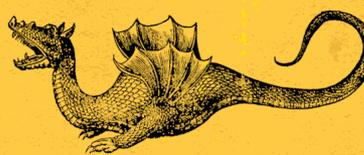




PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Los libros de caballerías, el *Quijote* y la lectura

Federica Zoppi  
(Università di Verona)

#### Abstract

Estas reflexiones se proponen estudiar la importancia del *Quijote* en la evolución de la concepción y de las modalidades de lectura, estableciendo una comparación con la recepción de los libros de caballerías. El género caballeresco representó, en el siglo XVI, un estímulo importante hacia el triunfo de la lectura privada. Cervantes en su novela explora modalidades de lectura diferentes, a partir de la lectura a viva voz ante un grupo de oyentes, hasta la lectura silenciosa a solas. El *Quijote* noveliza no solo el proceso de creación y composición literaria, sino también su misma recepción.

*Quijote*, libros de caballerías, lectura privada, lectura en voz alta.

These reflections aim to study the importance of *Don Quixote* in the evolution of the concept and of the modes of reading, drawing a comparison with the reception of the chivalric novels. The chivalric genre represented in the sixteenth century an important step towards the triumph of private and silent reading. Cervantes in his novel explores different modes of reading, from reading aloud to a group of listeners, to silent reading. *Don Quixote* fictionalizes in its plot not only the process of literary composition, but also the reception of the novel.

Keywords: *Quixote*, chivalric novels, private reading, public reading.



Los libros de caballerías representan un patrimonio importante en el proceso de cambio de los hábitos de lectura: se califican como el primer auténtico fenómeno de elaboración y difusión de una cultura masiva, «*best-seller* de la época» (Díez-Borque, 1995, 79) por su asombroso éxito de público. El mismo *Quijote* fue un claro ejemplo del alcance que esta difusión podía tener, ya que se imprimieron cuatro ediciones del libro ya en 1605, a corta distancia de la *princeps*. Lo mismo se puede decir de otras novelas: *Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea* tuvieron tres ediciones durante el reino de Felipe II, *Amadís de Gaula* y *Espejo de príncipes* se volvieron a publicar cinco veces, *Sergas de Esplandián* y *Palmerín de Oliva* dos, *Primaleón* cuatro veces (Eisenberg, 1982, 49).

Esta divulgación sin precedentes reveló por primera vez el alcance y el poder — histórico, literario, social— de la invención de la imprenta, que condicionó las modalidades de recepción y lectura de las obras literarias. Interpretando la relación entre el receptor y el texto como una relación dialógica, podemos afirmar que la invención de la imprenta cambia radicalmente el medio de transmisión del mensaje y la naturaleza de esta comunicación, lo cual afecta también al significado del mismo mensaje, puesto que «il significato di un testo dipende, anche, dalla maniera in cui esso viene letto» (Chartier, 1998, 326). Los libros de caballerías se colocan en aquel

momento cultural en el cual las mismas formas de recepción literaria se estaban desarrollando hacia una nueva dirección, con la difusión de nuevas maneras de leer el texto de forma privada y silenciosa. Esta práctica se oponía a una costumbre común en la época, es decir la lectura pública en voz alta<sup>1</sup>.

La difusión de los libros de caballerías coincide con este cambio epocal y refleja este momento de transición de la cultura manuscrita a la cultura de la imprenta; esto se aplica aún más al *Quijote*: Cervantes fue testigo directo de la difusión del género caballeresco así como del éxito de la imprenta y de sus consecuencias. Con su capacidad de analizar la realidad histórica que le rodeaba y con su espíritu precursor de la modernidad, Cervantes supo integrar en su novela la esencia de esta época de transición, incluso por lo que atañe a las formas de lectura. En este sentido, el *Quijote* se puede describir precisamente como una «novela de transición entre el modelo comunicativo oral, transmitido mediante la voz en presencia de los interlocutores, y el nuevo sistema de comunicación unilateral, a través del texto impreso que hace posible la lectura silenciosa y solitaria» (Paz Gago, 1998, 1170).

La lectura pública de los libros de caballerías se menciona y se representa explícitamente en el capítulo I, 32 del *Quijote*. De hecho, Iffland (1989, 27) notó que, en la novela, todas las lecturas de textos «se llevan a cabo en compañía, desde la lectura de la *Canción desesperada de Grisóstomo* hasta la lectura en voz alta de don Jerónimo a su compañero en la habitación de una venta en la Segunda parte».

El capítulo I, 32 del *Quijote* se desarrolla en la venta, donde el ventero se sorprende de que la causa de la locura de don Quijote sea la lectura de novelas caballerescas. En el diálogo entre los personajes de la venta, la lectura establece una relación personal y única entre el libro y el receptor: cada lector simpatiza –y empatiza– con algún elemento particular de las novelas dependiendo de sus inclinaciones y sus preferencias. Por eso, el ventero expresa su interés por los combates y los duelos entre los caballeros, a Maritornes le atraen los enredos amorosos y las descripciones eróticas, mientras que la hija del ventero tiene un

---

<sup>1</sup> Se trató, sin embargo, de un cambio gradual: la Edad Media conocía la cultura escrita bajo la forma de los manuscritos, pero estos se concebían sobre todo como vehículos de la oralidad o como registros de discursos destinados a la lectura. Por eso, la invención de la imprenta representó un empuje significativo hacia el triunfo de la lectura silenciosa, pero no marcó un cambio drástico ni repentino: «la imprenta aun no había creado un público de lectores silenciosos; meramente había multiplicado el número de textos disponibles para leerse en voz alta» (Gilman, 1978, 317). Lo mismo afirmó también Prieto Bernabé (2004 I, 76): «el descubrimiento de Gutenberg lo que realmente aceleró fue una circulación masiva de los textos». En cambio, Iffland (1992, 15-16) identificó otra consecuencia del desarrollo de la imprenta, es decir «el provocar cambios en las categorías literarias», sobre todo en el establecimiento de la «prosa vernácula» –en particular la de los libros de caballerías– como género nuevo, que rompe las convenciones de la escritura del tiempo, que normalmente preveían que la historia se escribiese en prosa y la ficción en verso; según el estudioso «la utilización de la prosa como vehículo para la literatura creativa contribuyó a crear una generación de lectores que se expuso a la ficción con una inmediatez sin precedentes». Según Loretelli (2010, 60-65) la época del auténtico triunfo de la lectura privada fue el siglo XVIII, con la difusión masiva del género novelesco; esto coincide con el momento cultural en el cual se radica en la sociedad un nuevo concepto de interioridad, como lugar donde se coloca la verdadera naturaleza del ser. Sobre la historia de la lectura, pública y privada, en el Siglo de Oro se señalan también los ensayos de Chartier (1993, 1994) y la colección de artículos de Castillo Gómez (2016), recientemente publicada.

espíritu más delicado, fascinado por las lamentaciones de los caballeros desdeñados, y se indigna por la crueldad de las damas<sup>2</sup>. Este capítulo representa una de las afirmaciones más explícitas sobre la difusión de los libros de caballerías<sup>3</sup>; esta información, sin embargo, se reitera a lo largo de toda la novela, de forma más o menos declarada, con las numerosas alusiones a las preferencias de lectura de los personajes: por ejemplo, Luscinda, como Dorotea, es una ávida lectora de este género, aficionada en particular al *Amadís*.

El alcance transversal de este género queda confirmado también cuando el canónigo confiesa que se ha atrevido a escribir un libro de caballerías, dejado inacabado, haciendo leer sus primeras páginas a «hombres apasionados desta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que solo atienden al gusto de oír disparates» (DQ, I, 48)<sup>4</sup>. En un contexto como el rural, donde la tasa de analfabetismo era particularmente elevada, es el mismo ventero que explica como estas novelas puedan divulgarse<sup>5</sup>:

---

<sup>2</sup> Sobre las mujeres lectoras que aparecen en el *Quijote* véase Marín Pina (2005, 421), según la cual Cervantes «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». Sobre la recepción del género caballeresco entre el público femenino se señala también Marín Pina (1991).

<sup>3</sup> Esta descripción parece también llamar la atención sobre las que se consideraban las faltas principales de los libros de caballerías: la falta de verosimilitud y el exceso de elementos eróticos. Algunos de estos temas vuelven a aparecer en los capítulos I, 47-48, donde el cura y el canónigo de Toledo discuten sobre el valor de los libros de caballerías y, además, de la comedia contemporánea. La preocupación por la relación entre el libro y el público es una constante en la novela, en particular por la influencia que la palabra literaria puede tener en la mente de un receptor incapaz de analizar la obra y entender su mundo ficticio. Este es el riesgo que la lectura conlleva con respecto al «vulgo», y que hace que las novelas caballerescas sean «perjudiciales en la república», ya que ofrecen un «ocioso y falso gusto» (DQ, I, 47). Según el cura, solo los ignorantes interpretan estos libros como historia, es decir solo los que, en las palabras del canónigo de Toledo, tienen un «ingenio [...] del todo bárbaro e inculto» (DQ, I, 47).

<sup>4</sup> A la hora de citar el *Quijote* mencionamos solo de qué parte procede el paso (primera o segunda) y el número del capítulo. No se indica número de página ya que empleamos la edición online que aparece en la Bibliografía Citada.

<sup>5</sup> Varios estudiosos, como Lucía Megías y Sales Dasí (2008, 33-41), Frenk (1997, 27), Chevalier (1976, 91), Harvey (1975) y Eisenberg (1982), se dedicaron al estudio de los testimonios de la circulación oral de las novelas caballerescas en ámbito rural. Frenk (1997) representó la lectura pública de los libros de caballerías como un medio a través del cual el género llegó también a los oídos de los estratos sociales no alfabetizados. Apoyo sustancial a esta hipótesis fue la contribución de Nalle (1989) que, estudiando los procesos inquisitoriales de Cuenca entre 1560 y 1610, avanzó, por un lado, la hipótesis de que los libros de caballerías alcanzaron un público socialmente variado, que no se limitaba a aristócratas y mercaderes; por otro lado, consideró las lecturas públicas de libros de caballerías en los ambientes rurales como una ocurrencia bastante común. Esto, como apuntó Chartier (1998), obligaría a rectificar la tajante opinión de Chevalier (1976) –y sucesivamente de Eisenberg (1982, 89-110)–, según el cual el público de los libros de caballerías sería reducido esencialmente a las clases alfabetizadas y con recursos económicos, es decir nobles y mercaderes. Incluso en sus estudios sucesivos, Chevalier (1999) no consideró los datos recogidos por Nalle (1989) como suficientes para afirmar que la lectura pública de novelas caballerescas fuera una práctica común. Análogamente, Lucía Megías y Marín Pina (2008, 305-306) afirmaron que los testimonios literarios no son suficientemente fiables como para sacar conclusiones sobre la difusión del género entre el público más humilde.

Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas (DQ, I, 32).

Esta mención –y descripción– de la lectura en voz alta se convierte en una efectiva representación de esta circunstancia cuando, entre los libros que el ventero custodia en una maleta, el cura encuentra la novela corta del *Curioso impertinente*. El cura, atraído por el título y por los primeros renglones, decide leerla y Cardenio le pide «que la leyese de modo que todos la oyesen» (DQ, I, 32). El cura consiente y acepta leer esta novela por «curiosidad» y, además, porque se percata de que «a todos daría gusto y él le recibiría (DQ, I, 32)<sup>6</sup>. La búsqueda de un pequeño placer que retrase el momento de acostarse es la razón principal por la cual empieza la lectura en voz alta, pasatiempo que entretiene los huéspedes de la venta.

La segunda parte del *Quijote*, por lo general, manifiesta una conciencia más aguda por parte del autor de la existencia de la imprenta y del estatus del libro como objeto de lectura<sup>7</sup>. La influencia de la imprenta en la aproximación a la lectura queda expresada claramente en las palabras de Sansón Carrasco:

---

<sup>6</sup> Este concepto de la lectura en voz alta como momento placentero tanto para los oyentes como para el lector se reitera en I, 35, cuando la lectura de la novela del *Curioso impertinente* queda bruscamente interrumpida por don Quijote, que, medio dormido, lucha contra los cueros de vino tinto del ventero, convencido de que se trate de un gigante. A pesar de esta distracción, el cura quiere seguir con la lectura, como le ruegan sus oidores, porque «a todos quiso dar gusto, y por el que él tenía de leerla» (DQ, I, 35).

<sup>7</sup> Hay otros elementos de la Segunda Parte donde se manifiestan estas reflexiones sobre las consecuencias de la imprenta; podemos resumirlos en tres puntos esenciales: 1) Cervantes revela de manera jocosa su conocimiento del proceso de impresión y de las manos que participan en ello; esto le permite interponer un nuevo posible nivel de separación entre el autor y la responsabilidad de la obra: algunos errores pueden ser el resultado de un «descuido del impresor», como lo es, según Sancho, la omisión del robo del rucio, que se repara en II, 4. El capítulo II, 62, con la visita de don Quijote a la imprenta en Barcelona, es emblema del conocimiento de don Quijote de este proceso, del cual, paradójicamente, él mismo es un producto. 2) La existencia del apócrifo de Avellaneda plantea el problema de la propiedad intelectual: con una actitud moderna, Cervantes se rebela contra el «hurto» de sus personajes, e insiste en la autenticidad de su historia. Con esto, se mencionan también las repercusiones legales de esta nueva manera de concebir la palabra escrita: en particular en II, 61, don Quijote se define como «legal», en oposición a los personajes «falsos» de Avellaneda; en el capítulo II, 72, don Quijote exige una declaración oficial en presencia del alcalde, por parte de Álvaro Tarfe, personaje creado por Avellaneda, sobre la autenticidad de don Quijote y Sancho. Cervantes está consciente de que la impresión y venta de libros es de un comercio que implica una actividad económica en la cual participan varios factores, vinculados por normas legales, que se aparta de la visión idealizada e ingenua de la literatura que caracteriza a don Quijote. 3) La imprenta se describe también como instrumento de difusión, rápido y prolífico, de los libros, hasta el hipérbole. Lo dice Sansón Carrasco en II, 3 al afirmar, sobre la difusión de la primera parte de la novela: «–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». Además que una actitud jocosamente vanagloriosa sobre el éxito de la novela, encontramos aquí también una representación de la imagen de «gigantismo» (Iffland, 1989, 34) que la nueva invención de la imprenta podía proyectar en los autores de la época, que todavía se estaban acostumbrando a este nuevo medio de difusión, que revolucionó la cantidad de libros reproducibles y la rapidez con la cual podían llegar al público. El mismo don Quijote se sorprende de cómo su historia

–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 (DQ, II, 3).

A partir de este paso, podemos desarrollar dos reflexiones distintas. Por un lado, la preocupación por críticas injustas y demasiado severas surge también en otras obras, como expresión casi convencional de las inquietudes del autor; aquí citamos un ejemplo:

Que para que uno se recree en las horas vacuas y perdidas leyendo en estos libros, se desuelan otros, y fatigan el juicio y el ingenio en componerlos. Y cada hora de deleite del lector cuesta veinte de trabajo y de fatiga al que lo escribe, y tiene por bastante paga y galardón que el lector diga, «Bien está compuesto», o «Bien me ha parecido». Y aun esto no lo alcanzan todos, porque a los más se les da por galardón un desdén o un menosprecio, y un tenerlo en poco y reírse de lo que no les quadra bien, o por ventura no entienden. Que si es grande la licencia que ay para escrevir, muy mayor y sin comparación es la que ay para reprehender y menospreciar. Que siendo, como son, muy pocos los que bien entienden lo que leen, no queda ninguno que no le parece ser bastante, o para dezir que todo vale poco, o que estuviera mejor de otra manera (*Espejo*, I, 15)<sup>8</sup>.

Como en otras circunstancias, Cervantes convierte esta convención en un diálogo narrativo entre los personajes, sin intervenir personalmente como autor. A través de las palabras de Sansón Carrasco se invita al lector a considerar no solo el resultado final de la narración, sino también la labor de la escritura. La búsqueda insistente de faltas y de errores estropea el goce de la lectura y, en particular, se incita implícitamente al lector a valorar las imperfecciones como rasgos característicos, de interés, que distinguen una obra de la otra, sobre todo en el ámbito de las novelas caballerescas, que se construían según un modelo de repetitividad. Se trata de un auténtico elogio de la imperfección:

–Todo eso es así, señor don Quijote –dijo Carrasco–, pero quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, sin atenerse a los átomos del sol clarísimo de la obra de que murmuran: que si «aliquando bonus dormitat Homerus», consideren lo mucho que estuvo despierto por dar la luz de su obra con la menos sombra que

---

se haya publicado tan rápido, ya que ha pasado poco tiempo desde el momento en que se supone que los hechos narrados ocurrieron, y le atribuye, entonces, una calidad mágica, casi milagrosa: «no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías. Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado a la estampa» (DQ, II, 3).

<sup>8</sup> Para las citas que proceden de los libros de caballerías y de otras obras cervantinas se indica el número del volumen de la obra –cuando esté publicada en más volúmenes– y el número de la página en la que se hallan.

podiese, y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene; y, así, 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 (DQ, II, 3).

Por otro lado, analizando el paso de DQ, II, 3 citado anteriormente, se puede añadir otra reflexión: Cervantes parece manifestar aquí la conciencia de que la existencia y difusión de la imprenta afectó de forma sustancial la manera en la que se reciben los textos literarios, idea que subyace en toda la segunda parte de la novela. La lectura que se realiza «despacio» llama la atención sobre cada detalle, sobre las faltas y las incoherencias de las cuales abunda una escritura asistemática como la cervantina. Esta es precisamente una de las razones por las cuales, en la segunda parte, se lleva a cabo la enmienda de la primera: el autor explica como volvería a elaborar la primera parte en la eventualidad de una segunda edición. La necesidad de corregir el texto y de enmendar los errores, como el del robo del rucio de Sancho, parece corresponder a las exigencias de un público que lee a solas. Si se puede interpretar el fragmentarismo de la novela y su falta de coherencia textual como un rasgo de oralidad, como hace Martín Morán (1997, 127-128), hay también que notar que en la segunda parte es el mismo autor quien intenta corregir estos rasgos, adoptando técnicas diferentes, que se alejan de las del texto destinado a la lectura o recitación en voz alta.

El objetivo parece ser la fijación del texto en una versión más leíble, donde se corrigen los descuidos y donde se aplican nuevas elecciones estilísticas, en particular la eliminación de las digresiones. Se discute sobre la inserción de la novela del *Curioso impertinente* que «ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (DQ, II, 3): preocupándose de la coherencia interna del relato, en la segunda parte Cervantes quiere respetar de forma más rigurosa los conceptos clásicos de unidad y variedad. En II, 44 se transcribe una supuesta intervención del mismo Cide Hamete que, por una parte, justifica sus razones para introducir en la primera parte esta novela —y la del *Capitán Cautivo*— y, por otro lado, sus motivos por evitar otras «digresiones» análogas en la segunda parte. La intención de dar variedad al texto llevó al autor a introducir las «novelas sueltas» para enriquecer una historia «tan seca y tan limitada» y evitar el riesgo de efectos de monotonía al hablar solo de los personajes principales.

Sin embargo, la lectura cuidadosa de la novela, como ya se ha mencionado en II, 3, hizo que se malinterpretara la presencia de las novelas sueltas de la primera parte:

También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz (DQ, II, 44).

Estableciendo un paralelismo con II, 3 se puede oponer una lectura que se realiza «despacio», que caracteriza las obras impresas por necesitar atención y calma, a una que se desarrolla «con priesa». La lectura escrupulosa del *Quijote* ha llamado la

atención sobre el papel que la novela del *Curioso Impertinente* tiene en el texto, sobre su pertinencia en el contexto de las aventuras quijotescas; un lector enterado, que se espera un texto coherente y con una estructura narrativa sólida, sin una lectura cuidadosa podría descuidar las novelas intercaladas, precisamente porque destrozan esta estructura; de esta manera se perdería el valor artístico intrínseco de la novela corta.

La lectura que se realiza despacio es meticulosa y requiere una atención especial hacia la materia de la cual se lee. Otro ejemplo de esto se halla en I, 31, donde Sancho le cuenta a don Quijote de su supuesta –y fingida– embajada a Dulcinea para entregarle la carta que el caballero había escrito en Sierra Morena: al oír que Dulcinea no leyó la carta en seguida, don Quijote supone que «eso debió de ser por leerla despacio y recrearse con ella». Análogamente, en la *Adjunta al Parnaso*, Cervantes expone las razones por las cuales decidió imprimir sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, volviendo a presentar la oposición entre una lectura que se realiza despacio y una recepción rápida, que, en este caso, se refiere a la representación en el escenario teatral: «yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entienden, cuando los representan» (*Parnaso, Adjunta*, 167).

Por lo general, en la escritura cervantina «despacio/de espacio» se emplea frecuentemente no solo en su sentido literal («poco a poco, lentamente, con flema y sin precipitación», según la definición de *Autoridades*), sino también con el valor de «con calma» o «con atención», por eso parece apropiada su correlación con la actividad de la lectura en la nueva forma privada y silenciosa que se iba difundiendo. Se asocia, además que con acciones puramente físicas (comer, ir, venir, andar, llegar, mascar, mover, etc.), con verbos como «considerar» y «ver» (en el mismo sentido de «considerar»), «preguntar», «responder», «hablar» y «contar»:

considera de espacio la sustancia de lo que pide (DQ, II, 42);

considerad de espacio lo que viéredes que más os convenga (*Novelas ejemplares, Gitanilla*, 464);

quisieron ver despacio en qué paraba aquella confesión (DQ, I, 4);

preguntarle de espacio por don Quijote y sus hazañas (DQ, II, 50);

respondió don Quijote muy de espacio y con mucha flema (DQ, I, 44);

de espacio pudiesen ver y hablar a su hija (*Novelas ejemplares, Española inglesa*, 627);

las cuales [maravillas] despacio y a sus tiempos te las iré contando (DQ, II, 23);

más despacio, y no de pie, se ha de tomar el cuento de mis maravillas (DQ, II, 25);

el modo como esto pasó te contaré más despacio (*Galatea*, 322).

En relación con el verbo «mirar», «despacio/de espacio» parece indicar el momento de reflexión que anticipa un reconocimiento o una toma de conciencia:

miréla muy de espacio, [...] y me echó los brazos al cuello (*Novelas ejemplares, Coloquio*, 936);

mirar muy de espacio, dando señales de que le iba reconociendo (DQ, I, 29);

miró de espacio al que le tenía asido, y luego conoció que era (DQ, I, 44).

Un aspecto central del *Quijote* que implica una forma diferente de lectura es la relación que Cervantes establece con su lector. Cervantes quiere provocar en su lector una reacción personal, es decir la formación de un punto de vista individual autónomo, aprovechando plenamente la condición de aislamiento que implica la lectura silenciosa, que posibilita una reflexión más extensa, la relectura de ciertos pasos, la vuelta atrás. La lectura pública daba vida a una comunicación presencial que limitaba la interacción a un pequeño grupo de oyentes a la vez; la lectura silenciosa, en cambio, conlleva la instauración de una relación individual de cada lector con la obra; se trata, sin embargo, de una relación a distancia, que se basa en la palabra escrita en lugar de la hablada, y que, necesariamente, pierde el dinamismo de la oralidad. En esta época de evolución desde la cultura del manuscrito a la cultura de la imprenta, la lectura silenciosa o, en general, privada, se concebía probablemente como una forma de recepción más pasiva. De esto puede proceder la inclinación cervantina a estimular al lector para que se relacione con el texto de manera dinámica, interrogativa y activa, evitando el riesgo de una pasividad infecunda. Si es verdad que la lectura privada implica cierta distancia, esta se interpone entre los mismos lectores, que sacrifican la concepción de la recepción literaria como experiencia colectiva; sin embargo, por otro lado, la lectura silenciosa anula toda la distancia entre el lector y la obra, posibilitando una relación personal y, por lo tanto, irreplicable con la palabra escrita. Esto es una de las ventajas más importantes y más evidentes de la lectura silenciosa, es decir la de producir «una atmósfera de subjetividad haciendo propio todo lo leído con una familiaridad casi irreverente entre el lector y el texto» (Prieto Bernabé, 2004, I, 105).

Hallándose en el umbral de este cambio epocal, en el *Quijote* se pueden encontrar numerosas huellas del estilo de la oralidad, que se hallan también en la totalidad del género caballeresco. Estos elementos de la oralidad se pueden clasificar de dos formas: los que pertenecen al estilo del habla y del diálogo oral y lo reproducen a través de la palabra escrita, y los que hacen referencia y aluden a una recepción oral de la obra, como era costumbre con respecto a las novelas caballerescas.

Alusiones a la lectura en voz alta se encuentran en algunas expresiones que podríamos definir formularias: estas sirven para consolidar la relación entre el lector y los oyentes, convirtiendo la narración en diálogo y, a la vez, en actuación o representación. Por lo general, el acto de escribir se traduce en numerosas ocasiones con el de «decir» o «contar»: la creación de la obra escrita no parece diferenciarse de manera significativa de la del cuento oral. En el cierre de algunos capítulos, se encuentran varias fórmulas –que forman parte de lo que Moner (1989, 285)<sup>9</sup> llamó «style oral»– que tienen la función de despertar la atención del receptor anticipando

---

<sup>9</sup> Parte de los resultados de este extenso estudio se anticipan en el artículo del mismo autor, Moner (1988).

lo que será el asunto del capítulo siguiente y, al mismo tiempo, de añadir un efecto de *suspense*. Por ejemplo:

del modo que se contará en la segunda parte (DQ, I, 8);

según se cuenta en el discurso desta verdadera historia, dando aquí fin la segunda parte (DQ, I, 14);

quiso Sancho entretenerle y divertille diciéndole alguna cosa, y entre otras que le dijo fue lo que se dirá en el siguiente capítulo (DQ, I, 18);

dijo Sancho [...] lo que se dirá en el siguiente capítulo (DQ, I, 19);

vio lo que se dirá en el siguiente capítulo (DQ, I, 21);

En resolución, el primero que habló después del abrazamiento fue el Roto, y dijo lo que se dirá adelante (DQ, I, 23);

en lastimados acentos oyeron que decía lo que se dirá en la cuarta parte desta narración (DQ, I, 27);

lo que es fuerza se diga adelante (DQ, II, 20);

donde les sucedió lo que se contará en el capítulo venidero (DQ, II, 28);

y lo que le sucedió en ellas se dirá en el siguiente capítulo (DQ, II, 62).

Podemos comparar estos ejemplos con los cierres de otros capítulos donde se interrumpe el cuento oral que algún personaje estaba llevando a cabo, cuento que se reanuda en el capítulo siguiente: es evidente que la fórmula de suspensión del cuento es análoga a la de la suspensión de la escritura:

–Pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza desta manera: [...] (DQ, I, 32);

–Que me place –respondió el caballero–; y el de la Goleta decía así: [...] (DQ, I, 39);

El cual [cabrero] comenzó su historia desta manera: [...] (DQ, I, 50);

–Ello dirá –dijo don Quijote, que todo lo escuchaba. Y dijo bien, como se muestra en el capítulo siguiente (DQ, II, 34);

Atento estuvo don Quijote a las razones de aquel venerable varón, y viendo que ya callaba, sin guardar respeto a los duques, con semblante airado y alborotado rostro, se puso en pie y dijo... Pero esta respuesta capítulo por sí merece (DQ, II, 31).

Como se ha comentado anteriormente, en el *Quijote* no faltan alusiones a la lectura en voz alta, que parecen referirse a la posibilidad de que la novela se leyera delante de un público, según se solía hacer con las novelas caballerescas. Por eso encontramos expresiones que se refieren a un público de oyentes, además que de lectores:

el trujamán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente (DQ, II, 25);

Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer (DQ, II, 66).

La novela escrita e impresa parece convertirse también en cuento oral, dirigiéndose a un público que no se limita, en sentido moderno, a las personas que tienen el libro en sus manos. La idea de una escritura que puede tocar ojos y oídos es frecuente también en los libros de caballerías, en los cuales se pueden encontrar las mismas alusiones a la lectura en voz alta:

mas con muy mayor fuerça de fuego las sus muy encendidas y grandes llamas fueron aumentadas, como agora oiréis (*Esplandián*, 480);

comencé a escrevir aquello que en la memoria traía, como agora oiréis (*Esplandián*, 550).

Se pueden encontrar también las mismas referencias explícitas al acto de la lectura como acción doble, que puede ser «leer» tanto como «oír», y también al público como auditorio de oyentes:

me deleitava en los leer y oír contar (*Espejo*, II, 55);

a todos los que leyeren o oyeren leer la presente istoria (*Oliveros*, 311);

como en la quinta parte d'esta historia avéis oído (*Lisuarte*, 6);

según en esta istoria oído avéis (*Esplandián*, 613).

Frenk (1997, 47-56) estudió las ambivalencias léxicas como rasgos lingüísticos reveladores de la coexistencia de formas de recepción literarias diferentes: efectivamente, como se ha mencionado ya, la práctica de la lectura en voz alta no sustituyó la de la lectura colectiva, ni la invención y difusión de la imprenta determinó un cambio drástico y repentino en la aproximación del público a la novela. Se trató de un largo proceso evolutivo, en el cual la imprenta fue uno de los motores, pero no la única causa. Aunque la lectura se estuviera haciendo una actividad más habitual y menos restringida a los letrados, el proceso de transformación de la recepción desde la lectura oralizada hasta la silenciosa fue una transformación gradual, que se desarrolló durante varios siglos<sup>10</sup>; a pesar de eso, según Ife (1992, 15) ya en el siglo XVI las expectativas del público se habían dirigido de forma predominante hacia la lectura silenciosa. Consecuentemente, como afirma Frenk (1997, 19-20), no hay real oposición entre cultura oral y cultura escrita, ni la una representa una alternativa unívoca con respecto a la otra: las dos convivieron, hasta el punto de que el léxico que se refería a la recepción en su forma oral se superpone a el

---

<sup>10</sup> Remitimos a Frenk (1997, 18-19) para una breve reseña de algunas teorías sobre cuándo comenzó a generalizarse la lectura silenciosa.

que sirve para describir la recepción a través de la lectura. El término *leer*, que hoy en día interpretamos, sin pensarlo dos veces, como «leer en silencio», en los siglos XVI y XVII se refiere también a la acción de escuchar a alguien que lee. La definición registrada por *Autoridades* es precisamente la de «pronunciar lo que está escrito o repararlo con los ojos», análoga a la de *Covarrubias*: «pronunciar con palabras lo que por letras está escrito».

Según el análisis de Frenk (1997, 76-77), en cambio, Cervantes emplea el verbo leer para designar implícitamente la lectura silenciosa. Por ejemplo, en DQ, I, 27, Fernando «se le puso a leer a la luz de una de las hachas», y sobre el cuadrillero en I, 45 se afirma que se puso «a leer de espacio, porque no era buen lector». En los casos en que se refiera a la lectura en voz alta, Cervantes acompañará el verbo por alguna fórmula explicativa: por ejemplo, en I, 14 «leelde de modo que seáis oído», y además «leyendo en voz clara»; en I, 23 «leyéndole alto», «lea vuestra merced alto», en II, 50 «leyólas el cura de modo que las oyó Sansón Carrasco»; en II; 52 «la podía leer en voz alta para que el duque y los circunstantes la oyesen», «se leyó públicamente»<sup>11</sup>.

También en el *Quijote* se puede identificar esta sinonimia entre «leer» y «oír», por ejemplo cuando Teresa Panza les lee al cura y a Sansón Carrasco las cartas llegadas del palacio ducal, donde Sancho era gobernador: «Leyólas 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» (DQ, II, 50), o cuando el cura afirma «Si leyera [...] si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer», con referencia a la lectura en voz alta de la novela del *Curioso impertinente*, así que «leer» puede atribuirse tanto al acto efectivo de la lectura como a la recepción de esta misma lectura.

Otra característica del *Quijote* que puede interpretarse como rasgo de la oralidad, típico de las obras destinadas a la lectura en voz alta, es su misma estructura episódica. En las palabras de Frenk (1997, 15):

quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un dinamismo atento a una recepción que fluye hacia delante, sin retorno posible. Privilegiando la variedad –en forma y contenido– y, cuando de narraciones se trata, la estructura lineal y episódica, no rehuirá las repeticiones y redundancias que afianzan lo ya dicho y buscará efectos capaces de mantener a los oyentes en constante estado de alerta.

Según el estudio de Martín Morán (1997) el *Quijote* presenta toda la inestabilidad de los textos orales: la estructura de la novela, con sus contradicciones y descuidos, reitera precisamente las características formales de los textos destinados a la lectura en voz alta: el lector silencioso exige una coherencia textual que sigue un recorrido lógico, de crecimiento psicológico del personaje y de desarrollo del enredo, que se despliega hacia un climax narrativo. La cultura oral, en cambio, desatiende este concepto de linealidad y se construye alrededor de una estructura episódica (Ong,

---

<sup>11</sup> Sobre esta –y otras– ambivalencias léxicas véase el capítulo cuarto de Frenk (1997). Entre las obras que se solían recitar la estudiosa incluye, además de las que pertenecen a la tradición celestinesca, las novelas pastoriles y la lírica. A estas se añade, por cierto, el teatro, arte performativa por excelencia, cuya recepción a través de la lectura puede ofrecer solo una fruición parcial. Análogamente, Zumthor (1989, 154) evidenció que, en época medieval, no había una clara distinción entre «voz» y «palabra».

1986, 202-203)<sup>12</sup>. El *Quijote* mantiene la impostación fragmentaria del relato concebido para la oralidad, con un narrador que, de vez en cuando, parece improvisar su discurso en un «equilibrio homeostático permanente» (Martín Morán, 1997a, 135), es decir admitiendo la presencia de contradicciones, porque los datos se componen y entrelazan en el presente, según la conveniencia de la situación, sin preocuparse por incongruencias lógicas.

A pesar de todos estos elementos, que sin duda apuntan a una tradición oral y, en particular, a una forma de transmisión oral de la novela, lo que falta en el *Quijote* en la comparación con los libros de caballerías, es la constante referencia al público, es decir a un «vos», que parece representar un oyente más que un lector<sup>13</sup>. Como se acaba de ver en los ejemplos enumerados como cierre de capítulos de la novela cervantina, el autor mantiene una forma verbal impersonal (se dirá, se contará, se cuenta, se verá); las mismas formas impersonales se hallan en las epígrafes de los capítulos (se prosiguen, se prosigue, se cuenta/cuentan, se acaba de averiguar, se cuenta y da noticia, se declaró, se da cuenta, se apunta).

Al contrario, en los libros de caballerías se encuentran numerosas expresiones donde el interlocutor «vos/os» se explicita claramente: «[como] vos/os avemos/havemos/auemos dicho» (*Primaleón*, 14, 136, 160, 379), «como vos diximos» (*Belianís* I, 54), «[como] vos hemos dicho» (*Lisuarte*, 110; *Palmerín*, 267), «como se vos ha dicho» (*Esplandián*, 153, 186, 774; *Amadís*, I, 243, 743), «vos será dicho» (*Amadís*, I, 604), «como la istoria vos lo ha dicho» (*Amadís*, II, 1750), «como [ya] se os ha dicho» (*Espejo P.II*, 11, 90, 119, 172), «como os avemos dicho» (*Espejo P.II*, 15). Las mismas expresiones se encuentran con el verbo *contar*: «como [ya] os avemos/emos contado» (*Primaleón*, 111, *Polindo*, 89), «ya [se] os ha contado [la historia]» (*Polindo*, 26, 119; *Espejo P.II*, 57, 71, 117), «ya os hemos contado» (*Polindo*, 26, 51; *Espejo P.II*, 21), «os lo contará la [segunda parte d'esta] historia» (*Polindo*, 51), «la historia adelante os contará» (*Esplandián*, 125), «ya vos conté» (*Esplandián*, 533), «como se os ha contado» (*Amadís*, I, 399, 720), «como arriba os contamos» (*Esplandián*, 563), «como bien se os contará» (*Espejo P.II*, 39), «quién os podría contar» (*Belianís*, I, 336), «os será contado» (*Amadís*, I, 444), «como os ya contamos» (*Amadís*, I, 460; II, 1082, 1609), «como vos avemos contado» (*Primaleón*, 31, 44, 72, 414; *Esplandián*, 325), «como adelante vos contaremos» (*Primaleón*, 57, 63; *Amadís*, II, 1485, 1635), «no se vos podría contar» (*Esplandián*, 325), «no vos podría hombre dezir» (*Palmerín*, 68), «como ya la historia vos ha contado» (*Lisuarte*, 155), «[como] la historia vos ha [ya] contado» (*Esplandián*, 143, 778, 792), «agora vos contaremos» (*Amadís*, II, 1531)<sup>14</sup>.

Las combinaciones, como se puede ver, son muy numerosas y siempre se refieren a un «vos/os»<sup>15</sup> que implica directamente al receptor. Recordando lo que se

<sup>12</sup> Se pueden mencionar también los poemas épicos que empiezan en *medias res*, que precipitan al receptor en la acción mientras ya se está desarrollando y que, también, manifiestan una estructura episódica: «partire dal “mezzo delle cose” [...] è il modo di procedere originario, naturale e inevitabile tipico di un poeta orale che si accosti a una narrazione lunga» (Ong, 1986, 203).

<sup>13</sup> Sobre el valor de este *vos* véase también Bognolo (1993).

<sup>14</sup> Los ejemplos proceden de la consulta del CORDE (en la bibliografía final véase Real Academia Española).

<sup>15</sup> El *vos* es la «forma más polisémica y polifacética de los tratamientos del final del siglo dieciséis y principios del diecisiete» (Cash, 2008, 225). *Autoridades* registra tres valores diferentes de *vos*: 1) como

ha dicho o lo que la historia ha contado se crea un sentido de cohesión en el texto y se establece una relación con el receptor que reproduce, precisamente, una comunicación dialógica que se desarrolla *en praesentia*, manteniendo vivos en su memoria los detalles que sirven para llevar adelante el relato.

En cambio, estas expresiones, que parecen pertenecer a un *corpus* de fórmulas definido, que, con varias combinaciones, se vuelve a presentar en la mayoría de los libros de caballerías, en el *Quijote* aparecen con una significativa diferencia, es decir, en forma impersonal, sin la explícita referencia al «vos/os» del público. En el *Quijote* «cuenta la historia», «dice la historia», «se cuenta», «se dice», de forma impersonal y genérica. En estas fórmulas, Cervantes no se dirige directamente al receptor, no habla con él de forma dialógica. El hecho de que el autor no hable directamente con el receptor en estas circunstancias, elimina la impresión de un texto creado para una *performance* en voz alta, que tiene lugar en un contexto y un tiempo determinado, donde el *vos* adquiere una identidad precisa. La forma impersonal, en cambio, entrega la historia –y la obra– a la tradición, apuntando a un proceso de transmisión que prescinde de realizaciones concretas y de la personalización de su receptor: el cuento se hace tradición, patrimonio común para los contemporáneos y para la posteridad<sup>16</sup>.

Cervantes emplea estas mismas expresiones, con explícita mención del «vos/os» oyente, en las ocurrencias de relatos orales que forman parte del enredo de la novela. En II, 63 el cuento de Ana Félix empieza con: «–Suspended –dijo el mozo–, ¡oh señores!, la ejecución de mi muerte, que no se perderá mucho en que se dilate vuestra venganza en tanto que yo os cuente mi vida»; en II, 25 el cuento del ventero a don Quijote y Sancho se concluye con; «y estas son las maravillas que dije que os había de contar, y si no os lo han parecido, no sé otras». Cardenio también en su cuento incluye un «como ya os he contado» (DQ, I, 27) y «que os he contado» (DQ, I, 28), así como el cabrero anticipa su relato con «os contaré una verdad» (DQ, I, 50). Estos son casos de diálogos presenciales, cuentos, más o menos extensos, narrados delante de un público que escucha sin interrumpir: no se trata de lecturas en voz alta, pero el contexto y la aptitud de los oyentes son análogos. Cervantes, entonces, parece no componer el *Quijote* pensando en esta misma situación y a este misma relación dialógica frente a un público de oyentes, como, en cambio, ocurre con los autores de los demás libros de caballerías.

Esto no significa que Cervantes no implique al receptor en el texto, sino, más bien, que establece una participación diferente, fundada en otro modelo comunicativo. En varias ocasiones Cervantes parece ponerse al lado del lector, como si estuviera compartiendo con él el goce de la lectura y, también, de la escritura:

Y así le dejaremos ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve (DQ, I, 25);

---

equivalente a *vosotros*; 2) como tratamiento de respeto hacia superiores; 3) como tratamiento de los superiores hacia los inferiores. Además de Cash (2008), sobre este asunto véase también Zumalacárregui (1991) y Morales (2001).

<sup>16</sup> Moner (1989, 113) interpretó las formas impersonales como huellas de una tradición oral que, sin embargo, nada tiene que ver con la lectura en voz alta, sino pertenece, más bien, a la literatura popular que pasa de boca en boca en forma impersonal.

Dejamos al gran don Quijote envuelto en los pensamientos (DQ, II, 46);

Pero dejemos con su cólera a Sancho, y ándese la paz en el corro, y volvamos a don Quijote, que le dejamos vendado el rostro y curado de las gatascas heridas (DQ, II, 47);

donde le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador que tal le había puesto. Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama y el buen concierto de la historia lo pide (DQ, II, 48);

y don Quijote se quedó a caballo descansando sobre los estribos [...], donde le dejaremos, yéndonos con Sancho Panza, que no menos confuso y pensativo se apartó de su señor (DQ, II, 10);

se quedaron dormidos, donde los dejaremos por ahora, por contar lo que el Caballero del Bosque pasó con el de la Triste Figura (DQ, II, 13);

recibiólo la duquesa con grandísimo gusto, con el cual la dejaremos, por contar el fin que tuvo el gobierno del gran Sancho Panza (DQ, II, 52);

donde le dejaremos por agora, porque así lo quiere Cide Hamete (DQ, II, 61);

dejaron la venta y se pusieron en camino, donde los dejaremos ir, que así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración desta famosa historia (DQ, II, 26);

Dejémoslos pasar nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho (DQ, II, 54);

Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra [...], y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que don Luis respondió al oidor (DQ, I, 44).

El autor sigue los movimientos de los personajes junto con el lector, acompañándolo a lo largo del mismo camino de Sancho y don Quijote; la impresión que esta estrategia conlleva es que la lectura y la escritura se desarrollan contemporáneamente y, sobre todo, que se convierten casi en la misma acción, en una experiencia compartida. Experiencia que es, además, física: las hazañas de don Quijote y Sancho se renuevan y actualizan en una serie de acciones físicas que el autor parece cumplir con el lector: el movimiento de seguir un personaje u otro, de volver la cabeza para mirar lo que hace alguien, de volver unos pasos atrás para ver que está pasando cerca. De esta manera se establece un lazo común entre autor y lector, más profundo de lo que se establece a través de otras expresiones, como «nuestro aventurero» (DQ, I, 2), «nuestro hidalgo» (DQ, I, 1), o «nuestro caballero» (DQ, I, 2; I, 9; I, 11; I, 16), que se encuentra también en las epígrafes de los capítulos I, 4 y I, 5.

El lector, entonces, no es entidad pasiva, receptor silencioso del discurso, sino elemento activo, que Cervantes implica en la novela haciéndolo mover como uno de los personajes. Se trata de una estrategia casi cinematográfica<sup>17</sup>, que modifica la focalización del lector estimulando su fantasía, obligándolo a imaginarse parte activa de los hechos contados, a visualizar lo que se está relatando de una manera que solo

---

<sup>17</sup> Véase Paz Gago (1998) sobre algunos elementos de la visualidad en el *Quijote*.

la lectura silenciosa puede proporcionar, con su proceso de abstracción de los sonidos y de traducción a un código visual (McLuhan, 1976). Cervantes crea un lector cómplice, que participa en el proceso textual como el autor o como un personaje sin ser, efectivamente, ninguno de los dos.

A estos casos, que podríamos definir de acercamiento del autor al lector, se añaden otras ocurrencias:

Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes (DQ, II, 41);

veis aquí a deshora entrar por la puerta de la gran sala dos mujeres (DQ, II, 52);

veis aquí donde entró por la sala el paje que llevó las cartas y presentes a Teresa Panza (DQ, II, 52).

Manteniéndose al lado del lector, el autor lo acompaña en el mundo ficticio, indicándole, otra vez, casi como una acción física, lo que debería llamarle la atención, atribuyéndole al espacio de la narración un espacio físico en el cual el lector puede moverse. Según los estudios de Moner (1989, 119) y Chevalier (1966, 482) se trata de una estrategia procedente de la oralidad, de las estrategias de los cantores de los romanceros para atraer al auditorio. Por una parte, Cervantes llama la atención sobre eventos sorprendentes o sobre ocurrencias que deberían suscitar especial interés en el lector; por otra parte, le propone directamente que participe en la acción, buscando su acuerdo y consenso sobre ciertas convenciones textuales:

a quien podemos llamar «el Roto de la Mala Figura» (DQ, I, 23);

el general, que con este nombre le llamaremos (DQ, II, 63).

A partir de estas observaciones Moner (1989, 118) define el *Quijote* un «livre d'images», subrayando el «extraordinaire pouvoir de suggestion d'un texte qui est générateur d'images à profusion» (Moner, 1989, 121). Aunque estos efectos de visualización tengan su origen en la poesía oral y en las realizaciones orales de estas obras, lo que diferencia el *Quijote* parece ser la intención del autor de no distanciarse de su lector, de solidarizar con él y compartir el mismo espacio narrativo.

En I, 50 se puede ver como el mismo don Quijote emplee esta estrategia para convencer al canónigo de la fascinación que ejercen los libros de caballerías: «Si no, dígame: ¿hay mayor contento que ver, como si dijésemos, aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbotones, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables». Don Quijote improvisa una posible escena de una novela caballerescas y recurre precisamente a esta fórmula, es decir al empleo de la primera persona plural y del «nosotros» para evocar su descripción de forma más eficaz, para implicar a su oidor y ofrecerle la maravilla de la narración caballerescas, que «ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere». Las palabras de don Quijote crean una imagen física, que se construye alrededor de él

mismo y de los que lo escuchan<sup>18</sup>; se trata de una descripción sensorial, que implica los sentidos de los oyentes, con imágenes extraordinarias que estimulan los ojos y los oídos: con elementos naturales como artificiales (un imponente castillo), sensaciones físicas, (la zambullida en lago hirviente, la desnudez cuando unas doncellas despojan al caballero y lo «bañan con templadas aguas», para luego untarlo «con olorosos ungüentos» y vestirlo con ropa «olorosa y perfumada», la evocación de una comida sabrosa, acompañada por música).

Los momentos en los cuales el lector se menciona explícitamente, conllevan también una imagen de intimidad y de familiaridad que se aparta de todo código formal. Lo que distingue el *Quijote* de los demás libros de caballerías es la relación que el autor establece con su lector: esa parece orientar la obra hacia una forma de lectura más moderna y personal, que se puede alcanzar solo a través de la lectura privada. El lugar del texto que típicamente se dedica al diálogo con el lector es el prólogo. Cervantes rompe con las convenciones prologales para presentar al lector el proceso de la escritura, además que su resultado final. La *captatio benevolentiae* tradicional queda reemplazada por una invitación al lector para que se exprese libremente sobre la historia:

no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, 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 esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.

Cervantes le reconoce a su lector una voz propia, es más, una voz crítica que puede expresar también una opinión negativa; el autor empieza ya en este momento a establecer una relación de complicidad con este lector, a partir de la declaración de depositar su confianza en su juicio, en su capacidad de leer y criticar la obra. El autor, de esta forma, responsabiliza al lector y atribuye a su opinión individual un nuevo valor (Rosa, 2008, 17).

Esta exhortación se puede asociar con otro paso en el texto, donde el lector está llamado a ejercer su «libre albedrío» sobre una cuestión concreta: estamos en II, 24, donde se reproduce una anotación, supuestamente escrita a mano por Cide Hamete Benengeli. El historiador expresa su perplejidad sobre la aventura de la cueva de Montesinos y su duda sobre la autenticidad de este episodio, que parece ser completamente inverosímil. En esta anotación, Cide Hamete habla con el lector: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado». En el juego estructural del texto, donde cada autor ficticio rechaza toda responsabilidad y, consecuentemente, pierde su autoridad, uno de los autores, supuestamente el «primero», el creador del manuscrito, se rinde

---

<sup>18</sup> Estos casos parecen poderse asimilar a la figura retórica de la hipotiposis, con la cual el autor presenta al lector o oidor una imagen que se hace casi visible, es decir representada de forma «viva» delante de sus ojos. Véase la clasificación de figuras retóricas de Mortara Garavelli (1989, 240).

(«no debo ni puedo más») ante la imposibilidad de alcanzar una conclusión definitiva y de tomar una decisión crítica, para remitir esta resolución a la inteligencia y a la percepción del lector. El autor renuncia a su supuesta posición de autoridad y deja al lector la tarea de descifrar el texto y de tomar una decisión sobre su autenticidad.

En el prólogo aparece también la figura de un «un amigo mío, gracioso y bien entendido», al cual el autor expresa sus dudas sobre su creación y sus temores con respecto a la acogida del público. El amigo contesta al autor, apacigua sus inquietudes con razones claras y con respuestas críticas. Es la intervención de este amigo que, supuestamente, estimula al autor a completar su trabajo.

Socrate (1974, 82-83) interpreta este «gracioso y muy entendido» amigo como una personificación paródica del tópico prologal de la afectada modestia. En la figura de este amigo podemos encontrar una personificación también del mismo «lector carísimo» al cual se está dirigiendo la obra: el autor habla con un amigo que se halla en su mismo nivel, estableciendo un diálogo paritario, donde ninguno de los dos representa una autoridad superior a la otra; de la misma forma el lector para el cual Cervantes escribe tendría que desatender toda autoridad canónica (Porqueras Mayo, 1991, 90). La autoridad del autor no supera la de este amigo, del cual acoge con humildad las sugerencias, así como no es superior a la del lector, que tiene la posibilidad de criticarlo: como afirma Socrate (1974, 85) la que se desarrolla a través del prólogo es una operación maiéutica, que se establece entre el autor y el amigo y que, añadiría yo, se extiende al lector.

La invitación al lector para que ejerza su libre albedrío puede leerse también como una elaboración de la más canónica invitación a corregir y enmendar la obra<sup>19</sup>. De forma menos explícita, Cervantes acoge la intervención del lector, extendiendo al mismo tiempo su influencia en el texto («hace libre de todo respecto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere»). En la segunda parte de la obra este proceso de corrección queda novelizado por el autor a través de las intervenciones de los autores ficticios y de las palabras de los mismos personajes: el autor se pone en la situación del lector, completando el proceso de comunión de la experiencia de lectura y escritura de la obra.

Esta relación de cercanía y de amistad se sigue desarrollando en el prólogo a la segunda parte: a pesar de que el autor siga hablando con su lector —que se convierte, irónicamente, en un «lector ilustre o quier plebeyo»—, el auténtico interlocutor de este prólogo es Avellaneda. Como notó Strother (1991), Cervantes establece este diálogo —polémico e irónico— con Avellaneda empleando la figura del lector como mediador. Otra vez, encontramos un lector que Cervantes designa como su cómplice, ya que comparte su indignación por el apócrifo y su autor, hasta el punto de que parece implícitamente invitar a Cervantes a formular una crítica aún más severa: «paréceme

---

<sup>19</sup> Algunos ejemplos: «quedo rogando a cualquier lector que, si en lo por mi dicho alguna cosa imperfecta se fallare, lo que no dubdo, que con discreto mirar no me sea puesto objecto, y que sea mirada mi gana de servir, e no a mi rudeza de ingenio. E sea corregido e emendado por cualquier lector, a la cual corrección quedo sometido» (*Tristán*, 184); «En lo demás, suplico al lector que con su saber enmiende nuestras faltas pues no es cosa tan nueua que no sea muy común herrar, pues desde el principio del mundo se vsa y es tan celebrada por antigüedad de tiempos, principalmente en aquellos que de tan rudo e incompuesto ingenio como el mío son doctados» (*Belianís*, I, iii).

que me dices que ando muy limitado y que me contengo mucho en los términos de mi modestia».

El lector queda presentado como intermediario de los pensamientos del autor, que le encarga concretamente transmitir un mensaje a Avellaneda en su lugar («si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte...»; «y si este cuento no le cuadrare, dirásle, lector amigo...»; «dile también que...»; «y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti,...»). Se trata, entonces, de un amigo, como el del primer prólogo, con el cual Cervantes comparte sus preocupaciones, su enojo contra el rival y sus consideraciones literarias. Además, se trata de alguien que quiere defender la novela cervantina y, a la vez, su autor en virtud de esta relación de amistad: Cervantes ha convertido al lector en personaje, moviéndolo virtualmente y trazando sus intenciones y pensamientos, pero, además, lo convierte en autor, en el intérprete de la cólera que él mismo no puede expresar y en el concreto ejecutor de sus acciones: lo ha convertido, al fin y al cabo, en amigo, como notó Close (1993, 32) a la hora de afirmar que los prólogos cervantinos «take the form of, or are based on, conversations with friends, whether real or imagined, and include the reader in that intimate circle».

Cervantes explora con sus prólogos las posibilidades de la lectura silenciosa como acto de relación con el texto que no se agota en el mismo momento de la lectura, sino que permanece en el imaginario del receptor para abrir nuevas reflexiones e impulsar críticas. Al mismo tiempo, crea en el imaginario del lector un espacio narrativo que es casi un mundo físico, en el cual al lector se mueve con la guía del mismo autor. Toda la novela, que se ha frecuentemente considerado como una suerte de manual novelizado sobre la escritura, puede, paralelamente, definirse un manual de la lectura, en particular del paso de una forma de lectura oralizada a una silenciosa. Cervantes reproduce las dos formas de lectura: la lectura colectiva en voz alta queda representada en la obra y a ella se alude en varias ocasiones, memoria histórico-cultural de una recepción del texto que estaba evolucionando hacia nuevas formas, pero seguía siendo viva, en las expectativas culturales del lector, sobre todo en relación con el género caballeresco. Estas alusiones formaban parte de las expectativas del lector de novelas caballerescas, el cual estaba acostumbrado a ellas así como al artificio literario del hallazgo del manuscrito, o de la presentación de la novela como resultado de una traducción: parece tratarse, por parte de Cervantes, de otro juego literario irónico, otra manera para engañar las expectativas del receptor presentando una novela que se declara compuesta para la recepción pública, pero, en su esencia, requiere una lectura privada y «mental» para ser entendida en todos sus niveles estructurales. Este juego cervantino que parodia los mecanismos típicos de la recepción oral de los libros de caballerías pertenece a la conciencia de un autor que sabe anticipar la modernidad de la prosa novelesca, en particular la relación entre narrador e interlocutor que se establece en ella a través del pacto narrativo (Rosa, 2008, 19).

Cervantes juega con las competencias culturales de su lector: el lector de libros de caballerías, normalmente, supone encontrar un texto adecuado para la lectura en voz alta, se espera la referencia a los oyentes, a la actuación del cuento en forma oral delante de un auditorio. Las expectativas de un lector no atañen solo a la trama, sino

también a las modalidades de recepción de la obra, dependiendo de su pertenencia a un género muy bien conocido en la época. Eco (1979, 114) habla de «mondi possibile» en referencia a estas expectativas del lector, que intenta anticipar la dirección del enredo y se aventura a formular hipótesis sobre lo que podría pasar a los personajes. Lo mismo podríamos decir en el ámbito de la modalidad de recepción, es decir, el lector/receptor se figura también cómo un texto está destinado a ser recibido, dependiendo de su estructura; la misma forma de recepción constituye un «mondo possibile», ya que posibilita interpretaciones diferentes del texto.

Cervantes, entonces, parece requerir implícitamente una recepción de su novela que se dirige hacia la concepción moderna de la lectura, que funda parte de su fruición sobre la capacidad del lector de captar lo «no dicho», de llenar los blancos dejados por el autor, estableciendo un proceso dinámico, puesto que el texto habla cuando remite a algo que no está dicho (Iser, 1989, 45). La intención cervantina que emerge ya desde el prólogo, la de renunciar a la autoridad sobre el lector, parece poderse realizar plenamente solo en las manos de un lector independiente y maduro.



### Bibliografía citada

- Amadís* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.
- Autoridades* = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (1726-39)  
URL: < <http://web.frl.es/DA.html> >.
- Belianís* = Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnanimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, ed. Lilia E.F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Bognolo, Anna, «Sobre el público de los libros de caballerías: lectores y oidores del libro impreso», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, ed. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Cosmos, Lisboa, 1993, vol. II, pp. 125-129.
- Cash, Annette G., «Formas de tratamiento en *Don Quijote*», en *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alexia Dotras Bravo, 2008, pp. 225-232.
- Castillo Gómez, Antonio, *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2016.
- Chartier, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993.
- , *L'ordine dei libri*, Milano, Il saggiatore, 1994.
- , «Lecture e lettori “popolari” dal Rinascimento al Settecento», en *Storia della lettura nel mondo occidentale*, ed. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 317- 335.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- , *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

- , «Lectura en voz alta y novela de caballerías. A propósito de *Quijote*, I, 32», *Boletín de la Real Academia Española*, 79 (1999), pp. 55-65.
- Close, Anthony, «A poet's vanity: thoughts on the friendly ethos of cervantine satire», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13: 1 (1993), pp. 31-63.
- Covarrubias = Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición facsimilar, Madrid, Turner, ([1611] 1979).
- Díez-Borque, José María, *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona, Montesinos, 1995.
- DQ = Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.  
URL: < <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/> >.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Eisenberg, Daniel, *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982.
- Espejo* = Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipe y caballeros. El caballero del Febo*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, 6 vols.
- Espejo P.II* = Pedro de la Sierra, *Espejo de príncipes y caballeros (Segunda parte)*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Esplandián* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978.
- Harvey, L.P., «Oral composition and the performance of novels of chivalry in Spain», en *Oral literature. Seven essays*, ed. Joseph J. Duggan, Edinburgh/London, Scottish Academic Press, 1975, pp. 84-100.
- Ife, B.W., *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992.
- Iffland, James, «Don Quijote dentro de la “Galaxia Gutenberg” (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)», *Journal of hispanic philology*, 14 (1989), pp. 23-41.
- Iser, Wolfgang, «Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica», en *Teoria della ricezione*, ed. Robert C. Holub, Torino, Einaudi, 1989, pp. 43-69.
- Lisuarte* = Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Loretelli, Rosamaria, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma/Bari, Laterza, 2010.
- Lucías Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008.
- Lucía Megías, José Manuel; Marín Pina, María Carmen, «Lectores de libros de caballerías», en *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 287-311.

- Marín Pina, María Carmen, «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 (1991), pp. 129-148.
- Marín Pina, María Carmen, «La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*», *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), pp. 417-441.
- Martín Morán, José Manuel, «Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17: 1 (1997), pp. 122-144.
- McLuhan, Marshall, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976.
- Moner, Michel, «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 119-127.
- , *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.
- Morales, Ángela, «Lengua y poder: una lectura sociolingüística del *Quijote*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV congreso internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto 1-8 de octubre de 2000*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. II, pp. 765-770.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.
- Nalle, Sara T., «Literacy and culture in early modern Castille», *Past & Present*, 125 (1989), pp. 65-96.
- Novelas ejemplares* = Miguel de Cervantes, *Galatea, Novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Oliveros* = Anónimo, *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (1499), en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Madrid, Turner, 1995, vol. I.
- Ong, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Palmerín* = Anónimo, *Palmerín de Oliva*, ed. Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Parnaso* = Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997.
- Paz Gago, José María, «Oralidad, escritura y visualidad en el *Quijote*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, 1998, vol. II, pp. 1169-1186.
- Polindo* = Anónimo, *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Porqueras Mayo, Alberto, «Cervantes y la teoría poética», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 83-98.
- Prieto Bernabé, José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004.
- Primaleón* = Anónimo, *Primaleón*, ed. María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, URL: < <http://www.rae.es> >.
- Rosa, Giovanna, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori), 2008.

- Socrate, Mario, *Prologhi al «Don Chisciotte»*, Venezia/Padova, Marsilio, 1974.
- Strother, Darci L., «Diálogo de voces en el prólogo de la Segunda Parte del *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11: 2 (1991), pp. 59-67.
- Tristán* = Anónimo, *Tristán de Leonís*, ed. María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Zumalacárregui, Ángeles Líbano, «Morfología diacrónica del español: las fórmulas de tratamiento», *Revista de filología española*, 71: 1/2 (1991), pp. 107-121.
- Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.