

Leer, releer y comprender *El Quijote*

Marisa Regueiro

En este año del centenario, poco es lo que se puede añadir, y menos aún novedoso, tras lo mucho que se ha venido escribiendo sobre Don Quijote, la obra magistral de Miguel de Cervantes. No obstante, la lectura de la novela de novelas que supuso la creación de un género universal tan vivo hoy como hace cuatrocientos años, es fuente de inspiración de reflexiones siempre inéditas. Nuestro propósito en estas páginas es buscar la respuesta a algunas de las múltiples preguntas que nos suscita su lectura: ¿Cuáles fueron las posibles razones del éxito en su tiempo? ¿Podemos leer de igual manera en el siglo XXI el texto?

El éxito de *Don Quijote* en su tiempo

Desde la aparición de la *Primera Parte* en 1605, el *Quijote* gozó de una notable popularidad. Rodríguez Marín ha encontrado datos que confirman que, entre 1614 y 1618, en las fiestas populares de Zaragoza, Córdoba, Sevilla, Baeza, Salamanca y Utrera, máscaras disfrazadas de don Quijote y Sancho representaban episodios del texto. En su libro *Academias literarias del siglo de oro español*, José Sánchez relata que en las actas de la Academia de Huesca, del 18 de noviembre de 1610, aparece propuesto como tema de discusión para la reunión siguiente: «qué se hace de don Quijote, si está aún encanta-

do, si se casó, y lo demás que se supiere de su historia».

Esta popularidad hubo de fraguarse en sus múltiples ediciones, imitaciones y continuaciones. Daniel E. Quilter menciona más de treinta obras inspiradas en el *Quijote* en el primer siglo de su publicación, 24 de ellas entremeses y co-

prueba inequívoca de que Don Quijote estaba vivo en la imaginación popular y literaria de la época son las cerca de un centenar de menciones de personajes y episodios en obras de Calderón, Lope, Tirso o Quevedo, por nombrar los más destacados

medias, lo que suponía difusión amplia entre el pueblo que asistía a estas representaciones. Entre otras continuaciones, además del *Quijote apócrifo* de Alonso Fernández de Avellaneda, de 1614, Quevedo escribió el *Testamento de Don Quijote* en 1616 y Marcos Fernández incluyó la propia en su *Olla podrida a la española*. Prueba inequívoca de que *Don Quijote* estaba vivo en la imaginación popular y literaria de la época son las cerca de un cente-

nar de menciones de personajes y episodios en obras de Calderón, Lope, Tirso o Quevedo, por nombrar los más destacados.

En cuanto a las ediciones, a la primera de Madrid siguen en el mismo año una segunda en la misma ciudad, dos en Lisboa y dos en Valencia; más una nueva también en Madrid, de 1608. Desde la publicación de la *Segunda Parte*, en 1615, la frecuencia se intensifica: Valencia (1616), Lisboa (1617), sin la *Primera*. Las dos *Partes* se editarán conjuntamente pronto: en Barcelona (1617) y en Madrid (1637, 1647, 1655, 1662, 1668 dos veces, 1674 y 1704).

Por entonces sólo fue superado este fervor editor por obras, en algún caso, del todo olvidadas en nuestro tiempo. El *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán contó con 23 ediciones entre 1599-1609: con su historia intensa de amarguras, desengaños y desesperanzas se adelantó con éxito arrollador –según Morínigo¹– a Cervantes en el propósito «que estaba en el aire» de renovación de la fórmula narrativa. *Las Guerras Civiles de Granada*, de Pérez de Hita, tuvieron 49 edi-

¹ Morínigo, Marcos A., «Estudio Preliminar» a la edición de *Don Quijote* de Celina S. De Cortazar e Isafas Lerner, Buenos Aires, 1969, Eudeba.

ciones; *La política de Dios* de Quevedo, 21 y sus *Sueños*, 22; y 18 *La Arcadia* de Lope.

En el siglo siguiente *el Quijote* de Cervantes está consolidado como el más ilustre de los libros; y las ediciones se suceden con ritmo cada vez más intenso en España y en América, con más de doscientas impresiones. Se conocen también ediciones en español de Bruselas, en 1607, 1611 y 1617 de la *Primera Parte*; en 1616 de la *Segunda*; otra de Milán, en 1610.

Un apoyo decisivo a esta popularidad procede del exterior, a través de la muy temprana traducción de la *Primera Parte* por el inglés Thomas Shelton, en 1612, y de la *Segunda* en 1620 —a partir de, respectivamente, las ediciones de Bruselas de 1607 y 1616—, reeditadas conjuntamente en 1655, 1672 y 1675. Una nueva traducción de John Phillips, sobrino del poeta John Milton, de 1677, que destaca el valor cómico de la obra, fue seguida de otras, hasta completar la docena en el siglo XVII en Inglaterra. La educación del *gentleman* contará con la lectura obligada del *Quijote* en el siglo XVIII, y con nuevas traducciones: la muy famosa de Peter Anthony Motteaux (1700), las de Charles Jarvis (1742) o Tobías Smollet (1755) son sólo algunas de las aproximadamente

cien que aparecieron en Inglaterra y en Estados Unidos, muchas con preciosos grabados.

También el género dramático inglés se nutrió de motivos e historias contenidas en el *Quijote*. El propio Henry Fielding escribió su drama *Don Quixote in England* en 1727, representado en 1734; y son innumerables las referencias a la novela en obras del XVIII y XIX. En la *Aprobación* de la *Segunda Parte*, el licenciado Márquez Torres narra que en una visita del cardenal obispo de Toledo Bernardo de Sandoval y Rojas al embajador francés, unos caballeros de su séquito «se comenzaron a hacer lenguas» en relación con Cervantes y su obra.

La traducción de la *Primera Parte* al francés por el conocido intérprete y lexicógrafo César Oudin vio la luz en 1614, reimpressa separadamente cinco veces hasta 1646. François de Rosset tradujo la *Segunda* en 1622; y ambas partes fueron impresas juntas en 1625, 1639, 1645, 1646 y 1665. Pero la traducción más veces reimpressa fue de Filleau de Saint-Martin: catorce a partir de la primera edición de 1678.

En Alemania también se extendió pronto la fama del *Quijote*, sobre todo por medio de sus ediciones

galas –la sociedad alemana ilustrada de la época estaba dominada por los gustos franceses y leía en francés–; aunque su primera traducción parcial apareció en 1621, 1648 y 1669; y la completa, en 1682, como retraducción del francés. La versión alemana directa del original se hizo esperar hasta 1775.

En los **Países Bajos** una decena de ediciones en español circulaban cuando Lambert van der Bosch lo tradujo en 1657, traducción que se reimprimió al menos en tres ocasiones; en 1676-1677 Charlotte Dorothee Diehl lo tradujo al danés; y en Italia fue Franciosini quien hizo lo propio en 1622, en Venecia.

El conocimiento del mundo en la lectura del *Quijote* en su tiempo

La relectura de un texto como el de *El Quijote*, de poderosa función simbólica, nos descubre aspectos imprevistos, porque leer es comprender; y comprendemos con nuestro *conocimiento del mundo*, el que va enriqueciéndose con cada una de nuestras experiencias. En cada acto lector, interpretamos los signos inmóviles del texto mediante la elaboración de hipótesis, seleccionando aspectos no vistos en anteriores lecturas o por otros lectores. La lectura es, en gran me-

didada, un acto de *re-creación* personal y un mismo libro nos dirá cosas distintas cada vez que abrimos sus páginas.

Cervantes construyó un texto en el que cada elemento, por insignificante que parezca, tiene sentido: todo es relevante en relación con su intención comunicativa. No hay cabos sueltos, por lo que cada signo significa y debe indagarse para comprender y disfrutar del mensaje. Tenemos que captar su significado y acercarnos a sus sentidos para compartir, aunque sea mínimamente, ese mundo de referencia común que necesitamos.

¿Por qué, por ejemplo, cuando un niño o un lector de nuestros días se acerca a *El Quijote* pero desiste de su propósito de lectura? Entre otras cosas, porque el mundo de referencia no es compartido, y por tanto la comprensión es difícil o imposible. Su comprensión poco tiene que ver con la que del mensaje hacían los coetáneos de Cervantes: éstos compartían el mundo de referencia, las historias que contaban los libros de caballería, los mitos de la tradición clásica que se venían difundiendo en la época; por eso entendían las innumerables claves del mensaje, captaban la intención burlesca del autor, comprendían y reían; comprendían y disfrutaban con su lectura.

El *Quijote* era, en el mejor sentido de la palabra, una obra humorística, tanto para las gentes del pueblo que en la humilde posada se reunían en torno al lector que les desvelaba el misterio de la letra impresa, del mismo modo en que habían tenido conocimiento de las aventuras del *Amadís de Gaula* o las *Sergas de Esplandián*; como para los pocos privilegiados que podían acercarse sin mediadores al prodigio de la escritura. Para los unos y los otros, la imprenta había ensanchado así el horizonte de la vida cotidiana con sus penurias y adversidades sin cuento, en un imperio que mostraba signos inequívocos de derrumbe y desánimo.

Sin entrar en la polémica sobre la sinceridad del propósito de acabar con el género de los libros de caballerías expresado por el autor desde el texto, para entender *El Quijote*, para captar su intención humorística, hay que conocer mínimamente ese mundo imaginario caballeresco. Cuando no cumplimos con dicha condición, se nos escapan muchas ocasiones de disfrute. Nos reímos, no obstante, con algunas situaciones cuyo carácter grotesco podríamos calificar de universal.

A los adolescentes de nuestro tiempo, por ejemplo, les encantan las aventuras del vómito por culpa

del bálsamo de Fierabrás, o de los golpes sufridos por Don Quijote o Sancho Panza, porque reflejan situaciones que entienden todos los lectores posibles. Pero difícilmente le ven la gracia a la vela de armas en la venta, porque ni saben qué era ese ritual de la vela de armas y ya no existen las ventas del episodio. Para el lector del siglo XVII

*Cervantes construyó un
texto en el que cada
elemento, por insignificante
que parezca, tiene sentido:
todo es relevante en relación
con su intención
comunicativa*

ambas realidades formaban parte de su mundo de referencia: literario, respecto de la vela de armas de los libros de caballerías; y cotidiano en las ventas que podían encontrar a cada paso en la península.

Las situaciones que **parodian** los hechos y personajes de los libros de caballerías no serán comprendidas ni degustadas en su intención humorística ni en su potencial deformante de la realidad si no conocemos ese ámbito de referencia literario. Probablemente a los lectores jóvenes o a nosotros mismos nos ocurre como a un hipotético lector del siglo XVII que hubiese

vivido totalmente alejado de esas obras narrativas, a pesar de que fueron verdaderos *best-sellers* del momento.

¿Quiénes leían libros de caballerías en tiempos del *Quijote*?

Durante mucho tiempo se ha dicho que los libros de caballerías eran leídos exclusivamente por los

desde el prólogo, Cervantes manifiesta su intención de desmontar los engañosos libros de caballerías; para ello empleará la parodia del imaginario que contienen

nobles, que podían contar con los medios y los conocimientos imprescindibles para acceder a ellos. Sin embargo, Roger Chartier² ha demostrado sobradamente que, si bien muchos testimonios epistolares, de memorias o de vidas muestran la afición aristocrática por el género, especialmente por el estrecho vínculo con la imagen subli-

² Roger Chartier, «Lectura y lectores 'populares' desde el Renacimiento hasta la época clásica» en G. Caballo y R. Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, 1997, Taurus, págs. 413-434.

mada y nostálgica de la vida caballeresca que proyectaban dichos libros; otros documentos testimonian que poseían un público mucho menos exclusivo y más amplio. Hay múltiples ejemplos, entre ellos el de Santa Teresa, que nos informa de su particular gusto por la lectura caballeresca.

En el capítulo XXXIII de la primera parte del *Quijote*, los segadores congregados en la venta de Juan Palomeque escuchan la lectura de tres de estas obras, encontradas en una maletilla vieja olvidada por un viajero. Hay testimonios más concretos aún, como las declaraciones de acusados ante los tribunales de la Inquisición de la diócesis de Cuenca, entre 1560 y 1610, de siete labradores, seis mercaderes y un artesano que confesaron haber leído libros de caballerías. Aunque los humildes no los poseyeran, sí pudieron, como los segadores del *Quijote*, escuchar su lectura. Además, los impresores europeos supieron encontrar medios de difusión popular de sus ediciones, mediante pliegos sueltos y compilaciones, como venían haciendo en relación con los romances, que se distribuían a través de canales como los buhoneros rurales y urbanos.

La lectura en voz alta por parte de un lector para un público de oyen-

tes era práctica habitual para diversos géneros, no sólo para los libros de caballería. En el encabezamiento del cap. LXVI del *Quijote* encontramos una clara referencia a esta modalidad: «Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuche leer», que permitía superar las barreras del amplio analfabetismo de la sociedad. Como dice Margit Frenk, «el alto grado de analfabetismo no constituía en principio un obstáculo para la existencia de un público muy numeroso: bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos».

Existen testimonios de que hacia 1550, en las gradas de la catedral de Sevilla se reunían cada domingo los artesanos y los aprendices para atender a la lectura en voz alta de algún episodio caballeresco. El efecto amplificador de esta forma de lectura debió de ser poderoso, porque despertó el temor de las autoridades en muchas ocasiones, expresado en prohibiciones como la contenida en un decreto regio de 1531 que prohibía la exportación a Indias de «las historias vanas o de profanidad, como son las de *Amadís* y otras de esa calidad». En definitiva, los que no sabían leer las disfrutaron gracias a las lecturas que en una venta o en

un atrio hacían los que sí manejaban la destreza de la lectura.

El mundo de referencia: el imaginario de los libros de caballerías

El mundo de referencia común que los lectores coetáneos del *Quijote* conocían era el *imaginario* construido en la mente de todos por los libros de caballerías. Lo que llamamos el *imaginario* «representa el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre sí por la narración mítica, por la cual un individuo, una sociedad, de hecho, la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte»³. En el imaginario conformado por los libros de caballerías en la época en la que escribe Cervantes viven las narraciones míticas del pasado medieval, del todo lejanas para nosotros. Y en ese imaginario se confunden realidad y ficción, pasado y presente, como se percibe paradigmáticamente en la locura del propio protagonista; en el equívoco cons-

³ J.J. Wunenburger, «Prólogo» a *Lo imaginario* de G. Durand, versión española de Carmen València, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000, págs. 9-10.

tante que plantean sus sueños en relación con la realidad.

Covarrubias definía los libros de caballerías como «los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero de Febo y de los demás». Eran historias irreales, imaginarias, fantásticas, pero sobre todo **anacrónicas**, que celebraban un mundo nobiliario medieval y arcaico ya inexistente; escritas desde fines del siglo XIII, junto con traducciones de los *romans* franceses en verso en el XII y prosificadas en el XIII. La temática de los *romans* enlaza con las fábulas heredadas de la Antigüedad y sobre todo de la fundación y destrucción legendaria de Troya; con el igualmente legendario ambiente artúrico y los relatos de asunto carolingio.

Parte de este material se había incluido en las crónicas, en especial en la *Grande e General Estoria* de Alfonso X, y en adaptaciones portuguesas, catalanas y castellanas que, retocadas y modernizadas, se dieron a la imprenta en el siglo XV y en los dos primeros decenios del XVI. Junto a estas historias forasteras, los escritores castellanos se lanzaron a componer libros de caballerías desde el XIII. Hasta el

XVII, reelaboradas o nuevas, las ficciones caballerescas se difundieron con éxito arrollador en el Renacimiento gracias al modernísimo recurso tecnológico de la imprenta, que abrió las posibilidades de su impresión y difusión.

Entre los setenta libros del género, algunos reeditados varias veces no sólo a lo largo del Siglo de Oro sino después de 1650, se han cuantificado cerca de veinte ediciones del *Amadís de Gaula*. Como podemos ver en el *donoso escrutinio* que el cura y el barbero hacen de los volúmenes de la biblioteca de Alonso Quijano –un escrutinio que nos dice mucho menos, sin duda, a los lectores de hoy que a los contemporáneos de Cervantes–, la *caterva* de libros de caballerías era muy numerosa y en algunos casos muy antigua. El *Amadís de Gaula*, objeto de varias refundiciones en los siglos XIV y XV, salió a la luz en la versión de Garci Rodríguez de Montalvo a principios del XVI; el *Caballero Zifar*, escrito probablemente antes de 1300, fue editado en 1512; el *Tirant lo Blanc*, redactado en 1460, fue impreso en 1490.

Es más: el imaginario caballeresco fue compartido en el resto de Europa, por la traducción y publicación de ficciones caballerescas hispánicas, portuguesas y catalanas en Italia, Inglaterra y Francia hasta

bien entrado el siglo XVIII, lo que explicaría también el éxito casi inmediato de *El Quijote* en esos contextos.

Un ejemplo de la inmensa extensión del imaginario caballeresco, que incluye también viejos mitos, está presente incluso en la toponimia americana: California debe su nombre al ficticio reino de las Amazonas, evocado en las *Sergas de Esplandián*, y la Patagonia el suyo al de una tribu de salvajes monstruosos descritos en el *Prímaleón*.

Parodia del imaginario caballeresco y efecto humorístico

Desde el prólogo a *Don Quijote* y en tres ocasiones más, una de ellas al final de la II parte para que no quepa duda, Cervantes manifiesta su intención: *desmontar la fábrica de los engañosos libros de caballerías*. Y para esta *invektiva contra los libros de caballerías*, empleará el procedimiento singular de la parodia del imaginario que contienen. A menudo se ha confundido la parodia con otros conceptos como ironía, comicidad, burla, humor. De todo hay en *Don Quijote*, pero conviene deslindarlos.

La **parodia** es, según el *DRAE*, la «imitación burlesca»; la **ironía**, «la burla fina y disimulada», tanto co-

mo «el tono burlón con que se dice»; y la **sátira**, «la composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo al alguien o a algo» y el «discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a este mismo fin».

Gilbert Highet⁴ considera que la ironía, tanto como la parodia, son instrumentos de la sátira; define la parodia como imitación en la cual los efectos de la distorsión y de la

*nada en el texto cervantino
resulta irrelevante, por
ejemplo la minuciosa
descripción inicial del
protagonista, de sus hábitos
cotidianos, de sus
características físicas, etc.*

exageración provocan la risa; y concluye en el carácter de parodia literaria del *Quijote*, «la más ilustrativa de las modernas sátiras en romance». John D. Jump considera la parodia como una de las cuatro formas de lo burlesco; Anthony Close afirma el propósito satírico, en el que incluye la intención burlesca, y la parodia como estrategia.

⁴ *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, 1962, cap. 3, pág. 67.

Sin afán alguno de clarificar lo que constituye uno de los temas más debatidos por los críticos cervantinos, polémica resumida por Eduardo Urbina en su artículo «Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*»⁵, compartimos con éste su afirmación de que «el principio estético de creación del *Quijote* está en la parodia burlesca de un género en el que, de manera integral y generadora, se da la ironía a consecuencia del progresivo distanciamiento entre los elementos constitutivos de la ficción y el progresivo descubrimiento del conflicto entre los ideales que la inspiran». Este criterio coincide con la interpretación de Martín de Riquer⁶, uno de los críticos y editores cervantinos más relevantes de nuestro tiempo.

La parodia, la vía correctivo-creativa, y el carácter satírico-burlesco son los principios fundamentales: la imitación satírico-burlesca de los libros de caballerías, en el proceso de resaltar las incongruencias y aberraciones, produce una nueva técnica, una nueva forma narrativa que hace uso de la ironía a fin de contrarrestar la disminución de la ilusión y del ideal. La parodia da forma y hasta determina cada uno

de los usos y sentidos de la ironía, por eso el *Quijote*, como parodia de los libros de caballerías, es burlesco e irónico a la vez.

Algunos elementos de la parodia del imaginario caballeresco

Las extravagancias del imaginario caballeresco eran contrarias a la verosimilitud y al decoro renacentistas, a la distinción entre poesía, verdad y ficción de la Modernidad que se iniciaba; y también a la racionalidad y a la sinceridad erasmistas en las que Cervantes se inspiraba. La parodia, más refinada que la burla, es la estrategia que permitirá a Cervantes demostrarlo con resultados humorísticos. Los lectores reconocerían con gusto, en su distorsión, ese imaginario desfasado en el que la ficción rompe todo pacto de verosimilitud.

Veamos algunos ejemplos concretos del procedimiento paródico. Desde el prólogo, parodia y sátira están presentes cuando cuatro conocidas figuras de la caballería literaria, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, el Caballero del Febo y Orlando –del *Orlando furioso* de Ariosto– exaltan y celebran la figura del nuevo caballero Don Quijote de La Mancha. Si reparamos en el nombre del protagonista, la parodia se establece en relación

⁵ Artículo que puede consultarse en el Centro Virtual Cervantes.

⁶ «Cervantes y la caballerescas» en *Suma Cervantina*, pág. 273-92.

con el tópico del imaginario caballeresco que atribuía a sus héroes, sobre todo los de la narrativa gala, un origen incierto, brumoso y legendario. Don Quijote es, por el contrario, de un lugar geográfico real, demasiado concreto, cercano y cotidiano. La risa estaba garantizada desde el inicio. Igualmente en el tópico los caballeros se mueven en contextos fantásticos de una Europa imprecisa y lejana, de un mundo asiático poblado de islas y comarcas imaginarias donde a cada paso podían aparecer castillos fantásticos, monstruos temibles y gigantes. El hidalgo pobre camina por la árida meseta castellana, llega a pueblos que pueden situarse en el mapa y en el que los únicos castillos son los que teje la imaginación de quien se cree caballero sin serlo.

Nada en el texto cervantino resulta irrelevante. La minuciosa descripción inicial del protagonista (I, 1), de sus hábitos cotidianos, de su menguada hacienda, de sus características físicas, parodian el tópico del aspecto físico del héroe del imaginario caballeresco. Don Quijote es un hidalgo viejo —*frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años*—, muy viejo para la época y para ser protagonista de un libro de caballerías; en paródica oposición a la juventud briosa, a la nobleza poderosa de los aristocrá-

ticos personajes caballerescos. Frente al corcel siempre brioso y hasta inteligente de *Amadís* y de muchos héroes caballerescos, Don Quijote cuenta con un *rocín flaco* como única cabalgadura, pomposamente bautizado como Rocinante, en paródica alusión a denominaciones propias de los famosos libros.

La comida, frugalísima, del hidalgo pobre de provincias contrasta vivamente con los episodios caballerescos de suntuosidad sin límite de palacios de inefable riqueza, con los grandes sucesos de justas de armas, de torneos, que los lectores recordarían de los libros caballerescos. Si la modesta dieta consumía *las tres partes de su hacienda*, y el *resto della* un austero atuendo descrito con minuciosidad, el narrador está implicando su extrema pobreza, muy lejos de cualquier suntuosidad caballeresca.

Los lectores de *Don Quijote* reconocerían la ruina y el despropósito de semejante encarnadura en humorístico contraste con la descripción de la belleza física y de la juventud del *Amadís*; o la mediocridad y la calma aburrída de la vida provinciana de la que busca apartarse el manchego respecto de la aventurera del fogoso y pendenciero protagonista de la *Historia de Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1547).

Todo lo que rodeaba a Don Quijote indicaba a sus lectores la distorsión burlesca del tópico caballeresco en el que se asociaban *militia et amor*. En cuanto a la *militia*, las actividades como las guerras, los retos, los combates singulares, las competiciones y justas ostentosas, los pasos de armas, en que la aristocracia caballeresca reafirmaba su gallardía, nada tienen que ver con el carácter de este pobre hidalgo *de los de lanza en astillero*, es decir, de los que guardaban las lanzas y las

*la inactividad de la vida
provinciana de Alonso de
Quijano es el humorístico
contrapunto con el
dinamismo de las aventuras
y los hechos vividos de modo
continuo por los caballeros
andantes*

armas mohosas de sus antepasados, largo tiempo en desuso, en una especie de perchero doméstico. La compañía familiar del hidalgo contrastaba también con el tópico de la suntuosidad palaciega del imaginario caballeresco: el hidalgo de aldea sólo compartía una vida de soledad sin recursos con su ama, una sobrina y un mozo para todos los menesteres.

Se ha escrito mucho acerca de la realidad de la figura del hidalgo que, por su condición de baja nobleza, no trabaja pero pasa sus días leyendo; mas, independientemente de esta posibilidad, la inactividad de la vida provinciana de Alonso de Quijano es el humorístico contrapunto con el dinamismo de las aventuras y los hechos vividos de modo continuo por los caballeros andantes. La búsqueda de aventuras por un ser tan contrahecho respecto del arquetipo del imaginario colectivo, sería percibida en toda su ridiculez por quienes habían disfrutado con las imaginaciones de los libros de caballerías y el desajuste llevaría a la risa, seguramente. Las posteriores aventuras de Don Quijote, coronadas con el fracaso estrepitoso, sólo intensificarían a cada paso el despropósito, el ridículo y, de paso, la carcajada.

La segunda parte del tópico *militia et amor*, el *amor cortés* o *fins amors* de los trovadores provenzales del sur de Francia, imitados por los escritores castellanos, catalanes y gallego-portugueses de los siglos XIII y XIV y por los autores de libros de caballerías, establecía una relación amorosa en que el caballero prendado de una dama noble se le entregaba por entero, sometándose a su voluntad, dedicándose a servirla y obligándose a ob-

servar estrictas reglas de conducta erótica —discreción absoluta, paciencia ilimitada, rigurosa fidelidad—: turbado cuando ve a su señora, suplicante cuando le habla, dolorido si la descontenta, pero deslumbrado si obtiene sus favores y logra hacerla suya en apasionada unión de cuerpo y de alma.

A los lectores que recordarían estas pautas les movería a risa la vulgaridad de Aldonza Lorenzo, la infructuosa y ridícula declaración de amor epistolar que le dedica el anciano hidalgo, sus remedos de actitudes y trances amorosos de los caballeros. Reforzaría todavía estos efectos el testimonio de Sancho Panza, que sólo ve la cruda realidad, la tosquedad de una pueblerina opuesta al canon de belleza femenina del amor cortés que exigía delicadeza, aroma floral, cabellos dorados, y otros muchos atributos sólo presentes en la imaginación de Don Quijote.

Un aspecto hispánico del género caballeresco en relación con el amor es la exclusión de los amores ilícitos a menos que se santifiquen con el sacramento. Como en el matrimonio secreto de Amadís y Oriana confirmado luego con las bodas públicas y solemnes, Don Quijote se declara enamorado secreto, pero con honestas intenciones, alejadas del amor carnal.

Paródica es también la **estructura**⁷ de la novela de *Don Quijote*. En los antiguos *romans* se había empleado una técnica narrativa basada en la *digressio*, la digresión ornamental, ejemplificada en el *Lanzarote* en prosa de los años 1200, que consistía en ir desviando la narración de un episodio a otro nuevo, y de éste a muchos más, dejándolos momentáneamente inconclusos hasta darles remate uno tras otro en imbricada sucesión de aventuras. Se formaba así un verdadero tejido de historias, como un lienzo medieval, alabado por el canónigo en el I, 47: «una tela de varios y hermosos lizos tejida». Poco a poco, la técnica se transformó en entrelazamiento que multiplicaba combates, amoríos, incidentes fabulosos, la biografía del protagonista. Este modelo fue muy imitado, como en el *Amadís*, donde el héroe es un príncipe que desconoce sus orígenes y se cría lejos de su familia en la corte de un rey de Gran Bretaña, hasta llegar a ser el mejor caballero del mundo.

En el *Quijote* nada se dice de los antepasados del protagonista, pero la inmediatez geográfica del lugar de *La Mancha* de cuyo nombre no quiero acordarme aleja toda posibilidad de exaltación de los orígenes

⁷ Juan Ignacio Ferreras, *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, 1982, Taurus.

de leyenda. En este sistema de relevancia cervantina es tan importante para los lectores de novelas de caballerías lo que se dice como lo que se calla respecto del arquetipo. Cada capítulo cervantino es una aventura que se abre y no siempre se cierra, dando paso a su desenlace en el siguiente, que inicia una nueva aventura o historia. Hay un entrelazarse de la historia, coherente y evocador de las pausas entre capítulos del modelo caballeresco, que iba acumulando episodios en cada uno, pero dejando abierta la estructura.

El capítulo final de la I parte de *Don Quijote* parodia este recurso, donde vemos al Caballero de la Triste Figura enzarzado en un combate sin resolución, al modo de lo que hacían los autores de los libros de caballerías para dar lugar más tarde a la continuación en esas largas series con nuevos libros y nuevos personajes. Sólo la aparición del apócrifo de la II parte parece haber llevado a Cervantes a la destrucción del recurso con la muerte del protagonista, algo impensable en el modelo caballeresco.

Otro elemento paródico estructural del imaginario caballeresco es el recurso de los dos supuestos **narradores** sucesivos de la historia, un redactor antiguo y otro traductor moderno. El desdoblamiento

lo inició Montalvo en el *Amadís* (1530) y a él recurrieron los autores posteriores. En el *Caballero de La Cruz*, de 1521, los autores son un cronista moro y un cautivo cristiano capaz de traducir al castellano el texto árabe. En el *Amadís* coexisten dos responsables que se oponen y contradicen; en el *Palmerín de Inglaterra* (1547) Francisco de Moraes finge que la biografía de su protagonista es un extracto en portugués de unas viejas crónicas conservadas en una biblioteca parisina⁸. En este marco se inscriben la creación paródica de Cide Hamete Benengeli, las supuestas dudas sobre la autenticidad del texto por parte del narrador o la referencia ficticia a manuscritos encontrados ocasionalmente en distintos momentos de la historia.

El **léxico** arcaico que Don Quijote utiliza cuando, poseído de su locura, habla como caballero, también es imitación de un tópico formal del género de caballería, con el que se permitía situar la acción en un tiempo remoto e impreciso. El anacronismo lingüístico cultivado por los caballeros resonaría muy a propósito en Don Quijote. *Non fuyades, viles cobardes* dice en situación de caballero; pero retoma una expresión propia de su tiempo

⁸ Sylvia Roubaud, «Los libros de caballerías», en www.cvc.cervantes.es

cuando deja de actuar como tal. En esta ductilidad lingüística reside una de las tantas manifestaciones de la originalidad cervantina respecto del paradigma.

No en vano Cervantes celebraba este rasgo en un precedente singular, *La Celestina*, la alcahueta que sabe ajustar astutamente su discurso a sus diferentes interlocutores, propósitos y situaciones.

Leer y comprender

No se agotan con lo expuesto los elementos paródicos del imaginario caballeresco en *El Quijote*; pero creemos que son suficientes para percibir su distorsión plena de comicidad percibida por quienes leían o escuchaban la lectura en su tiempo. Cabría señalar muchas otras razones posibles del éxito inmediato en relación con el mundo de referencia compartido por sus lectores, como la idea misma de fracaso que encarna el *antihéroe* y que desde todos los ámbitos de la vida española se hacía sentir con fuerza en la sociedad de su tiempo. Las tres salidas del héroe en la I Parte acaban en la derrota, respectivamente, física, psíquica por encantamientos y metafísica o moral.

Tal vez cuando reían con las desventuras del *Caballero de la Triste*

Figura sus iniciales lectores conjuraban la desolación producida por las fracasadas aventuras políticas y bélicas de un Imperio en lucha constante con las fuerzas exteriores que amenazaban su hegemonía, las crisis económicas y financieras que hacían más dolorosa cada vez la pobreza, la pérdida de los viejos ideales...

El éxito inicial del *Quijote* no hizo sino consolidarse con nuevas edi-

*otra razón del éxito de esta
parodia es la idea misma de
fracaso que encarna el
antihéroe y que se hacía
sentir con fuerza desde todos
los ámbitos de la vida
española*

ciones en los siglos siguientes, tanto en España como en el mundo entero; y con innumerables estudios, comentarios, imitaciones, referencias, interpretaciones o reelaboraciones hasta erigirse en el libro más vendido tras la Biblia.

Si la venta implica la lectura –lo que no siempre puede demostrarse–, significaría que es también el que cuenta con más lectores. Pero el éxito de ayer y el de hoy no se basan en las mismas razones, porque cada lector interpreta el mis-

mo texto desde claves muy diferentes. Los lectores del siglo XVII reírían mucho más que nosotros con las desastradas aventuras pretendidamente caballerescas que la locura de Don Quijote intentaba llevar a la realidad porque conocían ese mundo de referencia, lo compartían; aunque la sonrisa también pudiera trocarse en mueca ante ciertos pasajes evocadores de la realidad social.

La diferencia reside en las condiciones específicas del proceso lector en los distintos tiempos de lectura. Leer es un proceso sumamente complejo y activo, en el que el lector selecciona los datos proporcionados por los signos visuales del texto de acuerdo con su propio conocimiento, con su propio léxico y con su propio mundo de referen-

cia. Luego, estos datos seleccionados se generalizan para, finalmente, extraer un significado general de la secuencia de ideas seleccionadas y construir un modelo de situación en el que los hechos denotados tengan alguna virtualidad.

La polémica que a veces se suscita en torno a la conveniencia o inconveniencia de la lectura de *El Quijote* desde edades tempranas o por personas poco ilustradas resulta vana porque cada edad, cada individuo hará, necesariamente, una lectura distinta: lo importante es ayudar a la comprensión del mensaje, para hacer posible la lectura y su disfrute. Cuanto más sepamos del mundo de referencia en el que se creó *El Quijote*, más y mejor disfrutaremos de sus múltiples mensajes y sentidos. ■