Universidad Iberoamericana Puebla

Repositorio Institucional **http://repositorio.iberopuebla.mx**

Maestría en Letras Iberoamericanas Tesis

Acerca de la seria comicidad en los epígrafes del Quijote, con otras cosas interesantes

Guevara Robles, Mariana

2017

http://hdl.handle.net/20.500.11777/3353

http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
PUEBLA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981

ACERCA DE LA SERIA COMICIDAD EN LOS EPÍGRAFES DEL *QUIJOTE*, CON OTRAS COSAS INTERESANTES

Director: Dr. Gustavo Illades Aguiar

ELABORACIÓN DE TESIS DE GRADO

que para obtener el Grado de

MAESTRÍA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

presenta

MARIANA GUEVARA ROBLES

Puebla, Pue. 2017

Un telón mágico, tejido de leyendas, colgaba ante el mundo. Cervantes envió de viaje a Don Quijote y rasgó el telón. El mundo se abrió ante el caballero andante en toda la desnudez cómica de su prosa.

Milán Kundera, *El telón*.

TABLA

INTRODUCCIÓN. *Donde se inicia lo que se continuará en los siguientes capítulos* 4

CAPÍTULO I. *Del donoso escrutinio que hizo una caterva de estudiosos acerca del humor en el «Quijote», digno de que se lea y de que se note* 7

CAPÍTULO II. *Donde se cuenta la extraña y jamás imaginada aventura que se topó «Don Quijote de la Mancha» en topar con un filósofo alemán* 28

CAPÍTULO III. *Que trata del gracioso discurso acerca de la comicidad en los epígrafes del «Quijote", que es uno de los capítulos importantes de este gustoso escrito.* 44
- INCONGRUENCIAS INTERNAS 54
  - Sucesos 55
  - Valoraciones 60
- INCONGRUENCIAS EXTERNAS 65
  - Vacío 66
  - Valoración subjetiva 68
  - Redundancia 71
  - Antítesis 72
  - *Dilato ad absurdum* 74
  - Tautología 76
  - *Reductio ad absurdum* 78

CONCLUSIONES ..... .
Donde se da fin y remate a los curiosos razonamientos de esta obra. 81

FUENTES CITADAS 94

APÉNDICE 100

INTRODUCCIÓN

Donde se inicia lo que se continuará en los siguientes capítulos.

El *Quijote* es de las obras literarias, si no más leídas, por lo menos más estudiadas. Hay todo tipo de análisis que se enfocan en diversos aspectos, desde diferentes perspectivas, y escritos por estudiosos de variadas nacionalidades. Pareciera que aunque no sean tantas las personas que se adentran en esta novela —ya sea por nervios a enfrentarse a la mayor obra de la edad moderna o por la solemnidad que se nos enseña con que debemos tratarla—, quienes lo hacen no pueden resistirse a sus encantos y se dejan envolver por sus fascinantes técnicas literarias, su fino y divertido estilo, la singularidad de los personajes y la sabiduría escondida en los diálogos. Desde el primer acercamiento a esta apasionante novela se puede reconocer la inmensidad de invitaciones que hace a leerla con atención y dialogar con ella de forma profunda, pues incluso sin grandes conocimientos de literatura se intuye que se trata de una obra diferente.

Como se verá más adelante, hay una enorme cantidad de textos críticos acerca de la obra maestra de Cervantes, puesto que la complejidad del *Quijote* ha dado mucho que leer más allá de sus 1106 páginas. En este trabajo de investigación y análisis he decidido enfocarme en un elemento de gran importancia dentro de la novela, cuya cuidadosa consideración permite develar aspectos importantes para la lectura global de la obra, pero que hasta ahora no ha sido muy considerada por los estudiosos: la comicidad en los epígrafes. Si bien hay varios trabajos que dedican su atención al prólogo de la Primera Parte, el resto de los paratextos han sido prácticamente ignorados por la crítica, por lo que mi intención aquí es estudiar estos elementos que claramente desempeñan una función de

guía para el lector, con el fin de elucidar cómo se relacionan con la narración y con la que planteo fue una propuesta literaria llevada a cabo por Cervantes a través de una estrategia cómica.

En el primer capítulo hago una revisión de los acercamientos que los críticos han hecho a la comicidad de esta obra, según la forma en la que la han estudiado. Primero expongo las reflexiones de quienes se han preguntado si el *Quijote* es realmente una obra cómica o no. Más adelante refiero las conclusiones de los estudiosos que se preocupan por analizar cómo se consigue el efecto cómico, seguido de la propuesta de que éste se ha perdido. A continuación presento las posturas de quienes aseguran que la comicidad en esta obra sirve de fachada para tratar asuntos serios —y menciono la contrapropuesta: que la comicidad está vacía de crítica en el *Quijote*—, para finalizar con el recuento de los textos que la abordan en episodios particulares. En un segundo momento del primer capítulo expongo los pocos estudios enfocados en los epígrafes de esta novela, todo con el fin de ubicar el presente estudio en la línea de investigaciones del tema en cuestión.

En el segundo capítulo hago un repaso de las teorías del humor, la risa y la comicidad, desde Platón hasta pensadores contemporáneos como John Morreall, con el propósito de ofrecer un panorama general de las formas en que se han concebido estos conceptos a lo largo de la historia. Menciono las tres escuelas en que se dividen los estudios de la risa y explico con detalle la teoría de la incongruencia propuesta por Arthur Schopenhauer, la cual servirá de base para el análisis que se presentará en el tercer capítulo.

Realizo el análisis de los epígrafes en el *Quijote* en el capítulo tercero, y lo divido en dos categorías según los tipos de incongruencia encontrados: interna y externa.

Asimismo, explico con detalle cómo funciona este mecanismo a partir de diversas estrategias, en sub-apartados.

Por último, expongo las conclusiones sobre cada una de las formas en que aparecen incongruencias en los epígrafes y planteo una relación entre esta estrategia cómica y una posible decisión creativa que formaba parte de una visión del autor con respecto a la creación literaria de su época. Al finalizar el estudio espero que se reconozca el *Quijote* como vínculo entre el lector y Cervantes, quien parece hacerle una invitación a través de su obra maestra.

Vale.

CAPÍTULO I

Del donoso escrutinio que hizo una caterva de estudiosos acerca del humor en el «Quijote», digno de que se lea y de que se note.

> *Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.*
>
> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.*

El *Quijote*, a pesar de tener una clara intención de hacer reír, enunciada por Cervantes desde el prólogo, y de haber suscitado bastantes risas en los lectores de su época, extrañamente no ha sido analizado desde la perspectiva de su comicidad por gran número de estudiosos. Por un lado es conocida la anécdota de Felipe III, quien al ver a un joven riéndose al tener un libro abierto entre sus manos, dijo que seguramente o estaba fuera de sí, o estaba leyendo el *Quijote*. Por otro, sorprende la pequeña cantidad de análisis o investigaciones que se centran en este aspecto de la obra.

En este trabajo hice una revisión de los textos que abordan el humor, la comicidad y la risa en ambas partes de la novela con el fin de saber cómo se inserta el presente estudio en la tradición de investigaciones acerca del tema en cuestión. Por motivos prácticos delimité la búsqueda y me ceñí a los artículos cuyo tema central son los conceptos antes mencionados, dejando fuera algunos matices particulares como la sátira, la parodia, la burla, la ironía, y los relacionados con la risa como el carnaval y lo grotesco, ya que son variantes demasiado complejas en sí mismas cuya relación con la obra maestra de Cervantes puede ser tratada con suficiente profundidad por su cuenta.

Igualmente me enfoqué únicamente en el *Quijote*, el de 1605 y el de 1615, y dejé fuera de la revisión textos que abordan los temas de mi interés en otras obras de Cervantes. Excluí también textos que hablan de los conceptos en los que me enfoco en traducciones, en otros *Quijotes* y en otras obras donde aparecen personajes quijotescos o incluso otros 'don Quijote'. Tampoco incluí estudios de la recepción —cómica o no— del *Quijote*. Vale la pena aclarar que no tomé en consideración libros enteros que se enfocan en varios aspectos del *Quijote*, de entre los cuales se estudia tangencialmente el humor; sólo lo hice con los apartados de los pocos que dedican todo un capítulo o sección al tratamiento de este aspecto en la novela, y aunque revisé la mayoría de los artículos que abordan estos temas, a pesar de haber encontrado referencias a algunos textos que serían de utilidad, no pude obtenerlos todos.

Hice un repaso, de manera similar, acerca de los textos críticos que estudian los epígrafes en esta novela. Encontré muy pocos, pues ceñí la búsqueda a este elemento y no consideré trabajos enfocados en otros paratextos como los títulos, las dedicatorias o el prólogo.

Como ya he mencionado, el estudio de la comicidad en el *Quijote* por parte de los críticos se ha hecho desde diversos enfoques, uno de los cuales se dedica a dilucidar si esta obra realmente es cómica. Con respecto a esto, es muy conocido el texto "*Don Quixote* as a Funny Book" (1969), de Peter Russell. Éste es de los más referenciados por quienes estudian la comicidad en el *Quijote*, pues es uno de los primeros en reconocer la validez y la necesidad del estudio serio de este aspecto de la obra. Russell tiene como propósito responder a la interrogante de si Cervantes escribió el *Quijote* con la intención de que fuera cómico, o si tenía alguna otra intención más allá de generar risa. Para

responderla, comienza por estudiar la recepción que tuvo: en la época en que fue publicado, los lectores lo recibieron como una obra cómica, tanto en España como en las traducciones que llegaron a otras partes de Europa —hasta aproximadamente siglo y medio más tarde esta visión fue sustituida por la percepción romántica que en vez de pensar la novela como cómica, la percibía trágica. Es en la Segunda Parte del *Quijote*, cuando el caballero andante, Sancho y Sansón Carrasco discuten lo que se dice de la Primera Parte, donde Russell consigue responder a su duda respecto de lo que Cervantes pensaba de su obra:

> But what of Cervantes? Did his contemporaries all fail to get his point, or was his intention what they took it to be? There is certainly no evidence in those chapters in Part II where the success of Part I is discussed to suggest that Cervantes thought his readers had misunderstood him. What he does instead (*Don Quixote*, II, iii) is to make a claim that to write humorously[1] requires great genius. (319)

Así concluye, tras una detallada revisión de ambas partes, que no encuentra motivo para creer que Cervantes consideraba su libro algo más que uno cómico y que la obra es, en definitiva, un *funny book*.

De manera similar, Daniel Eisenberg no discute si la obra es cómica o no, sino demuestra que sí lo es; hacia 1995 le dedica un capítulo de su libro *La interpretación cervantina del Quijote*. En "El humor de *Don Quijote*", lo que se propone es presentar a "*Don Quijote* como Cervantes quería que se viera: un libro de caballerías burlesco" (3). Se centra en el personaje del hidalgo manchego, pues considera que hay más estudios

[1] Es importante aclarar desde este momento que en la bibliografía crítica es frecuente que se traten como sinónimos *humor* y *comicidad*. Sin embargo, como se verá más adelante, yo me ciño al estudio de la comicidad y la risa, y es hasta las conclusiones que se puede hablar de humor en el *Quijote*.

enfocados a su escudero y que vale la pena centrarse en don Quijote. En su trabajo analiza la parodia en aspectos como la caracterización de los personajes femeninos, el amor a la doncella, la utilización del combate como último recurso, el miedo sentido por don Quijote, y principalmente, el hecho de que éste es una burla de una obra burlesca, pues asegura que "el concepto que tenía Don Quijote de la caballería es una deformación de la ya distorsionada caballería andante de los libros de caballerías" (3). Con respecto al *Quijote* de 1615, afirma que es menos cómico que la Primera Parte, puesto que el humor no nace directamente de Sancho y don Quijote, sino de las bromas que se les hacen, y "los fallos propios son mucho más divertidos que cualquier cosa que alguien pueda hacernos" (8).

De forma paralela, existen varios estudios que tratan cómo se consigue la comicidad en esta novela. En 1980, Augusto Hacthoun publica "Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza", donde hace una revisión de las estrategias humorísticas presentes en la novela de Cervantes desde el marco de las teorías vigentes de la época. Al analizar las incidencias cómicas hace la siguiente clasificación: humor cándido, humor ingenioso y la adecuación de lo inadecuado. Tras su exhaustiva revisión, reconoce que las incidencias humorísticas son más numerosas en el *Quijote* de 1615, y afirma que reconoce en el Cervantes de la Segunda Parte a un autor más consciente y experimentado en las causas y efectos cómicos, los cuales expresa a través del habla del escudero de don Quijote.

Cuatro años más tarde, Eisenberg escribe otro artículo ("Teaching *Don Quixote* as a funny book") donde refiere cómo le enseña a sus alumnos que el *Quijote* es una obra cómica, no una novela a la que nos debemos acercar solemnemente. Entre los elementos

que la dotan de comicidad y que intenta evidenciar ante sus alumnos están el aspecto de don Quijote, su vestimenta y la caracterización de Dulcinea y de otros personajes femeninos. Expone su opinión acerca de que la obra de Cervantes es un libro brillantemente cómico, pero más adelante, en 2002, hace una aclaración en la que se retracta, diciendo que este artículo ya no expresa su opinión con respecto a la novela, y que si considera que el *Quijote* es una obra clásica, es precisamente porque Cervantes escribió un libro mucho más complejo y rico de lo que se había propuesto.

Para 1990, Adrienne Laskier Martín, en su texto "Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*", se dedica a estudiar una faceta ignorada de Cervantes: su poesía humorística. Afirma que los sonetos de Cervantes tienen un tono y propósito diferentes a los de la poesía burlesca, y que, en cambio, crean un nuevo paradigma para el humor poético, que consta de tres corrientes: la procedente de la sátira y la literatura bufonesca, la tradición popular y la invectiva personal.

Anthony Close, el cervantista apasionado de la risa, en 1996 publica "La comicidad innovadora del *Quijote*: Del extremismo tradicional a la normalidad casera". En este artículo manifiesta que los hábitos mentales de la época de Cervantes dictaban que la estructura de las obras literarias debían basarse en polos blanco/negro, gemelos y complementarios, pero que Cervantes se alejó de esta tradición y, al contrario, escribió una obra en la que estos se contaminan mutuamente. Asegura Close que es en esta zona intermedia donde surge la comicidad de la obra, que ya no nace de un extremismo, sino de la cotidianidad y familiaridad. Al respecto de la impresión familiar y casera que provocan las referencias pormenorizadas a la indumentaria de don Quijote, dice:

> El efecto risible que surten en este contexto se debe sobre todo a factores extrínsecos: su yuxtaposición incongruente con prendas de lujo (el mantón

> de escarlata, la montera de terciopelo verde), que armonizan burlescamente con la manía caballeresca del héroe, y, por otra parte, su asociación con objetos que la desmienten o rebajan (las medias, el jubón, la espada). (17)

Steven Hutchinson escribe un texto ("Poética de la emoción: de la risa a la grandeza de Sancho", 1998) en el que asegura que la comicidad del *Quijote* surge de la cuidadosa manera en que Cervantes maneja y ordena las emociones en su obra, como si se tratara de una pieza musical, para tener cierto impacto en el lector. Desarrolla un análisis acerca de las emociones que se evocan en los capítulos 53, 54 y 55 de la Segunda Parte, y asegura que la risa, la tristeza o la empatía por parte del lector depende enteramente de la secuencia en la que los pasajes tristes y cómicos son presentados:

> Nosotros los lectores […] encontramos estas mismas experiencias [las vividas por los personajes] ya exquisitamente configuradas para producir el máximo efecto emocional, y por nuestra parte nos acercamos al texto con cierto grado de predisponibilidad para participar intelectual y emotivamente en la realización de la obra. (1381-1382)

Por su parte, Close, en 2001, afirma que el efecto humorístico en el *Quijote* se consigue gracias al narrador. En "El narrador humorístico de *Don Quijote*" se dedica a estudiar la entidad que emite las expresiones cómicas de las que se obtiene el efecto humorístico. Analiza lo que denomina los efectos intensificadores —los que tienen la intención de mostrar encarecida y humorísticamente el extremismo dentro de la obra— y los recursos atenuadores, contrarios a los anteriores.

Rony E. Garrido hace una aproximación diferente al asegurar que la dialogía es la que logra que el lector perciba la comicidad en esta obra. En su artículo "Hacia una teoría

dialógica del humor: el caso de una conversación entre don Quijote y Sancho" (2003) plantea que la naturaleza del humor es más dialógica que dialéctica, es decir, que origina una negociación de significados donde no hay una única y fija solución, a diferencia de la dialéctica, donde el esquema fijo de *tesis* y *antítesis* se resuelven en *síntesis*. Tras un análisis de la conversación entre Sancho y su amo, en la que el escudero dice que la discreción del caballero ha servido de estiércol a la estéril tierra de su seco entendimiento, llega a la conclusión de que el humor es dialógico, pues el lector no se decide por una de las dos imágenes que la palabra *estiércol* le sugiere —'excremento' o 'abono'—:

> En el momento en que Sancho pronuncia su discurso, el lector entra en este juego heteroglósico de imágenes que no se resuelven en una síntesis dialéctica a favor de una u otra imagen. He ahí la inherente dialogía de este discurso; dialogía que resulta cómica no sólo para el lector sino para el mismo don Quijote, ya que él se ríe "de las afectadas razones de Sancho". (12)

De esta manera, concluye que el humor surge de la permanente negociación de significados y del constante juego heteroglósico.

Por su parte, John J. Allen se pregunta por qué el *Quijote* es un libro que despierta risas y sonrisas en prácticamente todos sus lectores, sin importar la época o el lugar. En su artículo "Risas y sonrisas: El duradero encanto del *Quijote*" (2005) intenta resolver esta interrogante y alcanza la conclusión de que la comicidad en esta novela surge de la capacidad universal de la auto-decepción. Asegura que lo que atrae al lector no son los juegos de palabras, que generalmente se pierden en las traducciones, ni la calidad estética con que el autor se expresó, y tampoco las aventuras de don Quijote y Sancho, sino los

diálogos de los personajes que dejan entrever el auto-engaño que sufren debido a las metas que anhelan alcanzar. De esta manera, Allen plantea que cuando el lector ríe o sonríe lo hace porque se reconoce a sí mismo, pues estas distorsiones de la realidad debidas al deseo, que nos llevan a la auto-decepción, son un elemento común a la humanidad.

En el mismo año, Victoriano Roncero, en su texto "*Turpitudo et deformitas*: el humor cervantino", parte de la teoría ciceroniana de la risa —relacionada con la torpeza y la fealdad—, misma que asegura seguía vigente en los tiempos de Cervantes. De tal manera, explica cómo estas cualidades dotan de comicidad a varios aspectos del *Quijote*, como el lugar de procedencia del caballero, sus características físicas y sociales, sus armas, su ropa o la caracterización de Dulcinea.

Luisa López Grigera, en "Algo más sobre lo risible en el *Quijote*: La retórica causante de risa" (2007), busca demostrar cómo los lectores avezados percibían la comicidad en esta novela, y así analiza el *Quijote* según la retórica clásica vigente en los tiempos de Cervantes; en su artículo señala los pasajes en que un lector con estudios en humanidades reconocería guiños humorísticos. Expone cómo este tipo de lector seguramente fue movido a risa al leer que el Canónigo de Toledo dice que las fábulas de caballerías son fábulas milesias, pues su "erudición" procedía de un manualillo escolar. Presenta más casos en que se hacen alusiones a cánones vilipendiados —como el discurso de las armas y las letras, el orden en que se presentan los rasgos en las descripciones físicas, o los retratos femeninos—, que sin duda pasarían inadvertidos a los lectores comunes, pero harían reír a "nuestros colegas de entonces".

Cristina Gonçalves, en "Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del *Quijote*" (2012), explica que hay una comicidad particular en esta obra, que surge del choque entre el estilo cómico de los versos preliminares de cabo roto, el tono serio de lo que en ellos se expresa y el lenguaje considerado indiscreto con que se comunica. En palabras de la autora: "La forma burlesca del verso de cabo roto, sumada a la voz de un personaje perteneciente a los libros de caballerías que actúa, absurdamente, como poeta, parecen combinarse, contrariamente, a un discurso de cierta prudencia destinado al libro" (405). De esta manera se alcanza una comicidad singular que mantiene al lector oscilando entre la seriedad y la risa.

De forma opuesta hay posturas que aseveran que el efecto cómico del *Quijote* se ha perdido, como plantea Gonzalo Díaz Migoyo en "El *Quijote* muerto de risa" (1999). Aquí, el autor parte de la ya mencionada anécdota de Felipe III, en la cual al ver a un joven leer y reír a carcajadas, dijo: "Aquel estudiante o está fuera de sí o lee la historia de don Quijote". Así, intuye que la risa era la reacción adecuada y normal para la lectura de esta obra, y se pregunta si ésta denota mayor o menor literariedad:

> Hoy el *Quijote*, no hace reír o muy poco. En gran medida se le ha muerto la risa. Si lo literario fuera lo que más se acerca a la intención del escritor tal como la evidencian las reacciones de sus lectores coetáneos, entonces el *Quijote*, literatura antaño risueña, habría dejado de ser literario. O, alternativamente, no sería más literario que entonces. Aunque también es posible que no fuera entonces sino marginalmente literario, y sólo ahora, al perder comicidad, se haya literaturizado plenamente. (17)

Díaz concluye que lo literario de esta obra no es su "marchita comicidad", sino la vigente problemática lectora, y que condenar las lecturas que no se enfocan en la comicidad, por

pensarse ajenas al propósito cervantino, es creer ingenuamente que la intención del autor es definitiva en su interpretación: "Obligar hoy a que el *Quijote* haga reír, o insistir en ello, es matar al *Quijote*, con una lectura anacrónicamente romántica" (18). Así, Díaz asevera contundentemente que esta obra ya no es cómica, ni se debe forzar a verla así.

Hay críticos que adoptan una postura diferente, en la que sí reconocen que hay una evidente intención cómica en el *Quijote*, pero que sirve de fachada para el tratamiento de asuntos más serios. En esta línea está el texto de Albert Sicroff, "En torno al *Quijote* como obra cómica" (1991). En él estudia las ideas serias que Cervantes expone en su obra detrás de un velo cómico, como la definición de las personas según su relación con los demás, no según su 'esencia'. Otra de estas ideas es la de la percepción de la realidad: el episodio con los mercaderes toledanos demuestra una reflexión con respecto a si la realidad es algo que se asume como cierto o algo que se debe comprobar. Uno de los temas más profundos es el relacionado con la existencia de Dulcinea: cuando don Quijote dice que sólo Dios sabe si en verdad existe, Sicroff reconoce la duda con respecto a la existencia superior que guía las acciones del hombre. En palabras del autor:

> En efecto, debemos recordar que Dulcinea nunca aparece en la obra y no tiene otra existencia que la que le prestan las hazañas del que *cree* en ella. Así, por lo menos por un momento, Cervantes se ha atrevido a llevar la original burla cómica de Sancho a incurrir en lo que hubiera sido el problema más arriesgado que se pudiera tocar en su época. Fuese para la vida de don Quijote dentro de la novela o fuese para los lectores contemporáneos del autor, nada pudo ser más grave ni más peligroso que expresar dudas respecto a la existencia de la figura trascendente en cuyo servicio el ser humano desempeñaba todas sus obras. (361)

Continúa con la idea en nota al pie:

> Desde luego, no hay manera de «documentar» si en efecto Cervantes quería insinuar deliberadamente la idea que parece estar latente en la inseguridad que don Quijote expresa aquí sobre Dulcinea. Lo que sí es indudable es que, considerada la siempre presente vigilancia por la ortodoxia española en su tiempo, Cervantes se hubiera expuesto a consecuencias gravísimas escribiendo, sin ambages, de la vida de un don Quijote que se dedicó a obrar en el servicio de Dios y que llegó a dudar si es «fantástica» o no es «fantástica» su existencia. (Nota de la página 361)

Uno de los argumentos más fuertes que el autor plantea para defender su postura de que Cervantes expresó ideas profundas tras una fachada cómica es la mención de la denuncia que éste hizo de Avellaneda en el último párrafo de la Segunda Parte: allí expresa que la crítica a la burda comicidad del apócrifo es también una crítica al entendimiento puramente cómico de su novela.

De manera similar, James Iffland, en *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* (1999), expone que tras la comicidad de la obra maestra de Cervantes se esconde una novela que reta y cuestiona las prácticas culturales oficiales asociadas con la jerarquía de poder. El estudio se enfoca en las diferencias entre el *Segundo Tomo* de Avellaneda y la obra original de Cervantes, y el autor postula que las obras difieren en cuestiones ideológicas de tal manera que la obra apócrifa es una respuesta a la cervantina. Para Iffland, el *Quijote* de 1605 presenta una risa desestabilizadora, polidireccional —ya que no mantiene las relaciones jerárquicas y de poder aceptadas en la sociedad de la época y manifiesta la inversión simbólica típica del carnaval—, por lo que "«el escritor fingido y tordesillesco»" intenta sustituir la dimensión cómica de la obra cervantina por una menos inquietante y más estabilizadora.

El autor de *Fiestas*… está convencido de que la risa en el *Quijote* no expresa simplemente la pertenencia al género del *funny book*, sino que plasma "una forma de ver el mundo tan matizada, tan compleja, como las que se transmiten en obras definidas oficialmente como serias y que incluso llega a territorios inasequibles a éstas" (57).

En su artículo "De la risa regeneradora y jocunda" (2004), Javier Janer Manila afirma paralelamente que, tras la fachada cómica del *Quijote*, Cervantes trató temas serios como las preocupaciones acerca de su sociedad o las problemáticas que sufre el hombre de cualquier época. Asimismo, dice que en esta novela se conjugan magistralmente la risa erasmiana, lo satírico-burlesco, la parodia del bufón y el mundo al revés del carnaval —citando a Martín— en una risa regeneradora que cuestiona todo lo que se consideraba rígido e inalterable.

En la misma línea, Sandro S. Barros, en su artículo "¿Humor o barroquismo incongruente? La risa como mecanismo consonante en *Don Quijote*" (2006), expone que Cervantes utiliza el humor para resolver conflictos ideológicos o de perspectiva entre personajes, restaurar el equilibrio de sus acciones críticas y prevenir contra la posible represión de los censores.

Igualmente buscando la seriedad tras lo cómico, pero con un enfoque diametralmente distinto, Vanina Beviglia en el mismo año hace una intrepretación bastante singular de la risa en el *Quijote*, en "Funcionalidad de la risa en el *Quijote*: un acercamiento". Afirma que en la época de Cervantes Dios ocupaba el lugar central de la vida individual y social, hecho donde Beviglia encuentra la funcionalidad de la risa. Explica que esta palabra tiene entre sus sinónimos *gracia*, que según Corominas puede significar tanto la protección del cielo, como el resultado de una acción cómica. Así,

propone que Cervantes, no ajeno a esta doble significación, la retoma en su obra variando indiscriminadamente los significados "y de ese modo, mediante la risa que al mismo tiempo es gracia, logra que sus lectores se aíslen y trasciendan por unos instantes y es por ello que podemos considerar el efecto cómico del texto de Cervantes como parte de un proyecto evangelizador" (305). De esta manera, asegura que la intención de Cervantes era que, ayudado de las *gracias* del *Quijote*, el lector alcanzara las *gracias* del cielo.

Reinaldo Spitaletta en su ensayo —más literario que académico— "El *Quijote*: De la risa, la crueldad y otros menesteres" (2009), dice que la risa en esta novela surge del choque entre la realidad creada por don Quijote —en la que vive— y la realidad "real" de los otros, lo cual sirve como escenario para cuestionamientos: "Don Quijote es, en medio de combates y risas, en medio de crueldades y humor, esté en una jaula o fuera de ella, es [sic] un caballero que en realidad pone todo en cuestión: desde los oficios hasta la justicia, desde el sistema de propiedad hasta las formas de gobernar. Es un loco lúcido que está por encima de su tiempo" (213).

Erich Auerbach, autor de *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, donde aparece un capítulo llamado "La Dulcinea encantada", es autor del primer texto crítico que aborda la comicidad en el *Quijote* y plantea una idea opuesta a las de los estudiosos recién mencionados: que esta novela presenta una comicidad vacía de crítica. Parte del episodio al inicio de la Segunda Parte, donde Sancho le hace creer a don Quijote que tres labradoras son en realidad Dulcinea y dos de sus acompañantes, y estudia cómo se representa la realidad en la novela y la relación de esto con la comicidad. En palabras de Auerbach:

> Las aventuras de Don Quijote no ponen en evidencia ningún problema radical de la sociedad de aquel tiempo. En esta materia, su actividad no

> destaca nada. Sirve de pretexto para hacer desfilar, en abigarrado cortejo, la vida española de entonces. En los sucesivos episodios en que Don Quijote choca con la realidad no se acusa nunca una situación que ponga en tela de juicio su legitimidad; ella, la realidad, tiene siempre razón contra él y sigue discurriendo, impertérrita e incólume, tras algunos divertidos momentos de desconcierto. (324)

Concluye, dada la ausencia total de complicaciones trágicas y de problemas humanos, que la comicidad de esta obra es única por no basarse en una crítica a la realidad, sino en la alegría pura, pero compleja y en diversos niveles: "Nunca, desde Cervantes hasta hoy, ha vuelto a intentarse, en Europa, una exposición de la realidad cotidiana envuelta en una alegría tan universal, tan ramificada y, al mismo tiempo, tan exenta de crítica y de problemática como la que se nos ofrece en el *Quijote*" (339).

Existen otros artículos que no buscan el trasfondo serio de la comicidad, sino que se centran solamente en el estudio de ésta en episodios particulares. Un caso es el de Hernán Sánchez, quien se enfoca en el de los batanes. En "El episodio de los batanes: Perspectivismo, humor y juego textual" (1993) expone que lo que hace singular este episodio es la manifestación diacrónica de los elementos: en vez de que éstos se opongan al mismo tiempo, como el yelmo de Mambrino y la bacía del barbero, lo que se imaginan los personajes que produce el estruendo, y los batanes, no se presentan al lector en un mismo momento, sino uno después de otro, provocando así un efecto cómico en el lector similar al de los personajes, quienes ríen de contento al darse cuenta de lo absurdo de su miedo. Asimismo asegura que la forma particular de la narración está destinada a causar un efecto humorístico, pues hay sucesos, como el desahogo de Sancho junto a su amo, que no podrían ser narrados a través del diálogo, sino necesariamente desde la voz del

narrador. En su trabajo dedica también espacio al tratamiento de aspectos humorísticos como el discurso y la deposición de Sancho.

El prolífico Anthony Close también se dedica al estudio de la comicidad en un episodio específico: en el que se narra el encuentro del caballero con los galeotes. En "La comicidad del primer *Quijote* y la aventura de los galeotes" (2005) expone que la comicidad surge, en toda la Primera Parte, del constante conflicto entre el protagonista, para quien todo se asemeja a las aventuras de los libros de caballerías, y el mundo exterior, donde para los personajes cuerdos todo es un ámbito normal y cotidiano. También propone que tanto esta escena como otras tienen reminiscencias de géneros cómicos como el entremés —específicamente Lope de Rueda—, cuentecillos y novelas, chistes y la novela picaresca. Por último, afirma que Cervantes en el episodio de los galeotes expresa veladamente una suspicacia respecto de la ley y sus corruptelas, y su preferencia por una justicia más humana e informal; al igual que Sicroff, busca la seriedad tras la comicidad: "[Cervantes] en su novela, resuelve el dilema de cómo evitar la frivolidad sin incurrir en el sermoneo, incorporando a su fábula los tópicos serios y edificantes de su tiempo, y a la vez tratándolos de una manera ligera, humorística e idiosincrática" (130). Así, propone que la obra de Cervantes además de ser entretenida es didáctica, sin que esto implique que se vuelva pesada ni aburrida.

James Iffland tiene otro artículo, donde se enfoca en el episodio de la muerte de don Quijote, particularmente en el epitafio que le dedica Sansón Carrasco, en "*«El espantajo y coco del mundo»: la risible muerte de don Quijote*" (2016). En este texto, el autor manifiesta que cuando Cervantes narra la muerte de su protagonista lo hace de

forma que provoque risa, pues los términos elegidos por Sansón Carrasco —'espantajo' y 'coco'— están estrechamente relacionados con el carnaval y la fiesta popular.

> Mi argumento aquí es que estas dos maneras en que Sansón caracteriza a don Quijote contribuyen a mantener el pulso del Carnaval incluso cuando al mismo tiempo a nuestro héroe se le declara *oficialmente* muerto. ¿Pero "extraoficialmente"…?
>
> Examinemos los últimos versos del epitafio: "Yace aquí el hidalgo fuerte/que a tanto extremo llegó/de valiente, que se advierte/que la muerte no triunfó/de su vida con su muerte" (II, 74, 1336). Según Sansón, a causa de su valor, ¡don Quijote vive!
>
> Nótese que el texto dice que don Quijote "dio su espíritu" (II, 74, 1335). Dentro de la tradición judeo-cristiana, el cuerpo se incorpora a la tierra pero el espíritu asciende. Aquí, también, tenemos el doble movimiento que impregna el Carnaval: el humillante movimiento hacia la tierra, seguido por la regeneración. Todo esto se presenta típicamente como un "momento solemne". Mas aquí, al contrario, la solemnidad está siendo sistemáticamente socavada. (140)

Incluso Iffland llega a asegurar que la muerte de don Quijote es seguida por una resurrección generada por la risa, que además se manifiesta con la imaginería asociada a este popular personaje.

Hay otros acercamientos a la comicidad del *Quijote* como el de Michael Kidd, quien en 1994, en su artículo "Laughing matters: Reading, gusto, and narrative entrapment in *Don Quixote*", expone una idea interesante: que el lector del *Quijote*, al reírse, comparte el destino del loco caballero andante. Esto, ya que al leer su historia siente el mismo gusto que don Quijote al leer las novelas de caballerías, y así cae ingenuamente en el papel del que tanto se ha reído:

> For we critics too delight in the actions of Don Quixote, and the *gusto* that we receive from him is the same *gusto* that he derived from his romances, for which we are so quick to call him naive. One of the most rigorous ironies of the novel is that laughing at the Caballero de la Triste Figura necessarily implies laughing at ourselves: the logical but unsettling culmination of the famous *burladores burlados* theme. (36)

Con respecto a los epígrafes, como ya se mencionó, hay mucho menos textos críticos. El primero es la publicación en 1992 de una conferencia dada en 1989 por Thomas A. Lathrop: "Las contradicciones del *Quijote* explicadas". En este artículo el autor explica por qué atribuye los "errores" del *Quijote* a una intención creativa de Cervantes. Argumenta que en obras como el *Amadís de Gaula*, principal novela que el caballero manchego intenta emular, era frecuente que aparecieran errores como decir que cierto personaje es un nieto, y más tarde referirse a él como biznieto, cosa que sucede también en *Don Quijote*: primero parece ser que un primo de un licenciado llevó a don Quijote a la cueva de Montesinos, y en el capítulo 24 de la Segunda Parte se dice que es un sobrino. Otros errores frecuentes en los libros de caballerías eran la discordancia entre epígrafes y narración, como sucede en el capítulo 14 del primer libro del *Amadís*: el epígrafe de 25 palabras sólo describe la acción de las primeras 51 del capítulo. De esta manera, Lathrop explica que Cervantes no descuidó su obra llenándola de errores, sino que imitó el estilo descuidado de los libros de caballerías. Incluso, de forma opuesta a lo que planteará Flores unos años más adelante, el autor de este texto afirma que la desaparición del capítulo 43 de la Primera Parte se debe a esta misma intención:

> En la primera parte vemos que el libro salta del capítulo 42 al 44 sin mencionar nunca un capítulo 43 —no hay ni número ni epígrafe 43. Pero

> estoy seguro que Cervantes omitió el epígrafe a propósito. En la tabla de los capítulos de la *princeps*, es evidente que el impresor dio título al capítulo que faltaba y que también decidió dónde comenzarlo. Otro servicio dudosísimo que se ofreció al «olvidadizo» autor. (639)

La explicación alternativa de Robert M. Flores con respecto al epígrafe 43 apareció en 2005 en el artículo "El caso del epígrafe desaparecido: capítulo 43 de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote*". Allí hace una detallada investigación para explicar por qué en la primera edición el epígrafe del capítulo 43 no aparece en la narración, pero sí en la Tabla final. Tras lo que se percibe que fue un arduo trabajo, Flores concluye que no se trata de un error, sino de una decisión consciente del cajista. Explica que hubo cuatro personas encargadas de la composición de la Primera Parte, y que una de éstas trabajaba particularmente lento. Mientras los otros tres cajistas ya habían terminado sus pliegos y los habían mandado a la imprenta, el cuarto aún no terminaba de ordenar los suyos; le sobraron unas líneas, y al no poder pedir a alguno de sus compañeros que las absorbiera en sus pliegos, como era costumbre en tales casos, y al tener una especial aversión por los pliegos con números disparejos de líneas, decidió eliminar el epígrafe del capítulo 43 y unir en la narración el principio de este capítulo con el final del anterior. Así, dentro de la narración no se percibe el salto de capítulo, pues no hay división formal más allá de un punto y seguido, pero en la Tabla sí se aclara que la narración del capítulo cuadragésimo tercero comienza en determinada página. No obstante, ésta no coincide con la página en la que realmente comienza la historia, sino que la Tabla marca que comienza un poco más adelante, una vez que la eliminación del epígrafe niveló el número de líneas de la página, y el cambio de página sirve como distinción entre los capítulos 42 y 43. De esta

manera, el autor concluye que la discordancia entre los epígrafes de la narración y los de la Tabla no se debe ni a un error de Cervantes ni del cajista, sino a una intención por mantener cierto equilibrio visual en los pliegos al momento de componer la obra para la imprenta.

Con respecto a la intención cómica de los epígrafes en el *Quijote*, el único artículo que aparentemente se ha publicado es el de Alfred Rodríguez y José A. Pérez, "Los epígrafes del *Quijote*: Función y finalidad cómica" (1990-1991), escrito hace aproximadamente 27 años. En este texto los autores afirman que los epígrafes de ambas partes de la novela tienen una clara función cómica reconocible en la presencia de los siguientes mecanismos: la multiplicación de elementos gramaticales, los casos en que no se informa nada acerca del contenido de la narración, los casos en que se engaña con respecto a lo que se leerá a continuación, cuando hay una intención desinformativa, la presencia de aliteraciones, el estilo no correspondiente al esperado en un epígrafe y los disloques sintácticos. Para finalizar, ofrecen estadísticas irrefutables: en la Primera Parte, el 73% de los epígrafes presentan algún elemento cómico paródico, y en la segunda, el 75%. Este artículo da mucha luz con respecto a la intención creativa de Cervantes al momento de escribir los epígrafes y se retomará, en parte, como base para el análisis de este trabajo.

José María Paz Gago, en su escrito "Texto y paratexto en el *Quijote*" (1993), analiza, entre otros aspectos y tangencialmente, la comicidad de los epígrafes. En el artículo estudia diversos elementos paratextuales dentro de la novela, como el título, los epígrafes internos y las dedicatorias. Con respecto a los epígrafes, dice que Cervantes utiliza procedimientos como el epíteto, la hipérbole o los juegos de palabras para

conseguir un efecto cómico. Establece también una relación entre el epígrafe y el contenido de la narración —algo que no hacen Rodríguez y Pérez—, mencionando los casos en que se describe como *brava y descomunal batalla* la pelea de don Quijote con unos cueros de vino, o la *descomunal y nunca vista batalla* que nunca sucede contra Tosilos. Menciona también como mecanismo cómico los juegos de palabras, los epígrafes distractivos donde no se informa nada con respecto al capítulo correspondiente, o los títulos en los que aparecen palabras que quieren dar a entender lo contrario de su significado real.

Otro estudioso que se dedica a estos paratextos es Enrique Suárez Figaredo, quien en 2004 publica el artículo "Nivelación de los epígrafes de los capítulos del *Quijote*". En éste estudia las discrepancias entre los epígrafes que aparecen dentro del texto en ambas partes de la novela, y los que aparecen en las Tablas finales, para decidir, caso por caso, cuál es el que debe considerarse correcto. Hace una tabla en la que expone las diferencias, y una vez que desecha los casos en los que éstas son insignificantes, elige el epígrafe más adecuado según cada caso en particular.

Por último, en 2005 aparece el estudio de José Montero Reguera: "Una cala en la prosa eufónica del *Quijote*: Los epígrafes de la primera parte", en el cual el autor dedica su atención a los epígrafes de la Primera Parte; analiza la cadencia y armonía en su construcción, sugiriendo que están dotados de una eufonía que no solo informa al lector lo que sucederá, sino que lo evoca. Principalmente reconoce el efecto que tiene la sintaxis elegida por Cervantes y las vocales que utiliza —abiertas o cerradas—, para estudiar el efecto que logran. Concluye que no se trata de elementos puramente didascálicos, sino que tienen plena significación literaria proyectada hacia la provocación del lector.

Así, tras la revisión de los textos críticos que estudian la comicidad y risa, y los epígrafes del *Quijote*, se puede reconocer que no hay más que dos trabajos que abordan la relación de epígrafes y comicidad, y aunque ambos son acertados, ninguno trata el tema con profundidad. El artículo de Paz Gago aporta información valiosa, pero aún superficial, y el de Rodríguez y Pérez, si bien hace una meticulosa revisión de la comicidad en los epígrafes, no da luz con respecto a la forma particular y compleja en la que estos paratextos funcionan. De esta manera dejan fuera el reconocimiento de posibles funciones cómicas y literarias más complejas y, sobre todo, no esclarecen la posible intención de Cervantes al elegirlos como portadores de comicidad. Es por esto que propongo analizar la función cómica del epígrafe, no como paratexto aislado, sino como parte de una estrategia mayor y como resultado de una intención literaria presente en todos los aspectos de la obra, que busca guiar al lector.

Por último, me respaldo en las palabras del cervantista de la risa por excelencia, Anthony Close, quien asegura que el estudio de la comicidad en el *Quijote* es necesario para la comprensión de la totalidad de la obra:

> No se puede tratar la comicidad de la ficción de Cervantes simplemente como una capa obvia y superficial, desarticulada de capas más provocantes que yacen debajo. Penetra y acondiciona toda la obra y si lo menospreciamos, nuestro entendimiento de la obra se distorsiona fundamentalmente." (*apud* Allen, 101)

CAPÍTULO II

Donde se cuenta la extraña y jamás imaginada aventura que se topó «Don Quijote de la Mancha» en topar con un filósofo alemán.

> *Un amigo y discreto –respondió don Quijote– era de parecer que no se había de cansar nadie en glosar versos, y la razón, decía él, era que jamás la glosa podía llegar al texto, y que muchas o las más veces iba la glosa fuera de la intención y propósito de lo que pedía lo que se glosaba […].*
>
> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.*

Lo cómico, la risa, y sus motivos, no han sido la elección más popular de los filósofos, ni en la edad antigua ni en la moderna. En realidad se trata de un aspecto no muy estudiado de la vida del hombre, al que los pensadores le han dedicado poca atención, y que muchas veces se ha tratado de forma tangencial dentro del estudio de otros temas considerados de mayor importancia. Son escasos los escritos que abordan este tema, pero la aportación de John Morreall[2], *The philosophy of laughter and humor* (1987), suple, en parte, la falta de estudios. En este libro el autor compila las explicaciones de los pensadores más reconocidos, desde Platón hasta Bergson, acerca de lo que origina la risa[3]. Retoma la categorización de D. H. Monro y divide los enfoques tradicionales en tres ramas donde se

[2] Profesor de filosofía en el Rochester Institute of Technology, autor de *Taking laughter seriously* y varios estudios de filosofía, religión y lingüística.

[3] Se retoman los escritos enfocados en la risa, el humor, lo cómico y términos similares, según el elegido por cada autor. Sin embargo es necesario aclarar que a lo largo de este trabajo, cada vez que se hable de risa será únicamente de la que expresa divertimento y no la que surge al sentir cosquillas, por ejemplo. En palabras de Morreall: "Put simply, a case of laughter involves humor when the laughter is caused by and expresses amusement. «Humor», according to the *Oxford English Dictionary*, is «that quality of action, speech, or writing which excites amusement.» (…) We are amused when our attention is agreeably occupied in a particular way" (4).

pueden incluir las diversas explicaciones que se han dado a lo largo del tiempo: la Teoría de la superioridad, la de la Válvula de escape y la de la Incongruencia.

Morreall explica que el origen del pensamiento occidental acerca de la risa se encuentra en Platón, con quien nace la Teoría de la superioridad. El filósofo plantea que ésta surge al percibir la auto-ignorancia de alguien más, es decir, cuando otra persona se considera mejor (más rico, bello o sabio) de lo que es. Su discípulo Aristóteles encuentra una explicación similar: la risa surge al reconocernos superiores en algún sentido a otro individuo. No obstante que su propuesta se funde en el sentimiento de superioridad, el pensador ya apuntaba a lo que Kant y Shcopenhabuer plantearían más adelante al afirmar que la risa es una reacción a muchos tipos de incongruencia y no solamente a la que nace de los defectos humanos —en la *Retórica* expone que una forma de hacer reír es provocar cierta expectativa y después decir algo inesperado. Años más tarde, Cicerón siguió en la línea de la Teoría de la superioridad, pero también reconoció la falta de congruencia como factor que genera risa: "The most common kind of joke is that in which we expect one thing and another is said; here our own disappointed expectation makes us laugh" (Cicerón *apud* Morreall, 18).

Varios siglos después, las ideas delineadas por estos filósofos fueron retomadas con más fuerza por Hobbes, quien explica que el hombre está en constante lucha con el otro y que el fracaso de aquél significa el éxito propio. De esta forma, afirma que la risa es la expresión de la gloria o de la superioridad percibida repentinamente en relación con alguien más: "Sudden glory, is the passion which makes those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own, that pleases them; or by the

apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves" (Hobbes *apud* Morreall, 19).

Descartes, a diferencia de los anteriores, añade a su teoría una explicación fisiológica: la risa es la expulsión rápida y repetida de aire de los pulmones a causa de un flujo repentino de sangre desde el corazón hasta éstos, junto con movimientos del diafragma, pecho y cara. Según este pensador existen seis emociones básicas —asombro, amor, odio, deseo, alegría y tristeza—, de las cuales la risa acompaña a tres: alegría, odio moderado y asombro. Asegura que al reconocer repentinamente un cierto mal en una persona que consideramos merecedora de ello, sentimos alegría mezclada con odio: odio por el mal y alegría en verlo en aquél que consideramos lo merece. La sorpresa o asombro al reconocerlo es la causa de nuestra risa.

Hacia el siglo XVIII Francis Hutcheson da un giro a las propuestas de los estudiosos anteriores y hace una crítica a la Teoría de la Superioridad, asegurando que este sentimiento no es ni suficiente ni necesario para causar risa. Por el contrario, afirma que el genio cómico es la habilidad para utilizar metáforas y símiles inapropiados para desencadenar ideas que chocan entre sí. Por lo tanto, en este autor se reconocen los inicios de la Teoría de la Incongruencia:

> What we call grave wit consists in bringing such resembling ideas together, as one could scarce have imagined had so exact a relation to each other; or when the resemblance is carried on through many more particulars than we could have at first expected: and this therefore gives the pleasure of surprise.
>
> […] That then which seems generally the cause of laughter is the bringing together of images which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principal idea.

> […] We also find ourselves moved to laughter by an overstraining of wit, by bringing resemblances from subjects of quite different kind from the subject to which they are compared. (Hutcheson *apud* Morreall, 32)

Sin embargo, es hasta la publicación de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant que se hace formalmente una teoría de la risa[4] enteramente basada en la idea de la incongruencia. En palabras del filósofo: "laughter is an affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing"[5] (Kant *apud* Morreall, 47). Expone que la razón no disfruta la falta de congruencia, pero que al ser engañada momentáneamente por ella, vuelve e intenta resolverla, alternando tensión y relajación. Esto da como resultado un movimiento mental oscilatorio acompañado por los órganos internos que armonizan con él, de manera que se ponen en movimiento los intestinos, el diafragma y los pulmones. Los intervalos en los que el aire es expulsado rápidamente generan un movimiento benéfico para el cuerpo, por lo que Kant afirma que el placer sentido al reír es causado por la sensación de salud y bienestar. De esta forma, un movimiento beneficioso para el cuerpo, y no lo que lo precede en la mente —un pensamiento que al final se convierte en nada —, es la causa del placer.

Arthur Schopenhauer, continuando la teoría inaugurada por Kant, en *El mundo como voluntad y representación* encuentra el origen de la risa en la falta de congruencia entre la percepción sensorial y los conceptos abstractos, asegurando que los segundos nunca hacen justicia a la primera. Por tanto, propone que "la risa no tiene otra causa que

[4] Kant hace una teoría del chiste específicamente, pero Morreall propone que puede ser tomada como una teoría general del humor, entendido éste como la calidad de acción que hace reír.
[5] En este respecto, aclara que la expectativa debe convertirse en nada y no simplemente en el opuesto de lo esperado.

la incongruencia repentinamente percibida entre un concepto y el objeto real que por él es pensado en algún respecto" (Schopenhauer, 75). Aquélla puede ocurrir de dos maneras. La primera es que se piensen dos o más objetos bajo un concepto y que al reconocer diferencias en los objetos se haga evidente que el concepto sólo es aplicable a éstos desde un punto de vista. La segunda es que "la incongruencia entre un único objeto real y el concepto bajo el cual, desde un punto de vista, ha sido subsumido apropiadamente, es percibida repentinamente".[6]

Hasta este punto se ha hecho una rápida revisión de la filosofía de la risa desde Platón hasta el siglo XIX. En la actualidad la Teoría de la incongruencia es la que resulta más aceptada tanto por filósofos como por estudiosos de otras áreas —como la psicología[7]—, motivo por el cual es la que consideraré para este trabajo. No obstante, me parece necesario continuar la exposición acerca de lo que se ha dicho después Schopenhauer para completar el panorama y aclarar mejor por qué es precisamente este acercamiento el que resulta más adecuado para el presente estudio.

El mismo año en que se publicó *El mundo como voluntad y representación*, William Hazlitt dio una conferencia acerca del humor donde postuló algo que no habían hecho los teóricos anteriores: que la risa surge siempre que no haya un sentimiento de simpatía o de miedo. En palabras del autor:

> Tears may be considered as the natural and involuntary resource of the mind overcome by some sudden and violent emotion, before it has had time to reconcile its feelings to the change of circumstances: while laughter may be defined to be the same sort of convulsive and involuntary movement, occasioned by mere surprise or contrast (in the absence of any

[6] Traducción mía (*apud* Morreall, 52).
[7] Se sugiere la lectura de *Humor and Laughter. Theory, research and applications*, editado por Antony J. Chapman y Hugh C. Foot, Transaction Publishers, New Jersey, 2007.

> more serious emotion), before it has time to reconcile its belief to contradictory appearances. (Hazlitt *apud* Morreall, 66)

Abunda más adelante en que la transición debe ser de una impresión a otra que no se esperaba en absoluto; debe haber una conclusión que se alcanza siguiendo una línea de pensamiento lógica, y al reconocer una incongruencia, antes de poder asimilarla, se provoca una excitación y relajación en la imaginación y en los sistemas musculares y nerviosos, dando como resultado lo que llamamos risa. Así, Hazlitt afirma que "The essence of the laughable then is the incongruous, the disconnecting one idea from another" (68). De manera similar, Kierkegaard propone que lo cómico es "the painless contradiction" (Kierkegaard *apud* Morreall, 83).

George Santayana critica tanto la Teoría de la superioridad como la de la Incongruencia, y asegura que la risa tiene un origen físico que depende de la excitación nerviosa y no de un proceso mental que desemboca en una contradicción:

> The most conspicuous headings under which comic effects are gathered are perhaps incongruity and degradation. But clearly it cannot be the logical essence of incongruity or degradation that constitutes the comic; for then contradiction and deterioration would always amuse. Amusement is a much more directly physical thing. We may be amused without any idea at all, as when we are tickled or laugh in sympathy with others by a contagious imitation of their gestures. […] There must therefore be some nervous excitement on which the feeling of amusement directly depends, although this excitement may most often coincide with a sudden transition to an incongruous or meaner image. (Santayana *apud* Morreall, 91-92)

Con este pensador, entonces, se inicia una nueva tradición de explicaciones de la risa que se enfoca en los orígenes fisiológicos en vez de mentales; a partir de él, ésta empieza a

ser relacionada con el sistema nervioso. Con Herbert Spencer se inaugura la Teoría de la válvula de escape, pues su explicación de este fenómeno es que la energía nerviosa se acumula y necesita una salida a través del movimiento del cuerpo; según el teórico, la risa es el canal especializado para este desahogo. Spencer dice: "Strong feeling, mental or physical, being, then, the general cause of laughter, we have to note that the muscular actions constituting it are distinguished from most others by this, that they are purposeless" (Spencer *apud* Morreall, 104). Este exceso de fuerza nerviosa que no se dirige hacia ningún motivo —como escapar del peligro cuando sentimos miedo— debe buscar un escape, y lo natural es que primero intente hacerlo a través de las vías más frecuentes, y si éstas no resultan suficientes, lo hará a través de otras menos usuales. Dado que el habla es el canal por el que las sensaciones o sentimientos se vuelven movimiento la mayor de las veces, primero se moverán los músculos cercanos a la boca. Los del sistema respiratorio son los siguientes en frecuencia en ser vía de escape a la energía extra, por lo que si el sistema de articulación vocal no es suficiente, los pulmones se pondrán en movimiento y se harán exhalaciones más rápidas. Si aún la energía es mayor a la que se ha descargado por estos medios, los miembros superiores entran en juego —se mueven los brazos o azotan las manos en las rodillas—, y de necesitar todavía otro escape para el exceso de energía, se sacude la cabeza de atrás hacia delante. Por último, Spencer aclara que esto sucede únicamente si la energía no es descargada a través de la conversión en otra emoción igual en intensidad —si lo que causaría risa causa enojo, y en la misma intensidad, esa emoción se vuelve el escape de la energía.

Otro gran exponente de la Teoría de la válvula de escape es Sigmund Freud, quien afirma que en el *chiste*, en lo *cómico* y en el *humor* se guarda energía psíquica destinada

para cierto propósito, pero que después se reconoce innecesaria; la energía superflua se saca a través de los movimientos musculares al reír. No obstante, más de veinte años después escribe un artículo en donde hace una nueva aproximación al humor y lo explica como una forma de defensa ante el sufrimiento. Dice que el *super-ego*, en un intento por proteger al *ego*, actúa como el padre, quien al ver los nimios problemas que aquejan al hijo, los minimiza. De esta manera, los intereses y preocupaciones del *ego* se trivializan y son incapaces de provocar dolor. Es por esto que el placer del humor, que nunca es tan intenso como el producido por el chiste o lo cómico, no culmina en carcajadas.

La última de las teorías tradicionales de la risa es la de Henri Bergson, postulada en su famoso libro *La risa* (publicado por primera vez en 1903). En éste, el autor afirma que la risa surge al reconocer cierto automatismo chocante con la naturaleza flexible de la vida y del hombre: "Las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano mueven a risa, en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo" (Bergson, 75).

Además de las teorías clásicas acerca de la risa y lo cómico, existen los acercamientos contemporáneos de John Morreall, Michael Clark, Roger Scruton y Michael W. Martin.[8] El primero examina las teorías tradicionales de la risa y considera que ninguna da respuesta a todos los casos en que sucede este fenómeno, por lo que propone una fórmula nueva y, en su consideración, abarcadora de cualquier tipo de risa, ya sea la de un niño al jugar *peekaboo*, la de alguien que siente cosquillas, o la de una persona al reconocer una incongruencia. De todas las situaciones obtiene un factor común: "Laughter results from a pleasant psychological shift" (Morreall, 133).

[8] Clark es profesor emérito de filosofía en la Universidad de Nottingham. Scruton se dedica a dar clases de estética en la Universidad de Boston, el American Enterprise Institute y la Universidad de St. Andrews. Martin es profesor de filosofía y ética aplicada en Chapman University.

Clark dedica su atención a buscar el "objeto formal" del *amusement*,[9] esto es, la descripción bajo la cual algo debe ser pensado para ser considerado *amusing*, y concluye que se trata de aquello que es percibido como incongruente. Propone además una idea novedosa: el *amusement* es el disfrutar una idea incongruente en parte, precisamente, por serlo.

Scruton coincide con Clark en que es necesario encontrar el "objeto formal" de la risa humorística, pero difiere en que se trate de la incongruencia —argumenta que en una caricatura es más la similitud la que hace reír y no las diferencias. Realmente el autor no se enfoca en el "objeto formal" sino en una forma de pensamiento; no hay una esencia del *amusement*, sino que éste es una forma de ver el objeto bajo cierta luz: "Scruton ultimately offers not a formal object of amusement, but a pattern of thought characteristic of amusement. This pattern is the enjoyable de-valuing, demolition of something human" (Morreall, 156).

Martin, por su parte, analiza las propuestas de estos filósofos contemporáneos y rebate el planteamiento de Clark, pues le parece que si bien el goce de una incongruencia en sí misma es necesario para el *amusement*, no es una condición suficiente. Asimismo discute el acercamiento estético de Scruton.[10]

Una vez que se han explicado los acercamientos tradicionales y contemporáneos hacia la risa, es posible justificar por qué la Teoría de la incongruencia planteada por Schopenhauer es la más adecuada para este análisis. En primer lugar, la Teoría de la superioridad es la primera que surgió y aunque fue una explicación adecuada para el

[9] A falta de una traducción adecuada, pues hay tantas variantes de enfoque según el término elegido, y para no modificar la teoría al convertirla al español, he decidido dejarlo en inglés.
[10] Para conocer con más profundidad las teorías de estos filósofos se puede consultar el libro ya citado de Morreall.

pensamiento de la época, actualmente ha sido superada y ha perdido vigencia. El reconocimiento de la superioridad de uno mismo no es motivo suficiente para generar risa, así como no es un sentimiento presente en todos los casos de comicidad: no explica la risa al oír un chiste o un juego de palabras, y muchas veces reconocer la inferioridad de alguien más genera sentimientos de pena o compasión en vez de alegría.

Por otro lado, la Teoría de la válvula de escape no es pertinente para este trabajo porque lo que interesa no es el efecto en el receptor, el mecanismo que entra en juego al recibir un estímulo cómico, sino la intención del autor implícito cervantino de crear epígrafes cómicos. En segundo lugar, porque es posible que el lector reconozca la comicidad del epígrafe y aun así no suelte una enérgica carcajada —esta teoría plantea que la risa surge para desahogar energía—, sino que su reacción sea más moderada.

Las teorías contemporáneas tampoco resultan adecuadas dado que centran su atención en qué sucede en el sujeto que percibe comicidad, qué encuentra *amusing*, cómo debe percibir cierto objeto para considerarlo gracioso o qué patrón de pensamiento lo lleva a que la percepción de algún estímulo desemboque en risa.

En este trabajo la atención se centra en la intención creativa, en qué mecanismos incluyó Cervantes en su novela para que el lector la viera como cómica, mas no en si el receptor realmente la entendió así. Es por eso que lo que plantea Schopenhauer con respecto a la incongruencia entre un concepto y el objeto real que lo representa se ajusta adecuadamente. Si bien esta teoría puede explicar la reacción del receptor —quien ve una incongruencia— también puede dar cuenta de la intención del autor implícito —quien presenta una incongruencia—, algo que no sucede con las demás teorías de la risa, y aunque es cierto que en el momento en que Cervantes escribió el *Quijote* Schopenhauer

no había nacido, es posible que haya sido el filósofo alemán quien finalmente pudo poner en palabras una teoría de la risa que se venía gestando desde siglos atrás. Recordemos que Aristóteles y Cicerón, e incluso Hobbes,[11] contemporáneo de Cervantes, reconocieron que la incongruencia estaba estrechamente relacionada con la risa o la percepción de lo cómico. Al respecto Russell apunta**:**

> All the Renaissance treatises insist, too, that the comic, at least in its highest forms, requires the presence of an element of *admiratio* —of surprise and wonderment. There are a number of scattered comments in the text of *Don Quixote* which show that Cervantes, in whose general aesthetic *admiratio* was very important […], accepted the view that it was also an essential causal element of the kind of fun he purveyed. (Russell, 321)

Entonces, resulta posible pensar que el autor del *Quijote* tenía tal visión acerca de la comicidad, aun si la Teoría de la incongruencia todavía no se había enunciado con formalidad.

Ahora bien, la forma en la que ésta se utilizará para el análisis es la siguiente: mi planteamiento parte de la idea de que Cervantes utilizó la incongruencia como mecanismo cómico en los epígrafes del *Quijote* con la intención de que éstos generaran risa en el lector, marcando así un tono de lectura —no necesariamente consciente—, que guiara al lector de la novela hacia una recepción cómica y crítica. El análisis parte, por un lado, de la teoría de la incongruencia como generadora de risa, y por otro, de lo que Alfred Rodríguez y José A. Pérez exponen en el artículo ya citado. En éste los autores plantean, como se mencionó en el capítulo anterior, que la función cómica de los

[11] Hobbes dice: "Whatsoever it be that moves laughter, it must be new and unexpected" (*apud* Morreall, 20).

epígrafes se puede clasificar en los siguientes mecanismos: la multiplicación de elementos gramaticales, los casos en que no se informa nada acerca del contenido de la narración, los engaños con respecto a lo que se leerá a continuación, la intención desinformativa, la presencia de aliteraciones, el estilo no correspondiente al esperado en un epígrafe y los disloques sintácticos. De estos mecanismos, cinco van de la mano con la teoría de la incongruencia (multiplicación de elementos, casos en que no se informa, engaño con respecto a la narración, intención desinformativa y estilo no correspondiente a un epígrafe), por lo que se retomaron para el presente análisis. A continuación se explicará con detalle.

La comicidad de los epígrafes se dividió en dos categorías: los que presentan una incongruencia interna y los que presentan una incongruencia externa. Se considera incongruencia interna aquella en la que hay elementos que no coinciden dentro de la misma novela, es decir cuando hay incongruencia entre lo que se dice que se leerá y lo que se narra realmente, y cuando en el epígrafe se presenta una valoración que no concuerda con el suceso narrado. Esta última se da cuando al lector se le presenta un concepto, una idea abstracta de lo que puede esperar leer en la narración, y esto realmente se opone a lo que encuentra —es decir el objeto que representa al concepto. Un ejemplo es el epígrafe del capítulo VIII de la Primera Parte: *Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación*. El lector espera un *buen* suceso, un *valeroso* caballero y una *espantable* aventura, y en su lugar se entera de que el caballero andante termina herido, además de que no se le puede considerar valeroso por carecer de fieros

contrincantes, y la situación no resulta espantable al ser los enemigos unos molinos de viento.

Lo mismo sucede con la incongruencia de sucesos. El lector tiene una expectativa —concepto— que contrasta con lo que sucede en la narración —objeto real que representa ese concepto. En el capítulo 13 de la Primera Parte, que reza *Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela, con otros sucesos*, el lector espera que se termine la narración de este personaje, lo cual no sucede, pues ella aparece en el capítulo siguiente.

Por otra parte, la incongruencia externa ocurre cuando no hay coincidencia entre lo que se espera de un epígrafe y lo que éste expone, lo cual recuerda la segunda forma en la que se da la incongruencia según Schopenhauer: entre un objeto real, es decir, los epígrafes que aparecen en el *Quijote*, y el concepto bajo el cual, desde un punto de vista, ha sido subsumido apropiadamente, o sea, el concepto de epígrafe canónico. Si como dicen Rodríguez y Pérez, el epígrafe "busca proyectar la máxima información dentro de la mayor brevedad posible" (37) y con objetividad, añadiría yo, entonces hay una incongruencia clara entre este tipo de paratextos en la obra maestra de Cervantes y lo que un epígrafe debería decirle al lector. De esta manera, la incongruencia externa —por no darse dentro de la obra misma, sino con respecto a un concepto fuera de la novela— se divide en siete categorías inspiradas en los cinco mecanismos humorísticos planteados por Rodríguez y Pérez anteriormente —excepto el engaño con respecto a la narración, que es el caso de la incongruencia interna de valoración y de sucesos—: tautología, vacío, *reductio ad absurdum*, *dilato ad absurdum*,[12] redundancia, antítesis y valoración subjetiva. De éstas, la tautología, el vacío y la *reductio ad absurdum* son incongruentes

[12] Término que me vi en la necesidad de acuñar, opuesto a *reductio ad absurdum*, para dar a entender que el autor, con la mayor cantidad de palabras, llega al absurdo de no decir nada.

con lo que un epígrafe debe hacer, es decir, aportar información. *Dilato ad absurdum*, redundancia y antítesis se oponen al concepto de epígrafe en la brevedad que debería existir en este paratexto, y la valoración subjetiva no es congruente con la objetividad que debería tener.

Se considera tautología la categoría que acumula reiterativamente un significado ya dado,[13] como es el caso del epígrafe del capítulo 9 de la Segunda Parte: *Donde se cuenta lo que en él se verá*. La categoría de vacío describe los elementos del epígrafe que no aportan información alguna con respecto a la narración, como los frecuentes *con otros sucesos*, *con otras aventuras dignas de ser contadas* o *donde se prosigue la aventura de*….

Reductio ad absurdum es una categoría que describe únicamente los epígrafes dentro de la narración, esto es, los que aparecen antes de un soneto, una canción o una carta, y que son tan transparentes que la aportación de información resulta nula; reducen la idea de epígrafe al absurdo. Ejemplos de esto son los que rezan *Carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso*, *Soneto* o *Canción de Grisóstomo*.

En el extremo opuesto está la *Dilato ad absurdum*, caso en que el epígrafe se prolonga de tal manera y tiene tantos elementos que no aporta información al lector; el sintagma se extiende hasta el absurdo: *De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada del famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha* (Capítulo 20 de la Segunda Parte).

La redundancia sucede cuando se repiten elementos con significados similares, como en el capítulo 9 de la Primera Parte, donde el epígrafe dice que s*e concluye y da fin*

[13] El diccionario de la Real Academia Española define *tautología* como "Acumulación reiterativa de un significado ya aportado desde el primer término de una enunciación".

a la batalla con el vizcaíno. Por último, existe valoración subjetiva cuando en el epígrafe se reconoce la voz y la opinión del narrador, como es el caso del capítulo 6 de la Segunda Parte, donde, tras la descripción de lo que se leerá, aparece *y es uno de los importantes capítulos de toda la historia*. Aquí es necesario aclarar que el criterio se ciñe a la evidente valoración de los hechos por parte del narrador, pero no se incluye cualquier apreciación que se perciba de éste, como por ejemplo la adjetivación, pues el solo estudio de estos elementos gramaticales en los epígrafes es tema suficiente para otro trabajo de investigación.

Caso contrario es el de antítesis, donde se presentan dos elementos opuestos que crean un sintagma más extenso a través de la combinación contradictoria de componentes. Un ejemplo es lo que dice el epígrafe del capítulo 36 de la Primera Parte: *Que trata de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros raros sucesos que en la venta le sucedieron*. Aquí se opone la *brava y descomunal batalla* a destrozar unos *cueros de vino*.

Con el propósito de facilitar el análisis se hizo una tabla[14] en donde se organizan los epígrafes de ambas partes del *Quijote*, los cuales se desglosan en los tipos de incongruencias —internas y externas— que contienen. De esta forma pueden aparecer —y en realidad es frecuente que así suceda— casos en que un mismo epígrafe presenta incongruencia de sucesos en un elemento, de valoraciones en otro y de vacío en otro. También se aclaran los casos en que el epígrafe es completamente objetivo, es decir serio, como lo llamaría Schopenhauer: "It consists [seriousness] in the consciousness of the perfect agreement and congruity of the conception, or thought, with what is perceived, or the reality" (Schopenhauer *apud* Morreall, 61). De esta manera resulta más fácil discernir

[14] Ver apéndice.

entre los epígrafes que no generan risa en el lector y los que sí lo hacen, y en el caso de los segundos, en qué medida, pues se hace evidente si presentan un solo tipo de incongruencia, dos o incluso más. En el tercer capítulo de este trabajo se analizará en profundidad cómo funciona cada tipo de incongruencia y qué implicaciones puede tener esto para la lectura global de la novela.

CAPÍTULO III

Que trata del gracioso discurso acerca de la comicidad en los epígrafes del «Quijote", que es uno de los capítulos importantes de este gustoso escrito.

> *Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda […].*
>
> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.*

El mismo *Quijote*, tanto el de 1605 como el publicado diez años más tarde, da al lector constantes pistas acerca de cómo quiere ser leído:

> «Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.» (II, 3; p. 584) Estos renglones reclaman para el autor cómico el mismo lugar privilegiado que se otorgaba al épico o al trágico. En concreto, constituyen una justificación del propio *Quijote* y nos autorizan a creer que el tono regocijado que predomina en el libro no surge al azar, sino que refleja un talento disciplinado y consciente de sí. (Trueblood, 3)

Desde el prólogo de la Primera Parte aparece el tema de la risa: "Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente" (I, Prólogo, 14)[15], tópico que se repite explícitamente en la Segunda Parte:

[15] En adelante, para referenciar las citas de *Don Quijote* me referiré siempre a la edición del IV Centenario de la Real Academia Española, designando entre paréntesis la Parte, el capítulo y la página a la que corresponde.

> 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*.[16] (II, 44, 879)

Además, en los epígrafes el autor implícito[17] califica de graciosos varios de los sucesos que narrará más adelante. Así que si el propio texto hace evidente su intención cómica, ¿por qué hay tantos estudios que se han enfocado en ésta dentro del texto y la han ignorado en los paratextos? Si forman parte de la obra y fueron escritos por el mismo autor, ¿no es lógico suponer que comparten la misma intención que el resto de la novela? Coincido con Russell cuando afirma que "It seems to me that one can only make critical sense of the whole book, from whatever critical angle one chooses to approach it, by going back to Cervantes' declared intentions and to the assumptions of his age which went with them" (325).

Con la finalidad de empezar a entender el papel de la risa en esta obra, me gustaría retomar un fragmento del libro *Don Quijote ¿muere cuerdo? y otras cuestiones cervantinas*, de Margit Frenk. En el preámbulo, ella hace un elogio a la obra que me parece muy acertado:

> Al elaborar el *Quijote* parecería que Cervantes se imaginaba un lector muy atento, que quisiera escudriñar sus andurriales secretos y gozar con los mil malabarismos que a él se le iban ocurriendo. ¿En qué me baso para decir

[16] Las cursivas son mías.
[17] Aunque en algún momento se propone un vínculo entre los epígrafes y Cervantes como autor que tuvo una intención al crear la obra, al hablar de los epígrafes es más acertado atribuirlos a un *autor implícito* como entidad enunciativa que existe únicamente dentro del texto y que guía la lectura hacia un lector ideal, entidad existente también sólo como función textual.

> esto? En el hecho de que una lectura muy intensa y vigilante del texto del *Quijote* va descubriendo esos andurriales secretos y esos malabarismos, que, obviamente, Cervantes no escribió para su propio deleite, sino enfrentándose a ese otro, esa otra, que se ha imaginado que lo estará leyendo. A cada paso pone a prueba a ese lector, como preguntándole: ¿te has fijado en cómo aquí se contradice lo dicho anteriormente?, ¿has notado cómo aquí tergiverso las cosas?, ¿has observado esta nueva travesura que acabo de cometer?, ¿te das cuenta de que te he estado tomando el pelo? (7-8)

Me parece que, efectivamente, Cervantes invita al lector a seguir su juego y adentrarse cuidadosa y desconfiadamente en su obra, y sobre todo, lo exhorta a que desarrolle una sensibilidad y percepción agudas que le permitan apreciar toda la riqueza y profundidad que su novela le ofrece. Es por esto que considero que la lectura cómica de los epígrafes es un paso hacia el escudriñamiento de esos andurriales secretos por los que nos quiere llevar y a través de los cuales nos invita a leer críticamente su novela. Cito a Allen, quien retoma las palabras de Anthony Close:

> No se puede tratar la comicidad de la ficción de Cervantes simplemente como una capa obvia y superficial, desarticulada de capas más provocantes que yacen debajo. Penetra y acondiciona toda la obra y si lo menospreciamos, nuestro entendimiento de la obra se distorsiona fundamentalmente. (101)

James Iffland, autor del libro *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* comparte la misma idea:

> Muchos de los defensores de la escuela *funny book* parecen creer que la risa es un fenómeno inocente, desinteresado, hasta tal punto que si se acepta la noción de un *Don Quijote* esencialmente cómico, no podemos aceptarlo también como libro crítico, inconformista, etc. Pero […] la risa

> no es un fenómeno uniforme, reducible a una esencia primordialmente inocente. Nos reímos por motivos diferentes, muchos de los cuales están lejos de ser inocentes. Lo cómico puede encarnar proyectos ideológicos radicalmente distintos, dependiendo en gran medida de quién se ríe de quién y por qué razones. Así, pues, definir tanto el *Quijote* de Cervantes como el de Avellaneda como *funny books* es sólo el comienzo, porque debajo de lo cómico pueden estar librándose batallas de dimensiones insospechadas. (34)

Esta intención de despertar una lectura atenta y crítica se puede reconocer desde el prólogo de la Primera Parte, donde en vez de encontrar un texto objetivo y confiable, el lector se topa con un elemento de ficción camuflado —al encontrarse fuera de la firma del autor ya está en territorio ficcional. Nuevamente Frenk expone convincentes razones para dudar que sea Miguel de Cervantes como autor quien habla ahí:

> Cervantes se ha encargado de que la voz que habla en el prólogo sea la suya y, a la vez, no lo sea. Al mencionar varias veces a don Quijote, como si fuera un ser real, está ya con un pie metido en la por él inventada historia del caballero manchego y «ficcionalizándose» a sí mismo. (60)

En la misma línea, Marisa Susana Disanti, en *La función del peritexto en el prólogo del Quijote de 1605*, expresa: "El estatus de ficción que rige manifiestamente en la novela, rige de igual manera en este elemento del paratexto, implícitamente y dejado a la sagacidad del lector, quien encuentra en el mismo prólogo los índices de su calidad de ficticio" (353).

Al recordar al sabio amigo que aparece y aconseja al escritor que él mismo haga los sonetos del principio y los atribuya a algún poeta conocido se puede ver una intención de Cervantes de utilizar los paratextos en forma no convencional e insertarlos en la obra

literaria como componente de la ficción. El tratamiento no oficial de los elementos que rodean al texto demuestra una conciencia autoral que conoce el poder que tiene sobre todos los elementos textuales y que los pone a su disposición al crear la obra ficcional. Cito a Disanti nuevamente:

> En este ámbito de texto plurales, el prólogo funciona como un medio adecuado para dar cuenta de una poética propia en desacuerdo con la retórica al uso, donde la decisión del autor respecto de la manera de aprehender su texto, se mezcla con tales artificios y se vuelve, a la sazón, cómplice en el uso sugestivo del paratexto. (354)

Por lo tanto, es muy posible que todo paratexto participe de la intención creativa que guía la composición de la obra general y que los epígrafes compartan ciertos elementos clave que marcan el tono y la intención de la novela.

Para conocer de qué manera Cervantes introdujo los epígrafes en el *Quijote* como elemento cómico dentro de la obra literaria y con qué propósito, fue necesario revisar qué han dicho los académicos con respecto a la comicidad y la risa en esta obra y explicar la teoría que sirve de base para este trabajo. Ahora se procederá a analizar cómo funciona cada tipo de incongruencia para finalmente conocer qué implicaciones tienen en la lectura global de la obra.

Como primer paso es necesario hacer una revisión de ciertas palabras recurrentes en los epígrafes, cuyo análisis puede arrojar una luz interesante acerca de la incongruencia y la comicidad en el *Quijote*. Como manifiesta Montero en "Una cala en la prosa eufónica del Quijote: Los epígrafes de la primera parte":

> Cervantes pule, mide, modela sus palabras y frases para que los títulos de los capítulos no sólo sean significativos, informativos, sino también ricos

> melódicamente, eufónicos, de manera que así pueden provocar al lector, sugerirle sensaciones diversas, en ocasiones no necesariamente unívocas. (21)

Tomando en cuenta esta conciencia creativa presente en los títulos de los capítulos que sugiere y provoca al lector, veamos qué elementos marcan un tono de lectura cómico.

La voz de mayor recurrencia y más importancia es la palabra *aventura*, que aparece en 13 epígrafes del *Ingenioso hidalgo*[18] y 25 del *Ingenioso caballero*[19]. El *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611) la define como "puede ser nombre, y entonces es término de libro de caballerías, y llaman aventuras los acaecimientos en hechos de armas" (243). Es claro por qué Cervantes la incluye tantas veces en su obra, pues ésta es una parodia de los libros de caballerías y por ende debe ser un *leit motiv* en la novela, pero no hace un tratamiento canónico de ésta, sino cómico a través de la incongruencia. De esta forma, cuando el lector espera encontrarse con una aventura de caballería convencional —el concepto que a través de las lecturas de este tipo de libros se ha formado en su cabeza—, reconoce la incongruencia con el *Quijote*, es decir, el objeto real que representa al concepto de *aventura de caballería*. En vez de encontrarse con un protagonista fuerte, valiente, que lucha por deshacer verdaderos agravios y restablecer la justicia, el lector se encuentra con un viejo loco que se cree caballero en una época en la que la caballería andante ha desaparecido, y que además no se cree caballero andante real, sino caballero andante de los libros de caballerías. En este sentido don Quijote es una doble parodia: emula ridículamente al caballero que representaba exageradamente el heroísmo del verdadero caballero andante. Así, la

[18] 8, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 28, 37, 45, 46 y 52.
[19] 11, 12, 13, 14, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 34, 36, 37, 40, 41, 44, 52, 58, 59, 62, 63, 64 y 68.

incongruencia de la aventura se convierte en un elemento recurrente en la novela que, en los epígrafes y sin duda en la narración, logra un efecto cómico en el lector al guiarlo hacia la expectativa de un fabuloso hecho de armas y toparlo repentinamente con los torpes y poco peligrosos encuentros entre don Quijote y Sancho, y demás personajes.

Vladimir Nabokov en su libro *Curso sobre el Quijote* hace un recuento de las victorias y derrotas de don Quijote en los cuarenta episodios donde "«hace de caballero andante»"; me serviré de los datos que revela para continuar con el análisis del tratamiento que hace Cervantes de la palabra *aventura*. De los trece epígrafes de la Primera Parte en donde aparece esta voz, once son evaluados por Nabokov (los capítulos 23 y 28 no aparecen), y de éstos considera que don Quijote sale derrotado en siete ocasiones y victorioso en seis —divide el capítulo 8 en tres hechos de armas distintos: los molinos de viento, los frailes y el vizcaíno, dando como resultado trece encuentros. Ahora, si no se consideran los epígrafes que contienen la voz que nos interesa y nos guiamos solamente por la evaluación de Nabokov de los momentos en que don Quijote se ve envuelto en un hecho de armas, el resultado es el siguiente: trece victorias contra trece derrotas. En ambos casos resulta evidente la incongruencia entre lo que el sustantivo *aventura* sugiere y los pobres eventos donde participa nuestro personaje. En siete de los trece epígrafes donde se describe la narración como *aventura*, es decir, en más de la mitad, don Quijote sale derrotado, al igual que en la mitad de los encuentros caballerescos donde participa, sin importar si son calificados como *aventura* o no en el epígrafe.

Veamos qué resultados arroja el análisis de la Segunda Parte. De 25 epígrafes que anuncian una *aventura*, quince no aparecen en el análisis hecho por Nabokov, lo cual

quiere decir que no se trata de capítulos en donde don Quijote entre en combate caballeresco. De los diez epígrafes que anuncian un hecho de armas y éste sí es llevado a cabo, según el autor de *Curso sobre el Quijote* el protagonista sale derrotado en cuatro ocasiones y victorioso en seis —de las cuales, por cierto, se refiere a una como "victoria muy insignificante" (cap. 34)—, y otra está en el capítulo donde los duques se burlan de don Quijote haciéndolo creer que monta un mágico corcel, lo cual no parece una verdadera victoria. Del análisis total de los encuentros caballerescos en ambas Partes de la novela, Nabokov concluye que el resultado es parejo: veinte victorias y veinte derrotas distribuidas equitativamente: trece victorias y derrotas en el *Quijote* de 1605 y siete en el de 1615.

En este momento parece inevitable pensar que no es una coincidencia la falta de congruencia entre las *aventuras* anunciadas y los sucesos poco peligrosos o donde el protagonista es derrotado, sino que había una clara conciencia autoral jugando con el concepto que sabía existía en la mente de los lectores de la época aplicado al absurdo caballero andante incapaz de salir victorioso en un encuentro de armas.[20]

En segundo lugar está el vocablo *Famoso*, con sus variantes de género y número, presente cuatro veces en la Primera Parte[21] y cuatro en la Segunda[22]. La definición más antigua que se encontró de esta voz es del *Diccionario de Autoridades, Tomo III* (1732), donde aparece la siguiente definición: "Lo que tiene fama y nombre en la acepción común, tomándose tanto en buena como en mala parte […]". En este sentido se puede ver

[20] Varias de las victorias que Nabokov atribuye al caballero andante son de encuentros en donde no hay un verdadero contrincante, como el capítulo 37 de la Primera Parte, donde don Quijote se enfrenta a unos cueros de vino, o la victoria moral del Capítulo 38 del primer *Quijote*, donde hace el discurso de las armas y las letras.
[21] Capítulos 1, 20, 23 y 37.
[22] Capítulos 7, 29, 34 y 37.

que las apariciones de este vocablo en el primer *Quijote* son incongruentes, puesto que el desquiciado caballero andante no es conocido por nadie. Esta intención cómica se evidencia desde el primer capítulo de la Primera Parte, donde el epígrafe dice: *Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha*. La incongruencia resulta clara al tomar en cuenta que el narrador apenas está por presentar al personaje que es calificado como *famoso*, describiendo su *condición y ejercicio*, lo que deja ver que no es conocido ni por el lector ni dentro de la novela —en la diégesis se trata de un humilde hidalgo que pasa la mayor parte de su tiempo leyendo libros de caballería, y no de alguien con renombre.

También llama la atención el epígrafe del capítulo 37, que reza: *Donde prosigue la historia de la famosa infanta Micomicona, con otras graciosas aventuras*. En éste se presenta a un personaje como si fuera grandemente conocido, cuando en realidad se trata de una labradora que se hace pasar por infanta de un importante reino; es decir, puesto que la infanta Micomicona no existe, es imposible que sea *famosa*.

En la Segunda Parte sería posible que el adjetivo *famoso* no representara una incongruencia si éste apareciera en los epígrafes de los capítulos donde don Quijote y Sancho son reconocidos por la publicación de la Primera Parte; no obstante, no es el caso. Los capítulos donde aparece esta voz son donde don Quijote pelea contra un barco que cree encantado, cuando los duques engañan a don Quijote con respecto a cómo desencantar a Dulcinea, y el episodio donde Sancho discurre acerca de lo enfadosas que le resultan las dueñas. Lo que sí salta a la vista es que, a diferencia del *Quijote* de 1605, el adjetivo no se refiere a la calidad de las personas, sino a la de las hazañas: ya no se habla del *famoso* caballero, sino de la *famosa* aventura. En ambos casos existe una evidente

incongruencia entre la idea de *famoso* que el lector tiene y lo desconocido de los hechos y personajes de la narración.

Las voces *valeroso* —que aparece una vez en la Primera Parte[23] y dos en la Segunda[24]— y *valiente* —que forma parte únicamente de dos epígrafes en la Primera Parte[25]—, también resultan de gran relevancia dado el tono humorístico de la novela. El *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas define ambas voces dentro de la misma entrada, por lo que se les reconoce una estrecha relación semántica. El origen de éstas es el verbo latino *valēre*, "ser fuerte, vigoroso, potente" o "estar sano" (596), lo que genera un evidente contraste entre lo que estos adjetivos evocan en el lector y la descripción que el narrador hace del personaje: "Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro" (I, 1, 28). En este sentido, sobresale la incongruencia presente en el epígrafe del capítulo 8 de la Primera Parte: *Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación*, pues hay una clara oposición entre el "estar sano" y lo maltrecho que queda don Quijote después de su encuentro con los molinos de viento.

Retomemos una definición algo posterior (1739), del *Diccionario de Autoridades*, que arroja una luz distinta al vocablo *valiente*: "se aplica también al sugeto esforzado, animoso y de valor". En relación con esto llama la atención el hecho de que en los capítulos donde se describe a don Quijote como *valiente* o *valeroso* no hay acciones que lo sustenten. Si acaso se podría considerar el capítulo octavo de la Primera Parte, donde se enfrenta a unos molinos de viento que cree gigantes, a unos frailes que se imagina ser

[23] En el capítulo 8.
[24] En los capítulos 11 y 12.
[25] Capítulos 1 y 51.

encantadores y a un vizcaíno enfurecido. No obstante, si bien demuestra valentía al afrontarlos, no se trata de contrincantes que sostengan una batalla real que exija verdadera valentía.

Así, se puede ver que a través del uso que hace Cervantes de las palabras más comúnmente asociadas a las hazañas de los protagonistas de los libros de caballería, como *aventura*, *famoso* y *valiente* o *valeroso*, genera en el lector la percepción de una incongruencia. Por un lado el lector espera un tratamiento canónico de éstos, y por otro se topa con una burla en la que los significados son modificados e incluso invertidos, lo que da como resultado una recepción cómica.

Pasemos ahora al análisis de cada tipo de incongruencia encontrada en los epígrafes de la obra maestra de Cervantes, los cuales se dividieron en dos categorías principales que a su vez se subdividen en otras categorías. Las dos principales son incongruencias internas y externas.

INCONGRUENCIAS INTERNAS

La incongruencia interna ocurre cuando dentro de la misma novela se genera una falta de coincidencia entre lo expuesto en el título y lo narrado en el texto que le sigue, como sucede en la incongruencia de sucesos y de valoración. En los dos casos el epígrafe sugiere un concepto en la mente del lector, el cual es después contrapuesto con el objeto real que lo representa dentro de la narración, lo cual, según lo postulado por Schopenhauer, da lugar a la risa.

Sucesos

La incongruencia de sucesos está presente en 20 epígrafes[26] del *Quijote* de 1605 y en 27[27] del de 1615. Trece casos de los diecinueve (65%) de la Primera Parte son de incongruencia en el sentido de que lo que se narra no es una *aventura* como lo anuncia el epígrafe, mientras que sucede lo mismo en veinticinco (93%) de la Segunda. Con respecto a la incongruencia de la palabra *aventura* ya se ha dicho suficiente, así que pasemos ahora al análisis de los demás casos en que hay incongruencia de sucesos.

Se encontró que además de referirse como *aventura*[28] a los insignificantes hechos de armas donde participa don Quijote, existen también incongruencias entre lo que el epígrafe anuncia y lo que sucede en la narración. El epígrafe décimo de la Primera Parte reza *De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una caterva de yangüeses*, a pesar de que el encuentro con aquél ya terminó y don Quijote no se encontrará con éstos hasta el capítulo 15. De manera similar, el episodio trece anuncia que *se da fin al cuento de la pastora Marcela*, cuando en ese capítulo ella es irrelevante y participa activamente en el siguiente, por lo que, claramente, no se da fin a su cuento.

Algo parecido sucede en el capítulo 27, pues en éste se anuncia que se sabrá *cómo salieron con su intención el cura y el barbero*. Lo que estos dos personajes buscan es engañar a don Quijote para regresarlo a su aldea, donde intentarán encontrar una cura para su demencia. Sin embargo, en este episodio conviven con Cardenio y no es hasta el 29 donde logran embaucar a don Quijote y *salir con su intención*. Ocurre lo mismo en el

[26] 8, 9, 10, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 36, 37, 45, 46, 47 y 52.
[27] 11, 12, 13, 14, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 34, 36, 37, 40, 41, 42, 44, 45, 52, 58, 59, 62, 63, 64 y 68.
[28] El epígrafe del capítulo 9 de la Primera Parte no anuncia una *aventura*, sino una *batalla*, pero se puede incluir en la misma categoría, lo que daría como resultado no un 65 sino un 70% de apariciones de incongruencia con respecto a estos vocablos que pertenecen a campos semánticos cercanos.

capítulo trigésimo sexto, que anuncia la *brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto*, cuando ésta sucedió en el capítulo anterior.

El *Quijote* de 1615 no está libre de este tipo de incongruencia, pues existe en tres de sus epígrafes: los de los capítulos 12, 47 y 52. En el 12 se habla del *Caballero de los Espejos*, pero éste nunca es presentado así en la historia; el narrador se refiere a él como el *Caballero del Bosque*[29], y no es sino hasta el capítulo 14 que se le conoce con el nombre anunciado en el epígrafe. De igual manera, el título del 47 introduce la narración donde se sabrá *el extraño modo con que fue encantado don Quijote*, mas este "encantamiento" ha sucedido en el capítulo anterior. Asimismo, el capítulo 52 anuncia la *aventura de la dueña Dolorida, o Angustiada*, a pesar de que dicho personaje nunca es conocido por este nombre; aparece como *doña Rodríguez*, pero en ningún momento en la narración de este capítulo ni del 56, donde se continúa con su historia, se hace alusión a la *dueña Angustiada*. A esto se suma que tampoco se habla de la *dueña Dolorida*; si bien doña Rodríguez representó a la dueña Dolorida o a la Trifaldi, esto ha sucedido dieciséis capítulos antes, en el 36.

Otro tipo de incongruencia de sucesos ocurre cuando el lector es guiado hacia la percepción de acontecimientos irreales: no se anuncia lo que verdaderamente sucede, sino lo que don Quijote, desde su locura, cree que pasa. Esto sucede tres veces en la Primera Parte[30], y cuatro en la Segunda[31]. El capítulo vigésimo primero del *Ingenioso hidalgo* anuncia que se contará la *rica ganancia del yelmo de Mambrino*, yelmo de oro que hacía invencible a su portador, el cual don Quijote, en su locura, está seguro de ver. Sin

[29] Incluso a inicios del capítulo 14 se le denomina Caballero de la Selva, pero aún no Caballero de los Espejos.
[30] Capítulos 21, 22 y 47.
[31] Capítulos 29, 42 y 62.

embargo, en la narración queda claro que éste no existe y que se trata únicamente de una bacía de barbero.

El capítulo siguiente dice abordar la forma en la que don Quijote dio libertad a muchos *desdichados*, como si se tratara de víctimas que necesitan ser rescatadas, pero se trata de delincuentes cumpliendo su condena. Igualmente, el capítulo 47, como se ha expuesto, dice tratar acerca del *extraño modo con que fue encantado* don Quijote, algo que este personaje sí cree, pero que el lector puede observar ser mentira. Lo mismo ocurre en el *Ingenioso caballero* con el *barco encantado* que el protagonista está convencido de abordar en el capítulo 29, el cual es en realidad un bote común y corriente, y con la *cabeza encantada* del 62, de cuya farsa los lectores están bien avisados. La *ínsula* de Sancho es un caso más de este tipo de incongruencia, pues a pesar de que los epígrafes la anuncian como tal, en la narración se sugiere que no se trata de una isla, sino de un terreno en tierra firme: "Al llegar a las puertas de la villa, que era cercada […]" (II, 45, 888).

Tras haber hecho una revisión de las incongruencias entre los epígrafes y los sucesos del *Quijote*, vale la pena hacer mención de lo que Francisco Rico comenta con respecto a lo que él considera epígrafes erróneos; cito las notas que hace al pie: Capítulo 10: *De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una caterva de yangüeses*. "El título no se corresponde con lo que se cuenta en el capítulo: el episodio del vizcaíno ya ha concluido, y el de los yangüeses está en el capítulo 15. La anomalía tiene que ver sin duda con los cambios que a última hora introdujo Cervantes en su original primitivo" (I, 10, 90). Capítulo 36: *Que trata de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con*

otros raros sucesos que en la venta le sucedieron. "La batalla ha ocurrido en el capítulo anterior. La incongruencia tiene que ver de nuevo con los cambios que en el último momento introdujo Cervantes en el original" (I, 36, 374). Capítulo 12 de la Segunda Parte: *De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos*. La nota aparece hasta el capítulo 14: "Hasta aquí se le había llamado «del Bosque» o «de la Selva» (excepto en el epígrafe del capítulo 12, inserto sin duda después de haberse redactado todo este episodio); ahora, con el amanecer, se descubren los espejos" (II, 14, 651).

Rico, tras una amplia investigación filológica y ecdótica (*Nota al texto*) llega a la conclusión de que estas incongruencias se deben a las correcciones que los autores hacían frecuentemente sobre el original que el amanuense les presentaba y que daban lugar a errores tanto del cajista como del mismo autor, quien hacía dichas modificaciones apresuradamente: "Es lícito conjeturar que algunas de las anomalías más ostensibles en el *Quijote* (omisiones, rupturas de la continuidad, epígrafes erróneos, etc., etc.) tanto si son culpa del novelista como si se deben a los impresores, tienen su origen en semejante modo de trabajar" (*Historia del texto*).

Si bien la compleja y detallada argumentación que Rico expone al respecto tanto en su *Nota al texto* de la edición de la Real Academia Española del IV Centenario como en tantos otros artículos suyos es lógica y convincente, a la luz de este análisis conviene volver a revisar el asunto. ¿No es posible que estos "errores" sean parte de una estrategia que busca aumentar la incongruencia e intensificar el motivo de risa? Incluso el mismo Rico hace un comentario al epígrafe del capítulo 22 de la Segunda Parte: *Donde se da cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la*

Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha. Rico, al glosar *felice cima*, comenta: "con posible contraposición jocosa de *cueva* y *cima*" (714), por lo que se reconoce que percibe una eventual intención humorística presente en los epígrafes.

Además, hay casos en los que sucede lo mismo y que él ignora, como los ya mencionados 13, 27 y 28 de la Primera Parte, y 47 y 52 de la Segunda. De esta manera, es posible creer que no se trata de una equivocación por correcciones de última hora, pues sucede en capítulos en los que la explicación de Rico no satisface este hueco de sentido; más bien parecería que se trata de una intención creativa consciente. Cierro este apartado con las sabias palabras de Thomas Lathrop que aparecen en *Las contradicciones del «Quijote» explicadas*:

> Otra de las cosas que nos han confundido son los epígrafes de capítulos en el *Quijote* que no corresponden con el contenido de los capítulos mismos. Me refiero a los capítulos 10, 29 y 30 de la primera parte, en los cuales el flojo de Cervantes, según muchos, no parece saber lo que pasa en su propio libro. En el capítulo 10 en el que se anuncia: «De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una turba de yangüeses» los editores se precipitan a mencionar que la aventura del vizcaíno ya ha terminado y que los dichos yangüeses no llegan hasta cinco capítulos después. ¿Cómo puede Cervantes dejar de darse cuenta de que ya se había acabado la aventura del vizcaíno? Es un error garrafal, un gran descuido, según los editores. En los capítulos 29 y 30, los editores modernos nos hacen el dudosísimo servicio de trocar los epígrafes, porque en la edición *princeps* el epígrafe del veintinueve anuncia lo que pasa en el treinta y viceversa. Otro gran descuido del autor, según los editores, que ellos conocen, pueden, y van a enmendarlo sin más ni más. Pero otra vez Cervantes, en mi opinión, muy contraria a las opiniones de otros, ha hecho todo esto a propósito, y no tenemos el derecho de cambiar, por mucho que

> nos creamos más diestros que el autor más grande de todos los tiempos. (638)

Valoraciones

La incongruencia por valoración está también presente en ambas Partes de la novela: en once epígrafes en la Primera Parte[32] y en nueve en la Segunda[33]. El caso en el que se dan más incongruencias de este tipo es cuando el autor implícito hace una descripción con respecto a lo "notable" del encuentro caballeresco. Por ejemplo, el epígrafe 8 del primer *Quijote* anuncia una *espantable [...] aventura*, a pesar de que narra el encuentro del hidalgo con unos molinos de viento y no unos gigantes, como él piensa. Igualmente, el capítulo siguiente presenta una *estupenda batalla*, a pesar de que el contrincante de don Quijote no acierta a golpearlo porque se le desvía la espada, y el caballero manchego lo tira de su caballo y lo perdona a petición de unas señoras.

El capítulo 18 califica como *aventuras dignas de ser contadas* a la confusión por parte de don Quijote de unos rebaños de ovejas con salvajes ejércitos. El episodio que sigue adjetiva como *famosos* los acontecimientos donde participan Sancho y su amo, a pesar de que, como ya se ha dicho, nadie se entera de ellos. De forma similar, el epígrafe vigésimo primero atribuye a la aventura el adjetivo de *alta*, mas el caballero andante en vez de portar un yelmo mágico se pone en la cabeza una bacía de barbero.

El capítulo 30 describe como *asperísima* la penitencia que hizo el protagonista capítulos atrás en Sierra Morena, cuando en realidad ésta no lo es; en el capítulo vigésimo quinto se narra cómo el hidalgo hace locuras que más que sugerir dolor, provocan risa:

[32] De los capítulos 1, 8, 9, 17, 18, 19, 21, 30, 46, 51 y 52.
[33] Capítulos 7, 13, 21, 22, 37, 48, 56, 58 y 67.

"Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto […]" (I, 25, 248).

El título del capítulo 46, *De la notable aventura de los cuadrilleros y la gran ferocidad de nuestro buen caballero don Quijote*, crea la expectativa en el lector de que se le presentará una emocionante narración. Empero, no hay notable aventura puesto que el cura convence a los cuadrilleros de que el caballero andante está falto de juicio, a lo cual responden apaciguándose y aun mediando para que Sancho y el barbero dejen de discutir.

En la Segunda Parte, el capítulo siete introduce unos acontecimientos *famosísimos* que nadie conoce, mientras que el veintidós anuncia una *grande aventura* en la cueva de Montesinos, pero como se expuso más arriba con respecto a las denominadas *aventuras*, en este episodio no hay un hecho de armas. El capítulo 37 habla nuevamente de una *famosa* aventura —que no sucede—, y más adelante se crea la expectativa de encontrar *acontecimientos dignos de escritura y de memoria eterna* (capítulo 48), pero lo que se lee es el encuentro entre don Quijote y la dueña de la duquesa.

En el 56 pareciera que se leerá una gran contienda (*descomunal y nunca vista batalla*), aunque resulta que es *nunca vista* porque no se lleva a cabo: Tosilos se enamora de la hija de doña Rodríguez y decide no pelear con el caballero andante para cumplir la pena de casarse con ella. Así, la batalla ni es *descomunal*, ni *nunca vista* en el sentido de *inusitada.*

Sucede de manera similar en el capítulo 58, donde se anuncian *aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras*. El lector esperaría encontrar múltiples lances que se

acumularon sobre don Quijote, pero en realidad ni son aventuras, como ya se dijo, ni son muchas, como se les califica. Solamente tiene dos encuentros, de los cuales ninguno es peligroso ni el personaje se ve forzado siquiera a sacar la espada. Por un lado se encuentra con un grupo de labradores que cubrían con unas sábanas imágenes de relieve para un retablo, y por el otro se topa con dos elegantes mujeres cuyas familias formaron una arcadia de pastores en la selva.

Existe también incongruencia entre cómo se califica al protagonista de la historia en los epígrafes, y su comportamiento en la narración. En cinco ocasiones se describe al hidalgo manchego como *famoso*, *valeroso* o *valiente*, cualidades que ya se han analizado en la primera parte de este capítulo. También se le pinta como *bravo* en el epígrafe 17 del primer *Quijote*, creando así una gran incongruencia con su actuación, pues es de las pocas ocasiones donde don Quijote se queja de su malestar: "estaba con las manos en la cabeza, quejándose del dolor del candilazo, que no le había hecho más mal que levantarle dos chichones algo crecidos" (149), e incluso es incapaz de ayudar a Sancho, quien está siendo manteado: "pero estaba tan molido y quebrantado [don Quijote], que aún apearse no pudo" (153). La incongruencia aumenta si se recuerdan las palabras que este personaje dirigió a Sancho unas páginas antes: "si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella" (77).

El epígrafe del capítulo 21 del *Ingenioso hidalgo* describe al protagonista como *invencible*, lo cual resulta incongruente al encontrar que en la narración no hay una verdadera batalla, sino como ya se dijo, únicamente el hurto de don Quijote a un barbero, de su bacía. De manera semejante, el capítulo 46 de la misma parte habla de la *gran*

ferocidad de don Quijote, aunque esta no tiene ocasión de mostrarse, pues los cuadrilleros involucrados en el episodio se apaciguan ante las palabras del cura y no sostienen batalla con el hidalgo.

También hay incongruencia en la valoración de los desenlaces, pues en el epígrafe 8 de la Primera Parte se anticipa un *buen suceso*, pero don Quijote termina golpeado y lastimado por los molinos de viento. Igualmente, en el 52 se habla del *felice fin* de la aventura de los disciplinantes, a pesar de que el caballero andante termina con el hombro hecho pedazos.

Se reconoce también incongruencia entre las *discretas razones* entre Sancho y su amo, que se anuncian en el capítulo diecinueve del *Ingenioso hidalgo*, puesto que ambos personajes —incluso Sancho, que no está loco— hablan sobre los fantasmas que los han atacado recientemente.

Caso similar y notable es el del capítulo trece del *Quijote* de 1615, pues el epígrafe expone que se contará el *discreto y suave coloquio* que sucedió entre los escuderos de don Quijote y del Caballero del Bosque. Éstos platican acerca de cómo Sancho espera que su hija sea condesa, a lo que el otro responde: "Partes son ésas […] no sólo para ser condesa, sino para ser ninfa del bosque. ¡Oh hideputa, puta y qué rejo debe de tener la bellaca!" (II, XIII, 640). Sancho no entiende el sentido figurado y toma la expresión en su sentido literal, contestando: "Ni ella es puta, ni lo fue su madre, ni lo será ninguna de las dos, Dios queriendo, mientras yo viviere" (*Ídem*). Una vez que el otro escudero le explica que no es ofensa, sino una alabanza notable, Sancho entiende el sentido y exclama: "[…] De ese modo y por esa misma razón podía echar vuestra merced

a mí y a mis hijos y a mi mujer toda una putería encima […]" (*Ídem*). Entonces, ¿cómo se podría considerar el diálogo como discreto y suave?

En los capítulos 21 y 67 del *Ingenioso caballero* se califican como *gustosos* los sucesos. El epígrafe veintiuno califica así a las bodas de Camacho, pero como dice Thomas Mann: "¡gustosos! cuando es una boda de espanto ese matrimonio" (Mann *apud* Paz Gago, p. 766). ¿Cómo va a ser gustosa la boda en donde el novio original fue sustituido por otro hombre enamorado de la novia, que finge una sangrienta y cruel muerte para engañarla y lograr que se case con él? Igualmente incongruente es lo que sucede en el capítulo 67, pues se anuncia como *gustoso* el episodio donde don Quijote se dirige de vuelta a su aldea, derrotado y obligado a abandonar la caballería por un año.

Por último dentro de las incongruencias de valoración está el ya mencionado capítulo veintiuno de la Primera Parte, donde se habla de la *rica* ganancia del yelmo de Mambrino, cuando, como se ha dicho, lo que don Quijote obtiene es una bacía de barbero. Este caso es similar a los citados anteriormente en la incongruencia de sucesos donde el epígrafe presenta, en parte, la perspectiva de don Quijote —sólo él cree que su ganancia fue rica, aunque nadie más lo considera así.

Tras el análisis de la incongruencia de valoraciones se evidencia que en todos los casos ésta remite a los componentes clásicos de una novela de caballería canónica, como la grandiosidad de las batallas, el valor extremo del protagonista que logra desenlaces favorables, los diálogos llenos de discreción entre los personajes y la ganancia de ricos motines. Es factible creer que aquélla, al ser tan frecuente y repetirse constantemente, si bien de diversas maneras, es un mecanismo cómico introducido conscientemente por Cervantes. Es posible asumir que el lector del siglo XVII, acostumbrado a las novelas

como el *Amadís de Gaula*, reconoció inmediatamente la incongruencia entre lo que el epígrafe evocaba en su mente y lo que la narración exponía a continuación, percibiendo un choque entre conceptos y representaciones reales que posiblemente desembocó en risa.

INCONGRUENCIAS EXTERNAS

La segunda categoría principal en la que se dividieron las incongruencias en el *Quijote* es la de incongruencia externa. En ésta la oposición no radica en lo que se expone dentro de la novela, sino en la oposición entre lo que ofrece el epígrafe cervantino y un concepto externo: el de epígrafe convencional. La idea que probablemente una persona del siglo XVII familiarizada con las novelas de caballería tenía en mente con respecto al epígrafe era el sintagma breve, conciso, objetivo, y que aportara la mayor cantidad de información posible con respecto a la narración subsiguiente. Por el contrario, el epígrafe del *Quijote* ofrece una construcción poco objetiva, en casos demasiado extensa, que no siempre aporta información confiable con respecto a lo que el lector encontrará a continuación. Así, se supone que el lector fue movido a risa al reconocer la oposición entre el concepto de epígrafe que tenía en mente y el epígrafe real de esta novela.

Las formas en las que se encontró que se oponen el concepto canónico de epígrafe y éste en el *Quijote* ocurren cuando hay contenido tautológico, cuando hay un vacío de información, cuando la reseña se reduce o se extiende hasta el absurdo, cuando hay redundancia o contradicciones en lo expuesto, y cuando se hace una valoración subjetiva de los sucesos.

Vacío

En los casos denominados de *vacío*, como se puede deducir, se trata de sintagmas que no aportan información útil al lector. Este fenómeno existe en 17 capítulos[34] del primer *Quijote* y 29[35] del segundo. La forma más recurrente de este mecanismo es cuando se dice algo con respecto a la narración, seguido de *con otros sucesos*, *con otras cosas*, *con otras muchas aventuras*… La variante más frecuente es en la que se habla de *sucesos*, que aparece en siete títulos de la Primera Parte y en catorce de la Segunda. Le sigue *cosas*, presente en cinco epígrafes del *Ingenioso hidalgo* y en siete del *Ingenioso caballero*. Se anuncian otras *aventuras* únicamente en tres capítulos del *Quijote* de 1605, mientras que *acontecimientos* en uno de cada Parte, *acaecimientos* una vez en la Primera, y *sujetos* sólo en el segundo capítulo del *Quijote* de 1615. En todos los casos se trata de un sintagma vacío de información, ya que lo que ofrece es vago puesto que *sucesos* o *cosas* podrían significar cualquier cosa.

Es frecuente también que estos sintagmas estén seguidos de una breve evaluación, igualmente vacía. En 35 ocasiones estos *sucesos* están seguidos de una valoración por parte del autor implícito que nada aporta, como *dignos de contarse*, *raros*, *extraordinarios*, o que evalúan lo *gustoso* o *verdadero* de la historia. A estos treinta y cinco se suman dos capítulos en el *Ingenioso caballero* que hacen apreciaciones evidentemente vacías y subjetivas, pero en sintagmas más extensos: *y es uno de los importantes capítulos de toda la historia* (capítulo 6) y *cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa* (capítulo 23). Este tipo de evaluaciones subjetivas se analizará con mayor profundidad más adelante.

[34] 8, 13, 14, 18, 19, 21, 27, 29, 31, 36, 37, 42, 43, 45, 47, 48 y 50.
[35] 2, 4, 5, 6, 7, 10, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 27, 31, 32, 34, 35, 40, 42, 48, 51, 54, 55, 59, 61, 65, 67, 70 y 73.

Igualmente hay ocasiones en que el epígrafe expone una descripción vacía acerca de las *cosas* que se van a narrar, incluso a veces redundante o cuasi tautológica. Por ejemplo los capítulos 36 y 43 de la Primera Parte y el 59 de la Segunda: *con otros raros sucesos que en la venta le sucedieron*; *con otros extraños acaecimientos en la venta sucedidos* y *Donde se cuenta del extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a don Quijote*. En los tres casos se habla de sucesos —o acaecimientos, que es lo mismo— que sucedieron, lo cual resulta redundante.

Es casi tautológico también el acompañamiento del elemento vacío del epígrafe 54 de la Segunda Parte, pues habla de cosas *tocantes a esta historia, y no a otra alguna*, y el epígrafe completo del capítulo 40: *De cosas que atañen y tocan a esta aventura y a esta memorable historia*.

Igualmente vacuos son los acompañamientos del capítulo 21 de la Primera Parte y el 20, 42, 51, y 70 de la Segunda: *con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero* (I, 21), *con el suceso de Basilio el pobre* (II, 20), *con otras cosas bien consideradas* (II, 42), *con otros sucesos, tales como buenos* (II, 51) y *que trata de cosas no excusadas para la claridad de esta historia* (II, 70). En todos estos casos a pesar de que se hace una aparente precisión con respecto a los sucesos, ésta es vaga, pues al lector nada le dice que el suceso se relacione con Basilio, o que las cosas sean bien consideradas o no excusadas para la claridad de la historia.

Descripciones nulas camufladas de detalles son los epígrafes de los capítulos 27, 34 y 55 de la Segunda Parte: *que no la acabó como él quisiera y como lo tenía pensado*, *que es una de las aventuras más famosas de este libro* e *y otras que no hay más que ver*.

Lo que es común a todos estos epígrafes es que a un título relativamente informativo —digo relativamente porque me he esforzado en demostrar lo poco confiables que son éstos en el *Quijote*— se añade una aclaración que toma la forma de precisión de la descripción de lo narrado, pero que en verdad está vacía de contenido. De esta forma se crea una incongruencia entre el concepto de epígrafe que el lector tiene y el epígrafe real que Cervantes ofrece. En palabras de Paz Gago: "El efecto humorístico es especialmente intenso en la recepción de una serie de epígrafes puramente distractivos en los que no se hace ninguna alusión al contenido del capítulo correspondiente, lo cual produce una ruptura en las expectativas del lector" (765).

Valoración subjetiva

Al analizar la categoría anterior se adelantó un poco acerca de la valoración subjetiva que hace el autor implícito de los sucesos que presenta. Observemos ahora a fondo cómo funciona.

En 15 epígrafes[36] del *Ingenioso hidalgo* y en 24[37] del *Ingenioso caballero* hay sintagmas donde el autor implícito hace una evaluación desde su particular punto de vista con respecto a lo que narrará después. Aquí es importante aclarar que no se está enfocando la atención en todos los elementos que demuestran una valoración propia del autor implícito, como podría ser la elección de adjetivos o adverbios en los epígrafes, o incluso la aparente ironía[38] con que resume la acción de la historia. Con valoración

[36] 7, 14, 18, 19, 23, 27, 29, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 47 y 48.
[37] 2, 4, 5, 6, 7, 10, 18, 19, 21, 23, 26, 31, 32, 33, 35, 40, 42, 48, 51, 61, 62, 67, 70 y 73.
[38] Aquí me refiero a *ironía* en un sentido amplio y no a la forma específica en la que Schopenhauer la entiende.

subjetiva me refiero únicamente a los casos en que el autor implícito declara de forma explícita su opinión con respecto a los acontecimientos del relato.

En cinco títulos de capítulos de la Primera Parte se califica los sucesos como *dignos de*…, mientras que en la Segunda Parte lo hace cuatro veces. Dos epígrafes hablan de sucesos *dignos de felice recordación* (capítulo 8 del primer *Quijote* y 4 del segundo), dos de cosas *dignas de ser contadas* o variantes similares (I, 18; I, 27 y II, 4), y también dos veces se califican los hechos como *dignos de saberse* (I, 42 y II, 4). Una vez se califica una plática como *digna de que se lea y de que se note* (II, 33), una vez se habla de acontecimientos *dignos de escritura y de memoria eterna* (II, 48) y en el capítulo 48 de la Primera Parte se anuncian cosas *dignas de su ingenio* (del canónigo). Es parecido el caso del epígrafe 62 del *Quijote* de 1615, donde se anuncian niñerías *que no pueden dejar de contarse*.

Igualmente es frecuente la exaltación de la grandiosidad de los hechos: tres epígrafes hablan de acontecimientos *famosos* (I, 19; I, 47 y II, 7) y en cuatro capítulos de la Segunda Parte se adelantan hechos *en verdad harto buenos* (II, 26), *grandes* (I, 31), *admirables* (II, 35) y una historia *memorable* (II, 40). De la misma forma el epígrafe 42 del *Ingenioso caballero* habla de cosas *bien consideradas* y el 51 de sucesos *tales como buenos*.

Asimismo, se declaran singulares los sucesos de cinco capítulos. En el *Quijote* de 1605 se introducen sucesos *no esperados* (14), *raros* (36), *extraños* (43) e *inauditos* (44), mientras que en el de 1615 el capítulo 18 habla de cosas *extravagantes*. Se puede incluir en esta categoría también el capítulo 23 del *Quijote* de 1605: *que fue una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuenta*.

Gracioso también es una forma frecuente de evaluar los hechos. El episodio 36 de la Primera Parte habla de *graciosas* aventuras, mientras que en la Segunda Parte el capítulo 2 anuncia sujetos *graciosos*, *en verdad graciosos* sucesos en el 19, y sucesos *graves y graciosos* en el capítulo trigésimo segundo.

Se presentan acontecimientos *gustosos* en el epígrafe 29 de la Primera Parte: cosas *de mucho gusto y pasatiempo*, en el 21 de la Segunda: *gustosos* sucesos, y en el 47: sucesos *en verdad gustosos y buenos*.

Es especialmente evidente la valoración subjetiva del autor implícito en los capítulos donde se hace una interpretación de lo que es verdadero. El epígrafe 23 del *Ingenioso hidalgo* habla de las aventuras pertenecientes a *esta verdadera historia*, y el 45 anuncia aventuras que sucedieron *con toda verdad*. Casos similares en el *Ingenioso caballero* son el título del capítulo 10, que habla de sucesos *tan ridículos como verdaderos*, el del 33, donde la *imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa*, y el del 61, que narra cosas *que tienen más de lo verdadero que de lo discreto*.

Es igualmente clara la evaluación subjetiva del autor implícito en los capítulos 6, 70 y 73 del *Ingenioso caballero*: *y es uno de los importantes capítulos de toda la historia*, donde se cuentan cosas *no excusadas para la claridad de la historia* y cuando ocurren sucesos *que adornan y acreditan esta grande historia*.

Es indiscutible que las valoraciones subjetivas del autor implícito generalmente remiten a las hazañas típicas de los libros tradicionales de caballería; se anuncian sucesos dignos de recordarse, famosos, admirables, inauditos y gustosos. Tomando en cuenta que posiblemente el lector de la época esperaba epígrafes serios y objetivos, se puede asumir

que éste reconoció la incongruencia entre lo que esperaba y el epígrafe cervantino. De esta manera parece haberse logrado el choque de conceptos que en este trabajo se postula fue buscado en el *Quijote*.

Los epígrafes de ambas partes de la obra maestra de Cervantes son singulares no sólo en el sentido de que en el *Quijote* el autor implícito hace una valoración subjetiva de los hechos narrados, sino en que se elimina la confiabilidad y la aportación de información característica de este tipo de paratexto. El lector, al pensar en un epígrafe que resume objetivamente todos los sucesos del capítulo y encontrarse, si no con lo opuesto, por lo menos algo distinto a lo anunciado, posiblemente fue percibiendo la intención jocosa de los textos, aun si esto no fue consciente.

Redundancia

Otra forma en la que existe incongruencia entre el concepto de epígrafe y estos paratextos en el *Quijote* es con relación a la falta de brevedad que presentan en la obra cervantina. Alfred Rodríguez y José A. Pérez postulan: "Si éste [el epígrafe] busca proyectar la máxima información dentro de la mayor brevedad posible, se advierte en los epígrafes del *Quijote* un esfuerzo artístico que normativamente desafía esas finalidades funcionales con efecto cómico de inversión paródica" (37). Veamos de qué forma existe redundancia en estos paratextos.[39]

Hay, por un lado, redundancia de verbos, como *topó [...] en topar* (I, 15) o *llegó y pudo llegar* (II, 17). Similares son los casos de sinonimia en los que el significado de la

[39] Este fenómeno está presente en cinco epígrafes en la Primera Parte y seis en la Segunda. De la Primera en los capítulos 9, 15, 20, 36 y 43, y de la Segunda en 4, 11, 15, 17, 46 y 53.

acción es el mismo, si bien el verbo es distinto: *concluye y da fin* (I, 9) o *da cuenta y da noticia* (II, 15).

También se redunda en los sustantivos, como cuando se habla de *dudas y preguntas* (II, 4), *carro o carreta* (II, 11), último *punto y extremo* (II, 17) y *fin y remate* (II, 53). Igualmente hay repetición a través de distintos elementos gramaticales, como entre un adjetivo y un verbo: *aventura acabada […] como la que acabó* (I, 20), y entre sustantivo y verbo: *sucesos que […] le sucedieron* (I, 36), y *acaecimientos*[40] *sucedidos* (I, 43). Redundancia entre sustantivo y adjetivo hay sólo una, en el capítulo 46 de la Segunda Parte: *amores de la enamorada*.

Es de notarse que en siete de los diez epígrafes mencionados la redundancia existe entre elementos inmediatos; en uno, éstos están separados únicamente por el sujeto de la oración[41] —don Quijote—, y en dos ocasiones existen varios elementos separando los vocablos redundantes. Podría pensarse que dada la inmediatez de estos elementos la redundancia no es fortuita, sino insertada a propósito por el autor, seguramente con algún fin estético.

Antítesis

Mecanismo similar al anterior, pero en sentido opuesto, es el uso de la antítesis. En este caso la incongruencia es doble: por un lado se opone, como en los casos expuestos anteriormente, la idea de epígrafe convencional a los epígrafes del *Quijote*. Por otro, hay

[40] El Diccionario de la Lengua Española de la RAE define *Acaecimiento* como "cosa que sucede".
[41] Capítulo 15 de la Primera Parte.

una falta de congruencia entre los elementos que aparecen en el propio paratexto —se presenta un concepto que se confronta con el objeto real que lo representa.

Existen tres epígrafes en la Primera Parte[42] donde aparece este tipo de incongruencia, y ocho en la Segunda[43]. De éstos, en cinco se opone casi inmediatamente el concepto al objeto real que lo representa: *aventura* que le sucedió con un *cuerpo muerto* (I, 19), brava y descomunal *batalla* que don Quijote tuvo con unos *cueros de vino* tinto (I, 36), *aventura* del *rebuzno* (II, 25), *espanto cencerril* y *gatuno* (II, 46), *cerdosa aventura* (II, 68)[44]. Se puede ver en estos cinco casos que uno de los componentes remite a un elemento de la aventura caballeresca —aventura, batalla— y el otro le resulta incompatible —cuerpo muerto, cueros de vino, cencerros y gatos. Así, se entiende que la risa surge en el lector al percibir la incongruencia entre el concepto que se le presentó —elemento de la caballeresca tradicional— y el objeto real que lo representa en el epígrafe —la absurda contraparte del elemento caballeresco.

De los seis casos restantes, tres presentan una incongruencia entre el sustantivo y el adjetivo o la subordinada adjetival que lo califica: *discretas altercaciones* (I, 50), *ridículo razonamiento* (II, 3), *niñerías que no pueden dejar de contarse* (II, 62). En este caso la incongruencia es simple y no remite a los libros de caballerías: sencillamente se oponen el concepto —razonamiento—, al objeto que lo representa —algo ridículo.

El último caso de incongruencia por antítesis es donde existe un sustantivo y los adjetivos que lo describen se oponen entre sí: *zarandajas tan impertinentes como necesarias* (II, 24), *graves y graciosos* sucesos (II, 32), *descomunal y nunca vista* batalla (II, 56). En el *Tesoro de la lengua…* se define *grave* como "el que no es leve sino de

[42] 19, 36 y 50.
[43] 3, 24, 25, 32, 46, 56, 62 y 68.
[44] Las itálicas son mías para enfatizar los elementos que se oponen.

mucha ponderación y consideración" (449), mientras que *gracioso* en el *Diccionario de autoridades* como "chistoso, agudo". Esto permite ver que los adjetivos poseen significaciones no coincidentes, es decir, incongruentes entre sí. Sucede algo parecido con *descomunal* y *nunca vista*, ya que si esto último se entiende de forma literal, es imposible que la batalla sea *descomunal* si nunca se ha llevado a cabo —como sucede en la novela, ya que don Quijote nunca entra en combate con Tosilos—caso, por cierto, donde la incongruencia es también interna de sucesos. Este tipo de incongruencia es más sutil, pues no hay un concepto representado por un sustantivo que tenga un elemento en oposición; simplemente se opone el segundo descriptor al primero: el primer adjetivo —*grave*— se vuelve concepto en la mente del lector y luego se opone a la realidad que lo representa —algo *gracioso*.

Existe además un caso especial donde hay una doble incongruencia: entre los adjetivos que califican al sustantivo, y entre uno de estos adjetivos y el mismo sustantivo: *zarandajas tan impertinentes como necesarias*. En este caso no sólo se opone, como ya se vio, el significado de *impertinente* al de *necesario*, sino también el de *zarandajas* al de *necesario*. Joan Corominas expone que hacia principios del siglo XV *zarandajas* se entendía como "cosas menudas y de poco valor" (623), glosa que evidentemente no se corresponde con el adjetivo que le sigue: *necesario*.

Dilato ad absurdum

En la *dilato ad absurdum* el epígrafe se extiende de tal forma que no le dice al lector nada acerca de lo que encontrará a continuación, por lo que implica simultánea y necesariamente tanto incongruencia externa —pues se opone al concepto de brevedad del

epígrafe tradicional— como interna. Este fenómeno sucede únicamente en dos epígrafes de cada uno de los *Quijotes*: el 8 y 20 del primero, y el 17 y 69 del segundo. Es notorio que los dos de la Primera Parte —*Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación* (I, 8), *De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada del famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha* (I, 20)— son más extensos que los de la Segunda: *De donde se declaró el último punto y extremo a donde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de don Quijote* (17), *Del más raro y más nuevo suceso que en todo el discurso de esta grande historia avino a don Quijote* (69). No obstante, los cuatro son igual de engañosos con respecto al vacío de información; por ser extensos —y de los epígrafes más largos de los 126— parecería que son los que más detalle dan con respecto a la narración, pero como se verá, no es así. En los cuatro casos la información contenida está vacía de significado concreto con respecto a la historia que preceden.

El epígrafe octavo de la Primera Parte es el sintagma más largo de todos y la información que ofrece es en extremo vaga. Se habla de un *suceso* descrito de una forma poco precisa —relacionado con una *espantable y jamás imaginada aventura* con unos molinos de viento—, acompañado de otros *sucesos* que no se sabe cuáles son, evaluados de forma igualmente poco detallada: *dignos de felice recordación*.

El capítulo 20 es similar, pues se anuncia una *aventura* que se valora como *jamás vista ni oída*, pero que no sabemos de qué trata, y *acabada con más poco peligro*, descripción claramente ambigua. Además está acompañada de elementos redundantes

como *acabada* y *acabó*, y de una perífrasis extensa e inútil para describir al personaje: *famoso caballero en el mundo*.

En la Segunda Parte ocurre lo mismo. El capítulo 17 redunda con respecto al *último punto y extremo*, elemento principal del sintagma que resulta por demás impreciso, y cuyo modificador es *a donde llegó y pudo llegar*. En este epígrafe se encuentran dos redundancias que contribuyen a una extensión innecesaria que junto con el vacío de significado se vuelve absurda.

Por último, el título del capítulo 69 del *Ingenioso caballero* habla de un *suceso*, término cuya falta de precisión ya ha sido abordada, calificado como *más raro y más nuevo*, descripción igualmente vaga. A esto le sigue una oración subordinada completamente falta de significado concreto: *que en todo el discurso de esta grande historia avino a don Quijote*.

Estos cuatro casos en los que el epígrafe cervantino se aleja del concepto canónico y tradicional de epígrafe muestran una vez más la amplitud de gamas y matices utilizada por el autor para dotar de comicidad a su obra. Cervantes, dentro de una misma estrategia humorística, pero de diversas maneras dentro del mecanismo de la incongruencia, dota sus epígrafes de comicidad para deleite y provocación del lector atento.

Tautología

Como se ha mencionado, el epígrafe, al igual que todo paratexto, debería aportar información con respecto al texto. Empero, hay cuatro casos en la Segunda Parte donde

esto claramente no sucede. En los capítulos 9, 28, 66 y 70 el autor implícito hace una aparente presentación de la narración, pero en verdad sólo expone contenido circular que obtiene sentido en sí mismo que no se relaciona en absoluto con los acontecimientos que se leerán a continuación.

El capítulo 9 reza *Donde se cuenta lo que en él se verá*, dejando al lector a oscuras con respecto a lo que encontrará, pues su introducción a la narración es una tautología aplicable a cualquier capítulo: en todos *se cuenta* lo que *se verá*.

Los epígrafes de los capítulos 28 y 66 son muy similares: *De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención* (28), y *Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer* (66). En estos dos casos se repite la tautología, pues nuevamente no ofrece detalles —ni generalidades siquiera— de los acontecimientos que se contarán, sino que dice que trata cosas que se sabrán cuando se sepan.

El capítulo setenta, *Que sigue al de sesenta y nueve*, de manera similar en vez de anunciar los sucesos, lo único que hace es decir que sigue al anterior, afirmación tan válida para este capítulo como para todos los demás.

La tautología, como se mostró, en todos estos casos consiste en que se reitera el significado dado desde el primer término de la enunciación: donde se cuenta lo que se verá, lo que sabrá el que lo sepa (lea), lo que oirá el que lo oiga, o el capítulo setenta, que sigue al sesenta y nueve.

Reductio ad absurdum

La categoría de *reductio ad absurdum*, polo opuesto a *dilato ad absurdum*, se refiere únicamente a los epígrafes internos de la novela, es decir los que introducen textos en la historia, como cartas, canciones o poemas. Si bien el enfoque de este trabajo se centra en los epígrafes titulares de cada capítulo, se reconoció una clara oposición entre algunos de los epígrafes capitulares y los pocos epígrafes que aparecen dentro de la narración. Aunque la mayor parte de las veces en que aparece un texto interno no está el paratexto correspondiente, en la minoría de casos donde sí sucede se percibe una incongruencia evidente entre éstos y el concepto de epígrafe tradicional.

En el discurrir de la narración de seis capítulos[45] del *Ingenioso hidalgo* y cinco[46] del *Ingenioso caballero* aparecen epígrafes precediendo textos internos. El más frecuente es *Soneto*, que introduce, evidentemente, un soneto. Éste aparece en ocho[47] ocasiones en la Primera Parte y únicamente dos[48] en la Segunda.

El epígrafe *carta* introduce una epístola en el *Quijote* de 1605: *Carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso* (25), y cinco en el de 1615: *Carta de Sancho Panza a Teresa Panza su mujer* (36), *Carta de don Quijote de la Mancha a Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria* (51), *Carta de Sancho Panza a don Quijote de la Mancha* (51), *Carta de Teresa Panza a la duquesa* (52) y *Carta de Teresa Panza a Sancho Panza su marido* (52).

[45] 14, 25, 27, 34, 40 y 52.
[46] 12, 18, 36, 51 y 52.
[47] Una en el capítulo 27, dos en el 34, dos en el 40 y tres en el 52.
[48] Una en el capítulo 12 y uno en el 18.

En el último capítulo de la Primera Parte aparece *epitafio* tres veces, y una vez *glosa* en el capítulo 18 de la Segunda Parte. Llama la atención el epígrafe que reza *Luscinda a Cardenio* dentro del capítulo 27 del *Ingenioso hidalgo*, pues a pesar de que en la narración se aclara que se trata de un billete, el propio epígrafe no incluye el género al que pertenece el texto, como en los demás casos.

Resulta particularmente interesante el epígrafe interno del capítulo 14 del primer *Quijote*, pues reza *Canción de Grisóstomo* a pesar de que unas líneas antes, en el final del capítulo 13, el narrador aclara que ésta se llama *Canción desesperada*.

Estos 22 epígrafes internos, distribuidos en once capítulos de ambas partes del *Quijote*, resultan una reducción al absurdo del concepto de epígrafe. Si bien este tipo de paratexto debe ser conciso y describir el texto que está presentando, estos epígrafes internos son tan breves y la descripción del texto que le sigue es tan transparente que su finalidad se ve suspendida, por lo que se vuelven completamente inútiles.

Salta a la vista también el hecho de que el texto interno de mayor importancia de la Primera Parte, *La novela del curioso impertinente*, no tiene, en los tres capítulos en donde se desarrolla, un solo epígrafe que la introduzca. Igualmente es llamativo que los sonetos y epitafios finales del *Ingenioso hidalgo* sí tienen paratexto propio, mientras que los versos que Sansón Carrasco dedica al recién fallecido caballero andante al final de la Segunda parte no lo tienen.

Es posible suponer que Cervantes, dentro de la estrategia cómica que rige la totalidad del libro, evitó la homogeneización a través de diversas formas de evocar una incongruencia, incluso en las oposiciones de sus mismos mecanismos —como *dilato ad absurdum* y *reductio ad absurdum*, o redundancia y oxímoron—, y así previno que se

eliminara la sorpresa del lector al reconocer no ya una incongruencia novedosa, sino una táctica repetitiva. Como expone Isabelle Gutton en *Risa autóctona y risa foránea: modificaciones de la percepción cómica del Quijote según el contexto literario*:

> El *Quijote* es un libro cómico. No es únicamente un libro cómico, pero sí un libro esencialmente cómico. Esta premisa es una evidencia que no conviene nunca perder de vista, sea cual sea el aspecto de la novela que se estudie. Sin embargo, sería simplista e ilusorio imaginar una comicidad repetitiva, uniforme, sencilla, evidente. (681)

Pasemos ahora, ya que han sido analizados los tipos de incongruencia presente en los epígrafes de ambos *Quijotes*, a las conclusiones, donde se intenta encontrar una respuesta a la intencionalidad que generó la inclusión de estos mecanismos cómicos en un tipo de paratexto que canónicamente se desempeña de modo objetivo y serio.

CONCLUSIONES

Donde se da fin y remate a los curiosos razonamientos de esta obra.

Una vez que se ha analizado de qué forma los epígrafes de ambas partes del *Quijote* presentan incongruencias, veamos qué información aportan los resultados.[49] Únicamente 20 capítulos de la Primera Parte y 15 de la Segunda son serios; esto es, el epígrafe tiene congruencia tanto con los elementos dentro de la novela como con el concepto de epígrafe, y por lo tanto no presenta ninguno de los mecanismos estudiados; si se consideran ambas partes en conjunto, los epígrafes sin comicidad suman 35. Si menos del 30% de los 126 epígrafes de ambos *Quijotes* no presenta ningún tipo de incongruencia, parecería que la intención creativa apuntaba hacia un paratexto poco convencional. Tomando en cuenta que varios de estos epígrafes no presentan solo un tipo de incongruencia, esta intención se torna aún más clara: 22 títulos capitulares (42.3%) del *Ingenioso hidalgo* contienen al menos dos tipos de incongruencia, mientras que sucede lo mismo en 36 (48.6%) del *Ingenioso caballero*.

El tipo de incongruencia más frecuente tanto en el *Quijote* de 1605 como en el de 1615 es interna de sucesos (20 y 27 capítulos respectivamente); alrededor del 37% de los epígrafes no coinciden con la narración siguiente. Esto se traduce en una clara oposición entre lo que el género caballeresco delineaba y lo que Cervantes hizo en su novela. En vez de que el lector se tope con un caballero andante que se enfrenta a enemigos reales en admirables batallas, se encuentra con un personaje que si bien sí tiene actitud de caballero andante, se desenvuelve en un entorno donde no puede poner en acción sus intenciones caballerescas: 13 y 25 epígrafes de sendas partes anuncian una aventura que nunca llega.

[49] En el Apéndice se pueden consultar las tablas en donde se condensan los resultados finales.

También se oponen los sucesos del título del capítulo a los narrados en el sentido de que la acción que anuncian sí se lleva a cabo, pero en un capítulo diferente; este fenómeno ocurre cuatro veces en la Primera Parte y tres en la Segunda. De esta manera no solamente se le anuncia al lector un encuentro caballeresco que no llegará a leer, como sucede en la incongruencia antes mencionada, sino que también se le presentan distintos tipos de oposiciones entre epígrafe y narración: en este caso sí se cuenta lo que se introduce, pero antes o después del capítulo donde se anuncia. Así, parece que el mismo texto le dice a quien lo lee que desconfíe no sólo de que tal vez no pase lo que se le ha dicho, sino igualmente de que lo que se reseña podría ya haber pasado u ocurrir más adelante; aparentemente se hace una especie de invitación a una lectura atenta que propicie el diálogo entre los epígrafes y la narración, y que los enfrente constantemente.

Por otro lado, también hay títulos capitulares que no solamente carecen de congruencia con la historia, sino que logran el efecto de cambiar la perspectiva del autor implícito a la del protagonista. Tres veces en el *Ingenioso hidalgo* y cuatro en el *Ingenioso caballero*, en vez de que el epígrafe entero surja desde la postura de un autor implícito extradiegético, se crea una superposición de puntos de vista: por un lado se habla de la ganancia del yelmo de Mambrino —objeto visto desde la perspectiva del hidalgo manchego— y por otro se habla de "otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero" —voz del autor implícito fuera de la diégesis. De esta suerte no sólo se le ofrecen al lector epígrafes complejos donde se le invita a dudar de lo que leerá y de dónde lo leerá; se hace una fusión de funciones casi indescirnible, lo cual crea un tipo de incongruencia difícil de reconocer por lectores poco críticos. En este sentido coincido con Eisenberg ("La interpretación cervantina"): "*Don Quijote* intenta constantemente ayudar

a los lectores ignorantes a convertirse en lectores críticos, capaces de distinguir la verdad de las mentiras" (33), ya que este tipo de epígrafes engañosos que tantas veces los editores y estudiosos han atribuido a errores de Cervantes o de los impresores, parecen indicar la intención de crear un lector que se percate de ellos, los entienda y los integre a su lectura.

En segundo lugar de importancia está la incongruencia externa de vacío, presente en 17 capítulos de la Primera Parte y 29 de la Segunda. Esto quiere decir que en el 33% y 39% de los epígrafes de los *Quijotes* de 1605 y 1615, respectivamente, hay una oposición con la idea que los lectores de la época presumiblemente tenían acerca del epígrafe: que informaba acerca de la narración. En el conjunto de estos 46 títulos capitulares se encuentran diversas estrategias a través de las cuales se engaña al lector haciéndole creer que se informa de la historia cuando en realidad se ofrece un sintagma vacío de significado concreto. Hay casos en los que se habla de *otros sucesos*, que podrían ser cualquier cosa, ocasiones en las que éstos son descritos como *extraordinarios* a pesar de que no sabemos a qué se refieren, epígrafes donde el vacío es tautológico —*sucesos que sucedieron*—, y títulos en que se camuflan descripciones vagas y carentes de significado: *que es una de las aventuras más famosas de este libro*. Por lo tanto sólo un lector crítico, cuestionador de los paratextos —elementos textuales tradicionalmente confiables— sería capaz de reconocer la incongruencia entre la función informativa que deberían desempeñar y lo vacuo de éstos en el *Quijote*. Paz Gago habla acerca de la "tendencia [de Cervantes] a ficcionalizar incluso los elementos paratextuales más convencionalizados" (767), práctica, a mi parecer, que va más allá de la mera intención de entretener al lector.

Los otros tipos de incongruencia aparecen en menor medida, pero no por eso tienen menos importancia. Existen en la novela completa 39 epígrafes en los que el autor implícito hace una anotación subjetiva acerca de los hechos que se leerán. Es frecuente que califique los sucesos que narrará como *dignos de* —apreciación claramente carente de objetividad—, o que exalte la grandiosidad o singularidad de los hechos. También describe acontecimientos como *graciosos* o *gustosos*, otra vez exponiendo una perspectiva particular y subjetiva, que incluso llega al extremo en casos como el capítulo 33 del *Ingenioso caballero*, que anuncia una historia donde la *imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa*, exponiendo su particular percepción de la realidad. Este tipo de incongruencia con los epígrafes a los que seguramente estaba acostumbrado un lector del siglo XVII también apunta a una intención de desarrollar un lector crítico. Si bien en los títulos de los capítulos de las novelas de caballería tradicionales las aventuras podían ser calificadas como *grandiosas*, las que son anunciadas como tales en el *Quijote* generalmente no lo son. De esta manera, el lector atento reconocería no solamente una incongruencia en la forma de valorar los sucesos, sino también entre los epígrafes canónicos que introducían una batalla que en verdad se consideraba *fabulosa*, y los del *Quijote*, que anteceden o una pelea absurda, o una que inclusive nunca se lleva acabo en la narración.

La incongruencia en la forma de valorar la narración también forma parte de los mecanismos cómicos más repetidos en los epígrafes del *Quijote*; está presente en 20 capítulos en total: en 11 epígrafes de la Primera Parte y en 9 de la Segunda. Lo más frecuente es que se anuncien sucesos notables —espantables batallas, acontecimientos famosos— o que se describa al protagonista como valiente o invencible. Sucede también

que se presenta una batalla que se acabó con feliz fin, cuando los involucrados terminan lastimados, o se introduce un *suave* coloquio, el cual está lleno de improperios. Este tipo de incongruencias, si han de ser notadas, requieren de un lector avisado que sea capaz de percibir la oposición entre lo que se dice que se leerá y lo que se narra; es decir, que pueda tener los epígrafes en mente al momento de leer la historia, para así cuestionar la veracidad del paratexto.

Menos usuales son las incongruencias de redundancia (presente en 5 capítulos del primer *Quijote* y en 6 del segundo) y de antítesis (en 3 epígrafes de la Primera parte y 8 de la Segunda), o sea en un porcentaje menor a 10. Redundancia hay en los epígrafes donde el sintagma se extiende a través del uso repetitivo de componentes, ya sean verbos, sustantivos, o entre elementos de distintas categorías gramaticales. Contraria a ésta es la incongruencia de antítesis, que ocurre de dos maneras: cuando se opone un elemento de la caballería a un contrincante no digno de ésta, por ejemplo *batalla con unos cueros de vino*, o entre los sustantivos y sus calificativos. En estos dos tipos de incongruencia el lector esperablemente reconocerá la oposición entre los epígrafes canónicos, breves y concisos, y estos que se extienden a través de repeticiones innecesarias o de contradicciones tan absurdas que sobran en el título introductorio del capítulo.

Las incongruencias menos frecuentes son *Dilato ad absurdum* y tautología. La primera ocurre dos veces en dos epígrafes de cada *Quijote*, y la segunda cuatro veces únicamente en el *Ingenioso caballero*. La primera se opone al concepto de epígrafe en la brevedad, mientras que la segunda en lo desinformativo.

Caso especial es el de *Reductio ad absurdum*, ya que este mecanismo ocurre únicamente en los epígrafes internos a la novela. No se puede hacer estadísticas acerca de

qué porcentaje de capítulos presenta esta incongruencia, como con los otros tipos, pues ésta no ocurre en el epígrafe sino dentro de la narración. Sin embargo, se puede decir que en el *Quijote* de 1605 hay 14 casos donde el epígrafe que precede un texto interno se reduce hasta el absurdo, fenómeno que sucede 8 veces en el de 1615.

El conjunto de los 126 títulos de capítulos de ambas partes presenta una amplia gama de mecanismos cómicos basados en la incongruencia, ya sea interna o externa, que esperablemente mantienen al lector pendiente de cómo está siendo engañado en cada ocasión. Por otro lado, los epígrafes que aparecen dentro de la narración se muestran tan obvios que —si bien comparten con los epígrafes capitulares el vacío de información— se oponen a éstos de forma que la estrategia humorística se desdobla. Mientras que el lector se ha ido entrenando para desconfiar y esperar que se le engañe, los paratextos de las canciones o epístolas son tan inútiles que se crea una incongruencia nueva, opuesta a la descodificación de los epígrafes incongruentes de construcción compleja, lo cual, a su vez, mueve a risa. De esta manera, mientas el lector puede esperar paratextos del estilo de: *De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acaba del famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha*, o *De la descomunal y nunca vista batalla que pasó entre don Quijote de la Mancha y el lacayo Tosilos, en la defensa de la hija de la dueña doña Rodríguez*, se encuentra con cosas como: *Canción de Grisóstomo* (I, 13, 118), *Carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso* (I, 25, 244), o *Soneto* (II, 18, 686).

Ahora, con respecto a las diferencias en la frecuencia de mecanismos cómicos entre el primer y segundo *Quijote*, se puede decir que los resultados son en general similares a pesar de que los capítulos con epígrafe serio representan un porcentaje

elevado en la Primera Parte y no así en la Segunda. En la Primera, la incongruencia más frecuente es la de sucesos, seguida de la de vacío, mientras que en la Segunda sucede lo contrario: es más frecuente la incongruencia de vacío, dejando en segundo lugar la de sucesos. En ambos *Quijotes* la valoración subjetiva queda en tercer lugar, seguida de incongruencia en las valoraciones. Tanto en el *Quijote* de 1605 como en el de diez años después, las incongruencias de redundancia, antítesis y *dilato ad absurdum* aparecen en un porcentaje mínimo.

Por otro lado, sí existe una considerable diferencia entre ambos *Quijotes* con respecto a la cantidad de mecanismos presente en cada epígrafe. En la Primera Parte, el porcentaje donde éstos no presentan ninguna incongruencia es elevado (38.5), a diferencia de la Segunda, donde es únicamente el 20.3. El número de epígrafes con un tipo de incongruencia en el *Quijote* de 1615 duplica al de 1605, al igual que en el caso de los epígrafes con dos tipos de incongruencia. En el *Ingenioso caballero* también es mayor el número de títulos capitulares con tres tipos de incongruencia, pero epígrafes con cuatro y cinco existen solamente en el *Ingenioso hidalgo*.

Si bien los resultados estadísticos de la frecuencia de cada tipo de incongruencia en ambas partes del *Quijote* resultan fríos en un análisis literario, permiten ver que la inserción de los mecanismos cómicos en los epígrafes de cada parte del *Quijote* parece responder a una misma intención creativa, como plantean Rodríguez y Pérez, quienes aseguran que existe un esfuerzo artístico en éstos; incluso parecería que ésta fue intensificada a diez años de la publicación de la Primera Parte. Tal vez a raíz de la recepción cómica del primer *Quijote* Cervantes potenció los mecanismos humorísticos de

su obra, explotando la lectura que los contemporáneos hacían y que, como dice Russell, no hay indicios en el segundo *Quijote* de que sea errónea. En palabras de Paz Gago:

> El conjunto de los 116 epígrafes constituye una parodia fuertemente humorística: si para Thomas Mann representan *la quintaesencia del humor*, Genette los considera como *un modelo fuertemente lúdico o humorístico*. Se trata, por otra parte, de una auténtica *metaparodia* pues se imitan o transforman las fórmulas morfosintácticas de origen medieval usadas por los autores de los libros caballerescos parodiando, a su vez, los tratados serios de erudición histórica o filosófica y teológica. (764)

A lo largo de este trabajo se ha planteado que existe una intención cómica en los epígrafes, y se ha demostrado la diversidad de mecanismos —todos basados en la incongruencia— con la cual se manifiesta, pero la incongruencia generadora de comicidad no está presente solamente en los epígrafes de la manera que se ha demostrado. Close ("La comicidad innovadora") habla de cómo el *Quijote* se contrapone a la costumbre de la época, cuya creación literaria partía de opuestos, y asegura que la obra de Cervantes presenta polos que se contaminan mutuamente. Este teórico afirma que es justamente aquí donde surge el efecto cómico; es decir, habla de una poética incongruente con los cánones del momento. De forma parecida reconoce el papel preponderante de la incongruencia en el *Quijote* y plantea que existe un efecto risible surgido de la "yuxtaposición incongruente con prendas de lujo […], que armonizan burlescamente con la manía caballeresca del héroe, y, por otra parte, su asociación con objetos que la desmienten o rebajan" (17).

Resulta evidente también la falta de congruencia entre don Quijote y los caballeros de las novelas de caballería convencionales, la cual por cierto es aprovechada

en la novela por los personajes para burlarse del hidalgo manchego y su escudero, y divertirse a costa suya. Por lo tanto, la incongruencia como motivo de risa no existe solamente a la luz de la teoría de Schopenhauer en este análisis; Close, el mayor estudioso de la comicidad en el *Quijote*, la ha reconocido, e incluso el mismo Cervantes la explota dentro de su narración.

El estudio de la falta de congruencia en los epígrafes del *Quijote* aporta nuevos elementos para la comprensión global de la obra porque se enfoca en componentes que por considerarse "fuera" del texto se pasan por alto. Pero por el contrario, en esta novela no se trata de elementos ajenos al texto, independientes o que lo rodean sin tocarlo, como frecuentemente se piensa, sino como menciona José Manuel Martín Morán en "Paratextos en contexto: Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial":

> Los paratextos constituyen lugares privilegiados donde *rastrear las huellas dactilares del autor*, el peso de su mano sobre la obra. En ellos ha de renunciar a la visión *in progress* del proyecto, cerrarlo definitivamente, para contemplar en la distancia lo hecho y *condensar su significado, señalar líneas de lectura*, ensalzar sus virtudes o tal vez criticar sus defectos y, lo que viene al caso nuestro, ofrecérsela al dedicatario. En una palabra, la preocupación del autor en los paratextos ya no es la "aumentación del texto", sino la promoción del mismo; su relación agente hacia la escritura se vierte hacia afuera, hacia el canal de la comunicación, y ahí es donde *comienza a requerir la presencia de un lector dispuesto a seguir sus pasos en la interpretación* […].[50] (258)

Parece acertado asegurar que Cervantes estaba consciente de la disposición que podía hacer de todos los elementos, tanto textuales como paratextuales, para utilizarlos en la

[50] Itálicas mías, excepto *in progress*.

obra literaria. Me da la impresión de que buscaba escribir una novela en la que los elementos que incorporaba fueran útiles a una misma finalidad y que participaran de una misma intención. Me sirvo nuevamente de las palabras de Paz Gago:

> Si el umbral paratextual es una zona intermedia, *fronteriza*, entre lo que es texto y lo que no lo es, el autor transgrede continuamente esa frontera, traspasando el umbral en uno y otro sentido de modo que el relato integra, comentándolos y analizándolos, buena parte de los elementos paratextuales dando lugar a continuas interferencias entre texto narrativo y aparato protocolario. (761)

Ya se ha hablado acerca del propósito manifiesto por el mismo Cervantes en el prólogo de la Primera Parte con respecto a la intención de despertar la risa. Se han mencionado los fragmentos dentro de la novela que justifican un estudio y tratamiento serio del humor en esta obra, ya que "no ha de ser bobo quien quiere dar a entender que es simple". Dice Russell (*apud* Iffland, "El espantajo"), "When the book is read as Cervantes directs us to read it, everything falls naturally into place and the whole work reads as a coherent, if loosely knit, entity in which language, style, plot, situations and characters are all directed towards a comic purpose" (133). Así que si hay una comicidad que parece decirle al lector constantemente 'aquí estoy, no te olvides de mí, déjame guiar tu lectura', ¿cuál es su objetivo? ¿Con qué finalidad Cervantes introduce de forma tan magistral los múltiples mecanismos cómicos que se han expuesto? Si existe una intención cómica tan evidente y constante es lógico asumir que tiene una finalidad que hace necesaria su presencia con tanta fuerza.

En el primer capítulo se mencionó que hay quien considera que la comicidad en el *Quijote* carece de objetivo, como Auerbach, pero existen también otros estudiosos, como

Iffland y Sicroff, que encuentran un propósito serio detrás de ésta. A la luz de este análisis me adscribo a esta última interpretación, y es precisamente por esto que se puede hablar ya no sólo de la comicidad, sino del *humor* en los epígrafes. Schopenhauer describe la ironía como el chiste escondido tras la seriedad, y el humor como precisamente lo opuesto: la seriedad detrás del chiste.[51]

A mi parecer la declaración inicial —y las reiteraciones en la narración— de Cervantes con respecto a la intención de despertar la risa en el lector, dirige la lectura pero no es un fin en sí mismo. Tampoco creo que la explícita voluntad de desprestigiar las novelas de caballería englobe la propuesta literaria de esta magistral obra, pues va mucho más allá del simple menoscabo de este género literario. Más bien me parece que Cervantes derrumba los cánones literarios de la época, y que lo hace atacando las convenciones desde la clasificación de géneros, como el de novela de caballería, hasta las funciones de los más básicos elementos textuales, como los paratextos.

El lector del *Quijote* se ve forzado a integrar los epígrafes a la lectura global, a tenerlos en consideración al momento de leer la narración para encontrar las incongruencias entre ésta y el título capitular, e inclusive ir más allá y reconocer la incongruencia entre los epígrafes canónicos, donde se anuncia lo que pasará de forma clara y transparente, y los paratextos engañosos de la novela. Hay un lector implícito sagaz que parece buscar ser despertado en el *Quijote* y que debe ser capaz de considerar los paratextos como elementos significativos dentro de la ficción, y no como componentes ajenos al texto cuyo único propósito es ordenarlo y ayudar a su fácil

[51] Schopenhauer apunta que el chiste es la intencionalidad de causar risa. Si bien no se ha hablado de los epígrafes como chistes, se puede establecer un claro vínculo entre lo cómico y el chiste para este fin, sobre todo tomando en cuenta mi premisa de que Cervantes introduce la incongruencia en los epígrafes de manera intencional (Schopenhauer *apud* Morreall, 61-62).

comprensión; por el contrario, deber ver que en este caso contribuyen a una lectura menos pasiva y por lo tanto más crítica y profunda.

Pero, ¿por qué elegir precisamente la comicidad como medio para generar un lector crítico? Porque la incongruencia produce risa al ver la inesperada falta de congruencia entre un concepto y el objeto real que lo representa, así como rompe con esquemas tradicionales en la literatura, pues retoma las funciones típicas y las resignifica e integra de forma novedosa a la obra literaria. Es decir, la risa surge de la incongruencia, y ya que ésta es reconocida, el fin cómico se proyecta hacia un fin literario. Es posible que el lector, a través del reconocimiento de la falta de congruencia más evidente —la interna, donde no coinciden los epígrafes y lo narrado—, pudiera reconocer la incongruencia menos evidente —la externa, donde los epígrafes del *Quijote* no coinciden con los tradicionales—, y así comenzara a cuestionarse acerca del uso de los elementos textuales.

Si bien en el prólogo de 1605 se enuncia la intención de alegrar al melancólico y acrecentar la risa del que no lo es y, por otro lado, la de vilipendiar los libros de caballería, también se encuentra una consistente voluntad de crear un lector crítico, atento, y de romper con los cánones literarios de la época. A la luz del presente análisis parece que se evidencia una voluntad de desarticular las prácticas literarias que regían la creación de la época, pues si Cervantes dice explícitamente que busca "poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías" (II, 74, 1106), es decir, el género literario más popular del momento, ¿no podría haber querido acabar también con ciertas ideas acerca de cómo deben funcionar los elementos internos a una obra literaria, como los paratextos? Si habla explícitamente

del propósito de desprestigiar los libros de caballería, su otro propósito enunciado, el de hacer reír, ¿no podrá ir de la mano con el primero?

Me parece que la poética de los epígrafes en el *Quijote* no sólo busca divertir, sino que detrás de esto hay una propuesta mayor y más profunda: la búsqueda de un lector crítico que no sólo lea lo evidente y explícito, sino que encuentre lo que hay en las distintas capas significativas de la obra. Si el lector es capaz de percibir la comicidad insinuada en los epígrafes incongruentes con los modelos literarios convencionales, será capaz de cuestionar las prácticas textuales vigentes y así empezar a descodificar y disfrutar una nueva forma de ficción. En palabras de Michael Wood: "Where there is trust Cervantes finds multiple grounds for mistrust; indeed finds such grounds pretty much everywhere; devotes himself to finding them, gets many of his best jokes out of such moves" (Wood en Scham, 36). Por esto, precisamente, creo que se habla del *Quijote* como el parteaguas en la literatura occidental y que se le considera la primera novela moderna, pues Cervantes retomó los elementos textuales canónicos y los resignificó para romper con la tradición y crear un nuevo género donde la ficción y la realidad están divididas por una muy difusa frontera.

FUENTES CITADAS

Allen, John J. "Risas y sonrisas: El duradero encanto del *Quijote*." *Estudios públicos* 100.Primavera (2005): 89-102.

Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Barros, Sandro S. "¿Humor o barroquismo incongruente? La risa como mecanismo consonante en *Don Quijote*." *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2006), s. p.

Bergson, Henri. *La risa.* Porrúa. México, Sepan cuántos, 2009.

Beviglia, Vanina. "Funcionalidad de la risa en el *Quijote*: un acercamiento." Ed. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso». *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario* (2006),: 301-306.

Canavaggio, Jean. "Reseñas. Francisco Rico. El texto del *Quijote*. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro." *Criticón* 99 (2007): 243-251.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. México: Real Academia Española, Alfaguara, 2004.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611.

Close, Anthony. "El narrador humorístico de *Don Quijote*." *Cervantes en Italia* (2001) ed. Alicia Villar Lecumberri: 73-85.

———"La comicidad del primer *Quijote* y la aventura de los galeotes." *Estudios públicos* 100.Primavera (2005): 115-130.

———"La comicidad innovadora del *Quijote*: Del extremismo tradicional a la normalidad casera." *Edad de oro* XV (1996): 9-23.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. S. ed. Madrid: Gredos, 1987.

Díaz Migoyo, Gonzalo. "El *Quijote* muerto de risa." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.2 (1999): 11-23.

Diccionario de la Lengua Española. 2016. 6 Noviembre 2016 <www.rae.es>.

Disanti, Marisa Susana. "La función del peritexto en el prólogo del *Quijote* de 1605." Ed. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»: *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario* (2006) 351-354.

Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del Quijote.* S. ciudad. Compañía Literaria S.A., 1995.

———"Teaching *Don Quixote* as a funny book." *Approaches to teaching don Quixote* (1984): 62-68.

Flores, Robert M. "El caso del epígrafe desaparecido: capítulo 43 de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote*." Montero Reguera, José. *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo xx*. Centro Virtual Cervantes, 2005.

Frenk, Margit. *Don Quijote ¿muere cuerdo? y otras cuestiones cervantinas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

Garrido, Rony E. "Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre don Quijote y Sancho." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 10 (2003).

Gonçalves Migliari, Giselle Cristina. “Un entrevero entre lo serio y lo cómico en los versos preliminares del *Quijote*.” Ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asturias, Gráficas Apel. 2014: 398-405.

Gutton, Isabelle. “Risa autóctona y risa foránea: modificaciones de la percepción cómica del *Quijote* según el contexto literario.” Ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asturias, Gráficas Apel. 2014: 681-691.

Hacthoun, Augusto. “Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza.” Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, Paul Malak and Son (1980): 365-367.

Hutchinson, Steven. “Poética de la emoción: de la risa a la grandeza de Sancho.” Ed. Alicia Villar Lecumberri. *Actas V. Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, (2004): 1373-1384.

Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, 1999.

———“«El espantajo y coco del mundo»: la risible muerte de don Quijote.” Ed. Antonio Cortijo Ocaña, Gustavo Illades Aguiar y Francisco Ramírez Santacruz. *El «Quijote» de 1615. Dobleces, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*. California: eHumanista, 2016: 132-144.

Janer Manila, Javier. "De la risa regeneradora y jocunda." *Revista de educación.* Número extraordinario (2004): 195-206.

Kidd, Michael. "Laughing matters: Reading, gusto, and narrative entrapment in *Don Quixote*." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 14.2 (1994): 27-39.

Kundera, Milán. *El telón. Ensayo en siete partes*. Trad. Beatriz de Moura. México: Tusquets, 2006.

Laskier Martín, Adrienne. "Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del *Quijote*." S. ed. *Actas del primer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, Antrhopos, (1990): 349-356.

Lathrop, Thomas A. "Las contradicciones del *Quijote* explicadas." Ed. Antonio Vilanova. *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989* 1. Barcelona, PPU, (1992): 635-639.

López Grigera, Luisa. "Algo más sobre lo risible en el *Quijote*: La retórica causante de risa." Ed. Miguel Zugasti. *Calamo Currente: Homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce* 23.1. Navarra, Universidad de Navarra, (2007): 133-143.

Martín Morán, José Manuel. "Paratextos en contexto: Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial." Ed. Alicia Villar Lecumberri. *Actas X-CIAC. Cervantes en Italia*. Palma de Mallorca, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, (2002): 257-271.

Montero Reguera, José. "Una cala en la prosa eufónica del *Quijote*: Los epígrafes de la primera parte." *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*. Ed. Agustín Redondo. Navarra: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 13-24.

Morreall, John., ed. *The philosophy of laughter and humour.* Albany: State University of New York Press, 1987.

Nabokov, Vladimir. *Curso sobre el Quijote*. Trad. Maria Luisa Balseiro. Barcelona: Zeta, 2009.

Nuevo diccionario histórico del español. Real Academia Española. <http://web.frl.es/DA.html>.

Paz Gago, José María. "Texto y paratexto en el *Quijote*." Ed. Universidad de Salamanca. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro : actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* 2, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1993): 761-768.

Rico, Francisco. "Historia del Texto". *Don Quijote de la Mancha*. De Cervantes, Miguel. Centro Virtual Cervantes.

———"Nota al texto", *Don Quijote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes, edición del IV Centenario, Real Academia Española, México, 2004, pp. LXXVII-XCIII.

Rodríguez, Alfred y José A. Pérez. "Los epígrafes del *Quijote*: Función y finalidad cómica." *Revista de Estudios Hispánicos* 17-18 (1990-1991): 37-41.

Roncero, Victoriano. "*Turpitudo et deformitas*: el humor cervantino." *Príncipe de Viana* 66.236 (2005): 753-767.

Russell, P. E. "*Don Quixote* as a Funny Book." *The Modern Language Review* 64.2 (1969): 312-326.Ed. Manuel García Martín. *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* 2. Salamanca, Universidad de Salamanca, (1993): 923-930.

Scham, Michael. "*Don Quijote* and the art of laughing at oneself." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.1 (2009): 31-55.

Schopenhauer, Arturo. *El mundo como voluntad y representación.* Trad. Eduardo. Ovejero y Maury. México, Porrúa. Sepan cuántos, 2009.

Sicroff, Albert. "En torno al *Quijote* como obra cómica." S. Ed. *Actas II-CIAC*. Alcalá de Henares, Anthropos, (1991): 353-366.

Spitaletta, Reinaldo. "El *Quijote*: De la risa, la crueldad y otros menesteres." *Escritos 17.38 (2009): 200-223.*

Suárez Figaredo, Enrique. "Nivelación de los epígrafes de los capítulos del *Quijote*." 2004. *Works of Miguel de Cervantes*. Rodolfo y Adolfo Bonilla Schevill. <http://users.ipfw.edu/jehle/wcotexts.htm>.

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

APÉNDICE

Tabla 1. Incongruencias en los epígrafes de la Primera Parte del *Quijote*

Epígrafe	Sin incongruencia	Incongruencia interna		Incongruencia externa						
		Sucesos	Valoraciones	Vacío	Valoración subjetiva	Redundancia	Antítesis	*Dilato ad absurdum*	Tautología	*Reductio ad absurdum*
1. Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha			famoso, valiente							
2. Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote	✔									
3. Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero	✔									
4. De lo que le sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta	✔									
5. Donde se prosigue la narración de la desgracia de nuestro caballero	✔									
6. Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo	✔									
7. De la segunda salida de nuestro buen caballero don Quijote de la Mancha	✔									
8. Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación.		aventura	buen suceso, valeroso, espantable	con otros sucesos dignos de felice recordación	dignos de felice recordación			Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación.		
9. Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron		batalla	estupenda batalla, valiente			concluye y da fin				
10. De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una caterva de yangüeses		vizcaíno, yangüeses								
11. De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros	✔									
12. De lo que contó un cabrero a los que estaban con don Quijote	✔									
13. Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela, con otros sucesos		Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela		con otros sucesos						
14. Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos				con otros no esperados sucesos	no esperados					
Epígrafe interno: Canción de Grisóstomo. En el texto aparece el nombre de la canción: Canción desesperada										Canción de Grisóstomo
15. Donde se cuenta la desgraciada aventura que se topó don Quijote en topar con unos desalmados yangüeses		aventura				que se topó don Quijote en topar				
16. De lo que le sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que él se imaginaba ser castillo.	✔									
17. Donde se prosiguen los innumerables trabajos que el bravo don Quijote y su buen escudero Sancho Panza pasaron en la venta que por su mal pensó que era castillo			bravo							
18. Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas		aventuras	aventuras dignas de ser contadas	con otras aventuras dignas de ser contadas	dignas de ser contadas					
19. De las discretas razones que Sancho pasaba con su amo y de la aventura que le sucedió con un cuerpo muerto, con otros acontecimentos famosos		aventura	discretas razones, acontecimientos famososs	con otros acontecimientos famosos	famosos		aventura que le sucedió con un cuerpo muerto			
20. De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada del famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha		aventura				acabada (…) como la que acabó		De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada del famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha		

21. Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero		aventura, yelmo de Mambrino	alta aventura, rica ganancia, invencible caballero	con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero						
22. De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados que mal de su grado los llevaban donde no quisieran ir		desdichados								
23. De lo que le aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que fue una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuenta		aventura			que fue una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuenta					
24. Donde se prosigue la aventura de la Sierra Morena		aventura								
25. Que trata de las extrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenbros	✔									
Epígrafe interno: Carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso										Carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso
26. Donde se prosiguen las finezas que de enamorado hizo don Quijote en Sierra Morena	✔									
27. De cómo salieron con su intención el cura y el barbero, con otras cosas dignas de que se cuenten en esta grande historia		de cómo salieron con su intención el cura y el barbero		con otras cosas dignas de que se cuenten en esta grande historia	dignas de que se cuenten en esta grande historia					
Epígrafe interno: Soneto										Soneto
Epígrafe interno: Luscinda a Cardenio										Luscinda a Cardenio
28. Que trata de la nueva y agradable aventura que al cura y al barbero sucedió en la misma sierra		aventura								
29. Que trata de la discreción de la hermosa Dorotea, con otras cosas de mucho gusto y pasatiempo				con otras cosas de mucho gusto y pasatiempo	de mucho gusto y pasatiempo					
30. Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto			asperísima							
31. De los sabrosos razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza, su escudero, con otros sucesos				con otros sucesos						
32. Que trata de lo que sucedió en la venta a toda la cuadrilla de don Quijote	✔									
33. Donde se cuenta la novela del «Curioso impertinente»	✔									
34. Donde se prosigue la novela del «Curioso impertinente»	✔									
Epígrafe interno: Soneto										Soneto
Epígrafe interno: Soneto										Soneto
35. Donde se da fin a la novela del «Curioso impertinente»	✔									
36. Que trata de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros raros sucesos que en la venta le sucedieron		brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto		con otros raros sucesos que en la venta le sucedieron	raros	sucesos que (…) le sucedieron	brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto			
37. Donde prosigue la historia de la famosa infanta Micomicona, con otras graciosas aventuras		aventura		con otras graciosas aventuras	graciosas					
38. Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras	✔									
39. Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos.	✔									
40. Donde se prosigue la historia del cautivo	✔									
Epígrafe interno: Soneto										Soneto
Epígrafe interno: Soneto										Soneto

41. Donde todavía prosigue el cautivo su suceso	✔									
42. Que trata de lo que más sucedió en la venta y de otras muchas cosas dignas de saberse				otras muchas cosas dignas de saberse	dignas de saberse					
43. Donde se cuenta la agradable historia del mozo de mulas, con otros extraños acaecimientos en la venta sucedidos				con otros extraños acaecimientos en la venta sucedidos	extraños	acaecimientos sucedidos				
44. Donde se prosiguen los inauditos sucesos de la venta	✔				inauditos					
45. Donde se acaba de averiguar la duda del yelmo de Mambrino y de la albarda, y otras aventuras sucedidas, con toda verdad		aventuras		y otras aventuras sucedidas con toda verdad	con toda verdad					
46. De la notable aventura de los cuadrilleros y la gran ferocidad de nuestro buen caballero don Quijote		aventura	notable aventura, gran ferocidad							
47. Del extraño modo con que fue encantado don Quijote de la Mancha, con otros famosos sucesos		fue encantado		con otros famosos sucesos	famosos					
48. Donde prosigue el canónigo la materia de los libros de caballerías, con otras cosas dignas de su ingenio				con otras cosas dignas de su ingenio	dignas de su ingenio					
49. Donde se trata del discreto coloquio que Sancho Panza tuvo con su señor don Quijote										
50. De las discretas altercaciones que don Quijote y el canónigo tuvieron, con otros sucesos				con otros sucesos			discretas altercaciones			
51. Que trata de lo que contó el cabrero a todos los que llevaban al valiente don Quijote			valiente							
52. De la pendencia que don Quijote tuvo con el cabrero, con la rara aventura de los disciplinantes, a quien dio felice fin a costa de su sudor		aventura	felice fin							
Epígrafe interno: El Monicongo académico de la Argamasilla, a la sepultura de don Quijote: Epitafio										Epitafio
Epígrafe interno: Del Paniaguado, académico de la Argamasilla, «In laudem Dulcineae del Toboso»: Soneto										Soneto
Epígrafe interno: Del Caprichoso, discretísimo académico de la Argamasilla, en loor de Rocinante, caballo de don Quijote de la Mancha: Soneto										Soneto
Epígrafe interno: Del Burlador, académico argamasillesco, a Sancho Panza: Soneto										Soneto
Epígrafe interno: Del Cachidiablo, académico de la Argamasilla, en la sepultura de don Quijote: Epitafio										Epitafio
Epígrafe interno: Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso: Epitafio										Epitafio

Tabla 2. Incongruencias en los epígrafes de la Segunda Parte del *Quijote*

Epígrafe	Sin incongruencia	Incongruencia interna		Incongruencia externa						
		Sucesos	Valoraciones	Vacío	Valoración subjetiva	Redundancia	Antítesis	*Dilato ad absurdum*	Tautología	*Reductio ad absurdum*
1. De lo que el cura y el barbero pasaron con don Quijote cerca de su enfermedad	✔									
2. Que trata de la notable pendencia que Sancho Panza tuvo con la sobrina y ama de don Quijote, con otros sujetos graciosos				con otros sujetos graciosos	graciosos					
3. Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco							ridículo razonamiento			
4. Donde Sancho Panza satisface al bachiller Sansón Carrasco de sus dudas y preguntas, con otros sucesos dignos de saberse y de contarse				con otros sucesos dignos de saberse y de contarse	dignos de saberse y de contarse	dudas y preguntas				
5. De la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa panza, y otros sucesos dignos de felice recordación				y otros sucesos dignos de felice recordación	dignos de felice recordación					
6. De lo que le pasó a don Quijote con su sobrina y con su ama, y es uno de los importantes capítulos de toda la historia				y es uno de los importantes capítulos de toda la historia	y es uno de los importantes capítulos de toda la historia					
7. De lo que pasó don Quijote con su escudero, con otros sucesos famosísimos			famosísimos	con otros sucesos famosísimos	famosísimos					
8. Donde se cuenta lo que le sucedió a don Qujote yendo a ver a su señora Dulcinea del Toboso	✔									
9. Donde se cuenta lo que en él se verá									✔	
10. Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encontrar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos				y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos	tan ridículos como verdaderos					
11. De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las cortes de la Muerte»		aventura				carro o carreta				
12. De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos		aventura, Caballero de los Espejos								
Epígrafe interno: Soneto										Soneto
13. Donde se prosigue la aventura del Caballero del Bosque, con el discreto, nuevo y suave coloquio que pasó entre los dos escuderos		aventura	discreto y suave coloquio							
14. Donde se prosigue la aventura del Caballero del Bosque		aventura								
15. Donde se cuenta y da noticia de quién era el Caballero de los Espejos y su escudero						da cuenta y da noticia				
16. De lo que sucedió a don Quijote con un discreto Caballero de la Mancha	✔									
17. De donde se declaró el último punto y extremo adonde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de don Quijote con la felicemente acabada aventura de los leones		aventura				último punto y extremo, llegó y pudo llegar		De donde se declaró el último punto y extremo adonde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de don Quijote		
18. De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes				con otras cosas extravagantes	extravagantes					
Epígrafe interno: Glosa										Glosa
Epígrafe interno: Soneto										Soneto
19. Donde se cuenta la aventura del pastor enamorado, con otros en verdad graciosos sucesos		aventura		con otros en verdad graciosos sucesos	en verdad graciosos					
20. Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico, con el suceso de Basilio el pobre				con el suceso de Basilio el pobre						

21. Donde se prosiguen las bodas de Camacho, con otros gustosos sucesos			otros gustosos	con otros gustosos sucesos	gustosos					
22. Donde se da cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha		aventura	grande aventura, valeroso							
23. De las admirables cosas que el extremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa		aventura		cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa	cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa					
24. Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento de esta grande historia							zarandajas tan impertinentes como necesarias			
25. Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titiritero, con las memorables adivinanzas del mono adivino		aventura					aventura del rebuzno			
26. Donde se prosigue la graciosa aventura del titiritero, con otras cosas en verdad harto buenas		aventura		con otras cosas en verdad harto buenas	en verdad harto buenas					
27. Donde se da cuenta de quiénes eran maese Pedro y su mono, con el mal suceso que don Quijote tuvo en la aventura del rebuzno, que no la acabó como él quisiera y como lo tenía pensado		aventura		que no la acabó como él quisiera y como lo tenía pensado						
28. De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención									✔	
29. De la famosa aventura del barco encantado		aventura, barco encantado								
30. De lo que le avino a don Quijote con una bella cazadora	✔									
31. Que trata de muchas y grandes cosas				que trata de muchas y grandes cosas	grandes					
32. De la respuesta que dio don Quijote a su reprehensor, con otros graves y graciosos sucesos				con otros graves y graciosos sucesos	graves y graciosos		graves y graciosos sucesos			
33. De la sabrosa plática que la Duquesa y sus doncellas pasaron con Sancho Panza, digna de que se lea y de que se note					digna de que se lea y de que se note					
34. Que cuenta de la noticia que se tuvo de cómo se había de desencantar la sin par Dulcinea del Toboso, que es una de las aventuras más famosas de este libro		aventuras		que es una de las aventuras más famosas de este libro						
35. Donde se prosigue la noticia que tuvo don Quijote del desencanto de Dulcinea, con otros admirables sucesos				con otros admirables sucesos	admirables					
36. Donde se cuenta la extraña y jamás imaginada aventura de la dueña Dolorida, alias de la condesa Trifaldi, con una carta que Sancho Panza escribió a su mujer Teresa Panza		aventura, dueña Dolorida								
Epígrafe interno: Carta de Sancho Panza a Teresa Panza su mujer										Carta de Sancho Panza a Teresa Panza su mujer
37. Donde se prosigue la famosa aventura de la dueña Dolorida		aventura	famosa aventura							
38. Donde se cuenta la que dio de su mala andanza la dueña Dolorida	✔									
39. Donde la Trifaldi prosigue su estupenda y memorable historia										
40. De cosas que atañen y tocan a esta aventura y a esta memorable historia		aventura		de cosas que atañen y tocan a esta aventura y a esta memorable historia	memorable					

41. De la venida de Clavileño, con el fin de esta dilatada aventura		aventura								
42. De los consejos que dio don Quijote a Sancho Panza antes que fuese a gobernar la ínsula, con otras cosas bien consideradas		ínsula		con otras cosas bien consideradas	bien consideradas					
43. De los consejos segundos que dio don Quijote a Sancho Panza	✔									
44. Cómo Sancho Panza fue llevado al gobierno, y de la extraña aventura que en el castillo sucedió a don Quijote		aventura								
45. De cómo el gran Sancho Panza tomó la posesión de su ínsula y del modo que comenzó a gobernar		ínsula								
46. Del temeroso espanto cencerril y gatuno que recibió don Quijote en el discurso de los amores de la enamorada Altisidora						amores de la enamorada	espanto cencerril y gatuno			
47. Donde se prosigue cómo se portaba Sancho Panza en su gobierno	✔									
48. De lo que le sucedió a don Qujote con doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, con otros acontecimientos dignos de escritura y de memoria eterna			acontecimientos dignos de escritura y de memoria eterna	con otros acontecimientos dignos de escritura y de memoria eterna	dignos de escritura y de memoria eterna					
49. De lo que le sucedió a Sancho Panza rondando su ínsula	✔									
50. Donde se declara quién fueron los encantadores y verdugos que azotaron a la dueña y pellizcaron y arañaron a don Quijote, con el suceso que tuvo el paje que llevó la carta a Teresa Sancha, mujer de Sancho Panza	✔									
51. Del progreso del gobierno de Sancho Panza, con otros sucesos tales como buenos				con otros sucesos tales como buenos	tales como buenos					
Epígrafe interno: Carta de don Quijote de la Mancha a Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria										Carta de don Quijote de la Mancha a Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria
Epígrafe interno: Carta de Sancho Panza a don Quijote de la Mancha										Carta de Sancho Panza a don Quijote de la Mancha
52. Donde se cuenta la aventura de la segunda dueña Dolorida, o Angustiada, llamada por otro nombre doña Rodríguez		aventura, dueña Dolorida, Angustiada								
Epígrafe interno: Carta de Teresa Panza a la duquesa										Carta de Teresa Panza a la duquesa
Epígrafe interno: Carta de Teresa Panza a Sancho Panza su marido										Carta de Teresa Panza a Sancho Panza su marido
53. Del fatigado fin y remate que tuvo el gobierno de Sancho Panza						fin y remate				
54. Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna				que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna						
55. De cosas sucedidas a Sancho en el camino, y otras que no hay más que ver				y otras que no hay más que ver						
56. De la descomunal y nunca vista batalla que pasó entre don Quijote de la Mancha y el lacayo Tosilos en la defensa de la hija de la dueña doña Rodríguez			descomunal y nunca vista batalla				descomunal y nunca vista batalla			
57. Que trata de cómo don Quijote se despidió del duque y de lo que le sucedió con la discreta y desenvuelta Altisidora, doncella de la duquesa	✔									

58. Que trata de cómo menudearon sobre don Quijote aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras		aventuras	tantas, que no se daban vagar unas a otras							
59. Donde se cuenta del extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a don Quijote		aventura		donde se cuenta del extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a don Quijote						
60. De lo que sucedió a don Quijote yendo a Barcelona	✔									
61. De lo que le sucedió a don Quijote en la entrada en Barcelona, con otras cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto				con otras cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto	que tienen más de lo verdadero que de lo discreto					
62. Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse		aventura, cabeza encantada			que no pueden dejar de contarse		niñerías que no pueden dejar de contarse			
63. De lo mal que le avino a Sancho Panza con la visita de las galeras, y la nueva aventura de la hermosa morisca	✔	aventura								
64. Que trata de la aventura que más pesadumbre dio a don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido		aventura								
65. Donde se da noticia de quién era el de la Blanca Luna, con la libertad de don Gregorio, y de otros sucesos				y de otros sucesos						
66. Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer									✔	
67. De la resolución que tomó don Quijote de hacerse pastor y seguir la vida del campo en tanto que se pasaba el año de su promesa, con otros sucesos en verdad gustosos y buenos			otros sucesos en verdad gustosos y buenos	con otros sucesos en verdad gustosos y buenos	en verdad gustosos y buenos					
68. De la cerdosa aventura que le aconteció a don Quijote		aventura					cerdosa aventura			
69. Del más raro y más nuevo suceso que en todo el discurso de esta grande historia avino a don Quijote								del más raro y más nuevo suceso que en todo el discurso de esta grande historia avino a don Quijote		
70. Que sigue al de sesenta y nueve y trata de cosas no excusadas para la claridad de esta historia				trata de cosas no excusadas para la claridad de esta historia	no excusadas para la claridad de esta historia				✔	
71. De lo que a don Quijote le sucedió con su escudero Sancho yendo a su aldea	✔									
72. De cómo don Quijote y Sancho llegaron a su aldea	✔									
73. De los agüeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia				con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia	que adornan y acreditan esta grande historia					
74. De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte	✔									

Tabla 3. Cantidad y porcentaje de cada tipo de incongruencia en los epígrafes del *Quijote*

Incongruencia en los epígrafes del *Quijote*[52]				
		Primera Parte	**Segunda Parte**	**Total**
Sin incongruencia	Capítulos serios	20 (38.5%)	15 (20.3%)	35 (27.8%)
Incongruencia interna	Sucesos	20 (38.5%)	27 (36.5%)	47 (37.3%)
	Valoraciones	11 (21.2%)	9 (12.2%)	20 (15.9%)
Incongruencia externa	Vacío	17 (32.7%)	29 (39.2%)	46 (36.5%)
	Valoración Subjetiva	15 (28.8%)	24 (32.4%)	39 (31%)
	Redundancia	5 (9.6%)	6 (8.1%)	11 (8.7%)
	Antítesis	3 (5.8%)	8 (10.8%)	11 (8.7%)
	Dilato ad absurdum	2 (3.8%)	2 (2.7%)	4 (3.2%)
	Tautología	0	4 (5.4%)	4 (3.2%)

Tabla 3. Cantidad de tipo de incongruencia en los epígrafes del *Quijote*

Cantidad de incongruencias por epígrafe[53]			
	Primera Parte	**Segunda Parte**	**Total**
Cero	20 (38.5%)	15 (20.3%)	35 (27.8%)
Uno	10 (19.2)	23 (31.1%)	33 (26.2%)
Dos	10 (19.2%)	22 (29.7%)	32 (25.4%)
Tres	8 (15.4%)	14 (18.9%)	22 (17.5%)
Cuatro	1 (1.9%)	0	1 (0.8%)
Cinco	3 (5.8%)	0	3 (2.4%)

[52] Se presenta el número de capítulos en los que existe incongruencia y entre paréntesis el porcentaje que representa.
[53] Se presenta el número de capítulos y entre paréntesis el porcentaje que representa.