

EL LENGUAJE DEL ESPIRITU FESTIVO EN LA NOVELA CERVANTINA

Dora N. Zamudio de Gatica  
 Josefa A. Zamudio de Predan  
 Universidad Nacional del Sur

INTRODUCCION

Este trabajo tiene el propósito de señalar en la novela cervantina el sentido festivo de la vida que expresa una particular visión del mundo y del hombre. El lenguaje del espíritu festivo tiene diversidad de manifestaciones que van desde imágenes de lo cómico y lo serio hasta la exageración caricaturesca. El juego de oposiciones, las inversiones del lenguaje y el trastrueque de vocablos son indicios que el lector debe remitir a la intencionalidad del autor por lograr un clima de gran fiesta.

Mijail Bajtin estudia estas formas como propias de la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento (1) y les atribuye una fuerte connotación de espectacularidad, de risa. En el estudio citado menciona la risa y el humor festivo como elementos constitutivos de la expresión cómica popular. Las tres manifestaciones consideradas: las formas rituales del espectáculo, las obras cómicas verbales y las formas y tipos del vocabulario familiar están teñidas del humor festivo, de la risa general, ambivalente y burlona de la participación popular que celebra el lado agradable de la vida. El mismo clima se crea en las representaciones de obras cómicas en las calles y plazas.

Vamos a centrarnos para el análisis en los capítulos 30 a 57 de la 2da. Parte del Quijote, en los que que el original juego teatral que se desarrolla dentro de la novela deja advertir el empleo de algunas figuras pertenecientes al "sistema de imágenes" de la cultura cómica medieval que pasa al Renacimiento según lo señalado por Bajtin y en Rinconete y Cortadillo, por ser una de las Novelas Ejemplares que presenta con más claridad el sentido del "humor festivo" expresado magistralmente a través del juego paródico del

lenguaje. Al referirnos a la parodia lo hacemos en el sentido en que la trata Bajtin (2), como una de las formas más antiguas y difundidas de la representación de la palabra ajena directa. En un principio estas formas fueron una burla del lenguaje ajeno, una ridiculización de la palabra seria y estaban organizadas -muy a menudo- por la risa.

La Edad Media tenía preferencia por la actitud festiva, cuyas manifestaciones a partir de la Tardía Antigüedad se organizaban en torno al humor popular que unía lo cómico y lo serio con naturalidad. En los festejos que se realizaban con motivos del carnaval, de festividades de santos del lugar, bodas, etc., había una participación general; conocidas son las fiestas de "bobos", del "asno", de la risa pascual, etc. En los albores de la Edad Media se llega en estas fiestas, a la ridiculización paródica de temas bíblicos, ejemplos en el plano literario lo constituyen la Cena Cypriani y el Virgilius Grammaticus que inicia la gramática jocosa y su aplicación al humor erótico a lo largo de toda la Edad Media y del Renacimiento.

La actitud festiva se expresa en el lenguaje popular con imágenes dinámicas, plásticas, caracterizadas por la energía misteriosa de lo humano.

Burckhardt explicó la influencia de estas celebraciones festivas en el arte renacentista.

El renacimiento incorpora la sabiduría de la corriente popular en su búsqueda afanosa de lo vital. La Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara y los Adagios de Erasme constituyeron un valiosísimo aporte al Renacimiento.

#### ESTUDIO

El juego teatral cuya comparsa de actores "advertidos" por los burladores, envuelve hasta comprometerlos como figuras actuantes, a protagonistas que gozan de celebridad literaria novelística, tiene como propósito que "todos rían".

La discreta risa Cervantina sustenta la organización paródica de las ceremonias y aventuras caballerescas y crea un "divertido escenario", del cual

habla Auerbach, (3) en el que los actores, algunos con disimulo y otros con desenvoltura actúan en los espectáculos burlescos. Significativamente el narrador dice que la duquesa "en oyendo hablar a Sancho", "parecía de risa", imagen lucianesca ésta, permanentemente recreada en el Renacimiento europeo que reúne en forma unitaria elementos contrarios y que enfatiza el propósito de la burla. La misma desde una primera perspectiva, transforma a Sancho de engañador a engañado, pero desde la de Cide Hamete Benengeli, atrapa también a sus propios gestores al poner de manifiesto su locuras: "tiene para sí (Cide Hamete Benengeli) ser tan locos los burladores como los burlados".

La parodia teatral imaginada por los Duques en virtud del conocimiento que ellos tienen de la primera parte de la obra, ajusta y enriquece su libreto a la vista del espectador con los relatos que alternativamente cuentan en el palacio Quijote y Sancho. Por ello, el narrador comenta al inicio del capítulo 34: "grande era el gusto que recibían el duque y la duquesa de la conversación de don Quijote y de la de Sancho Panza; y confirmando en la intención que tenían de hacerles algunas burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras, tomaron motivos de la que don Quijote ya les había contado de la Cueva de Montesinos, para hacerles una que fuese famosa..." (4).

¿Acaso dichas conversaciones con los dueños de casa, no tienen la funcionalidad de los "apartes" de las obras teatrales?

No asume acaso Sancho una actitud marcadamente teatral cuando antes de responder a la duquesa acerca del encantamiento de Dulcinea, se levanta de la silla, dice el texto "y con pasos quedos, el cuerpo agobiado y el dedo puesto sobre los labios, anduvo por toda la sala levantando los doseles; y luego, ésto hecho, se volvió a sentar y dijo:" (5).

La maquinación de la burla a cargo del Duque no olvida significativos detalles como la marcación de actitudes actorales: "disimular la risa, que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado..." (6) o "el duque dio nuevas órdenes como se tratase a don Quijote como a caballero andante,..." (7) y la elección de determinadas ceremonias generadoras del ambiente fictivo dentro del palacio en virtud de las cuales don Quijote empieza a vivir como "real", como "verdadera" la ficción engañosa: "... y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico, ..." (8).

El Duque atento urdidor del juego decide involucrarse en el mismo cuando observa que la imprevista ceremonia del lavatorio de las barbas a cargo de una doncella, pone en peligro el verosímil desarrollo de la broma. Por eso el duque, dice el texto, "porque don Quijote no cayese en la burla, llamó a la doncella de la fuente, diciéndoles

- Venid y lavadme a mí, y mirad que no se os acabe el agua". (9)

No faltan en la comparsa de "actores"; los pícaros de cocina y gente menuda, los "malandrines" autores del contrapunto burlesco de la ceremonia del lavado de barbas que tienen por objetivo burlar al escudero.

Sancho por su natural condición de aldeano que se manifiesta en su habla refranera, en sus juegos de entretenimientos preferidos (10), en el trato casi humano que brinda a su rucio, en su buen corazón, representa al rústico, al villano en el juego teatral, industria de los Duques. No obstante viste su sayo verde para participar de la cacería que inicia la serie de espectaculares imaginarias aventuras que espantarán hasta a los "mesmos sabidores de la causa" (11).

Y es a partir de este momento que el telón se descorre y asistimos a la representación de aquellas burlas apariencias de aventuras, pensadas, tramadas en palacio que ofrecerán la visión cómica de un mundo, un segundo mundo, totalmente diferente del formal, del oficial propio del palacio, en el que todos, señores, mayordomo, pajes, dueñas, con recatado humor festivo viven la parodia de las ceremonias caballerescas.

"Para los parodistas, todo, sin excepción, es cómico; la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo. Es una concepción totalizadora del mundo. Es el aspecto festivo del mundo en todos sus niveles, una especie de relevación a través del juego y de la risa" (12).

El acento y la técnica lucianesca signan las parodias de la literatura europea renacentista en las que la risa democritizada, festiva y burlesca, es entendida como una visión del mundo, como actitud ante la vida.

Los sucesos de don Quijote, dice Cervantes, o se han de celebrar con admiración o con risa. Sus múltiples manifestaciones en las imaginarias aventuras tan bien trazadas por los duques, tienen un carácter ambivalente que posibilita "la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, lo espiritual y abstracto" (13).

Toda imagen expresión de la risa, sugeridora de comicidad, posibilita el juego de contrastes y dualismos. Este sistema de imágenes pertenecientes a la cultura cómica popular de la Edad Media pasa al Renacimiento y lo encontramos en el Quijote conformando el particular mundo festivo del palacio de los Duques en el que advertimos algunas notas de la fiesta popular medieval. Sabido es que éstas se realizaban en las Plazas públicas, en determinados días de fiesta durante los cuales el pueblo empleaba un lenguaje familiar

De manera semejante, la alusión detallada al transcurrir de los días, de las horas o momentos vividos por Quijote y Sancho en el palacio - "primer día"; "la siesta"; "seis o ocho días..."; "de allí a seis días le llevaron a casa..." - representa el tiempo festivo durante el cual todos, señores y servidores, olvidando en cierta forma su relación jerárquica se divierten festivamente en un lugar determinado, bosque o jardín cercano a la casa, personificando a figuras del mundo del misterio y de la comicidad popular por medio de disfraces y máscaras. Así por ejemplo, el Diablo que aparece en el Quijote II, 34 como "Diablo-Correo" en busca de don Quijote para anunciarle la venida de la Dulcinea encantada y como "feos demonios" que guían un carro triunfante.

En las dos oportunidades la llegada de este personaje ambivalente que pertenecía al misterio y era también una figura cómica popular, es precedida por ruidos y sonidos de cornetas, instrumentos de guerra, trompetas, clarines, pífaros, artillería, escopetas, voces de los combatientes que crean "un son confuso y horrendo" (14) al igual que "los diablos de las diabladas populares".

También advertimos que el recurso de la enumeración, tan hábilmente empleado en las ferias de la plaza pública, tiene el propósito, en nuestro texto, de impresionar cuantitativamente al lector.

La figura del gigante que conformaba junto al enano la pareja cómica

del mundo festivo popular, reaparece en Malaabruno, gigante-encantador que castiga a don Clavijo, "un caballero particular", a la infanta Antonomasia y a una supuesta condesa. A los primeros, los transforma en un "espantoso cocodrilo de un metal no conocido" y en "una jimia de bronce", respectivamente, y en "barbada dama", a la tercera (15).

Esta imagen participa del sentido que en el sistema de imágenes de la fiesta popular medieval se daba a las injurias y a los castigos. Estos siempre, dice Bajtin, "despojan al injuriado de sus adornos..." y "representan la muerte" (16).

Muchos otros personajes, sabios, magos, encantadores, fantasmas, duquesas, pajes, dueñas, participan en escenas de batallas, peleas, golpes, empleando un lenguaje rico en imágenes y efectos cómicos.

Así por ejemplo:

- La referencia a números, a cifras "no redondas", "no acabadas", en las que la asimetría produce comicidad. La hija de doña Rodríguez tiene "diez y seis años, cinco meses y tres días"; Sancho debe darse "tres mil azotes y trecientos" para desencantar a Dulcinea, cantidad que puede aumentar en "seis mil y seiscientos"; el reino de Candaya dista del palacio de los Duques, "tres mil y doscientas y veinte y siete leguas".

- La incorrecta interpretación de los nombres por parte de Sancho o la explicación etimológica de los mismos, contribuyen a crear el tono jocoso y burlón. La comicidad reside en el doble sentido que Sancho asigna al nombre Trifaldí (17).

- Los ridículos contrastes en la réplica del juego de lo sublime y lo cómico (18).

Anteriormente aludimos al carácter ambivalente de las imágenes pertenecientes a la cultura cómica popular de la Edad Media. Significativos ejemplos hemos encontrado en el Quijote:

- El espíritu de Merlín se encierra en el esqueleto, figura de la

Muerte (19). Espiritu y Muerte, dos términos opuestos que conforman la imagen que en otro pasaje del texto también reúne conceptos contradictorios: "Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, ..." (20).

- La asociación Muerte-Risa en la expresión "perecer de risa", es una de las variantes de la Muerte festiva. En dicha expresión la muerte es una imagen ambivalente.

- La serie de injurias que la "argentada ninfa" dirige a Sancho (21) son ambivalentes ya que aluden a rasgos de animales, a la avidez por la comida, a tontería.

- Los superlativos elogiosos que esconden una intención burlesca (22) son también ambivalentes porque alaban y ridiculizan al mismo tiempo.

- Los azotes representan para Sancho, castigo y sufrimiento necesarios para desencantar a Dulcinea. En la imagen de los azotes se asocian: sufrimiento, dolor y renacimiento.

Formas e imágenes de las fiestas populares, como por ejemplo, la "cencerrada" y el concierto de gatos bajo las ventanas, reaparecen remozadas en las burlas de la enamorada Altisidora (23) quien también se manifiesta conocedora de los juegos de naipes (24).

No hemos de olvidar que la intención de burlarse y "recibir pasatiempo" lleva a los Duques a entregar a Sancho el gobierno de la Insula y a maquinar la forma como lo abandonará.

También en esta oportunidad es permanente la risa de todos en este juego teatral al que aludimos (25).

Cervantes habló repetidas veces de su propósito de enseñar y deleitar y de la función importantísima del entretenimiento en sus exposiciones teóricas (Quijote I, 48). En el Prólogo a sus Novelas Ejemplares dice claramente de su intención de entretener y agradar y las anuncia como un ligero regocijo: "Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa

de trucos donde cada uno pueda llegar a entretenerse sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan".

Cervantes habla de una "mesa de trucos" puesta en la plaza donde puede escogerse el entretenimiento que convenga a cada uno. El lector está frente a la propuesta del autor que señala dos aspectos 1º) una dimensión lúdica, ilusoria que nace de la palabra y que a modo de juego paródico estructura la novela y 2º) la realidad trucada que se construye como una gran imagen, la del "mundo al revés" que Bajtin considera formando parte del sistema de imágenes de la cultura cómica popular, de fuerte carácter festivo y cuyas manifestaciones son la contradicción, permutación constante de opuestos (sagrado-profano; alto-bajo; serio-cómico; sublime-ridículo) inversiones, degradaciones típicas del lenguaje familiar.

Veamos cómo presenta Cervantes el juego paródico, "la mesa de trucos", qué estructura la narración, cómo funciona la pareja Rincón - Cortado, cómo descubren el engaño de las palabras y asumen nueva personalidad en la fantasía.

La historia se inicia con el encuentro casual de ambos en la venta del Molino, hacen un viaje a Sevilla donde ingresan al oficio de los esportalleros y luego se incorporan a la "cofradía" de Monipodio, donde se registran, actúan en su oficio y luego deciden retirarse.

El relato se estructura en tres niveles diferentes que constituyen una unidad. El rasgo sobresaliente de cada uno de los planos narrativos es el tiempo, sumamente breve en que suceden los hechos, a su vez el límite entre estos planos es difuso. Establecemos el siguiente esquema de estructuración de Rinconete y Cortadillo: a) El tiempo que corresponde a los hechos sucedidos en la calle, al aire libre a partir del encuentro. b) El tiempo de los hechos ocurridos en el patio de la casa de Monipodio. c) El tiempo, muy breve, que corresponde a la reflexión de Rinconete antes "de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida".

En los tres planos narrativos el lenguaje paródico, ambivalente, crea un clima festivo que envuelve a los personajes.

Toda la novela tiene un tono francamente risueño y crea en el lector el "mismo primer asombro" de Rincón y Cortado ante el pulido patio sevillano de la casa de Monipodio.

En el encuentro de Rincón y Cortado, la presentación de ambos -una descripción de situaciones- emplea el tono ceremonioso del lenguaje caballeresco, cada uno se detiene a informar sobre su familia, su tierra y su oficio pero al mismo tiempo que la palabra fingida, les permite disfrutar de una personalidad y posición fictivas les descubre su realidad: "confesemos llanamente que no teníamos blanca, ni aún zapatos (26)". El lenguaje les descubre una "situación" a partir de la cual "congenian" y entre "burlas" y "veras" Diego Cortado propone una "amistad perpetua", iniciada con santas y loables ceremonias" y goza de este nuevo mundo de la fantasía que acaba de descubrirle la palabra.

El lenguaje que usan crea un juego paródico, por la oposición entre las "palabras" y la imagen que los identifica como "descocidos y rotos". Se establece un paralelismo entre las armas del caballero imprescindibles para su ejercicio y la vajilla necesaria para alimentarse "costales limpios" y espuelas de palma", o los "naipes" para distraer y "tijeras" para cortar, instrumentos necesarios para graduarse en el nuevo oficio.

En el plano narrativo, al finalizar la presentación, Cervantes cambia la dimensión narrativa y reemplaza la descripción de situaciones por una descripción de gestos por medio de imágenes de movimiento, logra dinamismo y rompe el tono solemne del estilo formulario caballeresco. La imagen de movimiento empleada: "Diego Cortado, abrazó a Rincón, y Rincón a él, tierna y estrechamente, y luego se pusieron los dos a jugar a la veintiuna..." (27) es característica del trato familiar que se expresa por gestos afectuosos. El mismo tipo de imagen propia de la cultura popular, llena de alegría es empleada antes de que Pedro Rincón haga su solemne presentación: "y para obligar a vuesa merced que descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero" (28). Con la incorporación de imágenes gestuales el autor logra el clima de intimidad deseado en la narración: "no sin misterio nos ha juntado aquí la suerte", y economiza el tiempo que ocuparían las palabras en beneficio de la dinámica narrativa. El mismo efecto se logra cuando Rincón abre la mano y muestra los tres cuartos dados por el soldado, "sin

decir palabras" -típica expresión popular- calla muchos significados que se expresan en la imagen plástica.

Hemos dicho que el empleo de estas imágenes de movimientos logra dinamismo en el discurso narrativo, y al mismo tiempo prepara un clima festivo, damos como ejemplos dos fragmentos: la llegada de las dos mozas -Escalanta y Gananciosa- que "así como entraron se fueron con los brazos abiertos...". Ellos las abrazaron con grande regocijo" (29). En el otro ejemplo la imagen logra un tono grotesco, el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento, en construcción; la preparación detallada del almuerzo -comilona o banquete- en el patio de la casa de Monipodio, con el producto del robo es una insólita imagen del "mundo al revés" al que aludimos. La presentación de la comida está sustentada en imágenes que tienen relación con el tono grotesco: la mezcla de lo sublime y lo ordinario, el acto espiritual casi ceremonioso y lo inapropiado de los objetos usados como utensilios es una muestra de un mundo trastocado.

Es difícil distinguir el límite que separa las imágenes de abundancia de alimentos en una sobria descripción y las imágenes de neta grosería que indican el movimiento de los cuerpos para "dar asalto a las naranjas". El banquete aparece como un cuadro colectivo, asociado a la fiesta popular, donde todos participan con evidente alegría, al mismo tiempo tiene vinculación con otras imágenes donde los contrarios sagrado-profano aparecen en forma utilitaria y marcan un fuerte tono grotesco. Veamos el texto:

"Ida la vieja, se sentaron todos alrededor de la estera, y la Gananciosa tendió la sábana por manteles; y lo primero que sacó de la cesta fue un grande haz de rábanos y hasta dos docenas de naranjas y limones, y luego una cazuela grande llena de tajadas de bacallao frito; manifestó luego medio queso de Flandes, y una olla de famosas aceitunas, y un plato de camarones, y gran cantidad de cangrejos, con su llamativo de alcaparrones ahogados en pimientos, y tres hogazas blanquísimas de Gandul" (30)

"Fue contenta la Juliana de obedecer a su mayor, y así todos volvieron a su gaudeamus, y en poco espacio vieron el fondo de la canasta y las heces del cuero. Los viejos bebieron sine fine; los mozos, adunias; las señoras, los quiries" (31).

El segundo nivel de la narración, en el que transcurren los hechos en casa de Monipodio, está enmarcado en un tiempo, tres veces interrumpido por los personajes de la calle que ponen de manifiesto una relación paralela entre el mundo exterior de delincuentes y el mundo interior, reglado, de los delincuentes de la cofradía de Monipodio.

El juego paródico del lenguaje se concentra aquí con tono exageradamente tragicómico y es el eje en torno al cual gira y se transforma la realidad. Monipodio padre y maestro de la cofradía es al mismo tiempo el signo evidente del lenguaje anómalo.

Queremos destacar que este momento en casa de Monipodio, nuclea las imágenes de la fiesta, alegría y comida y las del baile asociadas a las situaciones cómico-grotescas producidas desde el mundo exterior (nos referimos a las tres interrupciones del banquete). El banquete se transforma así, por su ambivalencia, en un nucleamiento de contrarios: vida material y corporal (esfera, manteles, cesta, olla, plato, cuchillos) y vida espiritual y recreativa (gaudeamus, sine fine, adunia, quiries); la utilización de los vocablos latinos adunia y quiries son préstamos para expresar abundancia, júbilo culinario en este caso. Ya antes la vieja Pipota preparó este clima festivo parodiando a Ausonio:

"-Holgaos, hijos, ahora que tenéis tiempo: que vendrá la vejez, y lloraréis en ella los ratos que perdistes en la mocedad, como yo los lloro; (32)

En la cultura popular estas imágenes del banquete suelen estar unidas a las de las necesidades afectivas y sexuales, las escenas amorosas de Cariharta y Repolido se desarrollan en este nivel y logran cierta vinculación con imágenes de lo degradante: "Cariharta, toda desgredada y llorosa, ... descabellada, la cara llena de tolondrones;...se cayó en el suelo desmayada"(33).

También dijimos que Monipodio era el signo del lenguaje caricaturesco. En él se nuclean las imágenes de lo corporal (imágenes en movimiento) grotescas, que destacan la cabeza: el rostro cejijunto, barbinegro y los miembros inferiores: zapatos enchancletados, pies descomunales, de anchos y juanetudos, con las imágenes paródicas del lenguaje, este lenguaje descubre en un segundo plano al jefe y a la organización de delincuentes en toda su ampli-

tud. Es un lenguaje ilusorio, casi mágico. Las palabras pronunciadas tienen efectos fantásticos: le permiten instalarse en un mundo señorial y mostrar su monstruosidad. En la imposición del nombre a Rincón y Cortado se ve claramente que la palabra implica bautismo, iniciación de vida y al mismo tiempo, ubicación social dentro de la cofradía de los delincuentes.

## Notas

- (1) Bajtin, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Barcelona, Barral Editores. 1974.
- (2) Bajtin, Mijail. Problemas literarios y estéticos. Cuba, Ed. Arte y Literatura, 1986. Pág. 481.
- (3) Auerbach, Erich. Mimesis: la realidad en la literatura. México, F.C.E., 1950.
- (4) Cervantes, Miguel, Don Quijote de La Mancha, edición, introduc. y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1967, II, 34, pág. 843. Las citas del Quijote se harán por esta edición.
- (5) Cervantes, op. cit., II, 33, pág. 836.
- (6) Cervantes, op. cit., II, 31, pág. 815.
- (7) Cervantes, op. cit., II, 32, pág. 835.
- (8) Cervantes, op. cit., II, 31, pág. 813.
- (9) Cervantes, op. cit., II, 32, pág. 826.
- (10) Cervantes, op. cit., II, 34, "En lo que yo pienso entretenerme es en jugar al triunfo envidado, las pascuas, y a los bolos los domingos y fiestas y ...", pág. 846.
- (11) Cervantes, op. cit., II, 34, pág. 847.
- (12) Bajtin, Mijail, La cultura popular ..., op. cit., pág. 80-81.
- (13) Bajtin, Mijail, La cultura popular ..., op. cit., pág. 23-24.
- (14) Cervantes, op. cit., II, 34. "...y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba". "Luego se oyeron infinitos lálilíes, ...; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos." (II, 34, pág. 847).  
En otro pasaje dice: "Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces, y, sobre todo, el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo,..." (II, 34, pág. 849).
- (15) Cervantes, op. cit., II, 39, pág. 876. "... puesto sobre un caballo de madera, pareció encima de la sepultura de la reina el Gigante Malambruno, ..., que junto con ser cruel era encantador, el cual con sus artes, en venganza de la muerte de su cormana, y por castigo del atrevimiento de don Clavijo, y por despecho de la demasia de Antonomasia, los dejó encantados sobre la mesma sepultura, a ella, convertida en una jimia de bronce, y a él, en una espantoso cocodrilo de un metal no conocido, ..."

(pág. 876).

"Y luego la Dolorida y las demás dueñas alzaron los antifaces con que cubiertas venían, y descubrieron los rostros, todos poblados de barbas, cuáles rubias, ..." (pág. 877).

- (16) Bajtin, op. cit., pág. 178.
- (17) Cervantes, op. cit., II, 37, pág. 865: "...esta condesa Tres Faldas, o Tres Colas, que en mi tierra faldas y colas, colas y faldas, todo es uno".
- (18) Cervantes, op. cit., II, 48, pág. 945: "Vee vuesa merced, señor don Quijote, la hermosura de mi señora la duquesa, aquella tez de rostro, que no parece sino de una espada acicalada y tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, ...Pues sepa vuesa merced que lo puede agradecer, primero, a Dios, y luego, a dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena." (p. 945).
- (19) Cervantes, op. cit., II, 35, pág. 852.
- (20) Cervantes, op. cit., II, 35, pág. 852.
- (21) Cervantes, op. cit., II, 35, pág. 854: "¡Oh malaventurado escudero, alma de cántaro, ... Pon, oh miserable y endurecido animal!, pon, digo, esos tus ojos de mochuelo espantadizo en las niñas de estos míos, ... Muévete, socarrón y malintencionado monstruo, ...." pág. 854 y 855.
- (22) Cervantes, op. cit., II, 38, pág. 870.
- (23) Cervantes, op. cit., II, 46, pág. 927.
- (24) Cervantes, op. cit., II, 57, pág. 1013.
- (25) El episodio de la Insula ha sido estudiado por Agustín Redondo en su artículo: Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la Insula Barataria en "el Quijote". (B.HI, LXXX - nos. 1-2 pág. 39-70).  
En el mismo el autor señala cómo este episodio está construido según la técnica carnavalesca del mundo al revés.  
También la obra de Julio Caro Baroja: EL CARNAVAL (Taurus-Madrid 1965) estudia interesantes aspectos de las fiestas CARNAVALESCAS.
- (26) Cervantes, Miguel, Novelas Ejemplares. Rinconete y Cortadillo. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pág. 143. Las citas se harán sobre esta edición.
- (27) Ibidem.
- (28) Cervantes, op. cit., pág. 138.
- (29) Cervantes, op. cit., pág. 179.
- (30) Cervantes, op. cit., pág. 184.
- (31) Cervantes, op. cit., pág. 191-192.

(32) Cervantes, op. cit., pág. 184.

(33) Cervantes, op. cit., pág. 185-186.