

**Penitencia en Sierra Morena: *lectio divina*, locura y lectura crítica en el *Quijote*
(I, 1, 5 y 25-26)**

Gustavo Illades Aguiar
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

La obra de Cervantes protagoniza un episodio ejemplar de la milenaria contienda literaria por la voz entre el discurso crítico y el discurso canónico. Hagamos un poco de memoria al respecto para situar con alguna nitidez la contribución cervantina a dicha contienda.

Los rétores antiguos insistieron en que una *actio* apropiada era indispensable para persuadir. Por ello aconsejaban al orador aprender de los actores cómicos, así como deplorar sus extravagancias. Aristóteles anota en la *Poética* que, por exagerar, a Calípides y a Píndaro se les llamaba *simios* (Aristóteles 61b33-62a1). De su lado, el autor anónimo de *Ad Herennium* asevera que la afectación y grosería caracterizan a los actores y, al orador, el control de voz, gesto y expresión del rostro (*Ad Herennium* 189 ss.). Porque el orador posee la autoridad de hombre de bien, según Quintiliano, ha de aprender del comediante la buena pronunciación y el ademán moderado, desechando al mismo tiempo la imitación cargada de afectos. Disimular el arte es primordial en la oratoria, pues su finalidad última consiste en persuadir al juez y no al público (Quintiliano 568, 71 y 551, respectivamente). En fin, Cicerón, que se ejercitaba con Roscius, el actor más insigne de Roma, en *De oratore* enfatiza la importancia de la *actio*, pero le concede, como los demás preceptistas, poco espacio en sus retóricas.

La moderación en la *actio* caracterizó a la escuela rodia. En cambio, oradores asianos como Hertensio acentuaron, hasta llegar al histrionismo, la importancia de la *pronuntiatio*.¹ Recordemos que ésta equivale a *hypókrisis*, término que remite al nombre en griego de actor (*hypokrités*), lo cual pone de manifiesto la influencia del arte de los actores en el *officium oratoris* (*Ad Herennium*, 189 n. 33). Y fue Quintiliano quien más señaladamente se esforzó en subordinar la *actio* al sentido del discurso, esto es, a la *elocutio*. Así que no es difícil imaginar la tensión que se actualizaba entre ambas partes de la retórica cuando un orador o un comediante tomaban la palabra en público. Dicha tensión respondía a otra de orden social: el orador representaba la razón de Estado; el comediante, la cultura cómica popular. En paralelo, el rétor aseguraba la pervivencia de sus palabras a través de la escritura, mientras que el histrión era incapaz de trascender la naturaleza efímera de su arte.

Tal contienda por la *actio* –en especial por la voz, como se entenderá más adelante– siguió su curso en la Baja Edad Media europea. Ciertamente, las descalificaciones de los rétores de la Antigüedad se correspondieron con las abundantes censuras que formularon los predicadores en contra de los juglares y, en el caso de España, de los cazurros. Menéndez Pidal refiere dos significativos documentos condenatorios de la *actio* cazurra: un penitencial aragonés de principios del siglo XIII y un pasaje de las *Partidas*. En cuanto a las censuras francesas, Zumthor aporta diversos ejemplos (Zumthor 70 ss.). Dicho en breve: de manera análoga a las retóricas antiguas, el *ars praedicandi* utilizó y repudió el arte del juglar al momento de instruir la *performance* de los sermones.

Siglos después, la invención de la imprenta y el consecuente aumento de receptores transfirieron la contienda por la voz a la *actio* del lector, pues fue éste quien protagonizó el cambio de mentalidad en Occidente cuyas fundamentales consecuencias han sido investigadas,

¹ Adaptando el saber clásico a su época, El Pinciano afirma que los histriones emponzoñan al oyente. López Pinciano 520.

como bien sabemos, por Marshall McLuhan y Walter J. Ong, entre otros. Dicho cambio ha sido explicado como la sucesión de técnicas opuestas en la historia de la transmisión verbal: la recitación vocalizada, emotiva y gesticulante de rapsodas, actores, poetas cortesanos, juglares, narradores orales callejeros, etc., *versus* la escritura tipográfica dirigida al lector solamente ocular, quien, carente de contexto existencial (Ong 105), se adentra en el análisis de los posibles significados de un libro mudo, que no gesticula ni entona sus enunciados inalterables. Esta perspectiva es solidaria de otra que establece una oposición excluyente entre cultura oral popular y cultura erudita escrita.

Sin embargo, ambas perspectivas desatienden la solución de continuidad de las mentalidades –oral/manuscrita y oral-manuscrita/tipográfica– con todo y sus múltiples interferencias de doble dirección entre lo popular y lo culto, la voz y la letra, el emisor y el receptor. Además, los dos siglos subsiguientes a la invención de la imprenta ofrecen suficiente materia para documentar un periodo crítico de transformación del oyente público en lector susurrante y aislado y de éste en lector silencioso.² En paralelo, es posible documentar la conversión del *autor* –que se dicta a sí mismo– en *escritor* que –por dirigirse a lectores desconocidos y lejanos– construye todo un contexto existencial para hacer inteligibles sus fábulas. Ahora bien, lo más llamativo de este periodo es que dentro de él se compusieron, transmitieron y recibieron, en el caso de España, las obras que hoy consideramos “clásicas,” desde *La Celestina* hasta el *Quijote*.

Vale la pena demorarnos en la *Comedia de Calisto y Melibea*, ya que se halla al inicio de la época tipográfica y documenta como ninguna otra obra las primeras crisis experimentadas por el nuevo tipo de lector. En efecto, los lectores de la edición burgalesa de la *Comedia* (1499) no supieron como vocalizar el libro que tenían entre manos.³ Entre ellos –herederos de los juglares– y sus consabidos oyentes –memoriosos y sensibles al arte de la voz– se interponía la intrincada partitura de un diálogo ininterrumpido, pues la *Comedia* fue el primer diálogo dramático español, cuyo modelo romano escapaba al público extra-universitario. Asimismo, la gama de personajes, la división en *autos* y la ausencia de tercera persona narrativa solicitaban un teatro de corral inexistente entonces. En cambio, el tema erótico, propio de la novela sentimental, y la escritura en prosa apelaban a las habilidades del lector profesional: áulico, cortesano o callejero.

Atrapada en tal contradicción genérica e inmersa en el cambio de mentalidades aludido arriba, la edición burgalesa de la *Comedia* fue defectuosamente vocalizada y, por consecuencia, mal comprendida. Así lo dan a entender algunos paratextos de la edición siguiente (Toledo, 1500),⁴ el más elocuente de los cuales se debe a Alonso de Proaza, corrector de dicha edición. En la sección que nos atañe (“Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia”), Proaza, que explica en octavas el valor y novedad de la obra, comunica al virtual lector vocal un conjunto de recursos necesarios a la buena inteligencia de los diálogos, empezando por el más urgente: “Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a *Calisto* mover los oyentes, / cumple que sepas hablar entre dientes [...]” (Rojas 613-4). Entiéndase: ‘si quieres, lector, conmover a los oyentes leyendo la obra [*Calisto*], aprende a pronunciar entre dientes’. Debemos a Marcel Bataillon el

² En sus investigaciones sobre los indicios de transmisión y recepción literarias durante los Siglos de Oro españoles, Margit Frenk supera la oposición referida. No obstante, omite la lectura susurrante, es decir, el proceso más crítico y significativo de la recepción en la época, como se verá en breve.

³ En ediciones posteriores, Fernando de Rojas incorpora paratextos que hacen evidente su expectativa de una lectura vocalizada. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de su Prólogo: “Assí que, quando diez personas se juntaren a oír esta comedia.” Rojas 201. De su lado, Margit Frenk muestra que hacia finales del siglo XV las obras fabuladas se transmitían a la vieja usanza, de viva voz. Frenk 39 ss.

⁴ Por ejemplo, en una de las octavas de El Autor se lee: “Ella [mi pluma] es comida y a mí están cortando / reproches, revistas y tachas [...]” (Rojas 189).

haber advertido que la vocalización “entre dientes” corresponde a los apartes entreoídos (Bataillon 83 ss.). Doy un ejemplo:

CALISTO.—Mayor es mi fuego y menor la piedad de quien yo agora digo.

SEMPRONIO.(*Aparte*).—No me engaño yo, que loco está este mi amo.

CALISTO.—¿Qué estás murmurando, Sempronio?

SEMPRONIO.—No digo nada. (Rojas 218)

Vocalizado en alto, el aparte del criado resulta equívoco porque en términos de decoro comporta una insolencia inadmisibile. Notemos además que la pregunta de Calisto indica que no ha entendido la murmuración de Sempronio, al tiempo que guía la pronunciación del virtual lector. Éste, con toda probabilidad, ignoraba el recurso necesario a la comprensión de los apartes entreoídos (“hablar entre dientes”), de ahí la pertinencia de las instrucciones de Proaza, sobre todo si consideramos que el uso de tales apartes –otra novedad técnica de la *Comedia*– es sistemático en la obra.

Desde una perspectiva cultural, los amores de Calisto y Melibea, al circular impresos, llegaban a un gran público dado el número de ejemplares y su bajo costo, lo cual motivaría que numerosos oyentes experimentados se convirtieran de súbito en inhábiles lectores de una obra, no sólo original por su alto grado de experimentación, sino inusitadamente compleja. Proaza mismo nos comunica en otra de sus octavas la incertidumbre que le ocasionaba la vocalización de los diálogos: “Pues mucho más puede tu lengua hazer / lector, con la obra que aquí te refiero; / que a un corazón más duro que azero, / bien la leyendo, harás liquescer” (Rojas 612).

Los apartes entreoídos tienen otra función no menos importante: susurran el *ethos* de los personajes que los utilizan –criados, prostitutas, alcahueta–, cuchichean su hipocresía, sus deseos, su rebeldía e impulsos vengativos. Y dado que la obra de Rojas fue la primera, dentro del corpus literario culto, en dar voz a los bajos fondos sociales al punto de convertir a Celestina en personaje protagónico, podemos concluir que su cosmovisión crítica (“*Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla*”) es indisociable de los usos de la voz. Una voz, unas voces que, desde abajo, entreoídas, murmuradoras, irrumpieron con múltiples variaciones en la literatura española del Renacimiento: en el ciclo celestinesco, en los corrales de comedias, en las vidas de pícaros.

Encarnada en las figuras del orador/comediante, predicador/juglar y más tarde, como ya argumenté, en la *actio* del lector, la contienda por la voz en el caso de la *Comedia/Tragicomedia* se entiende mejor si consideramos que la murmuración o maledicencia fue una arraigada costumbre en España, al punto que fray Hernando de Talavera –eminente predicador jerónimo, confesor de Isabel la Católica y a la postre primer Arzobispo de Granada– le dedicó a fines del siglo XV una obrita de doctrina cristiana intitulada *Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia*. Fray Hernando asevera que la “costumbre” de murmurar es tan incorregible como universal; está arraigada incluso en los hombres de iglesia y, según los dos testamentos de la Sagrada Escritura, es el mayor de todos los pecados (Talavera 48).

Asimismo, define la murmuración como “decir mal de alguno en su [...] ausencia” a causa de la “invidia,” esa “bestia fiera” que mató a Cristo. Es pecado mortal porque destruye la fama del prójimo. Pero hay más: murmura quien calla el bien de otro o amengua o echa a “mala parte” las cosas buenas que se dicen de otro. También lo hace quien descubre y exagera las “menguas ajenas” a los que no las saben y quien añade sobre lo que oye o da testimonios falsos. Convencido de que no es posible ayudar a los murmuradores, fray Hernando dirige su tratado a los oyentes. De ahí sus avisos y consejos: peca mortalmente el que se deleita escuchando

“maldecir,” incluso peca más que el propio maldiciente. ¿Qué se puede hacer entonces? Reprender y corregir al murmurador; si no se tiene “tanta virtud,” “huir é apartarse”; si no hay manera de hacerlo, mostrar “la cara triste”; si tampoco esto es posible, no debe darse crédito a lo que se escucha (Talavera 47-52).

Gracias al *Tesoro* de Covarrubias, a diversos refraneros y a obras literarias de la época, puedo afirmar sin sombra de duda que la expresión “hablar entre dientes” se refería a murmurar.⁵ Así entonces, es posible suponer una contienda indirecta entre nuestros especialistas de la palabra: de un lado, los autores de la *Comedia/Tragicomedia* y, de otro, fray Hernando. La doctrina de éste habría resonado en innumerables púlpitos, tantos como aulas, aposentos y plazas tendrían por entonces, para su transmisión vocalizada, los amores subversivos de Calisto y Melibea. Por modo simbólico si se quiere, los oyentes de estos diálogos pecarían mortalmente al deleitarse con las maledicencias implicadas en los numerosos apartes entreoídos. De donde se sigue que la pronunciación instruida por Proaza abonaba a la contienda por la voz un recurso técnico que hacía posible la expresión del discurso crítico de la obra y, al mismo tiempo, habilitaba en parte a los virtuales lectores en la nueva empresa de transmitir las obras de la “Galaxia Gutenberg.”

Cervantes se hizo eco tanto del tema de la murmuración como de los problemas del lector ante la página tipografiada. Comencemos por lo primero. En el “Coloquio de los perros” se menciona una y otra vez la maledicencia. Cito algunas frases que hacen al caso: “mucho ha de saber [...] el que quisiere sustentar dos horas de conversación sin tocar los límites de la murmuración”; “a cuatro razones que digo me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maliciosas y murmurantes”; “el dejar de murmurar lo tengo por dificultoso”; “sin lengua [...] quedarías imposibilitado de murmurar;” “todo cuanto decimos es murmurar,” etc. Como puede observarse, murmurar y hablar resultan indisociables. Pero Cervantes cala más hondo, irónicamente, a través del hocico de Berganza:

Que el hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche. Véase claro en que apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre. (Cervantes 1987a, 262-263)

En pocas palabras, Berganza dice que heredamos la costumbre de murmurar de Adán y Eva (“nuestros primeros padres”), tomándola como alimento del seno materno (la “mamamos en la leche”).

A lo largo del “Coloquio” los perros irán asimilando diversas prácticas discursivas –predica, filosofía, sátira– a la maledicencia según la quiere Cervantes: murmura “un poco de luz, y no de sangre: quiero decir que señales, y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno” (Cervantes 1987^a, 251). Dichas prácticas discursivas, a su vez, irán confrontando a los hombres de iglesia con los hombres de letras (Illades 2007, 161-178), lo que actualiza a principios del siglo XVII lo contienda por la voz que vengo argumentando. Ahora bien, la perspectiva doctrinaria de pensadores como fray Hernando de Talavera, que identifican el pecado original en la maledicencia misma –lo cual se explica por el apogeo oral de la cultura de la época–, choca de frente con la perspectiva profana sobre un tema religioso del autor del “Coloquio”. En efecto, éste autoriza en el Génesis bíblico el derecho a la palabra como derecho a murmurar, con el argumento implícito de que la

⁵ He aquí la definición del *Tesoro*: “Plática nacida de embidia, que procura manchar y obscurecer la vida y virtud ajena.” Y antes: “Se dize murmurar el dezir mal de otro hablando entre dientes.” Para una genealogía de la murmuración como costumbre social y técnica literaria en la España de Rojas, véase Illades 2002, 13-35.

maledicencia no es obra del demonio, sino expresión de la naturaleza humana, y con la restricción explícita según la cual quien murmura transmite conocimiento sólo si tiene la actitud moral de dar luz sin derramar sangre.

Ahora bien, en el *Quijote* murmurar y rezar se vuelven equivalentes en dos capítulos emblemáticos: allí donde don Quijote es armado caballero y donde resulta excomulgado. En el primer caso (I, 3), un ventero apicarado simula el rito del espaldarazo fingiendo leer (“*murmurando* entre dientes, como que *rezaba*”)⁶ de un manual de caballería asimismo fingido, pues no es sino libro de cuentas de paja y cebada. Esta especie de aparte del ventero, entreoído por don Quijote, deviene rito apócrifo por medio del cual un loco es armado caballero a través de una *actio* común al rezo y la maledicencia (Illades 2004, 1385-1399).

El segundo caso (I, 19) corresponde a la “aventura [...] con un cuerpo muerto”. Cabalgando de noche Sancho y su señor, “descubrieron hasta veinte encamisados [...]. Iban [...] *murmurando* entre sí, con una voz muy baja y compasiva” (230; las cursivas son mías). Sobreviene la trifulca. Luego, don Quijote se entera que ha tundido a un cortejo fúnebre, por lo que se disculpa: “El daño estuvo [...] en venir, como veníades, de noche [...] *rezando*, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo” (233; las cursivas son mías). Más adelante empeoran las cosas: un eclesiástico malherido excomulga a nuestro personaje, quien, desafiante, alega el episodio en el cual “Cid Ruy Díaz,” excomulgado por “Su Santidad del Papa,” “anduvo aquel día [...] como muy honrado y valiente caballero.”

No me detendré aquí en la correspondencia directa que he advertido (Illades 2007, 175-176) entre la asignación del inolvidable epíteto (“*Caballero de la Triste Figura*”) y uno de los consejos que da Talavera a quien oye murmurar (poner “la cara triste”). Baste con enfatizar que bajo la superficie cómica de la aventura se manifiestan puntos de vista graves. Mientras el narrador afirma que los encamisados “murmuraban,” don Quijote dice que “rezaban” y que semejaban a “los mismos satanases del infierno.” Por su parte, los encamisados creyeron que don Quijote “no era hombre, sino diablo del infierno.” Nos hallamos ante otro episodio de la contienda por la voz, sólo que ahora las partes en pugna se expresan a través del discurso eclesiástico y el caballeresco.

Con todo, el caso del lector Quejana es el que mejor ilustra el nuevo desplazamiento de la misma contienda: de la *actio* del lector oral y público a la *actio* del lector susurrante y aislado. Recordemos que el *Quijote* de 1605 dirige su Prólogo al lector “desocupado” y que en el primer capítulo se narran las aventuras de otro igualmente desocupado (“ocioso”), quien “del poco dormir y del mucho leer [...] vino a perder el juicio”. Por tanto, la novela se abre con el tema de la locura a causa de la lectura incesante de novelas de caballería, tema que funciona como aviso para el lector real, *alter ego* de Quejana.

En el *Quijote* concurren variedad de lectores y maneras de leer, así la oral y pública⁷ descrita por el ventero (I, 32), así la lectura de cámara vocalizada por el cura, quien lee la *Novela del Curioso impertinente* a un auditorio mixto, pues se conforma de letrados e iletrados (I, 32). Se da también el caso de individuos alfabetizados, don Jerónimo y don Juan, los cuales se proponen leer juntos la continuación de Avellaneda (II, 59) o el caso de personajes que leen “para sí,” ya papeles, como el renegado (I, 40), ya libros, como don Quijote cuando revisa la versión apócrifa de sus aventuras (II, 59).

⁶ Cervantes 1987b, 93 (las cursivas son mías). Tratándose del *Quijote* de 1605, en adelante consigno a renglón seguido y entre paréntesis las páginas respectivas).

⁷ Michel Moner analizó en detalle la influencia del arte centenario de los narradores orales en el *Quijote*. Moner 1989.

Con excepción de Quejana, todos los personajes-lectores de las dos partes de la novela, al margen de su estado socio-económico y cultural, leen para otros o para sí mismos siempre en compañía, nunca en soledad. En cambio, el hidalgo es el único que lee “para sí” en soledad, lo cual no implica ausencia de voz, como asevera Margit Frenk al identificar un corpus de fórmulas que refieren los modos de transmisión textual de la época (“leer para sí” *versus* “en alto” y sus equivalencias: “de modo que seáis oído,” “públicamente,” “en voz alta,” etc.) (Frenk 157-162). De hecho, Frenk sigue una de las conclusiones del estudio en el que James Iffland propone la relación entre locura quijotesca y mundo tipográfico; a saber, que Quejana es un lector moderno, pues lee en soledad y en silencio (Iffland 27 ss.).

Sin embargo, no hay frase en el *Quijote* que designe de manera inequívoca la lectura silenciosa del personaje, quizá porque a principios del siglo XVII estaba lejos de ser una costumbre. El propio Cervantes utiliza en el *Persiles* la perífrasis “sin mover los labios”⁸ —la cual refleja lo inusitado del hecho— cuando quiere referir la ausencia completa de voz. Por lo mismo, sería equivocado asimilar la fórmula “leer para sí” a la lectura sólo ocular.⁹

Interrogemos entonces el significado de dicha fórmula en la vivencia de nuestro personaje. Lee inicialmente con “afición y gusto” novelas de caballería, no sin descuido de la caza y de la administración de su hacienda. Después lee con “curiosidad y desatino,” es decir, con adicción, pues empieza a vender “muchas hanegas de tierra de sembradura” para adquirir “todos [los libros de caballería] cuantos pudo haber dellos.” Por último, pasa “las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio.”

Cambiando de punto de vista, el narrador describe al personaje desde la intimidad de las potencias del alma: se le llena la “fantasía,” dice, de “encantamientos [...] pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles” (73). Nótese que esta amplificación enumerativa describe el orden trepidante de las imágenes acumuladas en la memoria de Quejana, lo cual implica más una lectura somatizada que analítica y abstracta. Luego, el narrador resume una especie de diálogos del hidalgo con sus héroes novelescos: “Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de sólo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor estaba con Bernardo del Carpio,” etc. Así las cosas, se le asienta en la imaginación que era verdad lo que leía y que “para él no había otra historia más cierta en el mundo”. Es decir, sobreviene la locura, cuyo síntoma final consiste en incorporar hechos ficticios al mundo extra-libresco: él diera “al ama que tenía y aun a su sobrina de añadidura” a cambio de propinar “una mano de coces al traidor de Galalón.”

En el quinto capítulo se completa la información sobre la experiencia de Quejana en cuanto lector. El ama recuerda “haberle oído decir muchas veces, hablando entre sí, que quería hacerse caballero andante, e irse a buscar las aventuras por esos mundos”. Puesto que el ama dice haberle oído, hablar “entre sí” compromete alguna manera de vocalización. De aquí se sigue que “leer para sí” no equivaldría a hacerlo en silencio. Ahora escuchemos el testimonio de la sobrina:

—[M]uchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo [...] dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes, y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a

⁸ Michel Moner ha llamado mi atención sobre un pasaje del *Persiles* en el que Feliciano de la Voz “sin mover los labios [...] soltó la voz a los vientos.” Cervantes 1987c, 306.

⁹ A pesar de que atribuye a Alonso Quijano la lectura silenciosa, Margit Frenk entiende la diferencia: “Otras veces se trata de corregir equiparaciones injustificadas, como la de [...] la lectura silenciosa con la lectura privada.” Frenk 46.

cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de las heridas que había recibido en la batalla. (107)

El testimonio del ama alude a la conclusión que el hidalgo saca de sus lecturas (“hacerse caballero andante”) por medio de una *actio* (“hablando ente sí”) análoga a su forma de leer (“para sí”). De su lado, la sobrina da cuenta de la *performance* solipsista y sin público del tío, es decir, de su última etapa como lector. Se dirá que esto último es singular en Quejana, pero no es así, ya que por aquellos años Mateo Alemán documentaba en su *Ortografía Castellana* la lectura, no sólo expresiva, sino somatizada:

Cuando en alguna letura [= ‘texto’] de consideración ai escritas cosas alegres, parece que a gritos dizen los ojos lo que se va leyendo en ellos, i centelleando en el rostro, se rasga la boca, para que pueda salir por ella el gusto. I si son tristes, el resuello cerrado y oprimido casi rebienta el corazón en el cuerpo. (Frenk 176)

No requiere de comentario la elocuente descripción de Alemán. En cuanto a Quejana, lee sin cesar, añade las imágenes de los libros a su fantasía, dialoga con sus héroes, colige una vida caballeresca ejemplar e intenta imitarla, todo ello leyendo “para sí” en soledad. Sin embargo, vista en conjunto, la suya no es una lectura *sui generis* porque lee como lo hacían los monjes medievales.¹⁰

Según *La Regla de san Benito* (siglo VI), con la cual el monacato adquirió forma estable, “[l]a ociosidad es enemiga del alma; por eso han de ocuparse los hermanos a una horas en el trabajo manual, y a otras, en la lectura divina”.¹¹ Ésta no tenía propósito intelectual o doctrinario; se practicaba como evasión mística del texto con el fin de buscar en la memoria analogías ocultas. Tampoco “se proponía llegar a ninguna parte y no terminaba nunca” (Pérez Cortés 158). Queriendo expresar sus sentimientos con las palabras de la Escritura, los monjes lectores intentaban dialogar con la palabra divina, por ello tenían la impresión –como Quejana– de recibir directamente la sabiduría. Y más: según Dom Delatte, “«la *lectio divina* [nos habitúa] a mirar lo invisible»” (Pérez Cortés 158). ¿Recordamos en este punto a los encantadores de don Quijote?

En cuanto a la lectura somatizada referida por la sobrina del hidalgo y por Mateo Alemán, en el ámbito monacal hasta el siglo XII, con Hugo de San Víctor, se

consideró la lectura como actividad motora y corporal, descrita con frecuencia mediante los movimientos del cuerpo. Si al monje se le encontraba constantemente leyendo o meditando en un murmullo o en voz alta, se debe a que era el heredero de una larga tradición: en un medio oral, la cultura está obligada a grabar en el cuerpo, en sus simetrías o en sus disimetrías, todos los ritmos de la memoria. (Pérez Cortés 160-161)

Don Quijote aplicará en diversas ocasiones, gracias a esta manera de memoria, los discursos caballerescos. Baste con un ejemplo: “Viendo, pues, que, en efeto, no podía menearse, acordó de acogerse a su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros” (102).

Por otro lado, *La Regla* prescribe que “[d]espués de la sexta [hora], al levantarse de la mesa, descansarán [los monjes] en sus lechos con un silencio absoluto, o, si alguien desea leer particularmente, hágalo para sí solo, de manera que no moleste”.¹² Ahora resulta más claro el significado de la fórmula “leer para sí”: ‘murmurar la escritura.’ De ahí la expresión *meditari*

¹⁰ Para un análisis detallado del tema, véase Illades 2008, 367-377.

¹¹ “Otiositas inimica est animae, et ideo certis temporibus occupari debent fratres in labore manuum, certis iterum horis in lectione divina” (*La Regla de san Benito* 147).

¹² “[P]ost sextam autem surgentes a mensa pausent in lecta sua cum omni silentio, aut forte qui voluerit legere sibi sic legat ut alium non inquietet [...]” (*La Regla de san Benito* 147).

litteras, que refiere una técnica de lectura destinada a conseguir impresiones musculares y orales de las palabras (Pérez Cortés 160).

La *lectio divina* no fue altisonante ni silenciosa: susurraba. Por ello marcó una distancia con el prójimo, generó privacidad e hizo posible una suerte de recitación en sordina que, además de asegurar la memorización, facilitaba la evasión mística. De ella podemos desprender una *actio* (murmurar a solas el texto), un complejo proceso mental (aprender las voces escritas, retenerlas, dialogar con ellas, incluso oníricamente) y una finalidad (imitar a seres ejemplares –Cristo en el caso de los monjes, Amadís en el de Quejana– para acceder a la virtud o a “eterno nombre y fama,” en palabras del hidalgo). Concluamos por ahora que la de nuestro personaje es una lectura devota con tema profano.

Con las analogías expuestas no quiero sugerir que Cervantes aluda a la lectura monacal de la Alta Edad Media, de la que seguramente no tendría noticia. Mi propósito consiste en describir en breve el proceso histórico de las técnicas de lectura con sus consecuencias expresivas y hermenéuticas, las cuales percibió o intuyó nuestro autor. Por otra parte, la murmuración de aquellos monjes y la de Quejana provienen de una misma fuente: la lectura vocalizada y pública, sucesora, a su vez, del canto y la recitación en tiempos de oralidad pura. Dicho con otras palabras: si los monasterios medievales y después las bibliotecas universitarias (Saenger 212-213) experimentaron la convivencia de la lectura pública con la privada, la oral con la ocular, vía la técnica del murmullo, resulta probable que la lectura solitaria, ensimismada y susurrante del hidalgo reproduzca un proceso similar aunque posterior, en el ámbito de la literatura en lengua vulgar, más resistente al cambio de técnica en la transmisión y recepción de textos manuscritos e impresos.

Los lectores “para sí,” como Quejana, atrapados en la encrucijada de la cultura oral, manuscrita y tipográfica, al susurrar adoptaban y adaptaban la *actio* “entre dientes” del habla social y de los apartes entreoídos de los murmuradores, *actio* semiclandestina como esas primeras lecturas que, “apartadas” del público, acometían la penosa empresa de “entreoír” el libro. A este lector es a quien Cervantes dirige el Prólogo de 1605, quizá con honda inquietud y sí con evidente generosidad. Leer de tal modo novelas de caballería podía conducir a la locura porque la inverosimilitud de las aventuras se volvía “verdad” e “historia cierta” por el conjunto de implicaciones que comportaba el acto agónico de vocalizar el texto en voz baja y, al mismo tiempo, como si se tratara de otra persona, escucharse murmurar.

Consciente de los riesgos implicados en la nueva técnica de lectura, pero incapaz de modificarlos, Cervantes ensayó todo un sistema de recursos perspectivistas de distanciamiento¹³ con el fin de convertir al lector mimético en lector crítico: desdobló la autoría, interrumpió e interpoló relatos, recurrió a la intertextualidad explícita, a la combinación de géneros literarios, utilizó el humor popular, la ironía, la parodia, unió y separó, a manera de arabesco, el mundo de los lectores reales y el de los personajes fabulados.

La penitencia en Sierra Morena ilustra bien la locura de don Quijote, así como el uso de los recursos narrativos que la ponen en perspectiva. Según Maurice Molho, la novela “no trata de una locura sino, a través de la locura, de la razón”. Por ello, la insania del personaje “es objeto de un perpetuo cuestionamiento discursivo”. Y como todo ello acontece

En el marco de una *mimesis* obligada a decir la verdad, la ficción de caballería, que en sí es denegación de la historia, y por consiguiente de la verdad, se presenta como una locura de la literatura [...]. Así pues, son concordantes los dos temas del libro: caballería y

¹³ Parr (271-281) aborda la dinámica del distanciamiento del personaje, mientras que Gilman (241 ss.) analiza su capacidad para interrumpirlo todo.

locura –permaneciendo cada una en su propio plano–, son análogas y funcionan juntas en un libro que, en su instante último –recobrando la historia sus derechos con la muerte del protagonista– elimina caballería y locura juntamente, en beneficio de una razón por fin presentida. (Molho 2005a, 355-356)

Me parece muy provechoso el planteamiento anterior, salvo que, al identificarse implícitamente la inverosimilitud caballescaca con la mentira y a ésta con la locura, se implica que la sola lectura de dichas novelas comunica insania al protagonista, con independencia de la manera de leerlas.

Para explicarme mejor, veamos cómo en el episodio de Sierra Morena¹⁴ se disemina una serie de marcas textuales cuyo sentido es convergente. Por ejemplo, don Quijote dice a Sancho que, si pronto vuelve de entregar la carta a Dulcinea, “presto comenzará mi gloria” (303).¹⁵ Luego refiere que Amadís “se retiró [...] a hacer penitencia en la Peña Pobre” (304), actualizando el tópico artúrico de caballeros desdeñados que se retiran a parajes solitarios, a semejanza de santos y anacoretas de la temprana Edad Media (Cervantes 1987b, 304 n. 21). Asimismo se desnudará por sí “en mi penitencia más [la voluntad me lleva] a Roldán que a Amadís” (307). Después invoca a deidades paganas (“¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses [...]!”; 307), pero al poco reconduce su credo caballescaco al ámbito católico (“las órdenes de caballería [...] nos mandan que no digamos mentira alguna, pena de relasos [‘relapsos’]”; 309). Y más: Sancho apura su embajada para sacar a su señor “deste purgatorio donde le dejo”. “Mejor hicieras de llamarle infierno” (310), corrige don Quijote. A vueltas de capítulo, proponiéndose imitar a Amadís, elige “rezar y encomendarse a Dios” (319). En pocas palabras: don Quijote escenifica en clave religiosa su *imitatio* de Amadís/Orlando.¹⁶

El impulso mimético lo lleva incluso a un planteamiento propio del ascetismo (“el caballero andante que más le imitare [a Amadís] estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería”; 304), por más que estas palabras, desde la perspectiva del narrador, ironicen la preceptiva neoaristotélica.¹⁷ Ahora bien, tal planteamiento supone un método:

Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros. Mas ya sé que lo más que él hizo fue rezar y encomendarse a Dios. (319).

Páginas atrás se observó que la *lectio divina* susurrante grababa en el cuerpo una forma de memoria que permitía a los monjes, evadidos místicamente, buscar analogías para expresar sus sentimientos con las palabras de la Escritura. No otra cosa hace don Quijote con la materia caballescaca: “venid a mi memoria cosas de Amadís,” etc. Nótese asimismo que el pasaje citado tiene como marco, al inicio del capítulo 26, la indecisión del personaje respecto de imitar los arrebatos de “Roldán” o las locuras melancólicas de Amadís. Justo en este punto, “hablando entre sí mismo,” inicia su soliloquio. No hay duda: don Quijote habla “para sí,” murmura como si tuviera un libro enfrente, buscando en la memoria de la escritura su propio ser elevado a la perfección.¹⁸ Algo semejante hacía santa Teresa de Jesús respecto de Cristo, si bien su invocación era sólo mental: “Procuraba lo más que podía traer a Jesucristo, nuestro bien y señor, dentro de mí presente [...]. Si pensaba en algún paso; le representaba en lo interior”. Recordemos, por otra

¹⁴ Pagán observa en la geografía de Sierra Morena reminiscencias de las novelas de caballería. Pagán 551.

¹⁵ “Gloria” significa también ‘goce sexual’ en el léxico eufemístico del amor cortés.

¹⁶ Herrero asevera que “Sierra Morena, then, is the emblem of Hell.” Herrero 58.

¹⁷ Para la superación de la mimesis neoaristotélica en Sierra Morena, véase Chiong-Rivero 278-298. De su lado, Cascardi afirma que el ejemplo de don Quijote sugiere un eclipse de la imitación como modelo de lectura, el cual conduce a una proliferación de modelos. Cascardi 616.

¹⁸ Para Friedman don Quijote es un loco contemplativo. Friedman 467.

parte, que la santa fue también lectora insaciable de novelas de caballería (“Era tan en extremo lo que en esto me embecía que si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento”) (Santa Teresa de Jesús 138 y 124, respectivamente) y que, además, compuso una intitulada *El caballero de Ávila*.

Así pues, la concordancia de temas observada por Molho entre caballería y locura debe entenderse –en términos del personaje, no del narrador– a través del filtro de la *lectio divina*. En otro estudio el mismo Molho intuye lo que vengo argumentado cuando asevera que

Don Quijote peca de crédulo [...] cree en don Belianís, en Primaleón o en Amadís hasta el punto de *imitarlos* como se imita a los apóstoles, a los santos o a Cristo [...]. Incluso si la penitencia que se propone hacer en Sierra Morena es por mediación de los libros de caballería, no deja de ser *penitencia*, es decir práctica cristiana que, desdivinándose, ha de entenderse a lo humano. De lo divino a lo humano: tal es la trayectoria de don Quijote. (Molho 2005b, 357)

Vayamos ahora a los recursos cervantinos que permiten una lectura crítica de la *lectio divina* del protagonista. En primer lugar es Sancho quien invita al lector a ver en la mimesis devota de don Quijote una parodia:

[...] ya que a vuestra merced le parece que son aquí necesarias calabazadas y que no se puede hacer esta obra sin ellas, se contentase, pues todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla, se contentase, digo, con dárselas en el agua, o en alguna cosa blanda, como algodón [...] (309)

Después será el talante de la penitencia lo que motivará una lectura del episodio en clave carnavalesca: “Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales”. Y luego: “acabó de dar las tumbas o vueltas de medio abajo desnudo y de medio arriba vestido” (318).¹⁹

El comentario de Molho no tiene desperdicio:

El loco paródico ha optado a la clownesca por un bipedismo inverso o al revés [...] no debe ser cosa de azar si las zapatetas y tumbas de don Quijote acaban en impudicia, enarbolando a los ojos avergonzados de Sancho el sexo amoroso y penitente de don Quijote: ese pene que es propiamente el objeto de la penitencia caballeresca.²⁰

Por último, la imitación de los rezos de Amadís da ocasión al narrador de extremar los elementos paródicos hasta la irreverencia religiosa:²¹ don Quijote “rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando, y diole once ñudos, el uno más gordo que los demás, y esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de avemarías” (319-320). El número hiperbolizado de rezos, el detalle según el cual el rosario se hace con las partes colgantes de las faldas de la camisa –aquellas que rozan los genitales del personaje– y el hecho de

¹⁹ Para Riley se trata de una “parodia cómica.” Riley 71. Paiewonsky analiza los elementos carnavalescos. Paiewonsky 180. Urbina estudia los espacios invertidos. Urbina 200. Abordando el influjo poético integral del *Orlando furioso* en el *Quijote*, Ruffinatto propone que los elementos paródicos de la imitación que don Quijote hace de Orlando se vuelven elementos constructivos hasta generar un diálogo “del que el mismo héroe manchego está consciente, hasta tal punto que puede fijar en primera persona (es decir, sin la mediación del narrador) los límites de su itinerario imitativo.” Ruffinatto 141 y 146.

²⁰ Molho 2005b, 360. Juárez-Almendros intenta demostrar que don Quijote hace ritual de su “impotencia sexual”. Juárez-Almendros 46.

²¹ En otro momento, intentando explicar a Sancho las aparentes “quimeras, necedades y desatinos” de los caballeros andantes, don Quijote expone esta certeza: “Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino” (307). Adviértase la cautelosa parodia cervantina: la ‘Divina Providencia de Dios’ queda enmascarada en la perífrasis “rara providencia del sabio.”

que, a diferencia de Amadís, don Quijote no lleva consigo un rosario (Molho 2005c, 519), todo a la vez, caricaturiza directamente la *imitatio* caballeresca y de modo indirecto la *imitatio* sacra,²² pues la *lectio divina* aplica tanto a la Escritura como a la ficción. Lo mismo que en otros pasajes de la novela, aquí Cervantes habilita la lectura crítica por medio de la risa.

Por otra parte, no es casual que el episodio silvestre de Sierra Morena se enmarque en la trayectoria de las técnicas de transmisión y recepción literarias. Notemos que primeramente Sancho ha de tomar “bien en la memoria” las cabriolas de su señor para que, dice éste, “lo cuentos y recites” a Dulcinea. Luego esta manifestación de oralidad pura da paso a una suerte de evocación histórica de la manuscritura, según comenta don Quijote cuando se dispone a escribir la carta a su señora: “Sería bueno, ya que no hay papel que la escribiésemos, como hacían los antiguos, en hojas de árboles, o en unas tablitas de cera” (311). Acto seguido, instruye al escudero para que haga trasladar su propio manuscrito a otro más legible, sea por mano de un “maestro de escuela de muchachos,” sea por un “sacristán,” pero no por escribano, pues la “letra procesada” (*scriptio continua*) “no la entenderá Satanás” (311). Luego don Quijote lee la carta en voz alta a Sancho para que la retenga en la memoria por “si acaso se le perdiese por el camino.” El comentario del escudero cierra la trayectoria referida en cuanto alude a lo que hoy llamamos “Galaxia Gutenberg”: “Holgaré mucho de oílla, que debe de ir como de molde” (314). Se entiende: ir de molde significa impresa.

Una vez fuera de Sierra Morena y ya en compañía del cura y el barbero, Sancho intenta oralizar la misiva, con lo cual desanda el ciclo histórico de la transmisión literaria, ya que pasa de la manuscritura a la recitación de memoria, sólo que la suya es tan torpe que altera de manera cómica el texto (“Alta y sobajada señora,” etc.). Más allá de la comicidad, es evidente el énfasis cervantino en la pérdida de retentiva de un campesino analfabeto justo en el periodo que los oralistas designan como oralidad segunda, es decir, de convivencia entre la oralidad primaria, la manuscritura y la tipografía.

Todo ocurre como si Cervantes –inmerso en el periodo crítico que por aquella época experimentaba la historia de las técnicas de lectura y alarmado por los efectos de la recepción susurrante aplicada a la ficción de caballería– intuyera o dedujera una suerte de *lectio divina* que volvía equivalentes la materia religiosa y la caballeresca. No otra cosa nos comunica el *exemplum* inusitado de un lector enloquecido, quien a lo largo de la novela pone en práctica su memoria libresca bajo el modelo monástico de mimesis, de tal manera que la identificación Cristo-monjes se reproduce en Sierra Morena como identificación profana: Amadís/Orlando-don Quijote. De ahí que los recursos cervantinos de distanciamiento se resuelvan en una comprensión de contrapunto: aquello que para don Quijote es *imitatio* será burla y parodia para Sancho, el cura, el barbero y el narrador. Dicha comprensión contrastante nos comunica el punto de vista del autor sobre las novelas de caballería y, a través de ellas, sobre las creencias y prácticas religiosas de la España postridentina.

Así, la milenaria contienda por la voz entre rétores y comediantes, predicadores y juglares, actualizada por los autores de la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea* como contienda por la murmuración entre los hombres de iglesia y los bajos fondos sociales, se renovó con el *Quijote* de varias maneras. Vigente hasta hoy, la más significativa de ellas expone la dinámica que confronta al lector mimético y devoto con el nuevo lector, el de 1605, ya no “ocioso,” sino ocupado en la lectura crítica de las aventuras de Quejana-don Quijote.

²² Es bien sabido que a partir de la segunda edición de Cuesta el pasaje fue enmendado para preservar la ortodoxia religiosa.

Obras citadas

- Ad Herennium (Retórica a Herenio)*. Salvador Núñez trad. Madrid: Gredos, 1997.
- Aristóteles. Valentín García Yebra ed. trilingüe. *Poética*. Madrid: Gredos, 1992.
- Bataillon, M. “*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.
- Cascardi, A. J. “Totality and the Novel.” *New Literary History* 23.3 (1992): 607-627.
- Cervantes, Miguel de. Juan Bautista Avalle-Arce ed. “Coloquio de los perros.” En *Novelas ejemplares III*. Madrid: Castalia, 1987a.
- . Luis Andrés Murillo ed. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. Madrid: Castalia, 1987b.
- . Juan Bautista Avalle-Arce ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1987c.
- Chiong-Rivero, H. “«A imitación del hilo del laberinto de Perseo»: El nexa narrativo de las ficciones laberínticas en Sierra Morena.” *Modern Language Notes* 121.2 (2006): 278-298.
- Covarrubias, Sebastián de. Martín de Riquer ed. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1993.
- Frenk, M. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Friedman, E. “Sancho’s Mid-section: Mind and Matter in the Sierra Morena.” *Romance Languages Annual* 6 (1994): 465-471.
- Gilman, S. “Cardenio furioso.” En *Studia in honorem profesor Martín de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, 1988. III, 341-349.
- Herrero, J. “Sierra Morena as Labyrinth: From Wildness to Christian Knighthood.” *Forum for Modern Language Studies* 17.1 (1981): 55-67.
- Iffland, J. “Don Quijote dentro de la «Galaxia Gutenberg». Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica.” *Journal of Hispanic Philology* 14 (1989): 23-41.
- Illades, G. “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana).” *Escritos* 26 (2002): 13-35.
- . “Poética de la voz: los *murmuros* del *Quijote*.” En A. Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. II, 1385-1399.
- . “Sátira, prédica y murmuración: genealogía de una contienda por la voz en el *Quijote* de 1605.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 27.1 (2007): 161-178.
- . “«Aquellas sonadas soñadas invenciones que leía»: de la lectura susurrante de Quejana a la locura de don Quijote.” En Alexia Dotras Bravo *et al.* eds. *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 367-377.
- Juárez-Almendros, E. “Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Sierra Morena.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 24.1 (2004): 39-64.
- La Regla de san Benito*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.
- López Pinciano, Alonso. José Rico Verdú ed. *Philosophía antigua poética. Obras completas..* Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998. Tomo I
- Molho, M. “¿Por qué se vuelve loco don Quijote?” En *De Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, 2005a. 349-356.

- . "Loco soy, loco he de ser... Sobre la penitencia de Sierra Morena." En *De Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, 2005b. 357-360.
- . "Algunas observaciones sobre la religión en Cervantes." En *De Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, 2005c. 517-524.
- Moner, M. *Cervantès conteur: Écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.
- Ong, W. J. Angélica Scherp trad. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999 [1a. ed. en inglés, 1982].
- Pagán, F. L. "Geografía, ansiedad e «imitatio» en la penitencia de la Sierra Morena." *Neophilologus* 81.4 (1997): 551-562.
- Paiewonsky-Conde, E. "Falta, búsqueda y hallazgo: La forma del deseo en el *Quijote* de 1605." En *Le personnage en question*. Toulouse: Université de Toulouse, 1984. 175-182.
- Parr, J. A. "La configuración del personaje central en 1605: sobre la dinámica entre interés y distanciamiento." En Gustavo Illades & James Iffland eds. *El Quijote desde América*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de México, 2006. 271-281.
- Pérez Cortés, S. *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita*. México: Taurus, 2006.
- Quintiliano, F. M. Ignacio Rodríguez & Pedro Sandier trads. *Instituciones Oratorias*. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor, 1944.
- Riley, E. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981.
- Rojas, Fernando de. Peter E. Russell ed. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991.
- Ruffinatto, A. "Héroes en cueros haciendo locuras." *Voz y letra* 16.1-2 (2005): 133-148.
- Saenger, P. "La lectura en los últimos siglos de la Edad Media." En Guglielmo Cavallo & Roger Chartier eds. Fernando Borrajo trad. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998 [1a. ed. en francés, 1997].
- Santa Teresa de Jesús. Dámaso Chicharro ed. *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Talavera, H. "Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia." En *Escritores místicos españoles*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 16. Madrid: Bailly-Bailliére, 1911 47-56.
- Urbina, E. "Spatial Humor in Don Quijote Part I." *Discurso Literario* 5.1 (1987): 195-208.
- Zumthor, P. Julián Presa trad. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 1989 [1987].