Sociedad de corte y discurso quijotesco

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidad de São Paulo (S. Paulo – Brasil)

En su trabajo intitulado *Sobre el Decoro de la Poética* (1558), Antonio Lulio defiende la idea de que la poesía está hecha por medio de una serie de artificios, ya sea en los asuntos, en los pensamientos, en las figuras o en la composición; todo, al fin, es resultado de sucesivos fingimientos y por eso dice que «los poetas hablan en otra lengua».[1]

Como observa Sancho Royo, Lulio estaba perfectamente enterado de las diversas corrientes de la tradición grecolatina y, gracias a su «espíritu integrador» y a su «vasto conocimiento» concebía la «poesía» como resultado de un conjunto de operaciones racionales, basadas en la producción de una serie de artificios que tienen como objetivo el fingimiento de una «apariencia de verdad». Nada, en tal caso, es espontáneo o subjetivo; al contrario, hay un conjunto de preceptivas que orientan la imitación presuponiendo un cálculo en las diversas etapas de la composición, lo que resulta en una obra artificiosa, distante por lo tanto de la concepción idealista y romántica acerca de la creación.[2]

Si en el campo de las letras es necesario un cambio conceptual en la forma de considerar los textos del llamado Siglo de Oro, de manera que no se lean en las obras contenidos que no formen parte del universo ideológico en el cual se ins-

1. Dice Lulio: «como en un poema los asuntos son productos de un artificio (*pepoiêmena*), esto es, todos fingidos (pues eso quiere decir el nombre), será preciso también que la idea de la *oratio* poética se genere a partir de partes fingidas, es decir, en absoluto no verdaderas, pero provistas de una apariencia de verdad, y cercanas a la verdad. Pues también serán fingidos los asuntos y los pensamientos; fingido el método y figurado, fingidas la expresión y las figuras (*interpretatio*), (a saber, desviadas y, de alguna manera, renovadas), fingida, finalmente, la composición, y elaborada, y bajo ningún concepto, corriente. Esta es la razón por la que se dice que los poetas hablan en otra lengua.» (Lulio, Antonio, *Sobre el decoro de la poética*, introd., ed., trad, y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, p. 47).

2. En tiempos más cercanos a los nuestros, es decir, posteriormente al Iluminismo, las concepciones acerca de la creación siguen caminos bastante distintos. Al contrario de lo que se encuentra en Lulio y en otros contemporáneos suyos, en los siglos XIX y XX el modo de concebir el arte sufre cambios importantes como el de la concepción de que la obra nace de la genialidad del poeta que a su vez «da al arte su regla». Así la obra pasa a ser entendida esencialmente como manifestación de la originalidad y espontaneidad, libre por lo tanto de reglas y preceptos preestablecidos, concentrando sus recursos en una expresión privilegiada basada en las «vivencias personales». A partir del momento en el que se impone esa concepción sobre la poesía, la naturalidad expresiva y la genialidad del autor pasan a constituir criterios de valor imponderables y absolutos, de manera que todo pasa a pertenecer al ámbito individual del «genio» que, como defiende Kant, tiene poder creador innato y de él mismo brotan las reglas del arte. (Kant, E., *Crítica del Juicio*, Trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira, *Libro Segundo*, XLVI Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57960731216137495222202/index.htm, (03/2008).

criben, del mismo modo, cuando se aprecia la obra de Cervantes será importante tener en cuenta la definición de categorías que constituyen, desde el punto de vista de la historia, la sociedad de corte que, a su vez, tiene una configuración particular y establece un modo específico de dependencia entre los individuos.[3]

Según los criterios propios de nuestra sociedad, que a su vez es profesional, burguesa, urbana e industrial, la sociedad de corte puede aparentar el colmo de las frivolidades mundanas, suscitando, incluso, una serie de curiosidades históricas centradas en el lujo cortesano. Pero muy al contrario, por lo que nos hace ver Norbert Elias partiendo de un pensamiento imbricado en la sociología y en la historia, la sociedad de corte constituyó un momento fundamental para entender la actual organización social.[4] En este tipo de sociedades, los hombres se vinculaban unos a otros por medio de una etiqueta muy austera y por un orden jerárquico más o menos rígido, siendo la corte lo que en efecto tenía un significado central y representativo.[5]

Creer que la distribución espacial de los palacios, así como la etiqueta presente en las palabras y los gestos propios de esa organización social, son nada más que meras curiosidades superfluas de un mundo «exterior», puede ser un equívoco tan grande como considerar que las apariencias son siempre engañosas. Lo que a los ojos de la sociedad industrial burguesa puede parecer algo sin importancia y superficial, según sus parámetros de referencia, para la sociedad de corte todo el protocolo, que constituye un verdadero código de civilidad, resulta un indicador extremadamente sensible y significativo de los valores presentes en esta sociedad y, la vez, de la estructura de sus relaciones.

El ceremonial y la etiqueta ocupan un «lugar relativamente inferior en la escala de valores de las sociedades burguesas» y, en consecuencia, no producen entre los historiadores un interés sistemático de investigación. Sin embargo, en las sociedades de los siglos XVI, XVII y XVIII, estas prácticas tenían un significado crucial para entender la estructura de su funcionamiento y también a los individuos que la integraban, poniendo en evidencia importantes instrumentos de dominación y de distribución del poder.[6] Así, el hombre cortesano tenía una perspicacia refinada para notar el habla, los gestos, el comportamiento adecuado en cada individuo, según su posición y su valor dentro de la sociedad; calidades estas que para los días actuales no serían más que bagatelas y menudencias cortesanas. Además, el tiempo y el espacio que un cortesano dedicaba a la convivencia social era bastante más amplio que el de un profesional burgués con relación a su grupo social, ya que no empleaba muchas de sus valiosas horas para ese tipo de cosas que, efectivamente, no le traía muchas ventajas. Así, la red de relaciones en una sociedad de corte era bastante más rígida, estrecha y numerosa que en el mundo de los profesionales

3. Elias, Norbert, *O processo civilizador*, apres. Renato Janine Ribeiro, trad. Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994, 2 v.

4. Elias, Norbert, *A sociedade de corte*, trad. Pedro Sussekind, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

5. *Ibid.*, pp. 61-65.

6. *Ibid.*, pp. 53-54..

burgueses, en el cual el trabajo, el dinero y los negocios siempre tuvieron más valor.[7]

La etiqueta pasa a ser esencial en este escenario, constituyendo, al fin y al cabo, un código de conducta que regula la vida en las diferentes instancias de poder. Todo en este mundo transita dentro de los parámetros de la racionalidad, pero de una racionalidad específica que supone un «planeamiento calculado de estrategias de comportamiento», lo que puede corresponder tanto a la ganancia como a la pérdida de prestigio en la vida social.[8] Los pasos de cada individuo deben ser comedidos y han de respetar determinados modelos similares a los dictados por algunos tratados relativos a los códigos de civilidad o urbanidad que se difundieron a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Se tiene noticia de que desde el siglo XV circularon manuscritos que trataban de enseñar el modo de comportarse en la vida social, utilizando el término «cortesía» y no «civilidad», como se empleará a partir del siglo XVI, en el propio título de la obra de Erasmo —*La civilidad pueril*— publicada en 1530.[9] Si en un momento dado ese tipo de tratado fue pensado teniendo en cuenta la formación del príncipe y del hombre cortesano, poco a poco, algunos capítulos sobre etiqueta fueron incorporados por otros grupos sociales que, a lo largo de los siglos XVI y XVII, trataban de imitar modos de actuar propios de la sociedad de corte. Castiglione, della Casa, Gracián Dantisco, Gracián, Torcuato Accetto, entre otros, se dedicaron a elaborar normas de civilidad y a estudiar el comportamiento humano que en estos tiempos pasó a contar con criterios más definidos, tratando de regular las actitudes individuales en la vida social. Estos tratadistas, sin duda, tenían una perspectiva educativa con un sentido amplio que incluía, además de nociones sobre los buenos modales, la racionalización de las acciones, el disimulo, la contención de los gestos y de las palabras, en fin, un conjunto de profundas transformaciones en la vida afectiva que, sin duda alguna, producirían cambios radicales en la estructura de la personalidad.[10]

Se pueden destacar tres aspectos fundamentales sobre los cuales se estructura esta red de interdependencias.[11] Uno de ellos es el arte de observar a las personas en el sentido de acechar sus gestos, sus expresiones, con el objetivo de descubrir significados e intenciones ajenos. Sin embargo, la observación del otro, supone

7. *Ibid.*, pp. 77-79.

8. *Ibid.,* p. 110.

9. Véase de Ariès, Philippe, «Prefácio», *La civilidad pueril*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, pp.9-21.

10. Dice Chartier acerca de los cambios que ocurren en este periodo: «De todas las evoluciones culturales europeas entre fines de la Edad Media y los albores del siglo XIX, la más fundamental es la que modifica lenta pero profundamente las estructuras mismas de la personalidad de los individuos. [...] Con diferencias según los lugares y los medios, no sin contradicciones ni retrocesos, entre los siglos XVI y XVIII emerge una nueva estructura de la personalidad. Varios rasgos la caracterizan: un control más estricto de las pulsiones y de las emociones, el rechazo de las promiscuidades, la sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros, el fortalecimiento de la sensación de turbación y de las exigencias del pudor.» Véase «Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia», en *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998, pp. 61-72.

11. Elias, Norbert, *La sociedad de corte*, pp. 120-131.

también la observación de uno mismo, tan o más importante para la convivencia social, en la medida en que cada ser necesita también conocer sus propias pasiones para ser capaz de disimularlas. Como dice La Bruyère, «Un hombre conocedor de la corte es señor de su gesto, de sus ojos, de su semblante; [...] sonríe a sus enemigos, controla su humor, disfraza sus pasiones, desmiente su corazón, habla, actúa en contra de sus sentimientos».[12]

Se trata de la introducción racional de un cierto teatro en la vida cotidiana, que evita la expresión más directa de los deseos, controla las propias emociones e introduce el protocolo como condición para las buenas relaciones. En consonancia con el arte de observar a las personas y de observarse a sí mismo, el hombre de la sociedad de corte tiene un talento especial para el arte de la descripción de las personas como un fin en sí mismo, además de dominar el arte de tratar con ellas, lo que siempre debe ser estratégico, con la perspectiva de atender a sus propios objetivos. La racionalidad, por lo tanto, se impone en todas las direcciones, ya sea en la observación, en el autocontrol o en la ornamentación de los gestos y de las palabras, de modo que se tenían muy en cuenta la medida y la proporción de las cosas. Como dice Gracián Dantisco acerca de su propósito al escribir el *Galateo español*: «Sólo es mi intento decir lo que conviene a las personas prácticas y bien acostumbradas, que es tener cuidado con aquella medida y buena proporción de las cosas [...]».[13] Lo que se constata es que tanto los modales como el habla componen una gramática en la que el comportamiento y el discurso, junto con la acción y la elocución, constituyen un arte retórico.[14]

En el palacio de los duques, don Quijote y Sancho ingresan en los espacios de la sociedad de corte y, por lo tanto, se encuentran en contacto con las *figuraciones* cortesanas.

El episodio es extremadamente rico en diversos sentidos, entre otros, por la parodia de los códigos propios de la sociedad de corte que se desarrolla, en particular, a lo largo de los capítulos iniciales. En el momento del encuentro con los duques, ya los protocolos se imponen en el sentido de que don Quijote reconoce a distancia el espacio hacia donde se dirige y, al caerse de Rocinante, en el momento en el que la formalidad exigía el completo control de sus gestos, el caballero, en un gesto de coerción, frena en su boca la rabia que sentía por dentro y comenta el narrador: «las muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho».[15] (*DQ*, II, 30, p. 877).

12. «Un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux et de son visage; il est profond, impénétrable; il dissimule les mauvais offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son coeur, parle, agit contre ses sentiments». (http://www.vaucanson.org/lettres/LABRUYERE/Delacour1.htm - 05/2009).

13. Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo Español,* Madrid, Ediciones Atlas, Colección Cisneros, 1943, cap. XX, p. 145.

14. Tal como define Cicerón, la acción es «una especie de elocuencia del cuerpo, ya que se basa en la voz y en el movimiento». Véase *El Orador*, trad., introd. y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 52.

15. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Instituto Cervantes / Editorial Crítica, 1998, 2ª ed Todas las citas del *Quijote* parten de esta edición.

Un cálculo propio del manual del hombre *discreto* que sabe disimular y controlar sus emociones, aunque la situación sea ridícula y la parodia de la etiqueta cortesana sólo pueda conducir a la risa. Las primeras escenas relacionadas con la permanencia en el palacio inciden directamente en dos puntos fundamentales: el modo de comportarse en la mesa y la práctica de la conversación. Por medio del narrador, se sabe que todos en este espacio se observan mutuamente, incluso Sancho, que no deja de murmurar a los oídos de don Quijote la observación que hizo acerca de la Condesa Trifaldi, que parece tener la misma cara que la del mayordomo del duque. Y si la observación del otro es uno de los fundamentos de ese mundo, el ejercicio de la descripción acicalada será su consecuencia directa. No es por casualidad que en los primeros momentos en que don Quijote y Sancho se encuentran en el palacio, ambos deben de encargarse de la difícil tarea de describirse el uno al otro y, sobre todo, la de recrear la imagen de Dulcinea para los duques y su séquito.

Después de la escena cómica centrada en los protocolos de los buenos modales en la mesa, cuando las *figuraciones* están alteradas y el refinado lavamanos se convierte en la enjabonadura de barbas, surge la demanda fatal de la duquesa dirigida a don Quijote para que «delinease y describiese [...] la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso» (p.895).[16] Desde la perspectiva de la organización retórica, la situación no podría ser más enmarañada, puesto que el mismo objeto de la descripción se constituye de modo ambiguo e incongruente, dividido entre el ser y el parecer a los ojos del propio caballero.

A lo largo del siglo XVI, sobre todo en su segunda mitad, hubo una avidez cultural por los estudios de la retórica desde el ciceronianismo y, junto a eso, los manuales docentes trataban de enseñar y ejercitar a los estudiantes dentro de estos principios de composición.[17] Uno de estos estudiosos, García Matamoros, proponía los lugares de alabanza de personas en los cuales debía entrar el linaje, la nación, la patria, la educación, la instrucción, las costumbres, las aficiones, las compañías y la condición de vida, entre otros.[18]

Lo que pide la duquesa a don Quijote —describir a Dulcinea— se encuadra en el género demostrativo que, según Aristóteles, es el género en el cual el tiempo presente es esencial porque «para alabar o vituperar siempre se tiene en cuenta el estado presente de las cosas», a diferencia del deliberativo, que se interesa por el futuro, o del judiciario, que se importa con el pasado.[19] Al contrario de lo que sucede en el deliberativo y en el judiciario, en cuyos géneros el objetivo primordial consiste en persuadir a los oyentes, en el demostrativo o epidíctico, lo que interesa es impresionar con su arte la mente de los que escuchan, por medio de elogios o censuras, alabanzas o vituperios que, a su vez, como se manifiesta en la *Retórica a*

16. La enjabonadura de barbas es alusión probable a don Luis Zapata, según Márquez Villanueva en «Don Luis Zapata o el sentido de una fuente cervantina» en *Fuentes literarias cervantinas,* Madrid: Gredos, 1973, pp. 109-182.

17. Véase de Elena Artaza, *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997, p. 13.

18. *Ibid*., p. 117.

19. Aristóteles. *Arte Retórica*, trad. Antonio Pinto de Carvalho, São Paulo, Clássicos Garnier / Difusão Européia do Livro, 1964, cap. III, 1, p. 30.

Herenio, pueden «referirse a *circunstancias externas* al individuo, a sus *atributos físicos* o a sus *cualidades morales*», además de especificar también en qué hay que basar el vituperio o la alabanza.[20] Apoyándose en Cicerón y en la *Retórica a Herenio*, el fraile Luis de Salinas en su *Retórica en Lengua Castellana* (1541) recupera también las tópicas relacionadas con la descripción de personas, distinguiendo para eso el tratamiento a ser dado a «personas reales» y a «personas fingidas». De todas maneras, Salinas enumera los siguientes puntos fundamentales: nombre, sexo, nación, linaje, edad, disposición corporal, virtudes del alma, crianza, oficio, fortuna, estado social, hijos, lo hecho y lo dicho.[21]

Antes de iniciar su descripción de Dulcinea, teniendo en cuenta la imagen de la labradora, es decir, su tiempo presente, don Quijote declara que, más está «para llorarla que para describirla» porque, al fin y al cabo, no se ha borrado de su memoria «la desgracia que poco ha que le sucedió» (p. 869) y con esos malos recuerdos, en lugar de las alabanzas, predominan los vituperios, siguiendo las tópicas previstas en la retórica para la descripción de persona. Es decir, en lugar de lo que podría ser, el caballero describe a Dulcinea como ella se encuentra: «de princesa en labradora» (linaje/oficio), «de hermosa en fea» (características del cuerpo), «de ángel en diablo» (virtudes del alma), «de olorosa en pestífera» (características del cuerpo), «de bien hablada en rústica» (estado social), «de reposada en brincadora» (disposición corporal), «de luz en tinieblas» (virtudes del alma).

La duquesa insiste en la descripción, apoyándose en la distinción entre lo que sería una «persona del mundo» y una «dama fantástica» y con ese insulto don Quijote, siguiendo ahora las tópicas centradas en la alabanza, vuelve a describir a Dulcinea, convirtiéndola en una dama virtuosa que debe ser elogiada, basándose en las características positivas del cuerpo («hermosa sin tacha»), del alma («grave sin soberbia»); de las virtudes («amorosa con honestidad»); de la crianza («cortés por bien criada») y del linaje («alta por linaje») (p. 897). El duque, no satisfecho con

20. «Utilizaremos la siguiente división: expondremos los hechos que pretendemos elogiar o censurar; luego, describiremos el orden y el momento en que cada uno de ellos ocurrió, para que se pueda entender lo que hizo esa persona y la prudencia y habilidad que mostró. Pero antes deberemos presentar sus virtudes o defectos y, luego, explicar cómo su carácter logró sacar partido de esas ventajas o inconvenientes físicos y de las circunstancias externas. El orden que debemos respetar al describir su vida es el siguiente: en lo que respecta a las circunstancias externas, ascendencia. Como elogio: antepasados de la persona; si procede de buena familia, se dirá que fue igual a ellos o los superó; si es de origen modesto, que triunfó por sus propios méritos, no por los de sus antepasados. [...] En lo que respecta a las cualidades físicas: si tiene prestancia y belleza naturales, hay que decir que éstas fueron para él motivo de alabanza, no, como para otros, de ruina y deshonor; si tiene una fuerza y una agilidad excepcional, diremos que las adquirió mediante el ejercicio y el entrenamiento honesto; si goza de buena salud, que se debe a sus cuidados y al control de sus pasiones. [...] Luego volveremos a las circunstancias externas para examinar las virtudes y defectos que la persona ha mostrado: ¿Fue rico o pobre? ¿Qué magistraturas ha desempeñado? ¿Qué hechos le han conferido gloria? ¿Qué amistades, qué enemistades ha tenido? ¿Qué actos de valor ha realizado frente a sus enemigos? ¿Qué motivo le causó esas enemistades? ¿Qué lealtad, qué benevolencia, qué servicios mostró hacia sus amigos? ¿Qué comportamiento mantuvo en la riqueza o en la pobreza? ¿Qué actitud demostró en el ejercicio de sus funciones públicas? Si está muerto, ¿qué clase de muerte tuvo y qué ocurrió tras su fallecimiento? [...] En todas las circunstancias en que se revela plenamente el carácter de las personas habrá que aplicar las cuatro virtudes mencionadas. Así, en el caso de elogio diremos que unos actos fueron justos, otros valerosos, otros moderados y otros prudentes» *Retórica a Herenio,* introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, Libro III, pp. 171-190.

21. Véase de Elena Artaza, *Ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989, pp. 186-203.

los elogios que hace don Quijote a su dama, insiste todavía en lo de la estirpe y el caballero le contesta transfiriendo contenidos propios de ideas de fondo contrarreformista hacia temas relacionados con el linaje y con el poder, dando preferencia a la virtud humilde sobre el vicio levantado.

A partir del tema del linaje de Dulcinea, la duquesa desplaza la conversación del campo de la descripción hacia el de la narración, incidiendo en las ocupaciones de la dama en el momento en el que Sancho le había llevado la carta. Teniendo en cuenta sólo la composición de la descripción de personas utilizada por el caballero, su ejercicio descriptivo tiene como resultado una pieza cómica debido a la incongruencia de la materia figurada, en la medida en que vitupera a la dama en un primer momento para, enseguida, alabarla, construyendo así, dentro de los preceptos aristotélicos, una imagen torpe desde la perspectiva física y moral que corresponde a lo ridículo, yuxtaponiéndola, a su vez, a la de una dama superior en condición fantástica y etérea.[22]

Si el decoro propio del ceremonial cortesano respecto a la convivencia en la mesa es parodiado, los protocolos relacionados con la conversación también siguen los mismos senderos; puesto que, teniendo en cuenta los principios retóricos de la descripción, la esquematización incongruente de la caricatura de Dulcinea se transforma proporcionalmente en una imagen verosímil y a la vez fantástica, como un modo de producir la deformación, la mezcla y, consecuentemente, el efecto de comicidad dentro de los parámetros que, años después en 1654, Tesauro presentaría en su «Tratado de los ridículos».[23]

Sin embargo, si la descripción que hace don Quijote de Dulcinea es cómica y, por lo tanto, la imagen de su dama está comprometida con el mundo de las burlas; por otro lado, el propio caballero, por más que sea objeto de risa dentro del mundo cortesano, se asegura para sí mismo un lugar que tiene relación con las veras. Según Aristóteles, en su *Retórica*, esto contribuye de modo determinante para la persuasión del carácter moral del orador, es decir, de nada le sirven las artes oratorias si el orador mismo no tiene honradez.[24] Si las discrepancias presentes en la descripción que realiza don Quijote de su dama no le permiten un discurso con cohesión, su probidad le asegura entonces un lugar de credibilidad porque, por difícil que sea reconocer en ese espacio cortesano la imagen de la dama desfigurada, el caballero no se sirve de los artificios de la disimulación o de la simulación previstos en los códigos de civilidad cortesanos: yuxtapone las dos Dulcineas y se enfrenta con la «verdad de los hechos». Quizás eso tenga que ver con lo que afirma Close acerca del proceso de humanización que sufren los dos personajes cervantinos, lo cual le permite a Cervantes borrar, paso a paso, la frontera entre burlas y veras.[25]

22. Aristóteles, *Poética.,* tradução, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Impressa Nacional Casa da Moeda, 2003, 1449 a, p. 109.

23. Véase de Emanuele Tesauro, «Tratado dos ridículos», trad. Claudia De Luca Nathan, Campinas, CEDAE – Referências, 1992. pp. 30-59. También de João Adolfo Hansen, «Uma arte conceptista do Cômico: «O Tratado dos Ridículos» de Emanuele Tesauro». *Ibid,* pp. 7-27.

24. *Op. cit*, cap. II, 2, p. 23.

25. Close, Anthony. «La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del siglo de oro» en: Arellano Ignacio y Roncero, V., *Demócrito Áureo – Los Códigos de la Risa en el Siglo de Oro,* Sevilla, Iluminaciones Renacimiento, 2006, pp. 113-142.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Arte Retórica*, São Paulo, Clássicos Garnier / Difusão Européia do Livro, 1964.

____, *Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos, 1997.

____, *Poética*, tradução, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Impressa Nacional Casa da Moeda, 2003, 1449 a, p. 109.

ARTAZA, Elena, *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997.

____, *Ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote*, Barcelona, Instituto Cervantes / Editorial Crítica, 1998, 2ª ed.

CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998.

CICERÓN, *El Orador*, trad., introd. y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

CLOSE, Anthony. «La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del siglo de oro» en: ARELLANO Ignacio y RONCERO, V., *Demócrito Áureo – Los Códigos de la Risa en el Siglo de Oro,* Sevilla, Iluminaciones Renacimiento, 2006, pp. 113-142.

ELIAS, Norbert, *O processo civilizador*, apres. Renato Janine Ribeiro, trad. Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994, 2 v.

____, *A sociedade de corte*, trad. Pedro Sussekind, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

ERASMO, *La civilidad pueril*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978

GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo Español,* Madrid, Ediciones Atlas, Colección Cisneros, 1943.

HANSEN, João Adolfo «Uma arte conceptista do Cômico: «O Tratado dos Ridículos» de Emanuele Tesauro» en *Tratado dos ridículos,* Campinas, CEDAE – Referências, 1992.

KANT, E., *Crítica del Juicio,* trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira, *Libro Segundo*, XLVI Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57960731216137495222202/index.htm, (03/2008).

LULIO, Antonio, *Sobre el decoro de la poética*, introd., ed., trad, y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

LA BRUYERE, *De la court*, http://www.vaucanson.org/lettres/LABRUYERE/Delacour1.htm - 05/2009.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973.

TESAURO, Emanuele, *Tratado dos ridículos*, Campinas, CEDAE – Referências, 1992.