Isabel Lozano-Renieblas
Admiración y tragicomedia en el *Quijote*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCII, 2016, 187-203

ADMIRACIÓN Y TRAGICOMEDIA EN EL *QUIJOTE*

En el episodio del Caballero del Verde Gabán, Cervantes sitúa frente a frente a don Quijote y a don Diego de Miranda sin más preámbulos y cortesías que la admiración que en ambos despierta la presencia del otro. Cuando los dos caballeros se cruzan en el camino, el del Verde Gabán apenas si se detiene para saludar, por temor a que su yegua tordilla alborote a Rocinante. Pasa de largo y ni siquiera repara en la presencia de don Quijote. Es este último quien lo llama y lo invita a proseguir el camino en compañía. Se produce entonces una fascinación compartida de la que participa el lector:

> Detuvo la rienda el caminante, admirándose de la apostura y rostro de don Quijote, el cual iba sin celada, que la llevaba Sancho como maleta en el arzón delantero de la albarda del rucio; y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde, pareciéndole hombre de chapa [...]. Lo que juzgó de don Quijote de la Mancha el de lo verde fue que semejante manera ni parecer de hombre no le había visto jamás (Quijote II: 16: 820).

Razón tiene don Quijote para admirarse ante un caballero cuyo apellido pregona los vinculos con lo admirable[1], porque no deja de tener cierto aire de misterio, acaso nunca comprendido del todo, este encuentro azaroso. Don Quijote viene a turbar la paz de una casa bien ordenada y de un personaje cuyo perfil afable, sencillo y honesto lo retrata como hombre de bien, como perfecto ciudadano. La discreción modélica del caballero perturba a don Quijote de la misma manera que el disparate, la impetuosidad y su errático proceder conmociona la conciencia de don Diego de Miranda: dos formas de

[1] «Miranda» es un derivado del verbo latino *mirari*, que significa admirarse, asombrarse o admirar . A pesar de que esta acepción se ha perdido, en la actualidad todavía se conserva en derivados como maravilla (de *mirabilis*) y milagro (de *miraculum*) (Corominas-Pacual: 1987, bajo *mirar*).

comprender el mundo antagónicas para la mayoría, y para los menos, complementarias. No es nuestro propósito detenernos en el análisis pormenorizado de este encuentro; tan solo pretendemos acercarnos al comportamiento de la admiración como punto de intersección entre la seriedad y la risa en el *Quijote*. Si lo hemos elegido como punto de arranque y a modo de ejemplo al final en este trabajo es porque revela como ningún otro la trayectoria de la admiración y nos permite explicar el cambio que se opera de la comicidad burlesca de la Primera parte a la tragicomómica de la Segunda. Pero antes de abordar cómo la seriedad permea el tejido cómico del *Quijote*, conviene hacer algunas precisiones sobre la evolución del concepto de *admiratio* hasta la época de Cervantes.

El debate sobre la admiración

La *admiratio* es un concepto muy escurridizo y con perfiles poco claros pues tiende a confluir con la maravilla o lo sobrenatural. Admite desde formulaciones de alcance filosófico hasta las meramente retóricas, porque, como decía Gracián, «si la admiración es hija de la ignoracia, también es madre del gusto» (Armisen: 1986: 205). El concepto de *admiratio*, aunque no formaba parte de las pasiones clásicas del alma, quedó fijado ya desde la Antigüedad, que lo vinculó a la filosofía, a la poética y a la retórica, hasta convertirse en el Renacimiento en uno de los fines de la poesía. Una primera corriente concibe la admiración como fuente del conocimiento. Para Platón, la admiración es el origen de la filosofía (*Teeteto* 155d) y, a decir de Aristóteles, lo que impulsa a los hombres al conocimiento (*Metafísica*, libro II).

La segunda corriente tiene como punto de partida la *Poética*. Para Aristóteles la admiración no constituye en sí un fin del arte. De haberlo sido habría entrado en contradicción con su concepto de la imitación o verosimilitud. No obstante, Aristóteles recomienda la necesidad de crear admiración mediante lo maravilloso o irracional en la épica (*Poética* 1460a, 12-17). En la tragedia, sin embargo, el temor y la compasión se erigen en los principales agentes que generan admiración «cuando se presentan contra lo esperado», porque lo fortuito maravilla más «cuando parece hecho a intento» (*Poética* 152a, 1-10). Para los géneros elevados, es decir, para la tragedia y para la epopeya, la admiración radica en lo irracional, en el temor o en la compasión. En ambos géneros la admiración se comprende como una categoría del arte, pero ocupa un lugar secundario, subordinado respecto a la imitación.

En el Renacimiento, emerge una tercera corriente que, por una parte, añade a los fines horacianos de la poesía, *docere* y *delectare*, primero, el *movere* de la tradición retórica y, posteriormente, la *admiratio* (Weinberg: 1961: 150-51; Riley: 1963: 174 y ss.). Por otra, comprenderá la admiración como una categoría no solo de los géneros canónicos, sino que ampliará su dominio a los géneros cómicos, en un esfuerzo por completar, apoyándose en la tradi-

ción retórica, aquello que había quedado opaco o estaba incompleto en la *Poética* de Aristóteles. De hecho, uno de los cambios más significativos que introdujeron los comentaristas de Aristóteles en el ámbito de la poética fue dar primacía a la audiencia. Cuando Robortello escribe el primer comentario extenso sobre la *Poética* de Aristóteles (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*. 1548) está fuertemente influenciado tanto por el *Ars poetica* de Horacio como por los retóricos griegos y latinos (Weinberg: 1961: 66). La unidad artística que se sobrentendía en la poética parece ceder ante la posibilidad de persuadir y admirar a la audiencia, no ya mediante el todo, la obra de arte en su conjunto, sino a través de las partes. De ahí que un aspecto que en Aristóteles tenía una importancia secundaria en los comentaristas que siguieron a Robortello cobró cada vez más relevancia.

Para Robortello, una de las fuentes de placer es la admiración ante lo maravilloso y el asombro que provoca lo inesperado. No se le escapó al comentarista de Aristóteles la dificultad que entrañaba hacer compatible admiración e imitación o verosimilitud (Weinberg: 1961: 397; Riley: 1963: 174). Minturno añadió la admiración a los fines clásicos de la poesía (Weinberg: 1961: 737-739; Herrick: 1947: 224); y un tratado de tanta influencia y autoridad como *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero (1561) se fundamenta sobre la idea de que la poesía, concebida como lenguaje, debe orientarse tanto al objeto del arte como al sujeto; esto es, al efecto de placer y utilidad que produce en la audiencia (Weinberg: 1961: 743-750). Ni que decir tiene que hubo antecedentes a los escoliastas de la *Poética* que trataron el tema de la admiración, como es el caso de Pontano, que la considera una de las diferencias entre el poeta y el orador (Vega Ramos: 1992: 35). Podrían aducirse más ejemplos pero los mencionados son suficientes para mostrar que el interés que suscitó la admiración, a medida que avanzaba el siglo XVI, respondía a cambios de calado en el dominio del arte que se dejarán sentir en la centuria siguiente.

Esta tercera corriente, fuertemente influida por la retórica, como ha mostrado Marvin Herrick (1947), reformuló el concepto de *admiratio* en el Renacimiento. Apoyándose en la tesis que Cicerón defiende en *De partitione oratoria*, introducirá una peculiar característica: la novedad como una de sus fuentes[2]. La admiración que provoca lo nuevo o lo inesperado fue uno de los fundamentos sobre los que se apoyaron los teóricos renacentistas en su revisión de la teoría aristotélica de lo cómico basada en lo ridículo. La novedad no solo permitió ampliar el dominio de lo cómico sino también vino a desplazar de manera paulatina la comprensión aristótelica de lo cómico limitada a

[2] «Fit etiam suavis oratio cum aliquid aut invisum aut inauditum aut novum dicas. Delectat enim quidquid est admirabile, maximeque movet ea quae motum aliquem animi miscet oratio, quaeque significat oratoris ipsius amabiles mores» (*De partitione oratoria*: § 22, 328).

lo feo. Los teóricos renacentistas se dieron cuenta de las limitaciones que tenía la teoría aristotélica de lo ridículo y se vieron en la necesidad de dar respuesta a lo que ya era un hecho en el dominio de la estética. El quicio sobre el que se articuló esta ampliación fue la incorporación del binomio admiración-novedad, que abriría el campo de lo cómico a un mundo de variadas posibilidades, entre ellas, la confluencia con la seriedad. La poética tuvo que buscar acomodo a una amplia gama de géneros literarios que no pertenecía estrictamente al dominio de lo bajo pero que tampoco cabía en los géneros elevados. Me refiero a los géneros en proceso de formación que desarrollan una estética del presente o de lo cotidiano. A pesar de la teoría retórica de los tres estilos, el dominio literario se distribuía, de hecho, en dos grandes bloques: los géneros elevados y los géneros bajos. La gama intermedia no tenía una ubicación clara, pues oscilaba entre acercarse a los elevados (la novela de caballerías o la novela de aventuras se consideró épica) o a los géneros bajos (el género pastoril pasó por ser un género bajo). La ausencia de una formulación exhaustiva propició que los comentaristas de Aristóteles buscaran completar la teoría de lo cómico, mirando alternativamente hacia los preceptos de la tragedia y de la retórica.

De todos ellos, quien reflexionó con mayor claridad y profundidad sobre la ampliación de lo cómico fue Vicenzo Maggi. A diferencia de Robortello, que se había apoyado en la tragedia, Maggi construye su teoría de lo cómico a partir del objeto de la comedia, esto es, de lo ridículo (Vega Ramos: 1993: 1109). En su tratado *De ridiculis* parte de la idea aristotélica de lo cómico como defecto o fealdad sin dolor y propone que la fealdad solo provoca risa si media la admiración. La base de su argumentación que le permite fundamentar su teoría procede de la retórica ciceroniana. Para Maggi, Cicerón[3], que trató el tema de la risa desde una perspectiva mucho más amplia y flexible que Aristóteles, propuso un tipo de comicidad sin fealdad, como el contento que trae consigo la vista de nuestros seres queridos. No puede haber comicidad, según Maggi, si no media la admiración y lo nuevo. No importa lo gracioso que sea un chiste; si se oye muchas veces, pierde la gracia y provoca fastidio, porque la repetición destruye el efecto de lo cómico (*De ridiculis* §15). Los tres componentes esenciales de lo cómico son, para Maggi, fealdad sin dolor, novedad y admiración (*De ridiculis* §19)[4]. La importancia de comprender la admiración como componente de los géneros cómicos significaba, de hecho, aplicar al ámbito de la risa una categoría que hasta entonces había sido patrimonio de la seriedad, con el propósito de ensanchar los estre-

[3] Véase *De oratote* (II: 58: 236).

[4] La novedad se manifiesta primero como un intruso de la tradición, un elemento foráneo y como tal cómico. Calandrino es el personaje que mejor encarna esta idea de la novedad como componente cómico y opuesto a la tradición. Lo describe Boccaccio como hombre simple y de nuevas costumbres (*Decamerón* 8, 3).

chos límites de lo feo y ampliar su dominio. Si, para la Antigüedad, el defecto sustentaba lo cómico, a medida que nos acerquemos al siglo XVII lo cómico pasará a esbozarse con una sonrisa. La alegría o el placer se erigen en los pivotes sobre los que gravita la nueva noción de lo cómico, que trasciende, para los pensadores humanistas, el mero acto de reír a carcajadas. Lo cómico se diluye en un concepto más amplio que abarca el disfrute como actividad del espíritu[5].

Esta panorámica que he trazado hasta aquí en apretada síntesis sobre el debate y la ampliación de lo cómico en el Renacimiento permite comprender mejor la operación Hércules, y tomo prestada la expresión de Anthony Close (1993: 89), que Cervantes se propuso llevar a cabo en el dominio de lo cómico. De hecho, el comportamiento del binomio admiración-novedad parece anunciar el inicio de un cambio de sensibilidad hacia lo cómico, cuyo cenit situaba Close en torno a 1600. Este cambio puede rastrearse observando el comportamiento de la admiración a lo largo de los dos *Quijotes*. La seriedad avanza lenta pero acaba permeando todo el tejido cómico de la obra. Las diferencias ante lo cómico que separan las dos partes de la novela van desde la inevitable aceptación del defecto como integrante de la comicidad bufonesca hasta la progresiva humanización de la figura cómica.

En el arranque del *Quijote* de 1605 predomina una idea residual de lo cómico, marcada por el binomio admiración-novedad y asociada, no solo pero sí fundamentalmente, a lo bajo, a lo ridículo, en definitiva, a las burlas que reciben caballero y escudero. Lo que provoca admiración en los primeros capítulos del *Quijote* de 1605 es la novedad o sorpresa ante el despropósito,

[5] Este giro hacia una comprensión de lo cómico como alegría se había producido de hecho en el dominio socio-cultural. Se percibe muy bien la nueva sensibilidad en la evolución que sufre el vocablo *ocio* u *ociosidad*, que va perdiendo la connotación peyorativa que concontramos en el *Tesoro de la Lengua Castellana* o en el conocido refrán «la ociosidad es la madre de todos los vicios», hasta aceptar el ocio como «diversion u ocupación quieta: especialmente en obras de ingenio», que encontramos en el *Diccionario de Autoridades*. Pedro Mexía le dedica el capítulo XXXII de la primera parte de su *Silva de varia lección* a las bondades del trabajo frente a los males que trae la ociosidad. En él explica los efectos de la inacción en la naturaleza: «con la ociosidad se daña la complisión, se corrompen los buenos humores, hácense señores los malos». Huyamos de la ociosidad, escribe Mexía. La recreación es lícita pero «se ha de tomar para volver mejor al trabajo» porque «quien quita el trabajo, quita el descanso» y «El que nunca cansó ni trabajó, en ningún descanso puede tomar entero gusto» (*Silva de varia lección* I, XXXII). El termino *ociosidad* no denota, en resumidas cuentas, descanso sino inacción (Chartier: 2005: 133 y ss.). El *Tesoro de la Lengua Castellana* registra una escueta entrada en la que se limita a decir que la palabra *ocio* no es tan usada como *ociosidad*, remitiendo a su etimología latina, para terminar definiendo *ocioso* como aquel que no se ocupa en cosa alguna. Sesenta años después, Juan de Zabaleta vincula claramente el vocablo *ocio* al placer: «El ocio no es no hacer nada, porque éste es el ocio de muertos, sino hacer algo que deleite o que no fatigue» (*El día de fiesta por la tarde*: 387).

a través de un discurso regido por la retórica del disparate, por la desproporción del aspecto físico de la estrafalaria y contrahecha figura de don Quijote y, las más de las veces, por un comportamiento desatinado y fuera de lugar. Los pastores que se dirigen al entierro de Grisóstomo, encabezados por el discreto y alegre Vivaldo, cuando lo oyen hablar «acabaron de enterarse [...] que era don Quijote falto de juicio y del género de locura que lo señoreaba, de lo cual recibieron la mesma admiración que recibían todos aquellos que de nuevo venían en conocimiento» de su locura (*Quijote* I: 13: 151). Los frailes benitos contra los que don Quijote arremete con furia y denuedo, convencido de que han raptado a las señoras princesas, añaden, a las desconcertadas razones del caballero, el desaliñado porte, porque «se quedaron admirados así de la figura de don Quijote como de sus razones» (I: 8: 109). Asimismo, la ventera y Maritornes, como las mozas del partido de la primera venta, se admiran del extraño discurso «que así entendían como si hablara en griego» (I: 16: 185). Esta admiración bufonesca (admiración negativa la denominó Eduardo Urbina: 1989: 25) no está exenta de un marcado grado de violencia, porque, como ha mostrado Bénédicte Torres y Michèle Guillemont (2008), el *Quijote* alberga en su seno una extraordinaria violencia verbal y física, ejercida contra la pareja protagonista, pero también contra todo aquel que contraríe los dislates caballerescos de don Quijote. El ventero y cuantos salen a su encuentro se mofan de las debilidades y defectos de un loco y le siguen la corriente para divertirse a su costa. En el entremesil episodio de Maritornes (I: 16), todos los personajes parecen aquejados de un frenesí colectivo como si se hubieran contagiado de la furia de don Quijote (Torres y Guillemont: 2008: 737). Bien lo sabían los lectores de la primera parte, que rechazan sin contemplaciones este tipo de excesos. En el capítulo III del *Quijote* de 1615, Cervantes se inventa un lector ideal, encarnado en la figura de Sansón Carrasco, que pasa revista al *Quijote* de 1605. Cuando el bachiller le informa a don Quijote que se ha impreso su historia, menciona, entre las quejas de los que la han leído, «que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote» (II: 3: 707-708). Esta comicidad basada en la agresión al contrario responde a la noción aristotélica de lo cómico basado en el defecto y es deudora de una sociedad que no solo tolera la violencia sino que la aplaude y se regocija con sus excesos, al considerarla parte integral de la interrelación entre individuos. El siglo XVII, y con él Cervantes, como muestran las constantes recomendaciones encaminadas a moderar las burlas en los manuales de cortesía, cuestiona cada vez más esta comicidad. Con ello no quiero decir en modo alguno que lo cómico-bufonesco, que hacía de los defectos corporales o de la pertenencia a determinados oficios diana de todo tipo de bromas, desaparezca. Por el contrario, convivirá con otras formas de entretenimiento y aun pervive, me atrevería a decir, en la actualidad, sobre todo, en zonas rurales. La comicidad bufonesca seguía estando muy viva en los entretenimientos con que se solazaban nobles y cortesanos, como muestra la predilección de los

monarcas por los llamados «hombres de placer»; oficio que desempeñan don Quijote y Sancho en el palacio ducal. Estos palos que tanto desagradaban a los lectores del primer *Quijote* muestran la cara más visible de una comprensión de lo cómico que se percibía como caduca[6] y Cervantes, consciente de las constricciones que le imponía reducir lo cómico a lo feo, busca liberarla del pesado legado de las chocarrerías del bufón.

La admiración y la alegría juntas

El cambio de rumbo de esta concepción de lo cómico basada en la admiración que provoca la novedad o sorpresa ante el defecto comienza a perfilarse ya al final de la primera parte, en el conocido discurso del canónigo de Toledo. En su crítica de las novelas de caballerías, el canónigo sienta los presupuestos de las obras de ficción al proponer que «admiren, suspendan, alborecen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas» (I: 47: 549). Llama poderosamente la atención que emplee el binomio admiración-alegría para referirse a la ficción ideal, siendo que su ideario cabría encuadrarlo en la corriente aristotélica. Admiración y alegría pertenecían, en el ámbito del pensamiento aristotélico, a dos dominios que se percibían separados. A ello, acaso, responde la dificultad que ha tenido la crítica para explicar el pasaje. Alban Forcione, que le dedicó un extenso comentario, intentó explicar la contradicción recurriendo a la ambivalencia pero sin dar una solución convincente (Forcione: 1970: 125-127). Eduardo Urbina, en un interesante artículo sobre la admiración, va un paso más allá, y tomando como punto de partida la ambivalencia que propone Forcione relaciona la admiración con lo cómico (Urbina: 1989)[7]. El discurso del canónigo ha tenido una importancia capital en la comprensión de la estética de Cervantes pues ha dado lugar a dos premisas que en la actualidad parecen incuestionables y son aceptadas por la mayoría de la crítica cervantina. La primera asume que la voz del canónigo representa, en palabras de Forcione, «Cervan-

[6] En este modelo de comicidad se incardina la costumbre de motejar, tan del gusto de los cortesanos, que se divertían inventando juegos verbales para herir al contrario, porque si por algo se caracteriza la cultura cortesana es por el cultivo del arte de la conversación y de la seducción verbal. El mismo vocablo que designa el pasatiempo de zaherir verbalmente al adversario, *motejar*, significa señalar los defectos ajenos o como registra el *Diccionario de Autoridades*: notar, censurar las acciones de alguno con apodos o motes.

[7] Eduardo Urbina es el único, que yo conozca, que propone una solución al problema desde una comprensión de la admiración como categoría de los géneros cómicos. Distingue entre admiración positiva (la de los géneros serios), admiración negativa (lo cómico bufonesco) y la admiración ambivalente (se dan las dos anteriores conjuntamente). Sin embargo, acepta implícitamente la supeditación de la admiración a la verosimilitud (1989).

tes most complete and profound statement of a theory of literature» (Forcione: 1970: 91). La segunda, de mayor alcance, presupone que Cervantes compartía con Tasso la necesidad de armonizar verosimilitud y admiración (Forcione: 1970: 96-103; y Riley: 1963: 175; Riley: 1981: 278 y ss). En el pasaje que nos ocupa se ha interpretado la admiración en su sentido más estrecho, tal como la entendía la correinte aristotélica, esto es, como categoría de los géneros serios, subordinada a la verosimilitud. Pero acaso no esté de más recordar que este dogma de reducir la ficción cervantina a la verosimilitud es una construcción crítica, una corriente dominante pero no la única. Baste decir que Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* advertía, a própósito de este pasaje, que Cervantes tenía una comprensión clarividente de las leyes de la novela, a la que se resistía a encerrar en los estrechos moldes del realismo (1896: cap. X: 396). La explicación aristotélica no es la única posible, pues cabe interpretar también el fragmento a la luz de la nueva sensibilidad hacia lo cómico que admitía la admiración como una de sus premisas. Con idénticas palabras definía, Gerolamo Fracastoro, la risa: «un movimiento compuesto de admiración y alegría»[8]. Y en términos muy parecidos se expresaba también Laurent Joubert en su *Tratado de la risa*, sustituyendo admiración por tristeza, de modo que la risa deviene, para él, en una mezcla de alegría y tristeza (Joubert: 2002: cap. X-XVI).

Risa de jimia

Otro momento en el que Cervantes o, por mejor decir, Cide Hamete relaciona la admiración con lo cómico es el capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote*. Cide Hamete exhorta al lector para que se ría de los sucesos del gobierno de Sancho y de las aventuras amorosas de don Quijote con Altisidora:

> Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche, que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa (II: 44: 1072).

Riley, que estudió con detenimiento el pasaje, puso esta cita como ejemplo de antítesis entre admiración y risa. El cervantista británico (1963:176)[9] distin-

[8] «Est autem risus compositus ex admiratione et laetitia motus» (*De la simpatía y antipatía*: cap. 20: 80).

[9] Un primer acercamiento a la admiración en la ficción cervantina lo efectúa en el capítulo 3 de *Teoría de la novela en Cervantes* (1981).

gue tres tipos de admiración poética para los géneros serios: la que viene dada por lo nuevo y excepcional, que parece identificar con lo maravilloso o milagroso y que se opondría a la verosimilitud; la que se manifiesta como efecto de la belleza; y la intelectual, que aparece como origen de la filosofía o como fuente del conocimiento humano en el *Criticón* de Gracián. No contempla –sería más exacto decir que menciona muy de pasada y sin concederle mayor interés– la admiración como componente de los géneros cómicos. Argumentó, aunque sin mucha convicción, que ningún teórico español había relacionado la admiración con la risa. Aunque alguna reserva muestra cuando apostilla que «sería mucho aseverar que un escritor como Cervantes no se hubiera dado cuenta de esto» (179). Edward Riley, como también Eduardo Urbina (1989: 18), lee la frase como disyuntiva. Sin embargo, no faltan ejemplos en el *Quijote* con sentido de distributiva inclusiva, es decir, incluyendo los dos terminos de la distribución, o incluso en relación sinonímica[10]. En este último sentido la interpreta Clemencín, quien se preguntaba por la relación que había entre la admiración y la risa de jimia, para apostillar acto seguido: «Por lo demás dijo bien Cervantes que los sucesos de don Quijote se han de celebrar o con admiración o con risa; y por mejor decir, frecuentemente con una y otra, porque lo sublime del ridículo excita ambas a un mismo tiempo» (Clemencín: 1966: 1767: nota 14). Tampoco la última edición del *Quijote* de la Real Academia Española explica lo que Cervantes quiso decir con risa de jimia.

Veinticuatro años después de la publicación del *Quijote*, Francisco Vico y Artea, regente sardo para Cerdeña en el Consejo de la Corona de Aragón desde 1627, escribió una *Historia general de la isla y reino de Sardeña* donde explica la expresión utilizada por Cervantes. Vico se detiene en revisar los orígenes del adagio *sardonius risus*, conocido desde Hesiodo. En su escrito recoge las dos explicaciones clásicas que relacionan la expresión con Cerdeña. La primera atribuye el origen de la expresión a los efectos de la hierba sardonia (*ranunculus sceleratus* o apio de la risa), un potente veneno que provoca algo parecido a un ataque de risa por la contracción espasmódica de los músculos faciales. La segunda explicación está relacionada con la risa contra natura que emitían los parricidas ante el sacrificio de sus progenitores. Ni la explicación de la bárbara costumbre cartaginesa ni la de la hierba venenosa convencen a Vico. Por ello formula su propia hipótesis y conjetura que los orígenes del adagio debieron de estar relacionados con el culto que los sardos

[10]En el capítulo XIX de la segunda parte del *Quijote*, al salir don Quijote de la casa de don Diego de Miranda se encuentra «con dos como clérigos o como estudiantes», aquí «o» tiene claramente sentido inclusivo, esto es, debe leerse «como clérigos y como estudiantes». Un caso aun más claro se encuentra en el pasaje donde don Quijote habla de las relaciones paterno-filiales: «los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida» (II, XVI, 825). Sobre las distributivas inclusivas, remito a *Nueva gramática de la Lengua Española*: 613-614.

rendían a la diosa Diana con animales de risa fingida, como el mono, porque «lo mismo es decir que es una risa fingida, o risa de simia, y el adagio *sardonius risus* (como quiere Manuzio) fue impuesto para significación de risa fingida» (Vico: I: cap. 9: 117).

El que rie con *risa de jimia* o *sardónica* simula la risa[11], como comenta Laurent Joubert, en su *Tratado de la risa* a propósito de los diferentes tipos de risa, «solo estira los labios, pues por dentro le domina la cólera o la tristeza (Joubert: 2002: 121). Y es que desde la Antigüedad, el mono está ligado a la risa y al histrionismo. Representaba la imagen invertida de lo humano, donde se daban cita todo tipo de rasgos negativos, que iban desde la mentira hasta la encarnación de las pasiones dionisíacas (afición a la embriaguez, tendencia a la pereza o inclinación a la lujuria, entre las más repetidas)[12]. Le seguía, en el elenco de defectos que adornaban su comportamiento, su identificación con lo demoníaco, debido a su gran capacidad mimética, como atestigua el principio «ars simia naturae» (Curtius: 1990: 538-40; Janson: 1952: cap. X)[13]. El mono no era útil al hombre, como otros animales domésticos. Así lo explica Filippo Picinelli en su *Mundus simbolicus* y, por eso, de él puede decirse *risui non usui*, como reza el emblema, porque al igual que los mimos, los monos actúan movidos por el afán de hacer reir y de la burla, y solo sirven para satisfacer la vanidad humana (Janson: 1952: 203). Todavía en la segunda mitad del siglo XVI, Benardino Gómez de Miedes en sus *Comentarios sobre la sal* se hace eco de esta larga tradición de la relación del mono con la risa:

> Sobre este animal Hipócrates dijo que era una criatura risible cubierta de un cuerpo risible y por ello se considera como un mimo o bufón del hombre, pues no hay en él ningún gesto, ningún movimiento o esfuerzo que, por el hecho de reproducir los de los humanos, no provoquen la risa de los hombres (Gómez de Miedes: 2003: XXIII. 4: 753).

---

[11] Ugo, en la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, comenta sobre la risa sardónica que es risa de mofa o burlona, como la del conejo, que lo están asando y muestra los dientes como si se riera (III, 282).

[12] El mono se consideraba paradigma de la fealdad física, reflejo de su catadura interior. Escribía Cicerón, citando el conocido hexámetro de Ennio, «simia quam similis turpissima bestia nobis» (*De natura deorum*, I, 35. 97). Por su destreza mimética se asociaba a la mentira, al engaño y a lo demoníaco. Esopo en la fábula «El delfín y el mono» cuenta que el delfín, cuando estaba frente al puerto de Atenas, le preguntó al mono por el Pireo. El mono le respondió muy seguro que conocía muy bien a ese hombre porque ese era muy amigo y vecino suyo (*Fábulas*: 73).

[13] El emblema *ars simia naturae* parece tener su origen en el comentario de Aristóteles sobre el exceso de gesticulación de los actores antiguos. Minisco llamaba simio a Calípides porque en sus representaciones exageraba demasiado, y lo mismo se decía de Píndaro (*Poética* 1461b, 35; Janson: 1952: 287).

Augustin Redondo había afirmado con sumo acierto que la mención de la risa del mono nos sitúa en el horizonte de la truhanería citando *De conscribendis epistolis* de Erasmo, para quien «la risa no sólo es propiedad del hombre, sino también de perros y micos» (2011: 230), aunque no se detuvo en el sentido del sintagma.

Cervantes opone en el pasaje que nos ocupa dos modalidades de risa: la alegre y la seria[14]. La risa alegre se corresponde con las «dos fanegas de risa» que promete al lector. La risa seria o la *risa de jimia* es una risa fingida que oculta la seriedad y expresa una variada gama de emociones con un matiz serio, entre las que pueden incluirse tristeza, amargura, malicia, sarcasmo, etc. Se trata de un tipo de risa cercana a lo que se conocía como risa megárica o sincrusina, variaciones que acogen la seriedad con diferentes matices y cuyas fronteras no siempre están bien delimitadas (Joubert: 2002: 121; Gómez de Miedes: 2003: IV, XIV. 1-5).

La apostilla del narrador cobra sentido cuando se lee la frase cervantina como un quiasmo, cuyos extremos corresponden a «dos fanegas de risa» y «risa de jimia» en correlación cruzada con «admiración» y «risa». La relación existente entre la *risa de jimia* y la *admiración* radica, por tanto, en la intromisión de la seriedad en el dominio de la risa.

Episodio del caballero del Verde Gabán

En la segunda parte del *Quijote* se consolida la transformación en tragicomedia de la obra cervantina. Juega un papel central en esa transformación la novedad o sorpresa que causan los disparates de un loco. En esta parte de la obra alcanza su momento culminante la tensión entre los elementos elevados, serios, y los burlescos, bajos, que es el alma de la tragicomedia. En medio, la admiración burlesca basada en lo ridículo no desaparece por completo. Buena muestra de ello son las burlas que organizan los duques durante la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio ducal, transformado para tales efectos en «casa de placer». Los duques hacen de caballero y escudero sus bufones para su regocijo y divertimento particular. La mayor parte de los episodios de la secuencia de la corte ducal responde a una lógica festiva a modo de espectáculos teatrales y a imitación de las fiestas palaciegas cortesanas, muy del gusto de la época (Close: 1991; Redondo: 2011). No solo los duques, también Sansón Carrasco se divierte a costa de caballero y escudero con una actitud no tan alejada de la que mantenían los personajes de la pri-

[14] Trueblood distingue tres modalidades de risa en el *Quijote*: la risa festiva, la risa burlesca y la risa seriocómica o aquella entretejida con sentimientos de diversa índole. A Cervantes «se le fueron ofreciendo ocasiones a la mano para facilitar al lector "discreto" y refinado una risa contenida y hasta reflexiva –y esto con creces en el libro de 1615» (Trueblood: 1984: 22).

mera parte, aunque mucho más compleja. Unos y otro comparten, además, que han leído y conocen bien la Primera parte del *Quijote*. Muy distinta es la reacción ante las locuras de don Quijote de otro grupo de personajes encabezado por el Caballero del Verde Gabán o los estudiantes que aparecen en la antesala de las bodas de Camacho, acaso porque ni han tenido noticia del humor de don Quijote ni han leído la primera parte. Los estudiantes, que no los labradores, pronto comprenden el mal que aqueja a don Quijote, pero, aun con todo, aclara el narrador: «le miraban con admiración y con respeto» (II: 19: 853). Y es que podría decirse que los episodios del Caballero del Verde Gabán marcan un punto de inflexión en el comportamiento de la admiración en la segunda parte.

La aparición del caballero del Verde Gabán ha gozado del favor de la crítica y ha generado las más variopintas lecturas. Su interpretación ha despertado todo tipo de simpatías y recelos que oscilan entre el caballero ejemplar y varón prudente (Marcel Bataillon: 1950; Alberto Sánchez: 1961-62; o Anthony Close: 1990) hasta el personaje misterioso, representante de un racionalismo deshumanizado que solo despierta sospechas (Márquez Villanueva: 1995; Percas de Ponseti: 1975), sin olvidar los que se sitúan en un punto equidistante de ambos extremos (Riley: 1990: 178). Don Diego de Miranda desconoce la dinámica cómica del *Quijote* de 1605 porque no ha leído la obra. De haberla leído, quizás, habría reaccionado como los duques o Sansón Carrasco:

> No había aún llegado a su noticia la primera parte de su historia, que si la hubiera leído cesara la admiración en que lo ponían sus hechos y sus palabras (II: 17: 768).

La novedad, como en la Primera parte, es el desencadenante de la admiración. Pero pronto la admiración que causa «la apostura y rostro de don Quijote» (II: 16: 820) se entremezcla con la seriedad. Don Diego de Miranda se da cuenta de que hay algo extraño e inexplicable pero fascinante que le impulsa a indagar más allá del aspecto externo del personaje:

> Acertastes, señor caballero, a conocer por mi suspensión mi deseo, pero no habéis acertado a quitarme la maravilla que en mí causa el haberos visto, que puesto que, como vos, señor, decís, que el saber ya quién sois me lo podría quitar, no ha sido así, antes agora que lo sé quedo más suspenso y maravillado (*Quijote*: II: 16: 822).

La distancia que media entre la palabra y la acción, que adquiere en el episodio su grado máximo, es el complemento de la admiración burlesca. A medida que avanza la trama, se va intensificando la seriedad, con un movimiento pendular que fluctúa entre la discreción del que sabe adaptarse a las circunstancias (la seriedad), y la locura que actúa gobernada por el principio de la improvisación (lo ridículo) (Costa Vieira: 2004-2005). La respuesta de

don Quijote y su opinión sobre los hijos borran la primera impresión que causa en don Diego, admirado, «del razonamiento de don Quijote, y tanto, que fue perdiendo de la opinión que con él tenía de ser mentecato» (II: 16: 828). Don Diego se sorprende de la discreción del loco. Este ir y venir a uno y otro extremo del péndulo corre parejo y se apoya en los dos ejes temáticos del episodio: la caballería (la acción) y la poesía (el discurso) (Grilli: 1991). Pero esta impresión es un espejismo que se desvanece ante el empeño en acometer a los leones. La pertinaz determinación de don Quijote de enfrentarse a los leones hace oídos sordos a los reiterados intentos de don Diego de Miranda por disuadirlo. El del Verde Gabán acaba convenciéndose de la inutilidad de su intento porque «no le pareció cordura tomarse con un loco, que ya se lo había parecido de todo punto don Quijote» (II: 17: 834).

La dialéctica palabra-acción funciona como una suerte de tela de Penélope de manera que lo que afirma la acción niega la palabra y al contrario. Efectivamente, mientras la acción se orienta hacia la admiración burlesca, la palabra adquiere un tono serio, sentencioso, la entonación del discreto. En don Quijote no existe conformidad entre el orden de las ideas, o de la palabra, y el orden de la vida o de la acción. No se le escapa esta contradicción a don Quijote que, en esta ocasión, es capaz de discernir entre ambos órdenes creando una posición distanciada respecto de sí mismo:

> —Quién duda, señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco. Y no será mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa (II: 17: 839).

Esta comprensión de los límites en el personaje es muy diferente de la que muestra don Quijote en el episodio de la pastora Marcela (I: 13: 149). Entonces, enajenado del mundo y de sí mismo, no puede percibir al otro sino solamente su «tema»: los libros de caballerías. En la Primera parte la admiración se contenía en los límites de la novedad que producían las ocurrencias de la figura cómica. En la segunda se produce una evolución, como ha sido tantas veces señalado por la crítica, hacia el loco-cuerdo. Tras la temeridad de la aventura de los leones, Cide Hamete describe a don Diego de Miranda, absorto y atento «a mirar y a notar los hechos y palabras de don Quijote, pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo» (II: 17: 838). La admiración de don Diego de Miranda añade a la novedad burlesca la contradicción que supone incluir la cordura o la discreción en la figura del loco. Estas dos cualidades básicas pero opuestas persiguen transformar la figura cómica en personaje dramático, por la intensificación del elemento serio contenido en el discurso para forzar la contradicción.

La quiebra entre acción y palabra es también lo que lleva a Don Diego a pedirle a su hijo que examine a don Quijote: «No sé lo que te diga, hijo —respondió don Diego—; sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor

loco del mundo y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos: háblale tú y toma el pulso a lo que sabe» (II: 18: 843). Poco aprovechan las indagaciones de don Lorenzo y mucho menos tras la bien razonada conversación sobre la poesía. No conducen a ninguna parte, porque no es posible elegir entre los términos de la contradicción. Don Lorenzo llega a la misma conclusión sobre don Quijote que su padre: «es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» (II: 18: 846). La contradicción cordura-locura se apoya en un discurso construido sobre una lógica impecable (los bien razonados consejos sobre los hijos o las disquisiciones sobre poesía), que pertenece al dominio de la seriedad, frente a una acción que se rige por el principio del despropósito (el episodio del león). La consecuencia inmediata de esta intromisión de la seriedad en el dominio de lo cómico se manifiesta en la humanización de la figura cómica convirtiéndola en personaje. El episodio se cierra con una suerte de síntesis sobre esta admiración dual que mira alternativamente hacia lo serio y hacia lo cómico: «De nuevo se admiraron padre y hijo de las entremetidas razones de don Quijote, ya discretas ya disparatadas» (II: 18: 852), porque, como dice Cide Hamete, «los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa» (II: 44: 1072).

El comportamiento de la admiración que acabamos de exponer da cuenta del esfuerzo que hace Cervantes para ajustar la comicidad a las exigencias de los nuevos tiempos. Partiendo de una idea de lo cómico, deudora de la comicidad bufonesca y orientada hacia el pasado que estaba perdiendo vigencia, va evolucionando hacia una comprensión de lo cómico que persigue ampliar su dominio trascendiendo lo ridículo. Esto es, la tragicomedia. Llevar a cabo esta tarea exigía inyectar dosis significativas de seriedad, incorporando una categoría seria, la admiración, a la ficción cómica. La aceptación de la admiración como categoría de los géneros cómicos poco tiene que ver, como se ha interpretado en ocasiones, con la verosimilitud; más bien habría que relacionarla con la seriedad. Supone, de hecho, una voluntad de relegar las viejas figuras de la risa para dar paso a la construcción del personaje tragicómico, con todas las antinomias que implica su humanización, liberando lo cómico de las constricciones que le imponía lo ridículo.

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS
DARTMOUTH COLLEGE

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. (1998) *Metafísica*. Ed. de Agustín García Yebra. Madrid. Gredos.

ARISTÓTELES. (1988) *Poética*. Ed. de García Yebra, Valentín ed. Madrid. Gredos.

ARMISEN, Antonio. (1986) «Admiración y maravillas en el *Criticón* de Gracián (más unas notas cervantinas)». *Gracián y su época. Actas de la primera reunión de filólogos aragoneses*. Zaragoza. Institución Fernando El Católico. 201-242.

BATAILLON, Marcel. (1950) *Erasmo y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Traducción de Antonio Alatorre. México. Fondo de Cultura Económica.

BOCCACCIO, Giovanni. (2001) *Decamerón*. Traducción, Pilar Gómez Bedate. Madrid. Espasa-Calpe.

CERVANTES. Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015). Dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de Clásicos Españoles. Madrid. Real Academia Española. 2. Vols.

CICERO, Marcus Tulius. (1942) *On the Orator: Book 3. On Fate. Stoic Paradoxes. Divisions of Oratory*. Translated by H. Rackham. Cambridge, MA. Harvard University Press.

CICERO, Marcus Tulius. (1967) *Cicero III. De oratore I, II*. Translated by E. W. Sutton with an Introduction by H. Rackham. Cambridge, MA. Harvard University Press.

CICERO, Marcus Tulius. (1955) *De natura deorum*. Edited by Arthur Stanley Pease**.** Cambridge. Harvard University Press.

CLEMENCÍN, Diego de, ed. (1966) *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV centenario adornada con 356 grabados de Gustavo Doré enteramente comentada por Clemencín y precedida de un estudio crítico de Luis Astrana Marín. Madrid. Ediciones Castilla.

CLOSE, Anthony. (1990) *Miguel de Cervantes, «Don Quixote»*. Cambridge-New York. Cambridge University Press.

CLOSE, Anthony. (1991) «Fiestas palaciegas en la Segunda parte del *Quijote*». *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 475-484.

CLOSE, Anthony. (1993) «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI». *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 89-103.

COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL. (1980-1991) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid. Editorial Gredos. 6 vols.

COSTA VIEIRA, María Augusta da. (2004-2005) «La discreción en el episodio del Caballero del Verde Gabán». *Cervantes y su mundo*. Kassel. Edition Reichenberger. Vol. I. 4-20.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. (1993) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona. Alta Fulla.

CURTIUS, Ernst R. (1990) *European Literature and the Latin Middle Ages*. Translated from the German by Willard R. Trask. With a new epilogue by Peter Godman. Princeton, N.J. Princeton University Press.

CHARTIER, Roger (2005) «Ocio y negocio en la Edad Moderna». *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México. Universidad Iberoamericana, A. C.

Diccionario de Autoridades. (1990). Madrid. Gredos. 3 vols.

ESOPO (1998). *Fábulas*. Introducción, traducción y notas de Gonzalo López Casildo. Madrid. Alianza.

FORCIONE, Alban K. (1970) *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*. Princeton. Princeton University Press.

FRACASTORO, Girolamo. (2008) *De sympathia et antipathia rerum. Liber I*. Ed. de Concetta Pennuto. Roma. Edizioni di Storia e Letteratura.

GÓMEZ DE MIEDES, Bernardino. (2003). *Comentarios sobre la sal*. Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices de Sandra Inés Ramos Maldonado. Prólogo de Antonio Malpica Cuello. Alcañiz-Madrid. Instituto de Estudios Humanísticos. 2003. 3 vols.

GRILLI, Giuseppe. (1991) «A propósito del *Quijote* II, 18». *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona. Anthropos. 485-491.

HERRICK, Marvin, T. (1947) «Some Neglected Sources of *Admiratio*». *Modern Language Notes*. 62. 222-226.

JANSON, H. W. (1952). *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London. The Warburg Institute-University of London.

JOUBERT, Laurent. (2002) *Tratado sobre la risa*. Ed. de J. Mateo y M. Jalón. Madrid. Asociación de Neuropsiquiatría.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. (1953) *Philosophía antigua poética*. Ed. de Alfredo Carballo Picazo, 3 vols.

MAGGI, Vicenzo. (1550) «De ridiculis». En *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de Poetica Comunes Explanationes*. Venetijs. In oficina Erasmiana Vicentij Valgrisij. 301-327.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1975) *Personajes y temas del «Quijote»*. Madrid. Taurus.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1896) *Historia de las ideas estéticas*. Madrid. A. Pérez Dubrull. Vol. 3.

MEXÍA Pedro. (2003) *Silva de varia lección*. Ed. de Isaías Lerner. Madrid. Castalia.

Nueva gramática de la Lengua Española. (2010) Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española. Espasa Calpe. Madrid.

PERCAS DE PONSETI, Helena. (1975) *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*. Madrid. Gredos.

PLATÓN. (1988) *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Ed. de M. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Madrid. Gredos.

REDONDO, Augustin. (2004) «El *Persiles* "libro de entretenimiento" peregrino». *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003). Lisboa. Fundagáo Calouste Gulbenkian. 67-102.

REDONDO, Augustin. (2004) (2011) *En busca del* Quijote *desde otra orilla*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

RILEY, Edward, C. (1990) *Introducción al «Quijote»*. Barcelona. Crítica.

RILEY, Edward, C. (1963) «El concepto de *admiratio* en la teoría poética del Siglo de Oro». En *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid. Gredos. Vol. 3, 173-183.

RILEY, Edward, C. (1981) *Teoría de la novela en Cervantes*. Barcelona. Taurus.

SANCHEZ, Alberto. (1961-1962) «El Caballero del Verde Gabán». *Anales Cervantinos*. 9. 169-201.

TORRES, Bénédicte y Michèle Estela GUILLEMONT. (2008) «Algunas consideraciones acerca de la violencia en el Quijote». *Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006)*. Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera eds. Alcalá de Henares. Asociación de Cervantistas-Centro de Estudios Cervantinos. 719-746.

TRUEBLOOD, Alan, S. (1984) «La risa en el *Quijote* y la risa de don Quijote». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 4.1. 3-23.

URBINA, Eduardo. (1989) «El concepto de admiratio y lo grotesco en el *Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.1. 17-33.

VEGA RAMOS, María José. (1992) *El secreto artificio: «qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Extremadura.

VEGA RAMOS, María José. (1993) *La teoría de la «novella» en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el «Decamerón»*. Salamanca. Johannes Cromberger.

VICO, Francisco. (2004) *Historia general de la isla y reyno de Sardeña. Dividdida en siete partes*. Edición dirigida por Francesco Manconi, a cargo de Marta Galiñanes Gallén. Sassari. CUEC Editrice.

WEINBERG, Bernard. (1961) *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago. University of Chicago Press. 2 vols.

ZABALETA, Juan de. (1983) *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Edición, introducción y notas de Cristóbal Cuevas García. Madrid. Castalia.