

CERVANTES Y LA LECTURA DE LOS LIBROS

Javier Blasco
Universidad de Valladolid

El lector puede ser considerado como el personaje principal de la novela, en igualdad con el autor, sin él, no se hace nada. [...] *El lector, personaje actante de la novela*. Elsa TRIOLET

Alonso Quijano, hombre ocioso y apasionado por los libros de caballerías, pierde el juicio como resultado del ejercicio de la lectura:

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... En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, 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" (Q,I,1).

Este es el núcleo argumental sobre el que se sustenta todo el edificio del gran libro cervantino. Si don Quijote es, como se ha dicho, la "parodia de un santo cristiano", un "amable loco" o un "héroe irónico", todo ello es así por pretender, en una errada forma de afrontar el ejercicio de la lectura, sumar vida y ficción. El poema de Urganda la Desconocida al libro, en los preliminares de la edición de 1605, resume el verdadero argumento de la historia y orienta una fiable clave de interpretación: "De un noble hidalgo manche-/ contarás las aventu-/, a quien ociosas letu-/ trastornaron la cabe-".

En los últimos años, se ha impuesto la lectura del libro de Cervantes en el marco de la extraordinaria actividad desplegada por los círculos neoaristotélicos para hallar una fórmula que, en el terreno de la narrativa de ficción, fuera capaz de conjugar el "placer" que los libros de caballerías proporcionaban con las reglas de la *Poética* de Aristóteles¹. Todos sueñan con una forma moderna de poema épico, como refleja bien el diálogo que Alonso López Pinciano pone en pie en su *Philosophia Antigua Poética*². En esta dirección se orientan también los esfuerzos

¹ . De esta cuestión me he ocupado en *Cervantes, raro inventor*, Universidad de Guanajuato, 1998.

² . Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1973, 3 vols.

teóricos del Tasso, que tanto influjo ejerció sobre Cervantes, y hacia ella apuntan muchas de las páginas del *Quijote*.

El debate de los neorristotélicos sobre esta materia—Pigna, Tasso...— está presente en el *Quijote* y la voluntad de participar en el mismo —desde la distancia que a Cervantes le proporcionan la ironía y el humor— constituye uno de los móviles principales de su escritura. En este sentido, con toda justicia se ha dicho que el *Quijote* es **la novela que trata de cómo se escribe una novela**. Según estos presupuestos, el centro de las preocupaciones del libro cervantino se localizaría en aquellas partes, en las que el discurso se torna reflexión —teórica y práctica— sobre el propio discurso. Sin duda, esto es verdad. No obstante, si el libro de Cervantes se quedara ahí, su historia, desde las primeras páginas, hubiera seguido unos derroteros bien distintos a los que conocemos, y Alonso Quijano, en vez de tomar la espada, hubiera tomado la pluma.

Pero la locura de Alonso Quijano no es la del "autor", sino la del personaje. Podía haber canalizado sus excesos imaginativos por el camino de la escritura. Y a punto está de hacerlo ("y muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma y darme fin [al libro de *Belianís de Grecia*, de Jerónimo Fernández] al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran", *Q*, I,1). Si ésta hubiera sido la opción por él elegida, su mundo hubiera seguido siendo el mundo de las ventas, de los molinos y de los rebaños, aunque sobre el papel sus héroes estuviesen condenados a habitar un mundo de castillos y de gigantes. Esquizofrenia de autor, absolutamente normal y nada novelesca. El problema reside en que, en vez de tomar la pluma, don Quijote —confundiendo literatura y vida— empuña la espada, con lo que el libro se abre hacia una esquizofrenia del personaje, que sí que es ya plenamente novelesca. Sin abandonar el papel de autor, Alonso Quijano se convierte a sí mismo en obra; traspasa la barrera que separa el mundo del autor del mundo de los personajes y pretende inscribir su propia vida en la tradición de los héroes (esto es, en la ficción), en vez de hacerlo en la tradición de los autores (esto es, en la vida). Convierte a las personas —empezando por él mismo— en personajes, e impone sobre la realidad el universo ficticio de sus libros.

Alonso Quijano ha equivocado el modo de enfrentarse con el libro. No ha sabido leer. Ha errado en la manera de afrontar la ficción y de ahí arranca toda su historia, que —considerada desde el punto de vista de Alonso Quijano— no es la de cómo escribir un libro de caballerías, sino la de —ejemplificando algo que es muy común en la época— cómo convertir en materia de la vida lo que tales libros relatan.

Por eso, el *Quijote* es, antes que ninguna otra cosa, **la novela que trata de cómo se lee una novela**. El problema de cómo escribir una novela es, en la época, un problema minoritario, un problema de academias y de profesionales de la escritura. El problema de cómo leer una

novela, sin embargo, tiene otra dimensión. La lectura, sus circunstancias y su casuística, van a convertirse en una obsesión casi generalizada.

La imprenta y el desarrollo que llega a alcanzar el mercado del libro han venido a trastocar la relación del receptor con la ficción; la lectura en privado abre paso a una experiencia realmente novedosa e inspiradora de todo tipo de sospechas. A diferencia de lo que ocurría en siglos anteriores —en los que la ficción tiene a la plaza pública o al salón familiar como escenario—, la lectura en silencio —y para uno solo—, gracias a la difusión del libro que permite la imprenta, se va imponiendo progresivamente a lo largo del siglo XVI. De ello se derivan conmociones que afectan a los hábitos de oración y de estudio, pero también a la manera de "vivir" la ficción³. La experiencia de la lectura en privado favorece la conversión de la conciencia en un escenario en el que, si el autor está acertado a la hora de contar, lo narrado va cobrando apariencia de realidad, hasta el punto de que, al cerrar el libro, la conciencia necesita —como les ocurre a los ojos, cuando pasan bruscamente del sol a la sombra— un período de adaptación. No es extraño que, en ese momento de transición del mundo de la ficción al mundo de la cotidianidad, ese naufrago de la realidad que ha sido el lector, al pisar tierra firme, siga pretendiendo, durante algún tiempo, hallar en ésta jirones del sueño que tan vívidamente ha ocupado su conciencia durante la lectura.

No pretendo hacer psicocrítica de ningún tipo. Mis palabras son simple paráfrasis de la anécdota que refiere el Pinciano de su amigo Valerio. Para entretener los tiempos muertos de una boda, a Valerio no se le ocurre otra cosa que coger un libro, "porque tenía costumbre de llamar al sueño con alguna letura". Y así lo hace. Se recoge en su aposento y se pone a leer:

...y él quedó leyendo mientras los demás estábamos en una espaciosa sala passando el tiempo, agora con bayles, agora con danças, agora con juegos honestos y deleytosos. Al medio estava nuestro regocijo, quando entró por la sala una dueña que, de turbada, no acertava a dezir lo que quería. Y, después, dixo que Valerio era defunto ... yo llegué ... y hallé a mi compañero como que avía buelto de un hondo desmayo; la causa le pregunté y qué avía sentido. Él me respondió: «Nada, señor, estava leyendo en *Amadís* la nueva que de su muerte truxo Archelausa, y diome tanta pena, que se me salieron las lágrimas; no sé lo que más pasó, que yo no lo he sentido»⁴.

³. Cervantes es plenamente consciente de que su libro tiene por destino al lector individual, que, "en su casa", se enfrenta con la lectura en un acto pleno de libertad: "...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, y 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." ("Prólogo" al *Quijote*, 1605). Más adelante volveré sobre este mismo texto.

⁴. Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, op.cit., I, pp. 171-173.

Creo que no es arriesgado afirmar que, si el feliz alumbramiento de la novela moderna se produce en esas fechas que van desde la mitad del siglo XVI a las primeras décadas del siglo XVII, ello tiene bastante que ver con el cambio de hábitos de lectura que desde la implantación de la imprenta han venido produciéndose. Pero la influencia de estos cambios afecta no sólo al proceso de producción: la lectura en silencio, y para uno mismo, determina profundamente la manera de leer, planteando situaciones nuevas ante las cuales —con energía digna de mejores causas— reaccionan moralistas y preceptistas. La lectura, las condiciones de la lectura y sus secuelas constituyen, durante el siglo XVI, una de las preocupaciones prioritarias de la época.

El libro bajo sospecha

No voy a detenerme ahora en pintar a los paladines que toman parte en la batalla que el siglo XVI, de forma casi generalizada, ha emprendido contra la literatura de ficción. Y no lo hago, porque es materia bien conocida⁵. Pero quizás sí que merezca la pena revisar los argumentos que con mayor insistencia, y con nula eficacia —he de decirlo así para que no se me confunda con quienes sostienen, todavía hoy, que Cervantes consiguió acabar con los libros de caballerías—, se manejaron. A lo largo de todo el siglo XVI, Vives suele ser el punto de partida obligado para los teólogos y moralistas preocupados por la ficción⁶ y, por lo general, son los argumentos del valenciano los que unos y otros repiten: los libros de ficción son inmorales, son mentirosos, y carecen de valor estético. Estas tres denuncias constituyen el campo en el que se desarrolla esa batalla contra, por ejemplo, los libros de caballerías, de la que Cervantes se hace eco en su *Quijote*. Veamos cada una de estas tres acusaciones:

1. La literatura de ficción es inmoral, y lo es porque de la “lección” de *Celestinas*, *Dianas*, *Boscanes*, *Amadis* y *Esplandianes*, “las tiernas donzellas” y aun los “mancebos” hacen “un tizón y fuego, y soplo incentivo de torpeza, donde encienden sus deseos y apetitos de liviandad”,

⁵. Para una completa revisión del problema, véase Cfr. B. W. Ife, *Reading and Fiction in Golden-Age Spain* (Cambridge University Press: 1985). De este proceden las palabras que siguen: “Un real decreto de 1531 prohibía la exportación a las Indias de «romances, de historias vanas o de profanidad como son de *Amadis* y otros de esta calidad». En 1543 la prohibición se hizo extensiva a la impresión, venta y posesión en las colonias de «romances que traten de materias profanas y fabulosas e historias fingidas». En 1555 Felipe II atendió una demanda de las Cortes de Valladolid que pretendían extender la prohibición a la Península, con el añadido de una fórmula («todos los libros que después de él [*sc. Amadis*] se han fingido de su calidad y lectura, y coplas y farsas de amores y otras vanidades»), que pretendía claramente abarcar prácticamente todos los géneros de la literatura profana. Esta legislación no se promulgó, pero el fantasma de una sociedad en la España del Siglo de Oro en la que toda la literatura de creación estuviese prohibida no distó mucho de ser real”, pp. 20-21.

⁶. Vives se ocupa del tema en su *Institución de la mujer cristiana*, en su catálogo de las ciencias, *De disciplinis*, y en su retórica, *De ratione dicendi*. La recurrencia misma con la que vuelve una y otra vez, en su obra, sobre el tema de la literatura de ficción, es una señal de lo preocupante que para él resultaba la cuestión.

hasta el punto de que los tales mancebos y doncellas se van “cevando poco a poco, hasta experimentar por obra, lo que por palabra leen”⁷. El ataque, como vemos, alcanza a toda la literatura y no sólo a la narrativa. Dar a leer la obra de Garcilaso a un joven es, piensa Malón de Chaide todavía en 1588, como poner un cuchillo en las manos de un loco⁸:

Como si nuestra gastada naturaleza, que de suyo corre desapoderada al mal, tuviera necesidad de espuela y de incentivos para despertar el gusto del pecado, así la ceban con libros lascivos y profanos, a donde y en cuyas rocas se rompen los frágiles navíos de los mal avisados mozos, y las buenas costumbres (si algunas aprendieron de sus maestros) padecen naufragios y van al fondo y se pierden y se malogran. Porque ¿qué otra cosa son los libros de amores y las *Dianas y Boscanes y Garcilasos...*, puestos en manos de pocos años, sino cuchillo en poder del hombre furioso?.

De manera que, al ponerse a la tarea de escribir una obra de ficción, el escritor debía ser muy consciente de los adjetivos que su labor merecía entre moralistas como el padre Gaspar de Astete. El simple hecho de tomar la pluma colocaba al novelista entre la categoría de los

hombres desalmados, vanos, habladores, mentirosos, destemplados, deshonestos y sin temor de Dios, cuyas bocas están llenas de maldad, y de blasfemias y torpezas: cuyas gargantas son como sepulcros hediondos, que echan de sí podredumbre y hediondez, cuyos corazones son sentina de toda maldad⁹.

Si la ficción es "cuchillo en poder del hombre furioso", parece justo que al novelista se le defina con la sarta de calificaciones que el padre Astete acierta a conjugar en el texto anterior. Lo que quizás un lector moderno no pueda entender es por qué una simple novelita es capaz de provocar tal descarga de adrenalina en estos santos varones. La razón de tanta virulencia se basa en la creencia, firmemente asentada en la época, de que la poesía, a través de la imaginación, ejerce una poderosa influencia sobre los afectos y las pasiones de los lectores. En efecto, a Gaspar de Astete le preocupa la oportunidad que esta literatura de ficción da para que una “doncella” esté

“leyendo un libro de éstos un día entero, y una noche muy larga, y derramará lágrimas, y se enternecerá, leyendo cómo el otro cavallero aventurero quedó muerto en la batalla, o como el otro loco amador desfalleció en la pretensión de su dama, y no leerá siquiera media hora en un libro de devoción, ni derramará una sola lágrima o acordándose de sus pecados o pensando en la amagüissima pasión del Salvador”¹⁰.

La influencia del escritor sobre los usos sociales, a través de los apetitos y fantasías del lector, constituye, sin duda, una de las graves preocupaciones teóricas del momento, lo que demuestra

7.- Francisco Ortiz Lucio, *Libro intitulado jardín de amores santos* (Alcalá: 1589), fol. 3r-v.

8.- *La conversión de la Magdalena*, (Barcelona: 1588), p. 23-24.

9.- *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* (Burgos: 1603), pp. 179-180.

10.- *Ibidem*, pp. 178- 179.

que los moralistas son perfectamente conscientes del "poder" de la literatura. El propio Platón, a quien con tanta frecuencia recurren para apoyar sus argumentaciones, les ha enseñado, desde las páginas del *Fedro*, que la furia divina se ha hecho carne en la palabra de los poetas. No han olvidado todavía que el empleo más antiguo de la poesía está vinculado a lo sagrado. En el origen, el discurso de la poesía y el discurso de la profecía eran discursos gemelos; el ritmo y la armonía dotan a la poesía de una capacidad encantatoria singular, lo que —en determinadas manos— la convierte en un artefacto realmente peligroso. La poesía habla a los sentidos interiores del alma, en tanto que la historia da lugar a un discurso que habla a la razón; la poesía le franquea al lector el corazón de los personajes de la ficción y "penetrar en los sentimientos ajenos afecta a los propios sentimientos"¹¹. El poder de la elocuencia, simbolizado por las cadenas con que Hércules va arrastrando a quienes le oyen, se convierte en tema frecuente en la emblemática. Porque son los corazones los que "naturalmente se apasionan leyendo"¹² y los lectores responden más fácilmente a la ficción que a los hechos mismos, existe —desde Platón— la convicción de que la ficción poseía una gran fuerza para mover, persuadir y convencer —mucho mayor que la del puro razonamiento argumentativo o que la mera narración de los sucesos de la vida real—; y el creciente número de libros de ficción que la imprenta va a poner a disposición del también creciente número de lectores hace que teólogos y moralistas extremen su celo.

Los moralistas no solo conocen esta capacidad de la poesía, sino que creen firmemente en ella. No desprecian, ni mucho menos, la ficción. Prueba de todo esto es que el "arte del mouere", que tanto espacio ocupa en las retóricas y en los manuales de predicación barrocos, se vale esencialmente de recursos aprendidos en la "elocutio" poética. El texto del padre Astete que se acaba de citar es extraordinariamente revelador. Su tono no es tanto el de la sanción cuanto el del lamento, pues sus libros de devoción carecen de la capacidad de "mover a las lágrimas" que de manera tan soberbia poseen los libros de caballerías. El pesar del padre Astete tiene toda la razón de ser, pues arranca de una constatación terrible: se ha roto el monopolio que sobre la conciencia del lector, a través de los afectos, había acotado para sí el tipo de discurso normativo y oficialista que representa la literatura devocional. Estos libros habían creado un tipo de lector acostumbrado a buscar en la lectura "imágenes para la vida", que pudieran "servirle de guía de conducta". Vives repite con frecuencia que ese es el principal papel de un libro. Pero los libros de caballerías se empiezan a colar en ese espacio de la lectura en privado que los libros de devoción dominan durante un tiempo, comprometiendo y complicando peligrosamente la relación del lector con lo leído.

¹¹. Platón, *La República*, IX, 605.

¹².- Se lee en el, "Prólogo" que escribe Aymont para su edición de Heliodoro, *Historia Aethiopica*, Antwerp, 1554, p. LXXVIII.

La imprenta y el desarrollo del mercado del libro son fenómenos que están lógicamente conectados, como ya he dicho, con el cambio de hábitos de lectura. La lectura en privado comienza a convertirse en algo habitual. Poco a poco, la relación con el texto deja de ser una actividad social, para convertirse en una actividad privada. Lo que el texto dice ya no se “produce” en el espacio social de la plaza pública o en el espacio cerrado —pero también social— del salón familiar, sino en el gabinete de la conciencia del lector, y allí resuena con la voz, el tono y el acento del propio lector. Y es este espacio de la lectura privada, que la imprenta había venido a crear, el que la literatura devocional pretende ocupar. Sin embargo, muy pronto los libros de devoción encuentran un fuerte competidor; ese espacio de la conciencia, en el que tiene lugar el diálogo del lector con el libro, es invadido por una materia —la de la literatura de ficción— que a los moralistas se les escapa de las manos y en la que ellos, salvo para el exabrupto y la condena, no tienen voz; una materia, abierta a todas las interpretaciones, ante la cual el lector está absolutamente solo, sin posibilidad de orientación y sin guía.

2. La literatura de ficción es mentirosa: Profunda había sido la huella que la crítica de los erasmistas contra la literatura de ficción y el hecho de que la narración ficticia, durante toda la primera mitad del siglo XVI, haya de buscar para manifestarse la sombra y el amparo de otras formas “autorizadas” (la comedia humanista, el diálogo, la historia, etc.), da testimonio de ello.

A pesar de su afición juvenil por la lectura de libros de caballerías, Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, los considera “mentirosísimos”. Su juicio no es de los más extremados. El argumento de la mentira pasará a ser enseguida un lugar común en todas las condenas que tienen como objeto la literatura de ficción. En algunos casos, con una agravante: la mentira de los libros de ficción contribuye negativamente al descrédito de la verdadera historia.

No cabe duda que los relatos ficticios son mentira, pero la mentira de la ficción tiene una historia. A pesar del esfuerzo de los preceptistas neor aristotélicos por conducir el agua de la ficción al molino de *Poética* a través de la fórmula del poema épico en prosa, los logros en este sentido son pocos y pobres. Las dos vías (la de la historia y la de la poesía), que Aristóteles le había marcado a la narración diegética, se revelan incapaces de contener el torrente de la narración que en este momento se produce. Cuando Sansón Carrasco, en la segunda parte del *Quijote*, da cuenta a los dos protagonistas de que su historia anda impresa en papeles, estamos ante un momento revelador. La defensa que Sancho hace de la “verdad” de la historia, frente a la que hace don Quijote de la “esencialidad” de la épica (*Q*, II, 3), refleja la insuficiencia de las dos formas de relato “sancionadas” por la tradición y “autorizadas” por la preceptiva.

Las fronteras entre *poesía* e *historia* se han borrado o están próximas a borrarse. Para Aristóteles la diferencia entre una y otra es, sobre todo, una diferencia de contenidos: la historia se ocupa de *las cosas como son (o como han sido)*, en tanto que la poesía se interesa por el *deber*

ser de las cosas. El sabe muy bien que el metro no es consustancial de la poesía y que también la historia puede recurrir al vehículo del verso. Sin embargo, la práctica, a pesar de Aristóteles, contribuyó a la identificación del verso con la narración poética y de la prosa con la narración histórica. Cuando en el siglo XVI la narración ficticia normaliza el uso de la prosa, se quiebra la seña formal de identidad, que durante siglos había mantenido en territorios diferentes a la poesía y a la historia. El lector, al derrumbarse el distintivo con el que el artificio del verso denunciaba al relato poético, se siente desorientado y perdido.

Suprimida la diferenciación formal, el discurso histórico se ve condenado a perseguir sin tregua nuevas señas de identidad, para que el lector aprendiera a identificarlo como vehículo de la verdad, frente al discurso narrativo ficticio. La historia en el siglo XVI, sobre el camino trazado por cada vez más serios métodos de documentación y autenticación, da pasos importantes en favor de una fórmula que satisficiera sus pretensiones de objetividad narrativa. Pero la ficción no se queda atrás y, con una extraordinaria capacidad para el mimetismo, no tiene ningún empacho en ir haciendo suyos todos aquellos recursos a los que la historia pretendía acudir para poderse presentar en público como vehículo de la verdad.

Sucede que, a pesar de Aristóteles y a pesar de censores y moralistas, la narrativa de ficción era una realidad y una realidad que, ignorando los estrechos límites de la *Poética*, teñía e impregnaba "peligrosamente" géneros como la historia, que sí gozaban de autorización clásica y de predicamento moral¹³. En ese juego inacabable de paradojas que es la aventura completa de los batanes, Sancho, que está contando un cuento de la más rancia tradición folklórica, tras afirmar de la Torralba que "tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo", a la pregunta de don Quijote sobre la historicidad de tal personaje, responde: "No la conocí yo — ...—, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo" (*Q*, I, 20). De esta manera, Cervantes parodia lo que en la época se ha convertido en un tópico del exordio en la narración ficticia, pero parodia también —y yo diría que principalmente— las pretensiones de objetividad con las que el historiador pretende adornarse. Hernando de Baeza justifica sus narraciones con palabras muy similares a las de Sancho ("Y como yo... supiese que destas historias ellos y ellas [los cristianos del Reino de Granada] sabían muchas, siempre les preguntaba por saber la certenidad de ello; y según la calidad de sus personas y la manera de su conversación, así creo para mí las historias que he contado en parte, como si las viera"¹⁴) y Céspedes y Meneses, en

¹³.- Véase, de J. Rico Verdú, "Sobre algún problema planteado por la teoría de los géneros literarios en el Renacimiento", en *EdO*, 11 (1983), p. 161, donde se hace una puntual referencia a los esfuerzos de Buonamici, Minturno y Escaligero, para dar ubicación a un género como el de la historia en el marco teórico de la poética aristotélica.

¹⁴.- *Relación de algunos sucesos de los últimos tiempos del Reino de Granada* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos, 1868), p. 37.

sus *Historias peregrinas y ejemplares*, las presenta de la misma manera como “verdad efectiva... y calificada”, pues las ha contado tal y como las oyó “a personas de crédito”¹⁵. Las cosas llegan a tal punto que, no sin ironía, el narrador de *La desdicha por la honra* puede presumir del “rigor de la verdad” de su relato, apelando, precisamente, a la “ley de buen novelador”¹⁶.

Los orígenes de la novela moderna están inseparablemente confundidos con el estado y desarrollo de la historia en el siglo XVI. Sin duda la historia como género moderno —y los avances hacia la objetividad que ahora se realizan en el terreno de la historia— debe mucho a esa voluntad de poner en pie un discurso que hiciera imposible cualquier tipo de confusión entre lo que era “relatar” la verdad y “fingir” la verdad. Muchos, también, de los ataques contra la ficción tienen aquí su origen. Pero, a la vez, la ficción se beneficia de esta competencia con la historia y de los ataques que contra ella, sobre el argumento de la verdad, se lanzan. Entre otras cosas, pone en evidencia la imposibilidad de todo discurso, de cualquier discurso, para autovalidarse. Solo el refrendo del discurso por medio de la realidad de los hechos lo hará veraz o mentiroso. Pero esta operación es ya un fenómeno de lectura y no de escritura. La constatación de que un texto habla de la realidad sólo puede hacerla el lector, nunca el texto mismo, por muchas que sean las promesas de verdad que ese mismo texto formule. La afirmación de que “esto es verdad, porque lo he visto y oído con mis propios ojos” no tiene ningún valor probatorio, como muy bien saben todos los narradores de este momento; tal afirmación puede ser tanto expresión de la mentira como expresión de la verdad. Yo puedo predicar de la realidad la verdad o la mentira, y puedo hacerlo por medio de dos discursos formalmente idénticos. A pesar de las continuas cautelas de la época, formalmente el discurso histórico y el discurso poético en nada se diferencian. El narrador —Guevara lo ha demostrado con suficiencia en su obra— puede fingir no sólo la historia, sino también los métodos de documentación y los instrumentos de validación de que el historiador se sirve. Desde una perspectiva epistemológica, la constatación de esta verdad es una de las grandes conquistas de la novela moderna. Fruto, en gran parte, de la pugna entre poesía e historia a la que nos estamos refiriendo es la adquisición de la conciencia de que con el lenguaje —con el mismo lenguaje que la historia pretende construir una imagen que hable de la realidad— se puede crear cualquier “mundo posible”, absolutamente independiente del mundo real. La Historia habla de la realidad, pero no es la realidad. Es, sólo, un discurso sobre la realidad; un discurso sobre la realidad, que pretende ser verdadero, pero que, en sí mismo, no contiene —ni puede contener por más convenciones que ensaye para establecer con el lector un pacto de veracidad— ninguna prueba de verdad. En la constatación de que lenguaje y realidad remiten a universos diferentes, la novela encuentra una coartada perfecta para la ficción.

¹⁵.- Madrid: Castalia, 1970, p. 59.

¹⁶.- Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda* (Madrid: Atlas, 1950), p. 164.

Una de las opciones por la que, ante la amenaza de confusión, ciertos sectores humanistas se inclinaron, fue la de combatir y erradicar estas formas (híbridas y monstruosas) de ficción¹⁷, especialmente emblematizadas por los libros de caballerías¹⁸. Y por tal solución se decantan un importante número de autores, con el apoyo decidido de instituciones como las que representa el *Indice*, tan finamente parodiado por el propio Cervantes en el episodio del escrutinio de la biblioteca de don Quijote. Con todo, la ficción apenas si se resiente de ello. Es verdad que llega un momento en que ciertos géneros se agotan. Pasa, primero, con los libros de pastores y con los de caballerías; luego, con los de pícaros... Pero la ficción encuentra siempre nuevas sendas y su triunfo, en las formas narrativas de que el siglo XVII se sirve, acaba echando por tierra el edificio de la *Poética* aristotélica, al poner en circulación una forma de narrar que se escapa tanto de la definición de poesía como de la de historia. Esta forma nueva de narrar (que es el origen de lo que la modernidad conocerá como novela) es documento fehaciente de la incapacidad tanto de la poesía como de la historia (tal como Aristóteles las había definido), para hablar de la realidad con los ojos con los que la modernidad la ve. La novela, el nacimiento mismo de la novela, pone en evidencia, a la vez, las limitaciones de la historia y de la poesía aristotélicas: el lenguaje no tiene por qué ser vehículo ni hacia el *ser*, ni hacia *el deber ser*; el lenguaje puede ser —y en esencia siempre lo es— puro fingimiento. La novela nace en (y de) la quiebra de confianza en la referencialidad del lenguaje. El lenguaje no es espejo de la realidad, sino escenario abierto a la interpretación, y la conciencia de esta verdad significa tanto la muerte del poema épico como la de la pretensión de la historia de encarnar un relato que "habla de las cosas como han sucedido".

Sólo algunos percibieron con claridad absoluta la radical novedad de las nuevas y modernas formas narrativas. En este sentido, del trabajo de B. W. Ife, en el capítulo que dedica a la falsificación de la realidad que lleva a cabo la ficción, quiero citar ahora tres juicios, que me interesa reproducir porque sitúan en su punto justo la cuestión de la ficción como discurso mentiroso: para Aymont, el traductor de la *Historia etiópica*, las obras de ficción son "como sueños de algún enfermo que desvaría con la calentura"; para Camos, "andan llenas de mentiras: sin tocar historia verdadera"; para Francisco de Vallés, en fin, "se arman sin fundamento en el aire"¹⁹. Estos juicios pretendían ser una crítica de la literatura de ficción, pero lo que en realidad consiguen no es sino trenzar una muy elogiosa y moderna definición de la misma. Condición fundamental de la ficción es que ésta, "sin tocar la historia verdadera", se "arme en el aire" a la manera de los "sueños de algún enfermo que desvaría con la calentura". Así parece que lo entendió Cervantes, cuando escribió su *Coloquio de los perros*. Desde luego, la respuesta que da

17.- Véase, al respecto, lo que dice el cura en el cap. XLVII de la I Parte de Quijote.

18.- Apesar de ello gozan de gran prestigio [Fogelquist, 1982 #35]

19. Véase, para las tres citas, B. W. Ife, *op. cit.*, p. 32.

el alférez Campuzano (autor ficticio del texto que relata la conversación de los dos perros) a los reparos del licenciado Peralta no puede ser más elocuente: "Pero puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿no se holgara vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?"²⁰.

Mentiras, sueños, o disparates, castillos que se arman en el aire, sin deuda alguna con la verdadera historia... ¿y qué? Con todo el descaro, la ficción hace ostentación de su propia y singular naturaleza, que nada tiene que ver con la historia ni con la verdad. La *Poética* está construida sobre el prejuicio de la referencialidad del lenguaje, en tanto que la novela es construcción de un universo ficticio que no tiene obligación de remitir a ningún referente externo a sí misma.

3. La literatura de ficción no respeta los preceptos estéticos: los reproches contra libros como los de caballerías llegan de varios frentes: del lado de los historiadores, del de los moralistas y del de los preceptistas. Es muy frecuente también, a lo largo de todo el siglo XVI, la acusación de que la literatura de ficción no respeta las normas y convenciones estéticas. De nuevo, Vives marca el tono de las críticas. Con razón, se queja de que, en este tipo de literatura, el héroe

traspasado de seiscientas heridas y dejado por muerto, se vuelve a levantar de pronto, y al día siguiente, recobradas ya la salud y fuerzas, derriba en singular combate a dos gigantes: después se va con tal carga de oro, de plata, de sedas, de piedras preciosas, que una carabella apenas si podría con ella²¹.

En primer lugar, los libros de caballerías —fábulas milesias y no auténtica poesía, para Vives— incumplen la exigencia de "utilidad" que se le supone a ésta. El *De ratione dicendi* sólo acepta la etiqueta de poesía para aquellas fábulas que encierran alguna "verdad natural o moral"²². La instrucción es, en Vives, el pilar principal en el que se sustentan sus juicios contra la ficción. Sobre este pilar se levantan otros de carácter estético, que compartirán un gran número de preceptistas contemporáneos (el uso de voces deshonestas o poco adecuadas, los atentados contra el decoro y el ideal de coherencia, la falta de verosimilitud, etc.)

Sin embargo, la actitud de aquellos que, a diferencia de Vives, construyen sus ataques contra la ficción desde posiciones netamente estéticas plantea nuevos e interesantes problemas. Mucho menos obsesionado que Vives por las cuestiones de carácter moral, Juan de Valdés

²⁰. Miguel de Cervantes, *El Coloquio de los perros* en *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López (Barcelona, Crítica, 2001, p. 536.

²¹. Citado por M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Baillo-Baillière e Hijos, I, pp. 143 y 266.

²². *Erasmus y España*, p. 616.

acepta sin prejuicios que la mentira es consustancial a la ficción. Lo que le preocupa —y la mayor parte de los detractores de la emergente novela comparten esta preocupación— no es que la ficción mienta, sino que mienta mal, que mienta sin respeto alguno por las reglas del arte de contar, pues

los que scriven mentiras las deven esvrvir de suerte que se lleguen, quanto fuere possible, a la verdad, de tal manera *que puedan vender sus mentiras por verdades...*

Lo que le molesta es que

nuestro autor de *Amadís*, unas vezes por descuido y otras por no sé qué, dize cosas tan a la clara mentirosas, *que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas*. Ñorancia es muy grande dezir, como dize al principio del libro, que aquella historia que quiere scrivir aconteció no muchos años después de la pasión de nuestro redentor, siendo assí que algunas de las provincias de que él en su libro haze mención ser cristianas, se convirtieron a la fe muchos años después de la pasión. Descuido creo sea el no guardar el decoro en los amores de Perión con Elisena, porque, no acordándose que a ella haze hija de rey, estando en casa de su padre, le da tanta libertad y la haze tan deshonestas, que con la primera plática la primera noche se la trae a la cama. Descuidóse también en que, no acordándose que aquella cosa que cuenta era muy secreta y passava en casa de la dama, haze que el rey Perión arroge en tierra el espada y el escudo luego que conoce a su señora, no mirando que, al ruido que harían, de razón avían de despertar los que dormían cerca y venir a ver qué cosa era²³.

La actitud de Valdés es mucho más sutil que la de los moralistas. En su crítica del *Amadís* se define un modelo de lector que es ya muy diferente de aquel en el que estaban pensando los que atacan a la ficción desde el universo del libro de devoción o desde el de la historia. Del lector en el que Valdés piensa se exige que "pueda tener por verdades las mentiras" que lee y, a la vez, que sea plenamente consciente de que, cuando toma en sus manos una ficción, está comerciando con mentiras. Se le exige, a la vez, inmersión en lo relatado y distancia respecto al contenido del relato.

La actitud de Valdés, repito, es mucho más sutil que la de los moralistas y es también, añadido ahora, mucho más moderna que la de aquellos. Con todo, no está exenta de contradicciones. Resulta coherente que, si a la escritura se le demanda un servicio a la "verdad natural o moral", se ataque a la ficción y se la condene por mentirosa. No menos coherente resulta que, desde el terreno acotado por la historia, se castigue a la ficción cuando ésta pretende, contra todo respeto, vestirse con sus ropas²⁴. Pero parece una absoluta contradicción exigirle a

²³. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. José F. Montesinos (Madrid: Espasa-Calpe, 1928), página 177-78.

²⁴. Es la crítica que contra este tipo de libros hace, por ejemplo, Pero Mexía, *Historia imperial y cesárea* (Sevilla, 1545). Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, op. cit., p. 624

la ficción un discurso que, siendo radicalmente mentira, deba extremar los cuidados para presentarse como verdad; un discurso "*que [pueda] vender sus mentiras por verdades...*"

Repito, a Valdés no le preocupa que la ficción mienta —sabe que la mentira es consustancial con el relato ficticio—, le preocupa que mienta mal. Su ataque a la ficción no se asienta ni en principios morales, ni en exigencia alguna de dependencia respecto a un referente externo; se asienta exclusivamente en una convención: la dictada por la preceptiva —por ejemplo, Horacio— para la poesía. Así, puede afirmar:

Celestina, me contenta el ingenio del autor que la començó, y no tanto el del que la acabó; el juicio de todos dos me satisfaze mucho, porque sprimieron a mi ver muy bien y con mucha destreza las naturales condiciones de las personas que introduxeron en su tragicomedia, guardando el decoro dellas desde el principio hasta la fin²⁵.

Demandar del relato que sea verosímil y que guarde el decoro es sólo una regla de la preceptiva. Nada, desde fuera del relato, justifica tales requerimientos. Nada, excepto la convicción de que el relato depende de unas reglas y a ellas ha de ajustarse, aunque las mismas no se fundamenten en justificación externa alguna. La verosimilitud es una construcción del discurso y sólo una construcción del discurso²⁶.

Las críticas que, desde el terreno de la estética, se le hacen a los libros de caballerías suponen la existencia de un corsé y se sustentan sobre un prejuicio: sólo es lícito hablar de cosas creíbles; hay que expresarse sólo con aquellas voces del diccionario que no disuenan; hay que ajustarse a unas reglas de construcción del relato. Y todas estas exigencias lo que revelan es el estupor del crítico ante un tipo de discurso que se escapa de los parámetros convencionales y pone en pie un universo, para moverse en el cual no existen mapas ni guías. Las categorías a las que remiten las exigencias del decoro, del ideal de coherencia interna, de la verosimilitud, son todas ellas categorías que corresponden a una narración de las cosas como *deberían ser*. El respeto a tales categorías garantiza, todavía, una conexión entre el universo del libro y el universo del lector. Aunque la poesía le "venda" al lector "mentiras por verdades", todavía —para que "funcionen"— el lector habrá de "tenerlas" por verdad y sentir que, aunque sutil, un hilo ata por dentro su universo con el universo del libro.

Sin embargo, un discurso que no respete estas categorías transporta al lector al otro lado del espejo, donde nada es como era fuera del marco literario y donde nada de lo que tal discurso

²⁵. uan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. José F. Montesinos (Madrid: Espasa-Calpe, 1928), página 182.

²⁶. La verosimilitud es un artificio literario: un buen narrador puede crear artificialmente las condiciones precisas, para que un imposible verdadero resulte creíble y, por lo tanto, verosímil. "Los que escriben mentiras —había sentenciado Juan de Valdés— las deben escribir de suerte que se lleguen, cuanto fuere posible, a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades". En efecto, nada tan increíble como el hablar razonado de dos perros, pero Cervantes, en su *Coloquio*, al poner el imposible diálogo bajo la responsabilidad de la pluma febril y mentirosa de Peralta, fabrica las condiciones adecuadas para una recepción plausible.

enuncia tiene validez en el mundo de la realidad del lector. No es sólo el prejuicio de la "verdad" de lo escrito lo que guía tales ataques. Es también el prejuicio de que, directa o indirectamente, todo discurso debe hablar de la realidad. Un escrito, diga la verdad o la mentira, sólo se justifica en relación con la realidad.

En las críticas de los preceptistas contra los libros de caballerías, ya no se trata sólo de los libros de caballerías socavasen el crédito que la historia se merecía. Los libros de caballerías, en tanto en cuanto atentan contra la verosimilitud, representaban el peligro de una mina explosiva colocada en la base misma del discurso "poético" oficial y normativo.

Si en la acusación de ser libros inmorales que se les hace a los de ficción, descubrimos al devoto moralista que relaciona la lectura con la oración, y si en la de ser libros mentirosos, descubrimos al historiador que entiende la escritura como documento de la realidad, en la acusación de Valdés, y de quienes como él los tachan de mentir mal, lo que descubrimos es el prejuicio del preceptista, que busca en tales libros el cumplimiento de una reglas. Cada género crea sus lectores específicos y la ficción, en la forma que adopta en el siglo XVI, resulta ser un producto tan absolutamente nuevo que carece todavía de ellos. Los detractores del relato de ficción se enfrentan a esta novedosa literatura con los hábitos del lector de libros de oración, del lector de los libros de historia o del de los poemas épicos, y, como la ficción no responde a los patrones esperables, su respuesta es el denuesto y la crítica.

No diré que Cervantes es el primero en tener una clara conciencia de hasta qué punto la ficción requiere un lector específico y propio. Pero sí que me atrevo a firmar que es el primero en convertir tal conciencia en argumento de su obra.

Cervantes ante el lector

Sin duda, el tema de la lectura —y, sobre todo el de las consecuencias de la lectura sobre el lector— constituye una de las grandes preocupaciones de la época en que se inscribe la escritura cervantina, y, cuando el prólogo del *Quijote* (1605), por boca del "amigo", anuncia la pretensión de la obra ("no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías"), se está haciendo eco de una preocupación general.

Resulta claro, con todo, que Cervantes difícilmente resiste la inclusión en la lista de moralistas que recogen los trabajos de Menéndez y Pelayo²⁷, Américo Castro²⁸ o Bataillon²⁹,

²⁷. *Orígenes de la novela*, op. cit., I, pp. 260 y ss.

al ocuparse de este tema. Si él se suma a la larga lista de detractores de los libros de caballerías, lo hace porque con su ataque ya no hacía sangre contra nadie y porque el debate al que tales ataques respondían sí que había conseguido poner en cuestión una materia que a él, como creador, le interesaba vivamente. Tal materia no es otra que la de la lectura.

El Prólogo al *Quijote* de 1605, es una pieza maestra de la literatura del momento, pero sobre todo es un texto extraordinariamente original, libre de toda subordinación a las convenciones del género. Ahora, sin embargo, me interesa tan sólo analizar el pasaje, en el que los críticos vienen apoyándose para sustentar la —sincera o fingida— apuesta de Cervantes contra los libros de caballerías.

Reconstruyamos la ficción del "Prólogo": el "autor" (¿cuál de todos ellos?) se halla indeciso y meditabundo, sin saber muy bien cómo cumplir con el expediente de ese preliminar, el prólogo, al que —por convención de género— se le ha asignado la función de "presentar" al lector la obra que va a continuación; y un "amigo" viene, con sus consejos, a sacar al "autor" de su estado de vacilación y de duda. Entre las recomendaciones que aquél le hace, se atiende a la voluntad del autor (nosotros, pues, nos enteramos de ello a través de las palabras del amigo) de combatir los libros de caballerías. Exactamente sus palabras son estas:

... si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica; ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento. Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos (*Quijote*, I, Prólogo).

Preguntarse ahora si es sincera, o no, la pretensión de Cervantes de ir contra los libros de caballerías es, además de una confusión de la *intentio operis* con la *intentio auctoris*, una

²⁸. *El pensamiento de Cervantes* (Madrid: 1925), p. 26.

²⁹. *Erasmus en España* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 622 n. 1.

traición al prólogo cervantino. Para que tal pregunta resultase lícita, primero deberíamos demostrar que el "autor" del prólogo y Cervantes son el mismo sujeto y que, en consecuencia, los enunciados que el texto atribuye al primero los asume, fuera del texto, Cervantes. Pero, mientras no demos esto (y ya es difícil hacerlo), todo lo que tenemos es un personaje real, Cervantes, que (fuere cual fuere su opinión sobre los libros de caballerías) se inventa un personaje, el "autor", que reacciona contra los libros de caballerías, de la misma manera que en tiempos de Cervantes lo habían hecho muchos otros autores con realidad histórica.

Nada, hasta aquí, nos autoriza a pensar que la intención de la obra, la intención del *Quijote*, sea la de combatir los libros de caballerías. Objetivamente, ningún lector del *Quijote* podrá negar que, muy al contrario, lo que esta obra hace es rendir un grandioso homenaje a la materia caballescica, en tanto en cuanto esta constituye un excelente campo de "entretenimiento". Si don Quijote no consigue reinstaurar la andante caballería, el *Quijote* sí que consigue recuperar para la materia caballescica un espacio relevante, por ejemplo, en el mundo de la fiesta y del teatro. Sería suficiente valorar este hecho para no quijotizar a la hora de leer el *Quijote*.

Si analizamos la afirmación del "amigo" respecto a las pretensiones del "autor" no nos será complicado demostrar que los argumentos sobre los que éste sustenta su "invektiva contra los libros de caballerías" tienen que ver más con los lectores, y con la manera de leer, que con las obras en sí mismas. Si el "amigo" ha interpretado bien las pretensiones del "autor", lo que a este le preocupa no es tanto el "corpus caballescico", cuanto "la *autoridad* y *cabida* que en el *mundo* y en el *vulgo* tienen los libros de caballerías"; si el "corpus caballescico" (y aquí lo caballescico no es sino expresión metonímica de lo ficticio) puede resultar dañino y peligroso, la causa de este daño y de este peligro radica en la "autoridad" que el lector les confiere a los libros de caballerías en el acto de la lectura. El peligro no reside en los libros de caballerías, sino en el modo en que algunos lectores afrontan la lectura. A esta luz, el Prólogo al *Quijote* de 1605 ofrece caminos de interpretación bastante diferentes a los ensayados por la crítica.

Por muy "estéril" y mal "cultivado" que fuese el "ingenio" del autor, la plantilla que la convención había establecido para el género *prólogo* era tan nítida y precisa —como demuestra el "amigo" que viene a aconsejarle, con la referencia a Lope detrás de toda su argumentación— que la "perplejidad" del autor resulta chocante, llamativa y, por ende, cargada de extraordinaria significación: sólo se justifica, si el autor, renunciando a las convenciones, pretende ensayar "usos nuevos". Y eso es, exactamente, lo que hace Cervantes. Si tradicionalmente los prólogos venían a ser el espacio que el autor se reservaba para hacer explícita la "poética" de la obra a la que servían de pórtico, Cervantes convierte el suyo en escenario de un acto, en el que tras firmar con el lector —con cada uno de los lectores— un pacto de lectura, se establece un estatuto que regula con nitidez las condiciones en que la relación con el texto debe establecerse. El articulado

de este estatuto queda perfectamente desarrollado en las páginas del Prólogo. Un libro como el *Quijote* requería, sin duda, que esto ocurriera así:

1. El texto del *Quijote* **sólo admite a un lector "desocupado"**.

2. Sea cual sea la condición del lector, sólo **se le promete "entretenimiento"**. Ni una sola promesa de "enseñanza":

Procurad también —le aconseja el "amigo" al "autor"— 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.

3. Se le otorga al lector **total libertad para "juzgar" y "valorar" la obra**:

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, y 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.

4. En contrapartida con el punto anterior, se le imponen al lector claros **límites en el terreno de la interpretación**:

ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica; ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento.

Estos cuatro puntos trazan una imagen del lector, que se perfila como contrafigura exacta de don Quijote. Los libros de caballerías provocan la locura de Alonso Quijano, porque este, violando en todos sus puntos el estatuto anterior, equivoca el tipo de relación que la literatura de ficción está reclamando del lector:

1. En efecto, Alonso Quijano convierte la lectura de libros de caballerías en la única ocupación de su vida:

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 (*Q*, I, 1)³⁰.

2. Renuncia al entretenimiento, en favor de lo provechoso:

De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos; y aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula como loco, pienso, por el valor de mi brazo, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra (*Q*, I, 50);

3. Evita ejercer su libertad de juicio y carece de toda capacidad discriminatoria:

de todos ningunos le parecían también como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: "La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura (*Q*, I, 1);

4. Y, finalmente, como consecuencia de lo anterior, otorga a los "fabulosos disparates" de sus libros de caballerías la misma credibilidad que a la historia, a la retórica, a la geometría, a la astrología o a la teología:

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para sólo ello (*Q*, I, 1).

Sólo la posesión de una idea muy clara acerca de la naturaleza de la ficción, hace posible la nitidez con que Cervantes dibuja el perfil del lector al que se dirige y el ingenio, no inferior a la nitidez, con que sabe enfrentar a este lector con su contrafigura, encarnada en la persona de don Quijote.

Entre don Quijote y el lector que Cervantes dibuja en su prólogo, una variada gama de lectores —y de actitudes de lectura— encuentran acomodo en las páginas de nuestro libro, con una regla: cada texto, en función de sus contenidos, reclama una diferente actitud de lectura.

³⁰. *Erasmus y España*, p. 24, véase el caso del padre Herrera idéntico al de don Quijote.

Formas de lectura

La atención que Cervantes dedica al lector no es sino el reflejo de una preocupación de época que la Reforma ha convertido en centro de gravedad de múltiples debates. La necesidad de fijar la materia bíblica en su pureza textual y la de alcanzar la rectitud de su sentido otorga al filólogo³¹ y al teólogo, a lo largo de todo el siglo XVI, un papel muy destacado, con la lectura y con los problemas de la lectura como eje de la labor de ambos.

No puedo, evidentemente, entrar en el análisis de esta cuestión, pero quiero dejar constancia de cómo, al hilo de la reflexión que la lectura de las Sagradas Escrituras suscita, la sombra de la duda viene a resquebrajar el prestigio y la autoridad que, desde la Edad Media, había acompañado al libro. Dos dudas, principalmente, amenazan la confianza del lector ante el libro: la primera tiene que ver con la pureza textual de la escritura, con la posibilidad de que ésta haya sido pervertida en alguna de las fases de su transmisión; la segunda, una vez establecida y garantizada la fiabilidad de lo escrito, afecta al sentido de lo que el texto ofrece como lectura. La época responde activamente en ambas direcciones con el desarrollo de determinadas técnicas de autenticación y de interpretación. La crítica textual, que experimenta considerables avances en este momento, consigue desarrollar métodos, cuya aplicación resulta válida para cualquier disciplina y para cualquier documento escrito, sea cual sea su contenido.

Pero no ocurre lo mismo con la interpretación: cada texto, en función de su naturaleza, planteará la exigencia de un camino diferente para acceder a su sentido. Dos cuestiones son previas a todo proceso de interpretación: la primera —¿es verdad lo que el texto dice o el texto pretende engañarme?— atañe al texto, en tanto que la segunda —¿es acertada la lectura que yo estoy haciendo?— se deriva del tipo de relación que cada texto establece con la realidad de la que se ocupa, y sobre todo se deriva de la competencia del lector que se enfrenta con ese texto. La primera consecuencia emanada de todas las prevenciones de la época hacia el documento escrito es la fragmentación inmediata del universo de la literatura. En efecto, enseguida se observa que, cuando se los somete a las preguntas anteriormente mencionadas, los textos Sagrados promueven respuestas muy diferentes a los textos profanos.

Por lo que a las Escrituras se refiere, la cuestión de la lectura queda zanjada —aunque sean muchas las voces discordantes que se dejan oír— en la doctrina oficial de la Iglesia: sólo a los Prelados, a los Profetas y a los Doctores les es dada la autoridad que requiere el derecho de interpretar las Escrituras. Así, Martín Pérez de Ayala, defendiéndose de quienes acusaban a los

³¹. *Erasmus y España*, p. 30, véase el caso de Nebrija.

teólogos de robar las escrituras a los fieles, al oponerse aquellos a la traducción a lengua vulgar de los libros sagrados, afirma:

Nosotros no robamos la escritura a los fieles, sino que no queremos que hombres carnales y sin preparación la devoren cruda so pretexto de alimentarse de ella. ¡Que oigan a los Prelados, a los Profetas y a los Doctores de la Iglesia! ... La Sagrada Escritura es la luz, en esto estamos de acuerdo. Pero una luz que no es comprendida por todos, que debe mostrarse progresivamente. Es propiedad de toda la Iglesia, y no del primer individuo que llegue³².

Y Alfonso de Castro, complicando la cuestión de la lectura con el debate acerca de la conveniencia —o no— de la traducción de la *Biblia* a lengua vulgar, precisa:

"hac tamen conditione hoc licitum esse puto, ut Evangeliorum illorum in linguam vulgarem translatio sit prius per viros doctos *et catholicos* recte (ut decet) ad ultimum usque verbum examinata, ne ex prava traductione aliquis possit legentibus subrepere error. Deinde haec ipsa Evangelia non sunt illis nuda tradenda; sed adhibere illis oportet aliquam brevem et claram expositionem, quae nodos Evangeliorum, si qui occurrerint, dissolvat, et locos obscuros fideliter et apertissime explicet, ut omnis dubitatio, quae idiotae lectori ex littera suboriri possit, per illam expositionem tollatur...³³

Algunas imágenes ayudan a entender los márgenes que la doctrina oficial delimita para la lectura de la Biblia: si, para Hugo de San Víctor (uno de los pilares fundamentales en la teoría del comentario bíblico), los textos sagrados son como un "*castillo* para acceder al cual carecemos de llave", para el Arzobispo Carranza la Escritura es como un "*vino* demasiado fuerte", que no se le puede administrar al lector sin "añadir el agua de las glosas"³⁴. Vieja es también la comparación del peligro de la Escritura en manos de los ignorantes con la imagen de las armas o de las riquezas en manos de "gente animal y tosca"³⁵. Ante los textos Sagrados, el lector no tiene que preocuparse por encontrar la llave, ni tiene que afanarse en acertar con la mezcla del agua y del vino. Otros le abrirán la puerta del castillo, le enseñarán a transitar sus almenas y le subministrarán, convenientemente aguado, el "vino espiritual". Otros "leerán" por él. Es cierto que el biblismo renacentista abre un debate, con repercusión importante para la

³². De divinis traditionibus, fol. 24 v°. Cfr, M. Bataillon, *Erasmus y España*, op. cit. p. 555.

³³. *De justa haereticorum punitione libri III* (Salamanca, 1547), fol. 214, col 2. s.

³⁴. *Comentarios sobre el Catechismo Christiano*, folio V y VI.

³⁵. Ver Fray Luis de León, *De los Nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas (Madrid: Cátedra, 1984), p. 141.

filología, pues uno de los escenarios en que tal debate se desarrolla es el de la textualidad, el de la necesidad de restaurar el texto en toda su pureza originaria. Pero la gran batalla no se libra en el campo de la filología, sino en el de la teología. Los textos Sagrados, en lo que a la doctrina se refiere, no admiten sino una sola interpretación (aunque los niveles de esta interpretación puedan ser varios, según se oriente la lectura hacia lo literal, hacia lo alegórico o hacia lo moral) y es la Iglesia —sus prelados— la única voz autorizada para declarar cuál sea esta interpretación. Toda la lectura, al margen de la misma, es un error y, sobre todo, puede derivar en una herejía³⁶.

Pero los textos Sagrados y los textos profanos prefiguran, sin duda, diferentes modelos de lector. La literatura profana remite a una situación muy diferente: el texto profano se diferencia del texto Sagrado, sobre todo, en que admite varias interpretaciones. Según el citado Alfonso de Castro, tras el texto de las Escrituras es Dios mismo que habla, por lo cual lo que en ellas se afirma nunca podrá ser materia de discusión. Por el contrario, el texto de la Filosofía —por poner el ejemplo de literatura profana al que el propio Castro recurre— está por definición abierto a la interpretación, al debate y a la duda; al acuerdo o a la discrepancia, con las sentencias en que la materia filosófica se vierte³⁷. A la univocidad de los primeros, los segundos oponen su equívocidad. Pero, en seguida, surge la pregunta: definitivamente, ¿son todos los textos profanos en igual medida equívocos?

De acuerdo con Martín Pérez de Ayala, la lectura de la Biblia no plantea problemas: las Sagradas Escrituras son de la Iglesia y la Iglesia es quien dice cómo han de ser leídas. Al "individuo", aunque se le hurte el texto, por la vía del comentario o de la explicación, se le impone la interpretación, la única interpretación autorizada. Pero ante la literatura profana, el lector se halla solo e indefenso. Con todo, no es correcto que hagamos cajón de sastre para toda la literatura profana, porque no es lo mismo una novela que una crónica o que un tratado de Filosofía Natural. Todavía, la lectura de un tratado de botánica, de un manual de medicina —o, en general de cualquier discurso que pueda ser reducido a términos como "verdadero" o "falso"—, el lector cuenta con un criterio sólido de validación en la experiencia: la naturaleza le confirmará si esa flor que el tratado describe existe o no; y la experiencia le mostrará si es verdad, o no, que la cocción de los pétalos de tal flor aclara los ojos. Algo muy similar puede predicarse de otros libros de carácter técnico. El papel que la Iglesia representa para con los libros Sagrados, lo asume la experiencia para las obras técnicas y "científicas". Los únicos escollos de lectura se plantearán —lo cual es un elemento caracterizador de los inicios de la

36. "Ut autem convincamus hanc esse et saepe fuisse haeresum causam, illud in primis statuere oportet, haeresim numquam ex sacris litteris, sed ex illarum perversa intelligentia oriri. Si ergo ex perversa scripturae intelligentia haeresis oritur, quis facilius in haeresim incidet quam vulgus legens id quod minime intelligere potest?", Alfonso de Castro, *Adversus omnes haereses libri XIII* (Salamanca, 1541), fol. 27v.

37. *Adversus omnes haereses libri XIII* (Salamanca, 1541), fol. 29.

modernidad— en aquellos puntos en los que la Iglesia y la experiencia resulten discordantes. Pero esta es ya otra cuestión.

Un caso peculiar lo constituyen, dentro de la literatura profana, los libros de historia. También la lectura de este tipo de escritura cuenta, como ocurría con los libros de filosofía natural, con un criterio de validación exterior en los "hechos" que tales libros se ocupan de narrar. Lo sucedido vendría a autorizar lo escrito y a determinar el sentido de lo leído. Pero existe una gran diferencia, que convierte la lectura de la narración histórica en una experiencia mucho más problemática que la de la lectura de un tratado técnico, pues los hechos narrados por la historia remiten al pasado y, por lo tanto, se escapan a la prueba de la experiencia (aunque la historia, en este momento al que me refiero, no deja de avanzar en la conquista de técnicas de aproximación al pasado); además, por su carácter social, los hechos de que se ocupa la historia están sujetos a muchas más interpretaciones que los hechos de la naturaleza. En este punto la narración histórica se acerca bastante a la narración ficticia. El narrar de la historia es ya una forma de interpretar, por lo que del lector de historia se espera, primero, que acepte como realmente sucedidos los hechos que se narran (lo cual no resulta difícil dados los avances en la documentación) y, segundo, que coincida con la interpretación que va implícita en lo narrado. De alguna manera, puede afirmarse que la narración histórica dirige al lector —o, al menos, pretende hacerlo— en una dirección interpretativa.

Muy diferente es el caso de la literatura de ficción. La interpretación de una novela será responsabilidad única y exclusiva del lector. Si a Carranza le preocupaba la traducción de la Biblia a lengua vulgar —"astucia de los ministros del demonio"—, es porque, una vez traducida y al alcance de todos, "[cada uno] entiende la escriptura como a cada uno se le antoja. Y porque cada uno la saca como le parece que está mejor para fundar sus opiniones"³⁸. Traducir la Biblia era profanarla, era reducirla al nivel de la literatura profana, liberarla de la interpretación canónica y abrirla hacia el "caos" interpretativo de lo que entonces se llamó "libre examen". Sin dejar de ser, también, un castillo defendido o un vino demasiado fuerte, el texto literario ficcional se le ofrece al lector sin ninguna mediación suficientemente autorizada para que el lector construya sobre ella su interpretación.

Texto y lector, en la ficción, se encuentran absolutamente solos, uno frente a otro. La llave que abre la puerta del castillo, en caso de existir tal llave, está en el texto y sólo en el texto. Nadie ni nada desde fuera del texto podrá servirle de guía al lector. Las ayudas de las que el lector puede echar mano se encuentran exclusivamente en el texto. Pero tales ayudas tampoco pueden ofrecer seguridad alguna, ya que nunca nadie —ni fuera ni dentro del texto— puede garantizarle al lector que el texto diga la verdad.

³⁸. *Comentarios de Reverendissimo Señor Fray Bartholome Carrança de Miranda... sobre el Catechismo Cristiano* (Anvers, Martin Nucio, 1558), fols. IVv y V.

No es lo mismo leer la Biblia que leer el *Amadís*. Sin embargo, las acusaciones contra la ficción ponen de relieve cómo los moralistas no han sido capaces de percibir esta sencilla afirmación. Ellos se han acercado a la ficción esperando encontrar en la misma sabias sentencias, bellos documentos, y buenos ejemplos. Y, al no hallar tal cosa, se han sentido defraudados y, por el tenor de sus voces críticas, estafados. En consecuencia, se han convertido en sus jueces. No han sido capaces de comprender que el tributo a la moralidad ya estaba satisfecho en la literatura devocional; que a satisfacer la deuda con la memoria del pasado ya contribuían suficientemente los libros de historia; o que a la urgencia por el saber ya acudían con presteza todo tipo de libros técnicos. Lo que en el fondo les repugnaba era que la ficción sólo se comprometiera con la ficción, desdeñando todo compromiso con la realidad.

Con su denuncia no hacen sino poner en evidencia su incapacidad para entender que el estatuto de lectura que reclama la ficción no tiene nada que ver el de la historia, con el de los libros técnicos o con el las Sagradas Escrituras. La imprenta abre el abanico de la oferta lectora, descubre que, además del mercado tradicional de los lectores profesionales —juristas, médicos, teólogos, universitarios, funcionarios—, existe otro mercado potencial configurado por lectores que ya no acuden al libro por razones profesionales, a los que ya no es la apetencia de instrucción, ni la de hallar sanos modelos de conducta, lo que les mueve.

En un punto, sin embargo, tienen razón los autores de las invectivas renacentistas contra la ficción. Los hábitos del lector de la época eran un lastre tan poderoso que el lector ingenuo o desprevenido podía, con mucha facilidad, sentirse desorientado y perdido ante una experiencia tan novedosa como la que la lectura que la naciente novela le proponía. El *Quijote* es buen ejemplo de cómo también Cervantes percibía el peligro y don Quijote encarna puntualmente todos los síntomas de la enfermedad que la lectura de los libros de ficción, según los críticos de la época, provoca en el lector. Lo que diferencia su ataque contra los libros de caballerías es el hecho de que Cervantes, consciente del peligro, no opta como aquellos por la amputación traumática, sino que, haciendo triaca del propio veneno, convierte la historia de don Quijote en escuela de lectura, remitiendo al lector la responsabilidad última.

En efecto, son muchos los ataques que contra la literatura de ficción recorren las páginas del *Quijote*, en boca de personajes de toda calidad y condición: el ama, la sobrina, el cura, el canónigo, la esposa de Juan Palomeque, Sansón Carrasco... Sin embargo, la boca de los inocentes siempre dice la verdad y, en este caso, el papel de ingenua le corresponde a la dueña Dolorida: quizás a los poetas deba desterrárseles a la Isla de los Lagartos, pero la culpa no es suya, sino de "los simples que los alaban y las bobas que los creen" (*Q*, II, 38). La prueba de que lo que ella dice es la verdad es el refrendo que a sus palabras dan las de López Pinciano, quien por boca de Fadrique afirma sin ambages:

... y añadido que la Poética, como parte de las [ciencias] filosóficas, es noble, noble por la virtud que enseña, y noble por la vniuersalidad de la gente que de las obras de ella se aprouecha, y noble por la vniuersalidad de las materias que toca, como otro día se dirá. Y no vale dezir: es mentirosa facultad (con esto respondo a la objeción rato ha puesta), porque, en la verdad, adelante se verá cómo ay mentiras officiosas y virtuosas: y, en tanto que esta razón llega, digo: que no es todo falso lo que dize el pandero y que ay muchas cosas en la Poética, y palabras también, que parecen mentirosas y no lo son, porque las cosas en lo literal falsas, muchas vezes se miran verdaderas en la alegoría³⁹.

Si hay "cosas en lo literal falsas", que "muchas vezes se miran verdaderas en la alegoría" (aunque esta definición de la ficción no sea sino una forma más de atar su discurso a la realidad), el problema de este tipo de relatos se convierte en un problema de lectura, más que de escritura; o, mejor, en un problema del lector.

En esta línea, el *Quijote* es, además de muchas otras cosas, la novelización de ese magno debate que el humanismo suscita alrededor del problema (con implicaciones morales, pero también políticas y teológicas) de la lectura; problema agravado con el desarrollo de la imprenta a lo largo del siglo XVI. La historia de *Don Quijote* (en la entrega de 1605) no es la novela de un "hidalgo" (del que pocas cosas se nos refieren), ni tampoco la novela de un caballero, sino la novela de un "ingenio" afectado por la lectura; de la misma manera que el *Quijote* de 1615 no es sino la novela de aquellos que han leído —y han interpretado, muy dieciochescamente, por cierto— el *Quijote* de 1605.

Por esa ausencia de toda mediación que pesa sobre la ficción, la experiencia de lectura de un texto ficticio resulta ser una experiencia mucho más creativa que la de cualquier texto de otra naturaleza. El sentido del texto no se le impone al lector desde fuera, sino que ha de nacer íntegramente del diálogo que ambos establezcan. Si se yerra el camino de lectura, nada grave sucede

¿O, acaso, si que sucede algo? Si tenemos en cuenta el número y la virulencia de los ataques que desde ciertos sectores se vierten contra la literatura de ficción, la respuesta no puede ser otra que la afirmación. El discurso ficticio se escapaba, a todas luces, de los límites de contención que actuaban sobre otro tipo de discursos. Ni el dogma, ni el respeto a ciertos principios morales, ni la obligación de reflejar la realidad exterior, ni las reglas de la preceptiva parecían tener jurisdicción sobre el mismo. Y cualquier pretensión de leerlos desde tales apriorismos había de resultar, necesariamente, fallida y desorientadora. Y, sin embargo, esta pretensión era la que orientaba la lectura ensayada por los detractores del relato ficticio.

³⁹. *Philosophia antigua poética*, ed. cit., I, p. 162.

Cervantes, a diferencia de lo que les ocurre a preceptistas y a moralistas, percibe con claridad que la ficción engendra su propia condición de lectura; que leer un relato de caballerías no es como leer una crónica o un devocionario. Y, a partir de tal percepción, convierte su fábula de don *Quijote* en el escenario, desde el que se ensayan respuestas para todas aquellas cuestiones que los nuevos modos de lectura han venido a plantear. Ciertas preguntas que están en el origen de la novela moderna —¿de qué manera la ficción puede, o no puede, hablar de la realidad?, ¿cuál es la actitud que el lector debe tener ante un relato ficticio?, ¿vale cualquier tipo de ficción o, por el contrario, la ficción tiene también, como la realidad, sus reglas?, ¿qué función cumple la ficción y cómo actúa sobre el lector?, ¿enseña la ficción?, ¿distrae?, ¿cumple con ambos objetivos o los desprecia por igual?— son fruto del mencionado cambio de hábitos y, sobre todo, de la creciente preocupación de los autores por el lector y por las circunstancias de la lectura.

Desde el sentir oficialista de ciertos sectores con poder, la respuesta a las preguntas anteriores es casi unánime: la lectura está, casi siempre, bajo sospecha; el lector es, siempre, culpable. El dictamen cervantino, sin embargo, es muy diferente, porque muy diferente es también su modo de abordar tales preguntas. El sabe que la ficción pone en marcha un discurso radicalmente nuevo, que está reclamando un modelo de lector también nuevo. Pero este lector nuevo no existía, sino que había que crearlo y a ello, magnífica escuela de lectura, se aplica, desde el mismo prólogo, su historia de don *Quijote*.