

DOS LÍMITES DE LO CÓMICO EN LAS FIESTAS PALACIEGAS DEL SEGUNDO QUIJOTE

Hanan Amouyal
Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Sería algo difícil exponer mis ideas acerca de lo cómico en el *Quijote* sin tener en cuenta el escenario en el que se desarrollan los varios estudios cervantinos. Me refiero a la división interna de estos estudios, admitida tácitamente por la crítica, entre dos campos opuestos de labor exegética, designados desde hace tiempo como la lectura «dura» y la lectura «blanda» de la novela.¹

La lectura «dura», desde su consagración moderna en la interpretación brillante que le dedicó Auerbach en el capítulo catorce de su libro *Mimesis* (1950),² desarrolla una noción precisa del supuesto sentido de la novela, resaltando el efecto más inmediato de la obra: la risa. Tal concepción estriba en una propuesta implícita, según la cual se puede identificar la propia intención del autor con la recepción «original» de la novela en el momento histórico de su creación.³ Más que solo mostrar las evidencias históricas de dicha recepción, la lectura «dura» nos propone un análisis denso de los varios elementos del estilo literario cervantino a fin de desvelar paulatinamente aspectos diversos de comicidad y risa presentes en el estilo del texto, muchos de los cuales, cabe mencionar, se le suelen escapar al lector moderno. Finalmente, la lectura «dura», en su aspiración de refutar las lecturas «modernas» por la tendencia a dislocar la novela cervantina de su tiempo, despliega extensamente el contexto literario e histórico del Siglo de Oro.

En su extenso estudio, *Cervantes y la mentalidad cómica de su época* (2000), que debe considerarse la cumbre del aporte crítico de toda la escuela «dura», Anthony Close emplea plenamente tanto la erudición del filólogo como la sensibilidad del crítico para determinar firmemente en qué consiste el sentido de lo cómico de la creación cervantina *in toto*, teniendo en cuenta su relación con la producción literaria y el gusto cultural de su época. Close llega a la conclusión de que la comedia cervantina, especialmente cuando se manifiesta en forma narrativa, parece ser más refinada que lo que presentan los géneros cómicos principales del Siglo de Oro –la picaresca, la sátira áurea, el diálogo celestino, el entremés o la propia comedia–,⁴ para disociarse del gusto inferior del vulgo –marcado por

¹ Esta denominación, de uso general en la crítica cervantina, ha sido acuñada por el crítico Oscar Mandel en una de las primeras manifestaciones de la lectura «dura» (1958).

² Sin embargo, conviene mencionar que dicha lectura no coincide siempre con las interpretaciones de la escuela «dura». Close, en su análisis de la escena sobre la cual se centra el acercamiento de Auerbach, la del encantamiento de Dulcinea (II,10), destaca el efecto risible de la oración del caballero, recurriendo a los detalles del estilo, tan afligidos por el paso del tiempo, que el mismo Auerbach tiene por «un parlamento de retórica cortesana» (1990:96). Más aún, el leve desacuerdo reside también en dos concepciones distintas del sentido de la comedia cervantina: si para Auerbach, el *Quijote* expresa una visión evasiva de los problemas de su época (1950:336), el crítico británico insiste en la dimensión implícitamente edificante de las desventuras del caballero (1990, 98). Es de señalar que, a pesar de la refutación abierta de las interpretaciones románticas de la novela cervantina, la lectura enfáticamente antirromántica de Auerbach somete a la influencia latente de los románticos que aún nos permite considerar la locura quijotesca como una forma de idealismo (véase Williamson, 1988:15). En algún modo, la interpretación del *Quijote* en *Mimesis*, aunque está más alineada con la crítica «dura», resulta tampoco histórica y, de hecho, no cabe estrictamente en el esquema de Mandel (véase Hart, 1989:12-13).

³ Me refiero con esto a la tesis principal que expone Russell en su influyente artículo de 1969.

⁴ Close, en su libro, dedica un meticuloso análisis a los valores con los cuales identifica la esencia de la poética cervantina de lo cómico, haciendo hincapié en el decoro, la propiedad y la discreción (véase Close, 2000:17-62). Close, además, destaca a la hora de escudriñar la manera en que los autores coetáneos de Cervantes tratan la

ser necio, tosco, ofensivo e irracional—, que aún los autores más cultos emplean abiertamente en sus obras incluso cuando sirven para dar una lección moral, aprovechando la atracción de este gusto vulgar.⁵ Dicho esto, aunque sea imposible extraer una sola conclusión sin distorsionar el libro, la afirmación del crítico, si bien admite también la dependencia del autor de los géneros de su época, ilumina la intuición común: que el *Quijote* (si restringimos nuestra observación), al no pertenecer a ninguno de los géneros establecidos de índole cómica, es una obra *sui generis* y difícil de ubicar en cuanto a las dos tendencias de la tradición occidental de comedia, denominadas por Close como «lo aristofánico» y «lo terencio».⁶ Es cierto que Cervantes elabora algunos motivos folclóricos en su obra, incorporando asimismo elementos asociados con el entremés, sin caer, empero, en la impropiedad típica de la risa desdeñadora inherente a dicha tradición. De igual manera, la atenuación evidente del gusto vulgar tampoco llega a ser una mera imitación de la comedia de «erudición» propia del humanismo italiano.

No obstante, se puede llegar a tal conclusión sin rendirse a las exigencias de la escuela «dura», que se arriesga a reducir los múltiples sentidos de la obra solamente a esta dimensión, anulando cualquier otra perspectiva que se desvíe de lo que queda expresado por la comicidad ingeniosa del autor. Dicho esto, quisiera plantear nuevamente la cuestión de lo cómico a fin de deslindar los aspectos esenciales de los que consta, a mi modo de ver, la comicidad en el *Quijote*, sugiriendo además que la propia novela nos expone los límites posibles de su arte cómico. Me atrevo a decir que, además de hacernos posible inferir los límites inherentes de lo cómico, la novela también los atraviesa abiertamente en las fiestas palaciegas de la segunda parte, provocando otro efecto que no coincide completamente con lo puramente cómico.

Hacia el final del capítulo cervantino de su gran libro *Mimesis*, afirma el crítico lo que, a mi entender, tendría que constituir la esencia de lo cómico, es decir, que la unidad profunda de la obra cervantina descansa en la actitud del autor ante el mundo, una actitud de suma alegría e iluminación que le distancia, en cierta manera, de la melancolía barroca (Auerbach, 1950: 336). Más aún, el tema principal del barroco, el «desengaño», no aparece en la mayor parte de la novela (Close, 2007:14).⁷ En cambio, la obra elige como su tema principal la equivocación de lo puramente literario con «lo real» provocada por la locura del hidalgo. Sin embargo, la comedia cervantina no reside solamente en eso. El motivo principal de la obra, la colisión entre la imaginación fantástica de los libros de caballería y la esfera prosaica de la existencia cotidiana, suscitada por la locura del hidalgo, no debe ser, como señala Auerbach, de índole cómica (1950:317). En cambio, lo que hace posible que este choque permanezca sin consecuencia alguna es la visión cómica que «atenúa» constantemente los asuntos graves de la realidad, llevándola a la esfera no menos alucinada de la comedia.⁸ De hecho, la

herencia cómica del siglo anterior asimilándose la tradición de los motes con las modificaciones necesarias en la atmósfera particular de presiones religiosas e ideológicas, que la actitud de Cervantes frente a esta tradición se parece «al afán de limpieza de Hércules en los establos del rey Augías» (Close, 1993: 89. Véanse también las observaciones a lo largo de su libro, Close, 2000).

⁵ Me refiero aquí a las tensiones inherentes al género picaresco, aunque pueda ser que solo el *Guzmán* (1599, 1604) sirva para mostrar correctamente esta contradicción entre la meta didáctica y los recursos artísticos designados para provocar risa en el lector (véase Close, 2000: 283-308).

⁶ Con estos términos Close elabora la distinción tradicional entre los dos tipos de comedia griega asociadas con las formas arquetípicas a través las cuales la comedia se manifiesta históricamente en la tradición occidental, sin averiguar, empero, en las fuentes históricas aparte de señalar la preferencia aristotélica de la urbanidad de la comedia nueva. En cambio, Close aprovecha el contraste arquetípico para mostrar las tendencias específicas en la tradición española con su cultivación notable del gusto aristofánico (véase Close, 1993: 91; Close, 1994: 89-90; Close, 2000: 313, 326-328, 333).

⁷ De hecho, relatando la escena tan memorable del encantamiento de Dulcinea (II,10), Auerbach nos invita a imaginar de otro modo la escena, en la cual es precisamente el desengaño —como el epitome de la experiencia barroca de la vida— que queda ausente, pese a la experiencia chocante del caballero, la cual, claro está, nunca va a realizarse en la obra misma: «Podría tal vez pensarse que esta escena es precursora de una espantosa crisis... esta experiencia consiste en poner en tensión la esperanza del caballero, para luego conducirlo a un amargo *desengaño*» (1950:317, cursivas mías).

⁸ Auerbach destaca que es la locura del caballero la que «hace del mundo real y cotidiano un divertido escenario» (1950: 331; y también en Martínez Bonati 1992:125). Sin embargo, me parece esencial atribuir este

atenuación del material mimético de la novela desempeña un papel aún más esencial en la novela, por el hecho de que solo así sería posible articular continuamente el conflicto que encarna la figura de don Quijote con la «verdad de la historia».⁹

Este punto se hace evidente en el efecto que suscita la propia figura del caballero, tanto de risa como de admiración, logrando de esta manera una armonía interna entre lo disparatado y lo noble.¹⁰ La doble significación de «lo admirable», asociado tanto con el asombro que provoca la locura del caballero como con la simpatía generada por las nobles intenciones de su ideal,¹¹ a las que hace falta añadir la sabiduría del hidalgo en sus momentos de cordura, nos pone de relieve que esta figura «fingida» no cabe en ningún tipo del inventario cómico de tipología «teofrástica».

La «estilización» cómica de la realidad (empleamos el concepto de Martínez Bonati)¹² se manifiesta, asimismo, en el *razonamiento* del protagonista frente a los inevitables fracasos que sufre al llevar a cabo sus hazañas; tal razonamiento le aparta de la posible angustia derivada de las situaciones trágicas de la vida. La configuración cómica de los eventos en el *Quijote*, además de generarse desde la constitución única de la figura del caballero, descansa también en la dinámica espontánea que se va creando entre los dos protagonistas, infinitamente elaborada mediante la continuación de la situación dialógica, de la que resulta una dinámica liberadora de la antítesis entre risa y admiración.¹³

rasgo del *Quijote* al nexo estilístico en su totalidad, que conlleva el choque de la locura caballeresca hacia la esfera purificadora de la comedia (1992:42). Desde luego, el primer encuentro del hidalgo después de haberse convertido en un caballero (I:2) se desarrolla en un escenario completamente picaresco que en sí mismo podría ser suficiente para crear la farsa, pero es el choque entre los dos órdenes contrarios del estilo que agotan rigurosamente la rara locura del caballero con la óptica cómica lo que anularía cualquier posible consecuencia sórdida del ambiente picaresco.

⁹ Este es un punto fundamental en el análisis de Martínez Bonati: «At this point it is worth observing that the indefinite prolongation of the systematic conflict between the protagonist and the world is possible only in the climate of comedy, that is, in that very attenuated "realism", idealized in the direction of survival and good fortune» (1992:162). Me parece que lo mismo sostiene Close, si bien sea desde otra perspectiva, la del propio héroe: «[...] Cervantes sees his hero's career from a perspective which, though ironic, is nonetheless internal to the romance; his hero's endeavors are inept approximations to a potentially ideal one, constantly frustrated by their merely imitative motives, adherence to the wrong models, enactment of them in the wrong stage» (2000:70). Con la expresión polisémica de la «verdad de la historia», me refiero a lo que Close denomina «naturaleza común», es decir, la visión natural que abarca la existencia del hombre en el mundo (1990:37-41), consistiendo, a menudo, en cosas triviales, «menudencias», que, junto con las delusiones caballerescas, sirven como fuente de lo risible (2000:151-154).

¹⁰ Véanse, por ejemplo, las reacciones suscitadas por el encuentro de don Quijote con el canónigo de Toledo (I:50) o don Diego (II:16).

¹¹ La exposición todavía más satisfactoria acerca del concepto de «lo admirable» se halla en el estudio clásico de Riley, pero sin elaborar su relación con lo cómico aparte de repetir la opinión de El Pinciano, según él «lo que es a un mismo tiempo extraordinario e inverosímil llega a ser fuente de lo cómico» (1966:52). No obstante, en un tratado sobre lo ridículo, introduce Maggi la idea según la cual la *admiratio*, al lado de la *turpitudine* ciceroniana, se convierte en una fuente esencial para mover a la risa (véase Herrick: 1964:44-46). Parece que, aparte de un artículo de Lozano-Renieblas que se ocupa más con la aplicación de este concepto en el género de la novela (2014:52-53), la crítica de la escuela «dura» menciona de pasada su función primaria en definir la comicidad cervantina, especialmente en el *Quijote* (véanse Russell, 1969: 321, 324; Russell, 1985:83; Close 1990:77; Close, 2000: 24, 120, 161, 276). Sin profundizar aquí en ese tema, la admiración que provoca la figura del caballero tiene que ver, a mi entender, tanto con el sentido tradicional del concepto teórico, como con la reacción del lector «discreto» frente a la mezcla ingeniosa de elementos contradictorios en el carácter del caballero manchego, que le lleva a reaccionar con «reprobación afectuosa», si usamos las palabras de Mandel (1958:163), a los desatinos o disparates del caballero (esto como Close define el tono empático pseudoheroico de la parodia cervantina. Véase 1990:15, y también las observaciones de Auerbach, 1950: 322, 328-329).

¹² Véase *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, segundo capítulo.

¹³ La asociación de las dos es sugerida por el texto mismo en un momento muy llamativo en el segundo *Quijote*: «si con ello no rieres, por lo menos despegarás los labios con risa de jemía, porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa» (II, 44). Es de señalar aquí que, más allá de aludir a otra reacción admisible por el lector, la cual equipara su admiración con la identificación compasiva hacia el protagonista, no

El primer límite de lo cómico consiste en la suspensión temporal de la estilización cómica del hilo de la trama. Tal suspensión, empero, está íntimamente relacionada con otra forma aún más refinada de reír, con la sonrisa cervantina dirigida a toda la imaginación literaria. No me refiero aquí a la dimensión satírica de la obra en sí misma (la reprensión de los libros de caballería), sino al elemento risible que provoca la disonancia al introducir dos «regiones de imaginación» antagonistas por estilo e incongruentes al extremo.¹⁴ Me parece esencial destacar que no es la imaginación caballeresca la que se convierte en lo ridículo,¹⁵ sino la incongruencia risible al suponer una continuación desde aquella región de la imaginación, totalmente hermética, de fantasía romancesca, a otra, la de la imitación de la vida mundana con su marcada idealización optimista, la cual sustenta, además, la *coexistencia* lateral de otras regiones menos desviadas de la «verdad».¹⁶

Cabe destacar aquí que la reacción singular que provoca la colisión mental de estas regiones, la de asombro e ingeniosa ironía, echa raíces gracias a la separación que impone la lógica del estilo, que no permite integrar las dos esferas imaginativas. Si es difícil trasladar la realidad a la pura fantasía, la esfera caballeresca debe mantenerse fuera de la diégesis, en los ensueños del caballero, cuando él la resucita elegantemente en su estilo verbal. Finalmente, es posible establecer el segundo límite de lo cómico, la subversión de esta *coexistencia* ingenua e ideal de las dos regiones que resultaría en socavar la armonía cómica de la novela.

En primer lugar, el encuentro inesperado de los duques con los protagonistas de la famosa «historia», no lleva en sí mismo una ruptura de la concesión de «aventuras» y las pausas dialógicas, ni se nota que lo cómico no prevalezca en estos primeros capítulos de la estancia de don Quijote y de Sancho en el palacio. En este contexto, hace falta evocar la caída ridícula del caballero (II.30), la anécdota burlesca de Sancho a su amo a la hora de comer (II.31), o la oración tan disparatada como *admirada* al defender su ideal frente al ataque moral por parte del grave eclesiástico (ibíd.). El nuevo escenario, en sí mismo, si bien introduce la trama en un ambiente más elevado que lo apropiado para el estilo cómico,¹⁷ todavía no modifica la atenuación risible de los asuntos, puesto que el palacio ducal cumple materialmente las expectativas de ambos protagonistas, al mismo tiempo que el *decoro* esperado de los duques mantiene la actitud alegre e inocente, aun cuando los criados se burlan de los invitados, lavándoles la barba, como si fueran bufones de entremés.

En cambio, la actitud discreta de «disimular la risa»,¹⁸ de poder complacerse solo con las conversaciones con don Quijote y Sancho, cede el paso a la ambición notable de aprovechar al máximo la rara ocasión que se les ofrece a los duques, fieles lectores de la primera parte de la famosa «historia», de encontrar en persona a los héroes literarios: «los dos [los duques] dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco» (II:32); esto, claro está, con el propósito de crear de nuevo el gusto de la lectura ociosa de la novela, es decir,

hace falta atribuir a este pasaje más que el afán cervantino a las fórmulas antitéticas (Russell, 1985:83). En esta línea, dice Close que las dos –la risa y la admiración– no tienen que excluirse (Close, 2000:24), mientras que Lozano-Renieblas insiste en el sentido inclusivo de la frase disyuntiva (2014:58. Y también Russell, 1969:324).

¹⁴ Véase Martínez Bonati, 1992: 41.

¹⁵ Como muchos críticos han señalado, la parodia cervantina abarca mucho más que el género de las novelas de caballería (como la tradición del romancero, o la nueva épica italiana de Ariosto), aunque la invectiva se dirige solamente hacia las exageraciones de dichas novelas (Russell, 1985: 28; Close, 2000:337). Sin embargo, es posible estimar que no se niega completamente su valor de entretenimiento, como sugiere Martínez Bonati (1992:180-182).

¹⁶ Me refiero a la doble significación de la palabra que, al mismo tiempo que consiste en «lo verdadero» para los personajes, acaba de indicar lo que los lectores aprecian como verosímil (Véase Close, 2000:151).

¹⁷ Véase Martínez Bonati, 1992: 128.

¹⁸ Dicha disimulación es una parte esencial de poder simular las expectativas de ambos protagonistas: «Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las quijadas que por de dentro se besaba la una con la otra: figura, que a no tener cuenta las doncellas que le servían con *disimular la risa* (que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado) reventaran riendo» (II.31); «Mirábanle todos los que presentes estaban, que eran muchos, y como le veían con media vara de cuello, más que medianamente moreno, los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón, fue gran maravilla y mucha discreción poder *disimular la risa*» (II.32, cursivas mías).

la risa y la alegría. De hecho, la creación de los duques, que elaboran un tríptico de «aventuras» llenas de imaginación, mezclando temas de caballería con los asuntos propios de la trama, subvierte la armonía cómica de varias maneras. En primer lugar, dichas «aventuras», en realidad no pretenden representar el estilo noble de las novelas de caballería, sino lo contrario: crean una parodia interna de la novela misma, que llega a ser una deformación del mundo ideal de dichas novelas, de modo que la dignidad de la imaginación romancesca se reduce a los «desatinos» de un Merlín ficticio, o a la patética condesa Trifaldi, al lado de otras figuras ridículas en extremo. Los duques, además, tienen suficientes recursos materiales para simular con mayor verosimilitud efectos acústicos y visuales, no solo para *admirar* al caballero o *espantar* a su escudero (II.34), sino también para hacerles caer en la ilusión caballeresca, cuyo elemento más notable y atrayente para el lector es justamente lo maravilloso. No obstante, incluso este elemento esencial sufre una fuerte perturbación al introducirse violentamente en la esfera de la existencia trivial y ordinaria de la «verdad de la historia»,¹⁹ hasta convertirse en lo ridículo, lo monstruoso, o, de hecho, lo grotesco. Este último elemento persiste a lo largo de las burlas, especialmente en los cambios de género, de los cuales hace falta recordar el momento de revelar las caras barbudas de la dueña Dolorida y su compañía: «Y luego la Dolorida y las demás dueñas alzaron los antifaces con que cubiertas venían, y descubrieron los rostros, todos poblados de barbas, cuáles rubias, cuáles negras y cuáles albarrazadas» (II.39).

No obstante, las exageraciones grotescas de las burlas, además de ser el síntoma principal de la decadencia caballeresca, pone en evidencia que esta degradación de la esfera fantástica se infiltra en la «historia» misma, es decir, en la diégesis, desvelando miserias a través de la máscara cómica, como, por ejemplo, los detalles que nos revela doña Rodríguez sobre los duques (II.48), la angustia del caballero al quedarse solo en el palacio (II.44), o las desdichas del gobernador (II.47,51,53). La transformación grotesca del material mimético a fin de causar carcajadas de «disparatado humor» (II.30), además de poner en ridículo todo el género romancesco, provoca una subversión interna que afecta la verosimilitud de lo cómico, suspende la atenuación inherente a la comedia e insinúa instantes de miseria humana aun en esta «casa de placer» (II.30). Debido a eso, la parodia interna que crean los duques con objeto de crear lo cómico, en realidad lo transgrede, lo que quiebra el equilibrio tan sereno de risa y admiración, ambas necesarias para conseguir la comicidad particular de la novela. Es posible afirmar, según creo, que estas burlas traspasan el segundo límite que hemos propuesto antes, ya que el intento de integrar dos esferas poéticas capaces de *coexistir* solo en la locura del caballero o en la «rara» invención del autor, no puede sino derrumbar la coherencia de estas «regiones de la imaginación», llevándolas hacia un punto de desintegración.

El desafío que presentan los episodios ducales para la lectura «dura» de la novela, que insiste aún aquí en la intención paródica, burlesca y cómica del autor, con mínima censura hacia los nobles, no ha sido pasado por alto por la crítica. En efecto, Close ha dedicado un gran esfuerzo para aclarar las varias fuentes de estas fiestas palaciegas que eran populares en la corte, llegando así a la conclusión de que los duques representan, en cierto modo, el buen gusto de la época, que solo por el transcurso del tiempo resultan ofensivos e intolerables para el lector sensible de nuestro tiempo.²⁰ No obstante, el gusto particular de los duques no coincide completamente con el ideal de decoro sugerido por el crítico, mostrando, de hecho, cierta inclinación hacia lo vulgar.²¹ He aquí, al principio, la encarnación corporal de lo caballeresco, que aparece con varias exageraciones y deformaciones físicas, junto a deslizamientos hacia la picaresca, en las alusiones del discurso burlesco de la encantada Dulcinea, y *cito*: «pero hacer caso de tres mil y trescientos azotes, que no hay niño de la doctrina, por ruin que sea, que no se los lleve cada mes, admira, adarva, espanta a todas las entrañas piadosas de los que lo

¹⁹ Véase nota n.º 42.

²⁰ En cuanto a las fuentes históricas de las burlas véase Close 1990b. El crítico desarrolla la interpretación positiva de estos episodios en sus varios estudios, entre ellos: Close, 1990:85-87; Close, 2000: 329-331.

²¹ El ideal del *decoro* no abarca solamente el estilo de la ficción sino la conducta apropiada de clase y posición social que estaba bajo un proceso constante de refinamiento (Close, 2000). Sin profundizar más en eso, quisiera sugerir que la etiqueta cortesana, aquí representada en la figura de los duques, se expone cada vez más en contraste con otra forma de cortesía, aunque derivada de la cortesana, con un ideal de urbanidad compatible con la perceptiva que se halla en el *Galateo español*, cuya influencia en estos capítulos acaba de ser notada por Chevailier (1990:841).

escuchan y aun las de todos aquellos que lo vinieren a saber con el discurso del tiempo» (II.35);²² asimismo, las digresiones satíricas de la condesa Trifaldi: la primera, irónica en extremo como señala Alter,²³ al criticar el mismo género literario en el que ella misma narra su «historia» (II.38); la segunda, no menos subversiva, dirigida al pobre estado social de las dueñas de servicio, y *cito*: «¡Desdichadas de nosotras las dueñas; que aunque vengamos por línea recta, de varón en varón, del mismo Héctor el troyano, no dejaran de echarnos un vos nuestras señoras, si pensasen por ello ser reinas!» (II.40).

La subversión interna del estilo casi llega al punto de socavar lo que hace posible intuir lo cómico, es decir, la postura superior del lector, quien halla en el narrador un fiel aliado para mirar con ironía los fantasmas del caballero y los disparates del escudero. Ello, por el mero hecho de que los duques, además de leer la «historia» de don Quijote, tienen la posibilidad de encontrarlo en persona, de preguntarle sus reservas respecto a la novela, e incluso de *escribirla*, de modo que, tras la minuciosa puesta en escena de la narración, los duques se convierten en un «lector ideal», que puede complacerse al máximo al observar la narración «sucediendo» precisamente a sus pies. Por eso, sus figuras, poco encomiables para los lectores, casi llegan a personificar un posible placer interno de la novela, una experiencia «absoluta» de la novela de sí misma, sin necesitar teóricamente lectores de carne y hueso para *concretizar* el objeto ideal de la literatura, es decir, como si nosotros, los lectores, hubiéramos perdido la prioridad inherente de nuestra posición generadora de la ficción. Si bien se trata obviamente de un tema difícil de articular en extremo, quisiera sugerir que dicha impresión que se va creando durante la lectura de estos capítulos, quiebra además la actitud cómica del lector implícito de la novela, que depende precisamente del estado estético previgiliado de poder *advertir lo contrario*, si usamos la definición pirandelliana de lo cómico (2007:73), que posee, sin duda, cualquier lector. De todas maneras, la obra misma restablece el orden estilístico a la hora de convertir la «vida de corte» del caballero en una serie de escenas derivadas de la comedia de capa y espada, y, de esta manera, reduce a los duques a ser nada más que figuras semicómicas de esta *épica burlesca*. Pero cabe destacar que la novela nunca llega a restaurar plenamente esta actitud, sino que nos presenta otra forma de lo cómico, que invitaría a otra investigación.

²² La resonancia picaresca aquí es notable si tenemos en cuenta el discurso «genealógico», si bien lúdico, meramente típico de la figura picaresca, aquí en su variación cervantina de Pedro de Urdemalas: «pero sé decir que fui | destos niños de dotrina | sarnosos que hay por ahí. | Allí, con dieta y azotes | que siempre sobran allí | aprendí las oraciones» (*Pedro de Urdemalas*, versos 605-610).

²³ Véase Alter, 1975: 13-14.

Bibliografía

ALTER, Robert (1975): *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.

AUERBACH, Erich (1950): *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

CHEVALIER, Maxime (1990): “Cinco Proposiciones sobre Cervantes”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* T. 38, N.º 2, Número Monográfico Dedicado a Cervantes (1990), pp. 837-848.

CLOSE, Anthony J. (1990): *Cervantes: Don Quixote*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1990b): “Fiestas Palaciegas en la Segunda Parte del *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 475-484

— (1993): “Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Ministerio de Asuntos Exteriores: Anthropos.

— (1994): “Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and His Concept of *La Verdad de la Historia*”, en *The Modern Language Review*, Vol. 89, N.º 1, pp.88-106.

— (2000): *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Oxford/New York: Oxford University Press.

— (2008): *A Companion to Don Quixote*. Woodbridge, UK: Tamesis.

HERRICK, Marvin J. (1964): *Comic Theory in the Sixteenth Century*. Urbana, USA: University of Illinois Press.

HART, Thomas R. (1989): *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel (2014): “Porque invenciones noveles, admiran, o hacen reír. La propuesta cómica de las *Ejemplares*”, en *Comentarios a Cervantes: Actas Selectas del XVIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. España: Fundación María Cristina Masaveu Peterson.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1992): *Don Quixote and the Poetics of the Novel*. Translated by Dian Fox. Ithaca/London: Cornell University Press.

PIRANDELLO, Luigi (2007): *L'umorismo; El Humorismo*, traducción de Elisa Martínez Garrido. Madrid: Langre.

RILEY, E. C. (1966): *Teoría de la novela en Cervantes*, versión castellana de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus.

RUSSELL, P. E. (1969): “*Don Quixote* as a Funny Book”, en *The Modern Language Review*, Vol. 64, N.º 2, pp. 312-326.

— (1985): *Cervantes*. Oxford/New York: Oxford University Press.

WILLIAMSON, Edwin (1988): “Intención and invención in the *Quijote*”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8, vol.1, pp.7-22.