Quijote* como escenificación de la pasión narrativa y el poder del lector. En Garrido Gallardo, Miguel Ángel; Alburquerque García, Luis. (Coords.). *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005* (pp. 145-150). Madrid: CSIC.

SARMATI, Elisabetta. (2004). Le fatiche dell'umanista: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione. En AA. VV. *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)* (pp. 373-392). Salamanca: SEMYR.

— (1996). *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*. Pisa: Giardini.

SARMATI, Elisabetta; TRECCA, Simone. (Eds.). (2007). *I mondi possibili del Quijote. Critica del testo. (IX/1-2, 2006)*. Roma: Viella.

SARTRE, Jean-Paul. (1988). *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard.

— (1948). *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.

SAUGNIEUX, Joël. (1982). *Cultures populaires et cultures savantes en Espagne: du Moyen âge aux Lumières*. Paris: Éditions du C.N.R.S.

SCARAMUZZA, Mariarosa. (2007). Los fantasmas del 'Quijote' (Michel Foucault, Marthe Robert, René Girard, Louis Combet). En *Cervantès et la France (Mélanges de la Casa de Velázquez)* (pp. 123-140). Madrid: Casa de Velázquez.

SCHOLES, Robert. (1989). *Protocols of reading*. New Haven, Conn; London: Yale University Press.

— (1985). *Textual Power. Literary Theory and the Teaching of English*. New Haven, Conn; London: Yale University Press.

— (1982). *Semiotics and interpretation*. New Haven: Yale University Press.

SCHOR, Naomi. (1980). Fiction as Interpretation. Interpretation as Fiction. En Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge. (Eds.) *The Reader in the Text. Essay on Audience and Interpretation* (pp. 165-182). Princeton: Princeton University Press.

SEGRE, Cesare. (1974). Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale. En Id. *Le strutture e il tempo* (pp. 187-219). Torino: Einaudi.

SENABRE, Ricardo. (1987). *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo.

SERÉS, Guillermo. (2005). El Quijote como justificación ética y estética de la lectura. *Literatura, teoría, historia y crítica*, 7. 69-86.

— (2004). La defensa cervantina de la lectura. En López de Mariscal, Blanca; Farré, Judith. (Eds.) *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo. Colección de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios* (pp. 67-84). Bogotá: Instituto Tecnológico y

de Estudios Superiores de Monterrey-Fondo de Cultura Económica, Filial Colombia.

SMITH ALLEN, James. (1982). History and the Novel: Mentalité in Modern Popular Fiction. *History and Theory*, XXII. 233-252.

SPITZER, Leo. (1962). Prospettivismo nel Don Chisciotte. En Id. *Cinque saggi di ispanistica* (pp. 57-106). Torino: Giappichelli.

STIERLE, Karlheinz. (1980). The reading of fictional text. En Suleiman, Susan R.; Crosman, Inge. (Eds.) *The Reader in the Text. Essay on Audience and Interpretation* (pp. 83-105). Princeton: Princeton University Press.

— (1979). Réception et fiction. *Poétique*, 39. 302-319.

STROSETZKI, Christoph. (1997). *La literatura como profesión*. Kassel: Reichenberger.

SULEIMAN, Susan. (1980). Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism. En Id.; Crosman, Inge. (Eds.) *The Reader in the Text. Essay on Audience and Interpretation* (pp. 3-45). Princeton: Princeton University Press.

SULEIMAN, Susan; CROSMAN, Inge. (Ed.). (1980). *The reader in the text. Essay on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.

TACCA, Oscar. (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

TERRACINI, Lore. (1988). Critica letteraria (e storia letteraria?) nella Spagna del Rinascimento. En Id. *Letteratura e letterarietà. I codici del silenzio*. Torino: Edizioni dell'Orso.

THIBAUDET, Albert. (1925). *Le liseur de Romans*. Paris: Crés.

TOMPKINS, Jane P. (Ed.). (1981), *Reader-Response Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

UNAMUNO, Miguel de. (1992). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra.

VARELA, Julia. (1984). *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*. Madrid: La Piqueta.

VIVAR, Francisco. (2009). *Don Quijote frente a los caballeros de los tiempos modernos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

VIVES, Juan Luis. (1995). *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

WALTON, Kendall. (1990). *Mimesis as make-believe. On the foundation of the representational arts*. London: Harvard University Press.

WATT, Ian. (1957). *The Rise of the Novel*. London: Chatto and Windus.

WEINRICH, Harald. (1999). I lettori del Don Chisciotte. En Id. *Il polso del tempo* (pp. 2-66). Scandicci: La Nuova Italia.

— (1987). Para una historia literaria del lector. En Rall, Dietrich. (Ed.) *En busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria* (pp. 199-210). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

WHINNOM, Keith. (1980). The problem of the “best-seller” in Spanish Golden-Age Literature. *BHS, LVII*. 189-198.

WILLIAMSON, Edwin. (1991a). *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus.

— (1991b). Cervantes y Chrétien de Troyes: la destrucción creadora de la narrativa caballeresca, en Lacarra, María Eugenia. (Ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la Literatura caballeresca* (pp. 145-164). Bilbao: Universidad del País Vasco.

YUN CASALILLA, Bartolomé. (2003). Mal avenidos, pero juntos. Corona y oligarquías urbanas en Castilla en el siglo XVI. En Bennassar Perillier, Bartolomé (Ed.). *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en Homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez* (pp. 62-76). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

ZABALETA, Juan de. (1983). *El día de fiesta por la tarde*. Madrid: Castalia.

ZUMTHOR, Paul. (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada.

— (1991). De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier errant. *Poétique*, 87, Sept. 1991. 259-270.

— (1989). *La letra y la voz: de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.