



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Scienze del Linguaggio

Tesi di Laurea

**La búsqueda de la perfección lingüística en la edad
dorada: el *Quijote* como modelo de lenguaje**

Relatore

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

Correlatore

Ch. Prof. Florencio Del Barrio De la Rosa

Laureando

Cristian Carrer

Matricola 867799

Anno Accademico

2021 / 2022

«Anda despacio; habla con reposo,
pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo,
que toda afectación es mala» (*Quijote*, II, 43).

ÍNDICE

«Palabras significantes, honestas y bien colocadas»: introducción.....	7
1. La lengua española en los siglos XVI-XVII	13
1.1. Una época de poderío político y esplendor cultural.....	13
1.2. Los orígenes de la lengua castellana: Bernardo Aldrete.....	17
1.3. El habla cortesana como modelo del buen lenguaje.....	18
1.4. Toledo sinónimo de privilegio idiomático.....	22
1.5. La cuestión de la lengua perfecta: Erasmo	26
2. El ideal lingüístico cervantino	31
2.1. Erasmo y don Quijote: panorama crítico.....	31
2.2. Cervantes entre filias y fobias	37
2.3. El <i>Quijote</i> entre narración y diálogo.....	43
2.4. Cuestiones de estilos	53
3. Un texto polifónico.....	65
3.1. El lenguaje de don Quijote.....	65
3.2. El habla de Sancho: una prevaricación del buen lenguaje.....	73
3.3. Narradores y personajes del <i>Quijote</i>	80
3.4. Una mezcla de lenguas: el plurilingüismo en la obra	89
La visión cervantina del lenguaje: conclusiones.....	97
Bibliografía.....	101

«PALABRAS SIGNIFICANTES, HONESTAS Y BIEN COLOCADAS»:

INTRODUCCIÓN

¿Por qué el *Quijote* sigue siendo considerado un modelo de lenguaje? ¿Cuáles son las características que hicieron que esta obra contribuyera a la consolidación de la lengua y cultura españolas en una época en la que todavía se preferían las lenguas clásicas griega y latina? Partiendo de estas preguntas, antes de entrar de lleno en la redacción de este trabajo, hay que remitirse a las ideas sobre el lenguaje que se han cultivado en la cultura europea, desde el Génesis, pasando por la Edad Media, hasta llegar a nuestros días. Por tanto, *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea* (1993) de Umberto Eco ha sido el punto de partida de esta investigación, una obra que ofrece una visión de conjunto sobre lo que ha sido siempre el deseo humano con respecto al lenguaje, es decir, acercarse lo más posible a la lengua que fue dictada por Dios a la humanidad, la «lengua perfecta». Así pues, Eco (1993: 13) abre su escrito refiriéndose al episodio de la Torre de Babel, que se encuentra en el libro del *Génesis*. Más concretamente, a través de este mito se ha intentado explicar lo que siempre se ha denominado como *confusio linguarum*, o sea la difusión de diferentes lenguas entre los hombres:

Tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras. Y aconteció que cuando salieron de oriente, hallaron una llanura en la tierra de Sinar, y se establecieron allí. Y se dijeron unos a otros: Vamos, hagamos ladrillo y cozámoslo con fuego. Y les sirvió el ladrillo en lugar de piedra, y el asfalto en lugar de mezcla. Y dijeron: Vamos, edifiquémonos una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo; y hagámonos un nombre, por si fuéremos esparcidos sobre la faz de toda la tierra. Y descendió Jehová para ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de los hombres. Y dijo Jehová: He aquí el pueblo es uno, y todos éstos tienen un solo lenguaje; y han comenzado la obra, y nada les hará desistir ahora de lo que han pensado hacer. Ahora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero. Así los esparció Jehová desde allí sobre la faz de toda la tierra, y dejaron de edificar la ciudad. Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra (*Genesis*, 11, 1-9).

Según la narración bíblica, los hombres habían construido una torre en una tierra de Mesopotamia, cerca del río Éufrates, con la intención de alcanzar el cielo y poder conocer a Dios. Esta presunción del

hombre fue castigada por Dios, quien decidió hacer estragos y atormentar a la humanidad dividiéndola en diferentes lenguas, de manera que los hombres ya no pudieran comunicarse entre sí a través de la única lengua, la que él mismo les había dado en el momento de la creación. Precisamente a través de este mito, Eco trata de explicar por qué a lo largo de los siglos, y en particular también durante el Siglo de Oro español, la literatura se había propuesto conseguir a toda costa una lengua perfecta, lo más parecida posible a la dictada por Dios a los hombres, quien habían identificado al griego y al latín como las lenguas más cercanas a esta idea.

Por tanto, la pregunta que se quiere responder a través de este trabajo es cuál podría ser la posición de Cervantes ante lo que Eco (1993: 6) había definido como una utopía, es decir, querer reconstruir a toda costa esa unidad lingüística anterior al episodio de Babel. Lo cierto es que a lo largo del Siglo de Oro se mantiene la inspiración al mundo clásico, pero en algún sentido se intenta innovarlo. Y es precisamente esto lo que se pretende demostrar en esta tesis, a saber, cómo Cervantes consiguió hacer del *Quijote* un modelo de lengua, intentando poner la lengua castellana — considerada una lengua vulgar — al mismo nivel que las lenguas clásicas, contribuyendo así a su difusión y consolidación, pero al mismo tiempo innovando el pensamiento que se tenía sobre la lengua y sus usos. En particular, la presente investigación se divide en tres capítulos y está dirigida a identificar y analizar tantos los elementos que Cervantes toma del pasado como las innovaciones que él mismo introduce en la obra y que constituyen, por tanto, los ingredientes fundamentales de su ideal lingüístico.

En el primer capítulo se intentará describir en términos generales el contexto histórico que sirvió de telón de fondo al periodo de consolidación de la lengua y cultura españolas. En particular, se hará referencia a la etapa de gran poderío político que siguió al final de la Reconquista y a la construcción del imperio español encabezado por los Reyes Católicos, continuado después por los sucesores Carlos V y Felipe II. Se explicará cómo esta fue una gran época de esplendor cultural y cómo los hombres de estos siglos cultivaron el deseo de inspirarse en el pasado clásico, pero tomando como referencia las lenguas griega y latina, consideradas hasta entonces las más próximas a la dictada por Dios a la humanidad. Además, la investigación se centrará en identificar a qué modelos lingüísticos se acudió durante el Siglo de Oro para conseguir una lengua lo más perfecta posible, con clara referencia al habla cortesana y — por el caso español — al habla de Toledo. Por último, se analizará el papel del teólogo humanista Erasmo de Rotterdam como portavoz de las ideas humanistas de este periodo, intentando explicar sus consideraciones sobre la lengua perfecta;

En el segundo capítulo se retomará la discusión sobre el pensamiento de Erasmo para averiguar, a través de la cuestión discutida entre Castro en su *El pensamiento de Cervantes* (1925) y Bataillon en su *Erasmo y España* (1966) sobre cuánto hay de Erasmo en Cervantes y si de alguna manera las ideas del teólogo humanista influyeron también en el autor del *Quijote*. A continuación, se pasará a definir el ideal lingüístico de Cervantes, refiriéndose particularmente a los diferentes estudios que se han realizado sobre

el tema, entre los que destacan los de Helmut Hatzfeld en *El Quijote como obra de arte del lenguaje* (1966) y Ángel Rosenblat en *La lengua del Quijote* (1971), y los más recientes como los de Aurora Egido (2019). Por tanto, se seguirán los pasos de la crítica para definir de nuevo la línea investigadora de esta tesis de identificar los elementos que Cervantes recupera del pasado y los que, en cambio, introduce como novedades y cómo estos contribuyen en su conjunto a hacer del *Quijote* un modelo de lengua. A continuación, se abordará el tema sobre la voluntad de alejarse de la afectación, carácter propio de las lenguas clásicas, que por entonces hacía que el habla fuera ampulosa y casi incomprensible, en favor de un lenguaje discreto y llano, pero al mismo tiempo elegante, en línea con los temas ya propuestos en obras como *El libro del cortesano* (1542) de Baltasar de Castiglione y que retoma más adelante *El Discreto* (1646) de Gracián. Después, se pasará a describir las características estructurales de la obra desde el punto de vista narrativo, con clara referencia al género del diálogo como eje vertebrador sobre el que se construye todo el relato, así como ciertos rasgos estilísticos que contribuyen a mantener la unidad textual;

Por último, el tercer capítulo se centrará en las múltiples voces que forman parte de la obra y que, por tanto, hacen que el texto sea polifónico. Más concretamente, se analizarán los lenguajes de los dos personajes principales de la obra, don Quijote y Sancho, intentando demostrar cómo tras su habla se esconden los ideales (lingüísticos y no) de Cervantes y cómo a través de la ironía que caracteriza sus parlamentos, el poeta consigue manifestar su objetivo de hacer de la obra una verdadera crítica al género literario caballeresco. Asimismo, se analizarán los lenguajes de otros personajes, centrándose en la naturalidad como valor que caracteriza su forma de expresarse, y se hará referencia a las múltiples voces autorales presentes en la obra, a través de las cuales Cervantes narra las aventuras de don Quijote desde diferentes perspectivas, lo que será definido por la crítica literaria como «perspectivismo cervantino». Para concluir, se dedicará un último apartado a la cuestión de la presencia de diferentes lenguas y variedades lingüísticas dentro del texto, que constituyen una especie de plurilingüismo en la obra, y se verá cómo, en la mayoría de los casos, el problema de la comunicación interlingüística se resuelve mediante la traducción.

En definitiva, a través de todos los elementos analizados en este trabajo, se intentará demostrar cómo el *Quijote* se ha convertido en un modelo de lenguaje, ya que se podría decir que constituye la verdadera lengua castellana a través de dos perspectivas fundamentales, la de la lengua popular y la de la lengua culta, que se mezclan en un momento de máxima expresión cultural y apogeo de la lengua y cultura españolas. Mediante esta tesis se procurará pasar el mensaje de que si hoy la obra cervantina es considerada como modelo lingüístico es debido a la preocupación de Cervantes de escribirla a través de un lenguaje caracterizado por «palabras significantes, honestas y bien colocadas» (I, Prólogo, p. 13), presentando así una lengua en todas sus facetas y adaptándola a cualquier tipología de contexto.

La primera vez que tuve la oportunidad de leer el *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes fue durante mi primera licenciatura de tres años, asistiendo al curso de «Historia de la cultura y sociedad española» del Profesor Adrián J. Sáez. Hacía tiempo que alimentaba el deseo de acercarme a la lectura de la que siempre me habían descrito como la piedra angular de la literatura española y, por eso, aproveché la oportunidad de atender a este curso, que inmediatamente me fascinó por su contenido. El *Quijote* es una obra que siempre ha despertado en mí una gran emoción, sobre todo por su peculiar característica de tratar temas que siguen siendo muy actuales. Sin embargo, para concluir mi máster, decidí retomar la lectura de esta obra, pero esta vez analizándola desde un punto de vista puramente lingüístico, en consonancia con las enseñanzas de lingüística que recibí durante estos dos últimos años de carrera universitaria, entre todas las del Profesor Florencio Del Barrio De la Rosa. Lo que me gustaría que pasase a través de este trabajo es el hecho de que el *Quijote* es una obra que refleja plena y perfectamente todas las facetas de la lengua española, analizando su aplicación en diversos contextos, y esto es lo que la hace un verdadero «modelo de lenguaje».

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento al Prof. Adrián J. Sáez y al Prof. Florencio Del Barrio De la Rosa por haber aceptado ayudarme en la redacción de esta tesis, proporcionándome útiles consejos que sin duda conservaré para mi futuro. Un agradecimiento especial a todo el profesorado del máster en «Scienze del linguaggio» de la Universidad Ca' Foscari Venezia, por haberme permitido, a través de sus diferentes enseñanzas, enriquecer mi bagaje cultural.

Gracias a mi familia, mamá Antonella y papá Ivan, por haberme apoyado en cada momento durante estos cinco años de carrera universitaria y por creer siempre en mí. Gracias a mi hermano Nicola y a Federica, por estar siempre a mi lado. Gracias a mis abuelos Antonia y Zefferino, Zefferina y Giacomo, por tener siempre una palabra de consuelo para mí, especialmente en mis momentos de abatimiento: vuestro apoyo ha sido fundamental.

Gracias a los amigos que siempre han estado a mi lado y que han compartido conmigo las alegrías y las dificultades de este viaje: Adele, Daniele, Erika, Giorgia, Lorenzo y Alessandro.

Os quiero a todos.

Por fin, un último — pero no por ello menos importante — agradecimiento a mí mismo, por no haberme rendido nunca ante las innumerables dificultades y obstáculos que he tenido que afrontar durante estos cinco años. Estoy orgulloso de lo que fui y de lo que he llegado a ser, porque con empeño y dedicación, estudiando y trabajando simultáneamente, logré parte de mis objetivos. No fue fácil, y tampoco lo será en el futuro, pero las mayores satisfacciones vienen acompañadas de sacrificios igualmente grandes.

¡Gracias a todos!

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere un sentito ringraziamento al Prof. Adrián J. Sáez e al Prof. Florencio Del Barrio De la Rosa per aver accettato di seguirmi nella stesura di questa tesi, fornendomi utili consigli che sicuramente conserverò anche per il mio futuro. Un grazie speciale a tutto il corpo docenti del corso di laurea magistrale in «Scienze del linguaggio» dell'Università Ca' Foscari di Venezia, per avermi permesso, attraverso i vari insegnamenti, di arricchire il mio bagaglio culturale.

Ringrazio la mia famiglia, mamma Antonella e papà Ivan, per avermi sostenuto in ogni istante di questi cinque anni di carriera universitaria e per aver creduto sempre in me. Grazie a mio fratello Nicola e a Federica, per essermi stati sempre accanto. Grazie ai miei nonni Antonia e Zefferino, Zefferina e Giacomo, per aver sempre avuto una parola di conforto nei miei confronti, soprattutto nei miei momenti di più totale sconforto: il vostro sostegno è stato fondamentale.

Grazie agli amici che mi sono stati sempre accanto e che hanno condiviso con me le gioie e le difficoltà di questo percorso: Adele, Daniele, Erika, Giorgia, Lorenzo e Alessandro.

Vi voglio bene.

Infine, un ultimo ringraziamento – ma non meno importante – va a me stesso, per non essermi mai arreso di fronte alle innumerevoli difficoltà e ostacoli che ho dovuto affrontare in questi cinque anni. Sono fiero di ciò che ero e ciò che sono diventato, perché con impegno e dedizione, studiando e lavorando contemporaneamente, ho raggiunto parte dei miei obiettivi. Non è stato facile, e non lo sarà nemmeno in futuro, ma le più grandi soddisfazioni si ottengono con altrettanto grandi sacrifici.

Grazie a tutti!

1.

LA LENGUA ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XVI-XVII

La cuestión de la lengua perfecta es un tema que interesó también la literatura del Siglo de Oro, puesto que los autores españoles de estos siglos intentaron buscar y seguir cánones de perfección lingüística para poder dar a la lengua castellana la misma importancia que tuvo el latín, considerada desde entonces la lengua perfecta. En este primer capítulo se ofrecerá una breve descripción del contexto histórico que caracterizó la época de florecimiento y máximo esplendor de la lengua castellana. Más concretamente, se analizará lo siguiente: 1) la evolución y consolidación de la lengua castellana en la época de máximo poder político y expansión cultural del imperio español; 2) el «habla cortesana» como modelo que inspiró los hombres del Siglo de Oro para alcanzar cánones de perfección lingüística; 3) el caso español del habla cortesana, es decir, la «norma toledana»; 4) las ideas del teólogo humanista Erasmo de Rotterdam sobre la lengua y sus usos.

1.1. UNA ÉPOCA DE PODERÍO POLÍTICO Y ESPLENDOR CULTURAL

El Siglo de Oro español fue, entre otras cosas, un periodo de gran prosperidad e innovación. Fue, sin duda, en estos años donde se concentró la mayoría de las obras literarias españolas y, en particular, cervantinas. Esta época coincide con los siglos XVI-XVII durante los cuales, en todos los productos culturales, en la literatura y luego también concretamente en el teatro, el elemento predominante fue la búsqueda de la innovación y renovación. Un periodo que podría, entonces, definirse como el más importante en absoluto por lo que concierne la historia y la cultura españolas, bajo varios aspectos. De hecho, en lo que respecta a la literatura, el objetivo de los autores de estos siglos era recuperar el pasado clásico, aunque lo superaran mediante la renovación y la innovación, remitiéndose así a lo que eran los principios del humanismo, unas de las corrientes más importantes de aquellos años. Además, las causas que desencadenaron tales sentimientos en los hombres del Siglo de Oro fueron múltiples. Para recorrerlas, es necesario hacer una premisa y explicar los acontecimientos históricos más importantes que llevaron a los hombres de la época a sentirse verdaderos protagonistas de una sociedad y una cultura modernas.

Cualquier documento que se encuentra en bibliografía y que está relacionado con el Siglo de Oro se refiere así a un periodo de gran esplendor. De ahí, el adjetivo «dorado» se utilizó para celebrar una época de excelencia en diversos campos: entre los muchos, esta tesis se quiere centrar en el puramente lingüístico y literario. De hecho, el final de la Reconquista — que había provocado la expulsión de los

judíos de la península ibérica — ha sido marcado por la unión que los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, propiciaron mediante su matrimonio uniendo así los dos principales reinos que hasta entonces habían gobernado el territorio. En particular, este hecho — junto con el descubrimiento de América en el mismo año — marcó el comienzo de una nueva revolución tanto en la vida de la sociedad como en la de la cultura españolas. Por otra parte, con este casamiento los Reyes Católicos ya habían creado una base sólida de un gran imperio, cuya obra continuarían sus sucesores, primero Carlos V y después Felipe II, los dos grandes monarcas que completaron la unificación y la expansión de esa gran supremacía. En efecto, como señala Rafael Lapesa en su *Historia de la lengua española* (1981: 291), en esta época España había sido elevada al rango de gran potencia y fue el propio Carlos V quien se hizo cargo por primera vez de los destinos del reino en Europa. Por tanto, a partir de este momento, España se vio sometida no solamente a una continua expansión territorial, sino también a un esplendor cultural sin precedentes. Si, por un lado, se quería recuperar el pasado clásico que siempre había considerado a Roma como la sede de la lengua y cultura perfectas — o sea, el latín — por otro lado, se intentó renovar y consolidar ese concepto de lengua. De hecho, desde Carlos V se contribuyó a la difusión de un castellano que respondiera a los cánones de elegancia, soltura y suavidad que siempre habían caracterizado la lengua divina latina pero que, en cambio, abandonase la prolijidad y abundancia de retórica de la época clásica. Así pues, el propio Lapesa (1981: 303) subraya cómo en aquel momento «la norma general del lenguaje era la expresión llana, libre de afectación, pero depurada según los gustos del habla cortesana»¹. Esto demuestra el deseo de la época de inspirarse al pasado clásico, pero al mismo tiempo innovándolo, abandonando la afectación y los discursos llenos de retórica que ya no eran necesarios, puesto que lo que se deseaba era llegar a la llaneza combinada con el «buen gusto», expresión a la cual — como dice el mismo Lapesa (1981: 275) — la reina Isabel la Católica era muy aficionada.

Por esta razón, se suele considerar el avance lingüístico de la lengua castellana durante los siglos XVI y XVII una novedad notable. Esta evolución lingüística vio la luz a partir de la publicación de un volumen que marcó especialmente esta época dorada: la *Gramática sobre la lengua castellana* (1492) de Antonio de Nebrija, en coincidencia con descubrimiento de América y la conclusión de la Reconquista, amén de la expulsión de los judíos de la península ibérica. Antes de esta época, de hecho, la única lengua que se consideraba importante era el latín, para que se habían publicado varios tratados que la consideraban la lengua superior, perfecta y pura. Por ello, la difusión de este texto se ha podido interpretar como un primer intento de regulación gramatical de la lengua romance, después de que el pasado había reservado tal proceso únicamente a las lenguas cultas. Asimismo, el estudio de la lengua castellana, considerada inferior al latín, se hizo necesario especialmente con el objetivo de crear cohesión interna e identidad nacional. Además, el idioma español necesitaba cada vez más prestigio para que fuese considerado un instrumento de poder durante el proceso de «castellanización» de las colonias americanas.

¹ Sobre el «habla cortesana» ver el apartado 1.2.

Muchos lingüistas e historiadores de la lengua siguen considerando la *Gramática* de Nebrija un hito en la historia de la lengua española. En ella se reconoce el primer intento de codificación de la lengua castellana. Esto se desprende, sobre todo, de la estructura en la que se presenta la obra: está dividida en cinco libros, cada uno de los cuales pretende analizar diferentes aspectos del castellano. Así pues, el primer libro trata de ortografía; el segundo de prosodia y silabas; el tercero de etimología y partes del discurso; el cuarto de sintaxis y estilística; y, en fin, el quinto es una gramática para extranjeros que se titula *De las introducciones de la lengua castellana para los que de extraña lengua querrán aprender*.

El propio Nebrija explica cuáles eran sus objetivos en el prólogo de la primera edición de la *Gramática*:

Cuando bien conmigo pienso, mui esclarecida Reina, i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación y memoria quedaron escritas, una cosa hállo y saco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que juntamente comenzaron, crecieron y florecieron, y después junta fue la caída de entre ambos (1492: Prólogo).

Lapesa (1981: 289) afirma que, al exponer sus propósitos con estas palabras dirigidas a la reina Isabel, Nebrija es el primero en establecer normas para dar consistencia al lenguaje, de manera que pueda expandirse a lo largo del tiempo y, sobre todo, perdurar en el tiempo, de acuerdo con el afán de perpetuidad típicamente renacentista. A continuación, el humanista expone un segundo propósito que se refiere al conocimiento gramatical de la lengua, convenciéndose de que facilitaría después el aprendizaje de la lengua latina. Por último, Nebrija, al mencionar el tercer propósito, acuña la expresión de lengua «compañera de un imperio», es decir la idea de que los idiomas nacían y morían paralelamente a sus imperios. En este sentido, como afirma también Asensio (1960: 406), se creía que las lenguas eran entidades estrechamente vinculadas a la esfera política, como lo había sido el latín durante el imperio romano. Y esto es precisamente lo que estaba ocurriendo durante la época de Carlos V, cuando el castellano comenzó a convertirse en la verdadera lengua representativa de un imperio, hasta el punto de que en una de las muchas versiones — como afirma Lapesa (1981: 296) — se dice que el propio monarca la elegía para comunicar con Dios.

Ahora bien, la lengua vernácula pretendía convertirse en símbolo nacional e instrumento de dominio del imperio, imponiéndose así, como lengua universal del territorio reconquistado tras el fin de la Reconquista. Por ello, Nebrija se propuso consolidar la lengua mediante reglas precisas, tratando de elevarla al mismo nivel que el latín, pero evitando una corrupción similar. Según el humanista, la consolidación y fijación de ciertas reglas relativas a la lengua habrían sido la premisa para su permanencia y mantenimiento. Asimismo, la lengua para Nebrija era una herramienta que debía servir para la modernización de la sociedad y, por ello, creía que no era suficiente que fuese estudiada en la escuela solamente por parte de grupos sociales restringidos. Al contrario, según el gramático la lengua debía ser

un vehículo de comunicación accesible a todos y debería poder alcanzar cualquiera de los argumentos. Además, el castellano podría convertirse en esta tipología de lengua, o sea corresponder al habla viva, manteniendo siempre los cánones de belleza, claridad y pureza. En esta obra, por tanto, encontramos la convención de Nebrija sobre la posibilidad de llegar a considerar el castellano al mismo nivel del latín, de manera que pueda alcanzar su misma expresión gramatical. Asimismo, Lapesa (1981: 275) añade la hipótesis de que Nebrija — al identificar el cuidado lingüístico como elemento de renovación de todos los saberes — se haya inspirado en las ideas del humanista italiano Lorenzo Valla, quien identificó la lectura y la enseñanza del latín como elementos fundamentales para una renovación de la educación y de la cultura.

La intención de la *Gramática de la lengua castellana* era, entonces, normalizar el castellano y estabilizarlo, para evitar que en el futuro fuera objeto de nuevos cambios, asegurando así su continuidad y durabilidad como símbolo de unificación e identidad nacional. La publicación de esta *Gramática* se consideró como un gran cambio en la forma de entender el lenguaje puesto que, como señala Pons Rodríguez (2022: 191) en su estudio de la obra *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, contribuyó a «dar un papel de relevancia al castellano que, pese a su carácter de lengua vulgar no consagrada por la tradición escolar del latín o el hebreo, merecía ser tópico de discusión en sus orígenes, uso, extensión y cultivo literario». A partir de esta afirmación, se puede constatar otra vez el deseo de la época de que la lengua castellana alcanzara la misma importancia de la lengua latina. Sin embargo, Pons Rodríguez (2002: 189) deja claro que Valdés no estaba muy de acuerdo con las ideas propuestas por la *Gramática* de Nebrija, hasta el punto de que la criticó varias veces en ésta y otras ocasiones. Más concretamente, el autor de esta obra expresa su decepción con algunas de las ideas del gramático humanista, como por ejemplo la presencia de algunas equivalencias léxicas del latín al castellano, o algunas voces que le parecen demasiado anticuadas. Así pues, según Pons, la divergencia entre Nebrija y Valdés debe entenderse desde dos perspectivas principales: por un lado, hay una crítica evidente a Nebrija como una persona interpuesta a un tercero, ya que Valdés en esta obra desacredita en cierto sentido la autoridad lingüística de Nebrija; por otro lado, hay un desacuerdo ideológico básico, ya que Nebrija se inclina más por una gramática teórica, mientras que Valdés cree más en el uso y está convencido de que no se puede reducir la lengua castellana a reglas como había pasado con la lengua latina.

En definitiva, se puede afirmar que, aunque presentó innumerables innovaciones y estudios lingüísticos de considerable importancia aplicando por primera vez el método de estudio y de análisis de la gramática latina a una lengua romance, la *Gramática* de Nebrija también fue objeto de diversas críticas relativas a la presencia de ambigüedades en el texto, con referencia al uso de determinadas terminologías².

² Sobre las similitudes y diferencias entre los dos proyectos, ver el estudio de Alberto Hernando García-Cervigón, «La influencia de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija en la primera edición de la GRAE», *Cuadernos de Filología Hispánica*, 2011, vol. 29, 145-170.

1.2. LOS ORÍGENES DE LA LENGUA CASTELLANA: BERNARDO ALDRETE

A lo largo de todas las consideraciones anteriores, surge espontáneo detenerse en la lengua latina y sobre todo preguntarse de dónde proviene su privilegio y por qué iba a ser considerada la lengua materna frente a todas las demás lenguas. Para responder a estas y otras preguntas, hay que dar un paso atrás y volver a los «orígenes». Es precisamente de orígenes de lo que hablaba el doctor Bernardo Aldrete, canónigo de la Catedral de Córdoba, en su volumen *Del origen y principios de la lengua castellana* de 1606. Esta obra está dividida en tres libros y se considera importante desde su propio *Prólogo*, donde Aldrete (1606: 2) intenta explicar los orígenes de la lengua castellana: «Recibí el hombre de la Divina mano dos beneficios en antigüedad natural los primeros en utilidad ricos, en nobleza ilustres, la razón i la lengua su interprete [...]»³. Él mismo se refiere a los orígenes del lenguaje, afirmando que en la antigüedad Dios concedió al hombre dos beneficios principales: el primero fue que el hombre se crease a su imagen y semejanza; y el segundo que tuviese compañía con otros hombres a través de la comunicación. Por eso, Aldrete identifica a Roma como la ciudad donde reside la lengua perfecta, la lengua de Dios que une a los hombres, de la que deriva entonces el castellano. Las características que honraban a esta lengua divina, según el gramático, eran la abundancia de vocabulario, la dulzura junto a la gravedad, la elegancia acompañada de la facilidad. La única lengua que podía responder a todas aquellas características era el latín, una lengua que se decía derivada de griego, y que no era de las dadas a la confusión de lenguas que castigó la torre de Babel⁴. Así pues, en el primer volumen Aldrete demuestra que fueron los romanos, tras su conquista, quienes expulsaron las lenguas que vivían en España y otros países. A partir de entonces, la lengua latina se extendió por todas las provincias del imperio. Sin embargo, es curioso leer los testimonios de que en Roma no se hablaba el latín literario, sino un latín vulgar que surgió de la mezcla de esta lengua con otras locales. Esta lengua vulgar, según el canónigo, coincide con la lengua espontánea, natural, que no ha sido perfeccionada por las reglas gramaticales. A partir de estas consideraciones, es fácil entender que con el sintagma «lengua vulgar» Aldrete quisiera referirse en particular a una lengua de rango inferior, perteneciente a un pueblo mayoritariamente analfabeta, que no sabía ni leer ni escribir. El autor también nos hace ver cómo sus consideraciones se basan en los argumentos de los historiadores antiguos, en particular Estrabón y san Isidoro.

En el segundo libro, Aldrete aborda principalmente cuestiones lingüísticas, como el nacimiento de la lengua románica, los orígenes de las diferentes lenguas de España y las variaciones lingüísticas, especialmente del latín a la lengua románica. A esto le sigue la cuestión de que en la antigüedad se creía que los cartagineses, que eran los antiguos habitantes de España, hubiesen fundado Roma y que fuesen los romanos quienes, en realidad, copiaron su lengua. Para contrastar esta teoría, como se ha mencionado anteriormente, Aldrete argumentó que el latín se originó del griego. Todo esto creó también una

³ En el *Prólogo* de *Del origen y principios de la lengua castellana*, Bernardo Aldrete se dirige al rey Católico Felipe III.

⁴ Sobre el mito de *la Torre de Babel*, ver el apartado 1.3.

divergencia con las mantenidas creencias sobre la evolución del lenguaje durante el Siglo de Oro. A tal respecto se creía que la humanidad (como ya mencionaba en prólogo) hubiese recibido una lengua, el hebreo, como regalo por parte de Dios y esta se consideraba la primera lengua del mundo de la que derivaron después el griego, el latín y, en continuación, las lenguas románicas. Hoy se sabe, en realidad, que esta opinión no es fiable, ya que se ha comprobado la coexistencia del latín y el griego al mismo tiempo. Así pues, los hombres del Siglo de Oro quisieron dar al castellano la misma importancia que tuvieron la cultura clásica y, en particular, la lengua latina, considerada la lengua perfecta, dada por Dios a la humanidad. Para que el castellano alcanzase los mismos cánones de perfección del pasado clásico, era necesario que se alejase de la retórica, concentrándose más en la llaneza, sin descuidar la elegancia y el buen gusto.

En suma, las ideas de Aldrete — ciertamente inspiradas a las que propone Nebrija en su *Gramática* — llevaron al desarrollo de una mayor consciencia sobre la lengua y su importancia, no solamente como medio de comunicación, sino también como símbolo de identidad nacional y fenómeno cultural, contribuyendo así a un desarrollo sistemático de la lingüística.

1.3. EL HABLA CORTESANA COMO MODELO DEL BUEN LENGUAJE

*«No me he criado en la corte, ni he estudiado
en Salamanca, para saber si añado o quito alguna
letra a mis vocablos»
(Quijote, II, 9).*

Una idea relacionada con la búsqueda de cánones de perfección de la lengua por parte de los autores del Siglo de Oro es la lengua del cortesano. Más concretamente, en este periodo caracterizado por grandes cambios a nivel histórico, social, cultural y literario, es legítimo preguntarse cuál fuese la actitud de los autores hacia la lengua. Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, los hombres de esta época no se limitaron a recuperar un pasado clásico, sino que también pretendieron incluir elementos innovadores en sus obras. Además, los escritores de estos años pretendían seguir modelos lingüísticos que podían proporcionar reglas muy precisas sobre el estilo del lenguaje a utilizar en sus escritos. Por eso, en literatura, encontramos muchas referencias a un modelo de lenguaje «cortesano». En cuanto a los orígenes de la tradición sobre la importancia y el privilegio del habla cortesana, estas se remontan a una figura que podía considerarse expresión de excelencia lingüística y cultural: Alfonso X el Sabio⁵. El

⁵ Alfonso X, llamado «el Sabio» (Toledo, 23 de noviembre de 1221 – Sevilla, 4 de abril de 1284) fue rey de la Corona de Castilla y de los demás reinos con los que se intitulaba entre 1252 y 1284.

monarca fue el primero que en sus obras consideró el lenguaje cortesano como el principal elemento constitutivo de la corte. Él mismo consideraba que la corte fuese el lugar donde residía el discurso claro, ya que se reconocía como un contexto donde los hombres se reunían con el rey y se comunicaban a través del lenguaje, herramienta que les permitía cumplir con todas sus tareas, incluso enseñar y juzgar. Alfonso X, además, fue un rey muy querido, sobre todo por la devoción que tenía por las cuestiones lingüísticas: a partir de su reinado, la lengua castellana dio los primeros pasos para lograr su aceptación y establecerse a nivel social, lo que hoy se llamaría un proceso de «estandarización lingüística». En un pasaje de la *Partida Segunda*⁶, se resumen estos conceptos relativos al habla de la corte:

Palacio es dicho en aquel lugar do el rey se ayunta paladinamente para hablar con los omnes. E es en tres maneras: o para librar los pleitos o para comer o para hablar gasaiado. E porque en este lugar se ayuntan los omnes para hablar con él más que en otro, por eso lo llaman palaçio, que quiere tanto decir commo lugar paladino. E por ende conviene que no sean y' dichas otras palabras synon verdaderas e complidas e apuestas.

Este pasaje llama la atención sobre el término «palatino», con el que el monarca quería referirse a un lenguaje claro. Y sobre la corte y los cortesanos añade:

Los que [...] usaren de las palabras buenas e apuestas, llamarlos an buenos e apuestos e ensennados. E otrosy llamarlos an cortesés, porque las bondades e los otros buenos ensennamientos a que llaman cortesía, siempre los fallarán e los preciarán en las cortes.⁷

Aquí queda muy clara la idea de corte que tenía Alfonso X, no solamente como lugar donde se utilizaba el lenguaje correcto, sino también un contexto que debía ser considerado desde un punto de vista puro y conceptualmente lingüístico. De hecho, según el monarca, el estatus de prestigio del cortesano dependía de su forma de hablar: si él era capaz de hablar «buena y apuestamente», su posición social adquirirá mayor prestigio. De ahí la oposición radical entre el uso de la prestigiosa habla cortesana y cualquier otra forma de lenguaje completamente desligada y ajena.

Entonces, según las creencias de la época, la lengua perfecta, limpia y correcta residía en la corte. Sin duda, la obra *El Cortesano* (1534), escrita por el conde Baltasar de Castiglione, proporciona una idea clara de lo que se entendía por habla cortesana y de cuáles eran los cánones para poder hablar y escribir perfectamente. En primer lugar, en esta obra Castiglione señala cómo el cortesano, para ser considerado perfecto y obtener cualquier tipo de gracia, debía abandonar la afectación, característica que ya era propia

⁶ Las *Siete Partidas* es un texto enciclopédico sobre el derecho, los requisitos y objetivos de la actividad gubernamental y las instituciones jurídicas, muy deseado por el rey Alfonso X de Castilla en 1265, con el intento de superar los derechos consuetudinarios locales mediante una legislación común.

⁷ Para leer el texto completo, ver Alfonso X, *Partida Segunda*, ed. A. Juárez Blanquer y A. Rubio Flores, Granada, 1991, IX.

del lenguaje de Roma. De hecho, según el conde, a primer impacto se podía creer que esos discursos cargados de retóricas y palabras antiguas podían conferir una especie de autoridad a lo que se decía o escribía, pero en realidad resultaban de difícil comprensión. En efecto, Castiglione escribe: «huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado afectación; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que los otros» (*El Cortesano*, I, V). Más adelante, insiste en lo importante que es para el cortesano huir de este vicio de la afectación y no caer en el error de utilizar palabras antiguas solamente con el objetivo de mostrarse sabio, ya que esto resultaría ridículo tanto para el lector como para quien habla o escribe:

Así que nuestro cortesano será tenido por excelente y en todo tendrá gracia, especialmente en hablar, si huyere la afectación; en el cual error caen muchos, y algunos nuestros lombardos alguna vez más que otros, los cuales, en estando un año fuera de sus casas, cuando vuelven, luego hablan romano ó español ó francés y Dios sabe cómo. Todo esto procede de un gran deseo de mostrarse muy sabios, y aciertan pues bien; porque no hacen en esto sino trabajar con todas sus fuerzas de alcanzar una estraña y aborrecible tacha. Por cierto yo recibiría agora muy gran pena si en estas nuestras pláticas quisiere usar aquellas palabras toscanas que ya en nuestros tiempos no se usan, y aún creo que vosotros os reiríades de mí si yo lo hiciese. (*El Cortesano*, I, VI).

A continuación, Castiglione describe las características de esta habla cortesana — en el que se inspiraron los autores del Siglo de Oro — destacando la importancia del conocimiento y la cultura como elementos básicos para alcanzar la perfección lingüística. En otras palabras, para poder hablar o escribir bien, según el conde es necesario que el cortesano posea conocimientos, es decir «saber mucho», además de poder ordenar bien lo que se dice o escribe antes de expresarlo en palabras que sean «propias, escogidas, llenas, bien compuestas y sobre todo usadas hasta del vulgo, porque éstas son las que hacen la grandeza y la majestad del hablar» (*El Cortesano*, I, VII). Así pues, todos estos rasgos contribuyen a dar elegancia al discurso que, según el autor de la obra, es una característica que no debe faltar, aunque sin caer — como ya se ha dicho — en el error de utilizar palabras arcaicas que resten claridad al habla. Un último aspecto, no por ello menos importante, se refiere al «uso», o sea a la práctica como elemento fundamental para que el cortesano alcance la perfección lingüística. En este sentido, los personajes de la obra también discuten sobre la importancia del contraste entre lengua de la corte y lengua natural. De hecho, el conde afirma cómo hubo personas en la antigüedad que tenían el latín como lengua natural, pero, como éstas ya no están en el mundo, es necesario que los que tienen la lengua vulgar como lengua natural aprendan de los escritos de los antiguos lo que ellos aprendieron solamente con el uso y la práctica. Por eso, Castiglione (I, VI) afirma «Y, si bien lo mirais, ninguna otra cosa quiere decir hablar antiguo sino costumbre antigua de hablar; y así locura sería darse al hablar antiguo, solamente por deseo de hablar como se hablaba, y no como se habla». La naturalidad era, pues, el valor fundamental que caracterizaba

a los grandes escritores antiguos, ya que su forma de hablar surgía de forma natural — sin que se inspiraran de ningún autor antiguo — y se perfeccionaba mediante el uso. Por esta razón, el conde deja claro que el habla de la corte tiene que ser afectado de la reelaboración consciente y explícita de ciertos aspectos de esta lengua antigua, a saber, el poseso de la propiedad del lenguaje y del estilo. Así pues, solamente actuando conscientemente — y no con la mera intención de mostrarse sabio — y analizando realmente el lenguaje de los grandes antiguos, el cortesano podrá reformular su propio hablar según cánones de elegancia, pero también de claridad, sin recurrir a una retórica prolija que haría el discurso pesado o difícil de entender.

A seguir este pensamiento fue también Gracián Dantisco quien, en 1582, compuso una adaptación de la obra del italiano Giovanni della Casa con el título de *Galateo Español, destierro de ignorancia, maternario de avisos* en la que exponía su idea de conducta cortesana como si fuera una especie de manual para el buen cortesano. La obra se centra especialmente en una característica fundamental que será la base de la ideología renacentista: la conversación. De hecho, en esta obra se puede notar que hay una idea compartida a la de Castiglione, a saber, que en la corte siempre hay estas personas que «nunca cesan de hablar mucho y mal». A este respecto, la característica fundamental del habla según Dantisco (1968: 149), y que recuerda mucho a los principios ya expuestos en *El Cortesano*, es la razón, es decir una actitud consciente y adecuada ante lo que se dice, una «seguridad de consciencia». Más concretamente, el escritor se refiere a lo que más tarde sería definido por Gracián (1606) — y luego por Cervantes — «discreción», de la que se hablará en el segundo capítulo.

Ahora bien, siempre con respecto al «habla cortesana», Fernando González Ollé (2002: 154) explica que este concepto ha sido a menudo objeto de sutiles malentendidos debido a las diferentes acepciones de la palabra «corte». En general, en el pasado, «corte» era el término que se asociaba al palacio real y se concebía como una entidad totalmente separada de la ciudad; más tarde se convirtió en un territorio circunscrito, llamado «capital» de la ciudad. Durante la Edad Media, sin embargo, el sintagma se utilizó con el significado de residencia real, que podía ser fija o también ocasional, en el sentido de temporal, ya que el monarca solía trasladarse a menudo a distintos lugares, llevando consigo a todos sus funcionarios. En cuanto al aspecto puramente lingüístico pues, el habla cortesana se refería a la tipología de lenguaje que caracterizaba ese preciso contexto y personajes, un lenguaje que se consideraba perfecto por su corrección gramatical y pureza.

A la luz de todas estas consideraciones, ha resultado difícil a lo largo de la historia dar una explicación plausible y concreta de la primacía que poseía el habla cortesana. Sin embargo, si se leen con atención diversos documentos de la época, se da cuenta de cómo esta se construye en base a diversas características intrínsecas y peculiares. Se puede decir, entonces, que el prestigio idiomático del habla cortesana se le hubiera transferido gracias al estatus personal de quienes la utilizaban a través de sus habilidades políticas, culturales y artísticas. El elevado y dignificado habla cortesana era, pues, propio de

los círculos políticos y, por tanto, susceptible de ser imitado en su llaneza, claridad y elegancia, abandonando así palabras antiguas que hacían correr el riesgo de caer en el vicio de la afectación. De hecho, en estos años se creía que éste era el modelo lingüístico que, sin ninguna duda, se debía seguir y que coincidía con una lengua correcta y perfecta. Además, eran muchas las funciones que la corte española debía cumplir durante los siglos XVI y XVII. En primer lugar, custodiar y proteger el lado sagrado de la monarquía; en segundo lugar, establecerse como único centro de poder político y económico; por último, ser un importante punto de referencia para los ciudadanos de la nación y los extranjeros. De ahí se explica, pues, la ejemplaridad y el prestigio de la corte y del tipo de lenguaje utilizado en este entorno.

La modalidad lingüística cortesana comenzó a manifestarse ya en el siglo XIII y persistió durante todo el periodo medieval, hasta llegar a una época muy cercana a la actual. Sin embargo, el énfasis en la primacía idiomática de este modelo lingüístico alcanzó su cenit durante la edad dorada. Esta importancia concedida a la lengua de la corte se debía a que los hombres la consideraban pura, elegante y limpia. El habla cortesana era, entonces, el habla utilizada en las cortes por parte de hombres o personajes que, por su determinada posición social, le conferían prestigio. Se trataba pues, de una modalidad lingüística inspirada en la antigüedad, pero adaptada al presente, que pretendía abandonar la afectación y aplicarse incluso a lenguas que hasta entonces se habían considerado vulgares, como en el caso del español, del cual se tratará en el próximo apartado.

1.4. TOLEDO SINÓNIMO DE PRIVILEGIO IDIOMÁTICO

Con respecto al habla cortesana en la península ibérica, a partir de 1530 se difunde, entre muchos escritores y compositores españoles, la creencia sobre una supremacía lingüística perteneciente a la ciudad de Toledo. A este respecto, hay muchas referencias dispersas en bibliografía. Como sugiere González Ollé (1987: 860), una de las más antiguas pertenece al libro *De las cosas memorables de España* (1530) de Lucio Marineo Sículo:

La habla que agora los españoles en lugar de romana llaman romance [...] es latina corrompida, y adonde más polida y copiosamente se habla es en las principales cibdades del Andaluzía y mucho más en Castilla, principalmente en el Reyno de Toleso, aunque se toda muy prima desde la cibdad de Sevilla hasta Burgos y Caragoça de Aragón (XXXr).

Para explicar la razón y los orígenes de esta creencia, es necesario remitirse a la época visigoda, en la que a la ciudad de Toledo se le confirió a menudo el título de capital del imperio, quizá incluso de forma esporádica, hasta que realmente asumió estas funciones políticas en tiempos más recientes. En este sentido, en repasar la historia de la lengua española, Lapesa (1981: 126) recuerda cómo la ciudad de

Toledo se había convertido por primera vez en capital y sede de la corte durante esa época visigoda. Así pues, los visigodos lograron en desplazar el centro cultural, político y lingüístico de la península desde las comarcas romanizadas Bética y Tarraconense a la región central. Sobre la importancia de Toledo en la época visigoda, Sáez (2019: 125-132) también habla extensamente, destacando cómo fuese el corazón del reino visigodo, hasta el punto de que en el Siglo de Oro se convirtió en una de las ciudades más interesadas en hacer valer su poderío político y sus privilegios «con la doble idea de defender su condición de sede primada y disputar el honor de capital a otras ciudades». De hecho, además de ser la capital política de los godos, obtuvo más tarde la supremacía eclesiástica hasta la caída del reino. Tras ser liberada en 1086, solo consiguió conservar el privilegio eclesiástico, ya que el título de ciudad imperial lo ostentó solamente de 1559 a 1561, para que luego lo tomase Madrid.

Así pues, durante el Siglo de Oro, se intentó rescatar estos privilegios de la ciudad de Toledo y — como se ha anticipado antes — no fue hasta principios del siglo XVI cuando las referencias a la ejemplaridad de la ciudad comenzaron a aparecer de forma cada vez más persistente. Por lo tanto, la citada «norma toledana» hace referencia a una tipología particular de habla que se atribuía al área geográfico de la ciudad de Toledo y que muchos autores habían definido como «castellano puro», en el sentido de norma del buen hablar la lengua castellana. El habla toledana había aparecido siempre como una tipología de habla prestigiosa, autorizada ya desde mucho tiempo por Alfonso X durante unas cortes que se celebraron en Toledo (1524), cuando acababa de ascender al trono. En este sentido, Lapesa (1981: 237) señala que el reinado de Alfonso X fue un periodo de gran esplendor cultural, caracterizado por una intensa actividad científica y literaria desarrollada por el mismo monarca. De hecho, el elemento interesante de su política fue precisamente la difusión de la cultura literaria mediante la traducción de textos latinos al castellano. Por tanto, en estos años son frecuentes las traducciones al latín, pero más frecuente aún es que algunas obras permanezcan directamente en castellano o que los cuentos orales se escriban en un castellano más literario. Ahora bien, esta es la gran novedad que trajo consigo la época de Alfonso X, además de que el monarca contribuyó a establecer una serie de características y reglas sobre la lengua, que en conjunto pasaron a conocerse como *norma alfonsí*. Así pues, la consecuencia fue la creación de la prosa castellana, que también dio lugar a la publicación de algunas obras escritas por el propio monarca, como la históricas *Grande y General España* (1270) y *Primera Crónica General* (1270-1274), la jurídica *Siete Partidas* (1221-1284), el cancionero *Cantigas* (segunda mitad del siglo XIII) dedicado a la Virgen, y otras más. El propio Lapesa (1981: 239) recuerda con más precisión los rasgos puramente lingüísticos que caracterizaban esa nueva norma toledana. Entre los más importantes, la pérdida de la /-e/ final; el abandono de formas reducidas como *-m* o *-t*, sustituidas por los enclíticos *me*, *te*; la transición de la /h/ inicial latina a /f/; y la igualación de los sonidos /b/ y /v/. Todas estas características contribuyeron a consolidar la lengua castellana, al punto que estudios más recientes como los de Fernández Ordoñez (2004: 282) identificaron la *norma alfonsí* como el primer intento de un proceso de

estandarización del castellano que, según la filóloga, fue posible mediante «en primer lugar, la selección de la variedad lingüística que será la base de la lengua estándar; en segundo término, la capacitación de esa variedad seleccionada, esto es, su utilización en todos los ámbitos funcionales posibles y que sean de interés social en la comunidad lingüística dada; en tercer lugar, la codificación o fijación de los empleos lingüísticos de esa variedad».

Por tanto, los autores españoles del siglo XVI querían emular esta manera de hablar, ya que cumplía con todos los principios de elegancia y solidez de la lengua. La norma toledana coincidía además con la lengua cortesana y no era más que un ideal de lengua que se manifestaba en un contexto donde prevalecía una admiración hacia la lengua vernácula, entendida como máxima expresión de una manera natural de hablar, capaz de adaptarse a cualquier contexto e intención. Así pues, desde final del siglo XVI la mayoría de los académicos elogiaba la lengua de Toledo, reconociéndola como lengua de elegancia y de buen decir, expresión de la pureza y propiedad de la lengua castellana, o sea una lengua pulida y clara. Se puede afirmar, entonces, la creencia de que Toledo en estos años fuese en poseso de una verdadera y propia autoridad lingüística, ya que muchos autores de la época afirmaban que era exactamente allí donde se podía encontrar la verdadera corrección lingüística de la lengua castellana. Puesto que se decía que era allí donde se hablaba la mejor variedad castellana, muchos historiadores estaban convencidos de que Toledo pusiese un elogio más que un favor idiomático.

A lo largo de los siglos se ha dicho mucho sobre la ciudad de Toledo, incluso se llegó al punto de definir su supremacía como «arbitraje jurídico» (González Ollé, 1995: 38) que se convirtió luego en un arbitraje idiomático dada la importancia que tuvieron las leyes de Toledo — escritas en castellano — tras las nuevas conquistas del imperio español. Incluso Lodares (1999: 39) señala que el arbitraje podía a veces convertirse en idiomático, puesto que esta creencia de que en Toledo se encontrase la lengua perfecta seguía permaneciendo en la mente de muchos e hizo que se siguiese escribiendo leyes en castellano, dando siempre mayor autoridad lingüística a la ciudad. Sin embargo, según afirma el mismo González Ollé (1995: 39), el hecho sorprendente es que no se encuentran ninguna atestación, dato o documento que certifique esta autoridad lingüística que se suponía tuviese Toledo. Al contrario, parece que todo pasó a través de los años y de los siglos como una creencia general. La falta de documentación podría deberse, entonces, al hecho de que se perdieron actas anteriormente conservadas, pero a pesar de eso no hay testimonio de citas sobre un hipotético privilegio, tampoco en la Toledo medieval. Todas estas consideraciones parecen suficientes para que en esta época se pusiese en duda la autenticidad de esta tradición de atribuir a la ciudad dichos prestigio y autoridad lingüísticas.

Desde 1554, se puso en cuestión también la veracidad de que Alfonso X hubiese confirmado los privilegios de Toledo durante las Cortes de 1254. Es decir, que no se conservan testimonios de las deliberaciones y observaciones que se hicieron durante la celebración de cortes. En realidad, en la literatura se encuentran referencias a varias ocasiones en las cuales Alfonso X confirmó los privilegios de

Toledo, aunque no se encuentran ningunos datos o documentos que puedan dar cuenta de estas declaraciones. Se pone en duda incluso la legislación de las Cortes de 1254: hay quien opina que durante su transcurso el rey se hubiese solamente limitado a pedir subsidios a las ciudades que participaban, sin entonces ejercer ninguna legislación. Por lo tanto, se siguen buscando testigos de la proclamación de este privilegio idiomático de la ciudad de Toledo y, por eso, negar *a priori* su existencia podría parecer un poco arriesgado. Sin embargo, hay muchas actitudes diferentes hacia la norma toledana: por un lado, se encuentran testimonios de rechazo o, incluso, desprecio, pero son escasos o pocos relevantes. Por otro lado, hay atestaciones de quienes conocían la norma toledana, pero buscaban siempre una manera diferente para garantizar la propiedad lingüística⁸. Por ejemplo, tal vez la asociaban al habla de los cortesanos que era considerado, como explicado en el precedente apartado, más áulico y correcto. Del mismo modo, algunos paragonaban el habla de Toledo como si fuese parecido a una de las tantas variedades regionales. Eso es, como dice González Ollé (1987: 868) el caso de Damasio Frías en su *Diálogo de las lenguas*: «Cuán diferente os parece que es la lengua castellana de la andaluza en muchas cosas, cuán diferente algunos términos la del Reino de Toledo». El hecho es que la norma lingüística toledana se cruzó con todas las demás variedades lingüísticas presentes en el territorio del imperio español donde el castellano no se había afirmado como lengua autóctona. El contraste entre el habla natural, que coincidía con las lenguas locales y vernáculas, y la lengua de la corte — del que se mencionaba también en 1.1. — era cada vez más marcado.

Entre los siglos XVI y XVII, la norma toledana representó el modelo por excelencia de la lengua castellana, punto de referencia y prestigio del buen hablar. Por último, conviene explicar cuáles fueron los efectos de tal norma y si fueron realmente aplicados. A este respecto, hay que remitirse a las consideraciones expresadas por Francisco Delicado en el *Probemio* a su edición del *Amadís de Gaula*⁹. Él expone algunos ejemplos de diferencia y contrastes entre la aplicación de la norma toledana y otros términos pertenecientes a algunas variedades locales: «*Hijo* es más elegante por ser toledano, *fijo* está bien por ser sacado del latín». Además, un año después, en su introducción al Libro III del *Primaleón*, el mismo Delicado ofrece otro ejemplo con referencia al léxico: «Acá [los anadaluces] dezimos *cueros*, y allá vosotros [los toledanos] *odres*, por ser más elegante vocablo»¹⁰. Así pues, según el autor, las diferencias gramaticales y léxicas radican precisamente en el concepto de prestigio y elegancia, es decir que el habla toledana se dota de ciertas características fonéticas y léxicas simplemente para adquirir más elegancia. También Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua* (1535) se refiere a la norma toledana, respondiendo a la pregunta de si fuese mejor pronunciar *quige* o *quise*, *vigitar* o *visitar*: «Creo que la ‘s’ es mucho mejor, y creo que la ‘g’ no la has oído usar a muchas personas discretas, nacidas y criadas en el reino de Toledo o en la corte».

⁸ González Ollé denomina esta serie de testimonios como basada en el argumento *ex silentio*, es decir un tipo de actitud que tiende a desviarse de la norma toledana.

⁹ Ver *Amadís de Gaula*, ed. Francisco Delicado, Venecia, 1533.

¹⁰ Ver *Primaleón*, ed. Francisco Delicado, Venecia, 1534.

En realidad, se puede decir que el lenguaje toledano apenas se tuvo en cuenta y se aplicó, a pesar de sus constantes elogios. De hecho, esta norma fuera de la corte sólo se aplicó en contextos esporádicos.

Si se piensa en Cervantes, González Ollé (1996: 23) explica como hay que admitir que no fue un partidario acérrimo de los principios y reglas dictados por la norma lingüística toledana. Sin embargo, en un famoso pasaje del *Quijote* (II, 9), Sancho reconoce la existencia del privilegio de esta norma, sin todavía excluir la posibilidad de ciertas excepciones: «No hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto del hablar polido». Más concretamente, Cervantes se refiere al hecho de que puede ser que haya personas, incluso toledanos, que no saben hablar según las reglas de elegancia y claridad de esta norma. A estas consideraciones el Licenciado, interlocutor de Sancho, responde:

Así es – dijo el licenciado –; porque no pueden hablar tan bien los que se crían en las Tenerías y en Zocodover como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor, y todos son toledanos. El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda: dije discretos porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso (II, 9).

Este pasaje encierra lo que se denominará después como «ideal lingüístico cervantino», aunque esto se tratará en detalle y más explícitamente en uno de los capítulos siguientes de esta tesis. Elegancia y claridad eran, pues, elementos típicos del habla cortesana y, en particular, de la toledana que los escritores del Siglo de Oro querían.

1.5. LA CUESTIÓN DE LA LENGUA PERFECTA: ERASMO

En cuanto al ámbito de la lengua perfecta, es importante mencionar la figura de Erasmo de Rotterdam, ya que dedicó muchos estudios sobre la lengua y sus usos. En particular, el reinado de Carlos V se distinguió por otorgar un mayor espíritu de tolerancia, especialmente en el ámbito religioso. Un periodo, pues, caracterizado por una actitud «moderna» en la que el hombre se sentía el centro del universo, consciente de sí mismo y de la realidad que le rodeaba, autor de su destino. Esta corriente de pensamiento adoptó el nombre de «humanismo», definido como un movimiento intelectual en el que se situaba el hombre en el centro de la Iglesia, con el objetivo de potenciar su relación personal con Dios, a través del estudio filológico de la Biblia y de las Sagradas Escrituras. Fue precisamente en esta época cuando se desarrolló el deseo de la *renovatio fidei*¹¹, una renovación religiosa presente en toda la cristiandad

¹¹ El término *renovatio fidei* se refiere al objetivo de humanizar la religión situando al individuo en el centro de la relación hombre-Dios, exaltando la dimensión interior de la fe. El espíritu filológico se aplicó también a los libros teológicos: se relevaron los textos de los Padres, tratando de excluir la interpretación medieval.

europea. De acuerdo con el pensamiento expuesto por Marcel Bataillon en su *Erasmus y España* (1950: 439), el principal objetivo del humanismo era poner en primer plano el verdadero mensaje cristiano y reunir todos los pensamientos humanos relativos a una *filosofía de Cristo* en una única perspectiva a través de la cual el hombre moderno pudiera orientarse y encontrar la alegría y la paz interior. Además, en este preciso contexto se sitúa la figura del humanista y filósofo Erasmo de Rotterdam, teólogo y máximo exponente de este movimiento.

Conocido como monje agustino, Erasmo extendió sus ideas por toda Europa mediante las ediciones de textos críticos de los Padres de la Iglesia y sus traducciones filológicas del Nuevo Testamento, del griego al latín. Con sus escritos, Erasmo contribuyó a la difusión del humanismo en el seno de la propia Iglesia, imponiendo sus ideas de revitalización del espíritu cristiano, pero manteniendo siempre un modelo de crítica moderada¹². Gracias a Erasmo comenzó a manifestarse en España la preocupación por el buen uso de la lengua y, en particular, por lo que podía suponer su mal uso. Las ideas de Erasmo sobre la lengua y sus usos se recogen en uno de sus tratados más famosos, *De Lingua*, traducido y publicado por Bernardo Pérez de Chinchón en 1533 con el título de *La lengua de Erasmo nuevamente romançada: por muy elegante estilo*.

A primera vista, se puede ver que es un tratado caracterizado por una estructura particular. La improvisación es la espina dorsal de la conformación del texto, ya que esto carece de subdivisiones internas como capítulos, libros o párrafos, pero es rico en repeticiones frecuentes. No hace falta decir que tuvo un enorme éxito, hasta el punto de que se publicó en muchas ediciones diferentes. Esta fue una obra que Erasmo quiso escribir como defensa contra los constantes ataques que seguía recibiendo de los teólogos conservadores, cada vez más hostiles a sus ideas reformistas. De hecho, estas críticas le llevaron, a partir de 1521, a abandonar su patria y, en particular, el Colegio trilingüe de Lovaina¹³, cuyo objetivo principal había siempre sido el estudio y la revitalización de las lenguas originales de los textos sagrados, a saber, el hebreo, el griego y el latín. De ahí la cuestión de que esta obra no se haya anunciado en ningún documento o carta anterior, como al contrario ocurrió con otros textos anteriores, debido al hecho de que los teólogos le reprochaban de mezclar la teología con la filología. Marcel Bataillon (1967: 40), comentando sobre este tratado, supone que puede tener como punto de partida una breve carta de Santiago, titulada *ex abundantia cordis*, sobre la cual el propio Erasmo comenta con estas palabras: «Grande es la utilidad de la lengua humana [...]»¹⁴.

¹² «El erasmismo fue fundamental y primordialmente un movimiento de carácter religioso que tuvo como fin la renovación de una espiritualidad que había caído muy bajo en los últimos siglos de la Edad Media» en ROMERO TABARES, M. Isabel, «El pensamiento erasmista: su aportación a la cultura y sociedad españolas del siglo XVI», *Cuadernos sobre Vico*, 4, parte III, publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 149-150.

¹³ El Colegio trilingüe de Lovaina fue un colegio académico independiente, basado en la enseñanza de las tres lenguas antiguas: el hebreo, el griego y el latín. Fue creado por Erasmo junto a un grupo de sus seguidores, con el objetivo de complementar la enseñanza que consideraban obsoleta en el campo de las letras en la Universidad de Lovaina.

¹⁴ La locución latina *ex abundantia cordis os loquitur* es sacada de una letra del apóstol Santiago y, traducida literalmente, significa *la boca habla de la plenitud del corazón*. Utilizada en su forma abreviada *ex abundantia cordis* (*de la plenitud del corazón*) tiende a adquirir el significado que el hombre bueno saca cosas buenas del tesoro bueno.

Tras la publicación en 1517 de las famosas tesis de Lutero a las puertas de la catedral de Wittemberg, cabe preguntarse cuál fuese el pensamiento de Erasmo a tal respecto: los reformistas estaban seguros de que el promotor del humanismo se decantaría por el partido luterano, ya que, como afirma Marcel Bataillon (1967: 40) Erasmo era entonces «papista para los luteranos, y luterano para los papistas». Sin embargo, Erasmo se negó a elegir, expresando su preocupación por la unidad de la Iglesia. Solamente más tarde, en 1524, con su panfleto *De libero arbitrio*, se dedicó a poner por escrito su posición de reconciliación y pacifismo¹⁵.

Como ya se ha dicho, en estos años Erasmo sufrió los ataques de los teólogos reformistas y este sería el principal motivo de la publicación del tratado *De lingua*. En su obra, el teólogo condena a las «malas lenguas» que le rodean y tratan de hacerle perder su éxito, insertando su propia concepción del lenguaje como instrumento moral, más que filológico y científico. Esta visión del lenguaje como instrumento moral se puede ver ya en las ambiguas palabras de la carta bíblica, citadas ampliamente en el texto:

[...] ningún hombre ha podido domar la lengua: es un mal turbulento; está llena de veneno mortífero. Con ella bendecimos al Señor y Padre, y con ella maldecimos a los hombres, hechos a imagen de Dios; de una misma boca proceden la bendición y la maldición (*Santiago*, 3, 8-10).

A este respecto, Aurora Egido (1998: 19) afirma que «la primera edición de la obra se presentaba como un tratado *linguae usu atque abusu*». Pero el aspecto en el que este apartado quiere centrarse es la búsqueda de la perfección lingüística, en la que se detuvo Erasmo y sobre la cual la misma estudiosa afirma: «[...] ante la imposibilidad de vencer el babelismo, la extensión de la palabra evangélica aparece como el único remedio que sirve de lazo de unión y palia los estragos de la inevitable variedad de lenguas» (1998: 19). Con «babelismo» se refiere al mito bíblico a través del cual se explica el origen de las diferentes lenguas del mundo. En el libro del Génesis, el mito de la «Torre de Babel» cuenta de cómo los mandatos de Dios fueron desafiados por el orgullo y la arrogancia del hombre. De hecho, como también se recoge

¹⁵ El *De libero arbitrio* es una obra filosófica escrita por Erasmo de Rotterdam y publicada en septiembre de 1524. La definición de libre albedrío sobre la que Erasmo construye su discurso es la de un «poder de la voluntad humana en virtud de la cual el hombre puede aplicarse a todo aquello que le conduce a la salvación eterna o, por el contrario, apartarse de ella». Sin querer cuestionar la autoridad y el valor de las Sagradas Escrituras, Erasmo afirma que, a pesar de los sufrimientos y los daños sufridos a causa del pecado original, el libre albedrío sigue existiendo en el hombre, pero está embotado y es difícil de poner en acción debido a la inmensa masa de fallos y al hábito del pecado.

en el libro de Bernardo Aldrete *Del origen y principios de la lengua castellana* (1606), se creía que en principio Dios había otorgado a los hombres dos beneficios principales: que fueran creados a su imagen y semejanza y que tuvieran compañía con otros hombres a través de la comunicación. A partir de este momento, todos los pueblos hablaban una sola lengua. Sin embargo, según el mito, un día los hombres de la tierra de Babilonia decidieron desafiar a Dios construyendo una torre tan alta que llegara hasta el cielo, con el propósito de poder llegar a conocer a Dios. Este orgullo desmedido del hombre provocó la ira del Dios supremo, quien decidió castigar a los hombres dividiéndolos y creando malentendidos entre ellos a través de diferentes lenguas. Por eso se dice que, de aquel momento, se extendieron por el mundo diferentes comunidades, cada una de las cuales hablaba una lengua distinta. Y es precisamente en esto que se centra Egidio al decir que, ante la imposibilidad de superar el mal de Babel, Erasmo identifica la difusión de la palabra evangélica como único remedio. Por otra parte, el humanista era muy partidario de las traducciones porque consideraba que eran la única manera de comunicar el Evangelio a todos, incluso a los que no conocían las dos lenguas que para él eran las universales, es decir el griego y el latín.

Volviendo al *Prólogo* de la obra, es interesante cómo precisamente éste ha contribuido al éxito de esta traducción. De hecho, muchos lectores se identificaron con el traductor, quien había declarado la ortodoxia de su trabajo. Cabe destacar también como Pérez de Chinchón optó por omitir todos aquellos pasajes de la obra que pudieran ser comprometedores. Él mismo lo afirma en el siguiente pasaje:

[...] yo he dexado, mudado, y explicado algunos passos de esta obra, no siguiendo el rigor ni de la letra ni de la sentencia. He hecho esto donde Erasmo por defenderse me parece que ofendía no con malicia, pero con zelo a algunos religiosos de nuestros tiempos, los quales quiero más que amen a Erasmo por su doctrina, que no que le aborrezcan por su reprehensión (1975: 145-146).

Por lo tanto, el traductor decidió omitir y atenuar las críticas contra la jerarquía eclesiástica, ensalzando en cambio el sentimiento de la gracia que renueva los corazones. Pérez de Chinchón defiende su traducción porque es consciente de que su contenido estará así al alcance de todos. Por ello, la obra de Erasmo se convierte en un elemento unificador, a pesar de que el castellano era considerado una lengua con algo de bárbaro e insuficientemente limpia. En cambio, según Erasmo, la lengua era una herramienta comunicativa a través de la cual se podía transmitir la razón, un vehículo para todas las artes y las doctrinas. El humanista estaba convencido de que las lenguas vivas son una transformación de las antiguas y presentan diferentes grados de corrupción. Sin embargo, las traducciones podrían ser la única forma de transmitir las palabras del Evangelio. El castellano, en particular, en aquellos años se estaba convirtiendo en una lengua capaz de hablar de todas las enseñanzas: una cuestión que preocupaba a los escritores del siglo XVI en no poca medida.

El modelo lingüístico que seguir, según Erasmo, era el que conciliaba la brevedad con la copia: sólo este tipo de estilo habría garantizado una defensa de la claridad y la pureza necesarias para hablar de

temas que tienen que ver con Dios. Erasmo, en particular, demostró inmediatamente su rechazo parcial a las lenguas vernáculas, prefiriendo en su lugar el estudio y la enseñanza del latín. Más concretamente, él consideraba correcto conocer las lenguas vernáculas, pero, dado su diferente grado de corrupción, era preferible no elegir las como medio de comunicación, especialmente cuando se trataban temas sagrados. El latín, según el humanista, cumplía con todos los requisitos para poder hablar de temas relacionados con Dios: era una lengua limpia y elegante. Sin embargo, Erasmo creía que fuese necesaria una especie de reinterpretación del latín para que se convirtiera en una lengua accesible para todos, una lengua moderna que facilitara la comprensión de los textos. El teólogo era consciente de que la lengua debía ser un instrumento de comunicación y, por ello, para que fuese comprensible y, sobre todo, se denominase bien, era necesario que el usuario pudiese servirse de las imágenes de la vida cotidiana y del contexto en el que se inscribía la propia lengua. El latín no fue la vía principal de Erasmo, puesto que él también se distanció del uso clásico del latín, concentrándose mayormente en lo que era la comunicación lingüística. Así pues, la corriente erasmista, consideraba el lenguaje estrechamente entrelazado al estilo, ya que no bastaba con decir bien las cosas sin prestar atención también a la forma de decirlas.

Estos fueron los puntos principales del tratado *De Lingua*. Pero, en realidad, Erasmo no fue el único humanista de la época que se ocupó de las cuestiones del lenguaje. En este periodo destaca la figura de Fray Luis de León, un personaje caracterizado por la influencia de las corrientes renacentistas y humanista. En su obra *De los nombres de Cristo* (1583) se puede ver cómo el autor reconoce en las sagradas escrituras la sencillez de las palabras, que se hace universal y llega a todos. Esta obra pertenece al periodo de maduración de su vida y ofrece no solamente una síntesis de su pensamiento teológico, sino que también se centra en el concepto de arquitectura lingüística y el uso de la lengua vernácula, considerada una lengua capaz de hablar cualquier cosa y expresar cualquier contenido, contrarrestando así la opinión de algunos sobre la inadecuación de todas las lenguas para expresar cualquier contenido. El castellano era, por tanto, su lengua principal, junto con el latín, lo que sugiere que estaba muy apegado a las teorías de Erasmo. Fray Luis (1583: 390-391) no sólo se preocupó de saber usar la lengua castellana, sino de usarla bien, para que sea accesible a todos, «clara de expresión, pero al mismo tiempo elegante, dotada de orden, de entendimiento y de ritmo».

En definitiva, esta diversidad lingüística, que tanto Erasmo como fray Luis pretendían superar, empezó a verse como algo positivo. Esto se puede ver en Cervantes, en su *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), y luego más concretamente en el *Quijote*, donde el autor pone a disposición de la creación novelística una mezcla de lenguas, dando lugar a una especie de multilingüismo en la obra que va en contra de lo que eran los temores generados por el mito de la «Torre de Babel». Sin embargo, de ello se hablará en un capítulo posterior.

2.

EL IDEAL LINGÜÍSTICO CERVANTINO

En esta segunda parte de la presente tesis la atención se centrará en el ideal lingüístico que Cervantes quiso expresar en el *Quijote*. Más concretamente, si hasta ahora se ha afirmado que la tendencia de la literatura del Siglo de Oro era la de inspirarse en el pasado clásico, en este capítulo se intentará comprender concretamente cuáles modelos lingüísticos inspiraron al poeta y qué innovaciones introdujo. En particular, se analizarán cuatro cuestiones: 1) la influencia de la corriente de pensamiento de Erasmo de Rotterdam en el *Quijote*, teniendo en cuenta la cuestión discutida por Marcel Bataillon y Américo Castro sobre cuánto Erasmo hay en Cervantes; 2) se presentará un breve *stato dell'arte* sobre cuáles han sido los estudios sobre el ideal lingüístico de Cervantes y, siguiendo sus pasos, se investigarán los elementos constitutivos e innovadores que el poeta ha incluido en la obra, con clara referencia a la discreción; 3) en relación con el ideal lingüístico cervantino, se analizará el género del diálogo como elemento principal de toda la obra, centrándose en cómo se inserta dentro de la narración, revelando el deseo del dramaturgo de poner de manifiesto la vida interior de los personajes; 4) finalmente, se examinarán los recursos estilísticos, algunos recuperados del pasado y otros innovadores, utilizados a menudo no sólo para expresar la idea de un texto claro, elegante y comprensible, sino también en un sentido irónico, en concordancia con el objetivo cervantino de criticar los libros de caballería.

2.1. ERASMO Y DON QUIJOTE: PANORAMA CRÍTICO

Aunque sea de pasada, antes de detenerse concretamente en el ideal lingüístico cervantino, hay que señalar la impronta de Erasmo en los escritos de Cervantes. Sobre esto le han dedicado importantes estudios Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes* (1925), así como Marcel Bataillon en el capítulo final de su obra su *Erasmo y España* (1950). Ambos autores coinciden en que la impronta erasmiana en la literatura española fue acentuada y mantenida viva por las obras de Cervantes y, en particular, por el *Quijote*. Más concretamente, Américo Castro (1925: 48-54) señala como en materia teatral, Cervantes muestra puntos de contacto con Erasmo, ya que su doctrina era un clasicismo mitigado, acorde con el espíritu que había inspirado a los erasmistas en su crítica a los libros de caballerías, llevada adelante por referencias a los valores de la razón y de la moral. Asimismo, Bataillon (1950: II, 432) está convencido de que «si España no hubiera pasado por el erasmismo, no nos hubiera dado el *Quijote*». La opinión del autor recae en el hecho de que Cervantes pertenece de algún modo a ese grupo de la *philosophia Christi*, es decir

una fe cristiana auténtica y espiritual, para la que se hace hincapié en el pensamiento y en el sentimiento. Por tanto, cabe preguntarse cuál podría ser el origen de esta influencia erasmista que se supone sea presente en el *Quijote* y en otras obras del mismo dramaturgo. Como primera hipótesis sobre la procedencia de este influjo, se podría pensar en la Universidad de Alcalá, ciudad natal de Cervantes, donde pasó parte de su juventud. Fue precisamente esta universidad la que se vio tan influida por la presencia de Erasmo quien, aunque rechazó la cátedra que le propuso Cisneros, consiguió hacerse notar de igual modo gracias a sus escritos, hasta el punto de que en aquellos años se publicaron sus obras más importantes, entre ellas el *Enchiridión* (1503) y el *De libero arbitrio* (1524). De ahí se explica la importancia de la figura de Erasmo como portavoz del humanismo cristiano, pretendiendo difundir una nueva paz cristiana, mediante una nueva formación de los clérigos, la difusión de la Biblia y de la vida de San Pablo como modelo por excelencia de la vida cristiana. Así pues, este espíritu influyó sin duda también la literatura del Siglo de Oro y, en particular, Miguel de Cervantes. De hecho, Bataillon (1950: II, 400), al repasar otras razones que pudieron provocar la influencia erasmiana en Cervantes, recuerda cómo éste recibió lecciones de su maestro López de Hoyos, gran partidario de las ideas de Erasmo¹. El autor también individúa coincidencias entre Erasmo y Cervantes al simpatizar con los manuales de piedad ilustrada que contendían las almas con la influencia de las novelas, como se puede ver en el *Quijote* durante el episodio de la visita a la imprenta de Barcelona (II, 62), donde uno de los libros que se está corrigiendo es *La luz del alma cristiana* (1555) de fray Felipe de Meneses.

Ahora bien, Bataillon (1950: II, 404) insiste en que no hay pruebas concretas de que Cervantes leyera realmente las obras del filósofo humanista. Sin embargo, lo cierto es que en el *Quijote* se encuentran muchas referencias a las ideas de Erasmo, como la ironía o el uso de las «sentencias breves, sacadas de la lengua y de la bien mascada experiencia». De hecho, incluso la ridiculización de la caballería andante y de los libros de caballerías resulta estar en la misma línea que las ideas erasmistas, en la medida de que el poeta la lleva a cabo siguiendo esos ideales de razón y ética natural que caracterizan a esa corriente moralizadora que tanto atraía a los erasmistas como elemento a incluir en la literatura. Por ello, Bataillon señala cómo Cervantes «levanta una ética menos instintiva, dispuesta al perdón y a la resignación» (405) como se puede ver, por ejemplo, en la historia de «El curioso impertinente» (I, 33-35) en la que el protagonista, tras de ser traicionado por su mujer durante una peligrosa prueba de fieltad ideada por él mismo, muere de penas mientras intenta perdonarla culpándose a sí mismo como principal causante de la traición.

Al identificar los puntos de contacto entre Erasmo y Cervantes, Bataillon (1950: II, 407) se refiere también a las ideas religiosas del poeta, difíciles de identificar en el *Quijote*. A pesar de eso, lo que está

¹ López de Hoyos (Madrid, 1511-1583) es recordado por haber sido el maestro de Miguel de Cervantes. Fue humanista, escritor y sacerdote. Ver el estudio de Alfredo Alvar Ezquerro, *Un maestro en tiempos de Felipe II: Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*, Madrid, La esfera de los libros, 2014.

claro es que Cervantes nunca se identifica ni con las ideas de don Quijote ni con las de Sancho. Sin embargo, se puede afirmar que de esta obra se filtra una secreta lección de libertad y humanismo. En este sentido, Castro (1925: 244) aportó la idea de un Cervantes atento a conciliar una libertad íntima con las exigencias ortodoxas. Don Quijote, de hecho, representa la idea revolucionaria ortodoxa que queda enmascarada por su locura, pero que sugiere su mensaje profundamente cristiano. En otras palabras, el poeta no quiso estar reñido con las ideas de la Contrarreforma; al contrario, parece estar perfectamente de acuerdo con los hombres de este movimiento, siempre — eso sí — que se despoje de la hipocresía a través de un racionalismo que no niegue la verdadera fe cristiana. Así pues, Cervantes cree en una espiritualidad íntima, subjetiva, individual, que se desprende de las apariencias. Este espíritu puede entenderse en un pasaje del *Quijote* que posteriormente fue retirado por el índice de la Inquisición portuguesa, relativo al momento en que se hace una burla del rosario que don Quijote construye en Sierra Morena «haciendo once ñudos de una gran tira de las faldas de la camisa» y que utiliza para rezar «un millón de avemarías» (*Quijote*, I, 26). Del mismo modo se puede entender el episodio del bálsamo de Fierabás, sobre el que se recita «más de ochenta padrenuestros y otras tantas avemarías y credos y a cada palabra acompañaba una cruz a modo de bendición» (I, 17).

Precisamente en línea con la idea de la verdadera fe cristiana, Cervantes plantea la cuestión de la verdadera santidad a través del diálogo entre don Quijote y Sancho en su camino hacia el Toboso. De hecho, en este episodio el escudero consigue convencer al caballero de que la santidad es algo más que el heroísmo:

—Muchos son los caminos —dijo D. Quijote— por donde lleva Dios a los suyos al cielo: religión es la caballería; caballeros santos hay en la gloria.

—Sí —respondió Sancho —; pero yo he oído decir que hay más frailes en el cielo que caballeros andantes.

—Eso es —respondió D. Quijote— porque es mayor el número de los religiosos que el de los caballeros.

—Muchos son los andantes —dijo Sancho.

—Muchos —respondió D. Quijote—; pero pocos los que merecen nombre de caballeros (II, 80).

Bataillon (1950: II, 414) comenta este fragmento diciendo que si hay una pregunta de don Quijote que permanece celada y sin respuesta es la de cuántos frailes merecen realmente la santidad. Una pregunta, por tanto, que Cervantes prefiere no pronunciar en voz alta, pero sobre la cual, en cambio, Erasmo comenta con el famoso dicho platónico «Muchos llevan el tirso, pero pocos son los bacantes» (Bataillon, 1950: II, 414).

Como pregunta final, Bataillon (1950: II, 417) se detiene en el personaje del *Quijote* que podría encarnar perfectamente el ideal moral y religioso de Cervantes, identificándolo en el Caballero del Verde Gabán. Este último, se presenta a los personajes de la obra en la siguiente manera:

Yo, señor Caballero de la Triste Figura, soy un hidalgo natural de un lugar donde iremos a comer hoy, si Dios fuere servido. Soy más que medianamente rico y es mi nombre Don Diego de Miranda. Paso la vida con mi mujer y con mis hijos y con mis amigos; mis ejercicios son el de la caza y pesca, pero no mantengo ni halcón ni galgos, sino algún perdigón manso o algún hurón atrevido. Tengo hasta seis docenas de libros, cuales de romance y cuales de latín, de historia algunos y de devoción otros: los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas. Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, porque destos hay muy pocos en España. Alguna vez como con mis vecinos y amigos y muchas veces los convido; son mis convites limpios y aseados y no nada escasos; ni gusto de murmurar, ni consiento que delante de mí se murmure; no escudriño las vidas ajenas, ni soy lince de los hechos de otros; oigo misa cada día; reparto de mis bienes con los pobres, sin hacer alarde de las buenas obras, por no dar entrada en mi corazón a la hipocresía y vanagloria, enemigos que blandamente se apoderan del corazón más recatado; procuro poner paz los que sé que están desavenidos; soy devoto de nuestra Señora y confío siempre en la misericordia infinita de Dios nuestro Señor (II, 16).

Bataillon (1950: II, 424) comenta esta presentación del personaje, describiéndolo como conforme al ideal erasmiano de una vida sencilla, piadosa y benéfica, sin sombras de hipocresía. El autor concluye la cuestión discutida afirmando que, aunque no se pueda considerar un representante de la Contrarreforma — a pesar de que su ortodoxia disimulada en continuas protestas al catolicismo así lo sugiera — Cervantes es «el último heredero del espíritu erasmiano en la literatura española, pese a la profunda diferencia que separa su obra de la de Erasmo».

Ahora bien, estudios posteriores han identificado en el *Quijote* ulteriores referencias a la corriente de pensamiento expresada por Erasmo. En efecto, Fayardo (1985), hizo una comparación considerando principalmente dos obras erasmistas: *El enquiridión o manual del caballero cristiano* (1503) y *Elogio de la locura* (1511). Por un lado, la correspondencia del primer texto con el *Quijote* es evidente: se trata de un manual que analiza las características del caballero cristiano y don Quijote, como bien se sabe, siempre se ha autodenominado caballero andante, por lo que podríamos definir la obra como el manual del caballero andante. Por otro lado, en lo que respecta a *Elogio de la locura*, es cierto que la locura es unos de los rasgos principales de don Quijote, por lo que el vínculo con la obra cervantina es muy fuerte. Sin embargo, Fayardo (1985: 606) destaca que la influencia de Erasmo en Cervantes no fue una influencia pura, ya que no fue su discípulo. De hecho, Cervantes sólo entró en contacto con las ideas erasmistas cuando éstas ya habían sido aceptadas por la Iglesia o, por el contrario, condenadas por la Inquisición. Por tanto, no es posible afirmar con exactitud cuáles teorías erasmistas tomó Cervantes más en consideración respecto a otras. Lo que sí se puede afirmar con certeza es la presencia de numerosos puntos de contacto entre ambos autores. Al igual que Bataillon, Fayardo (1985: 609) comenta la condena erasmista a la literatura caballeresca, considerada de inútil para una buena conducta del espíritu y subraya el hecho de que

Cervantes también hizo lo mismo en el *Quijote*, una obra que ya a partir del prólogo de la primera parte se presenta como una crítica a este tipo de literatura:

[...] todo él es una inventiva contra los libros de caballería, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada san Basilio, ni alcanzó Cicerón, ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología (I, Prólogo).

A pesar de que en este breve pasaje el *Quijote* se presenta como una crítica a los libros de caballería, hay que considerar cómo se convirtió en realidad en uno de los mejores libros de este género. Las alusiones erasmistas en la obra son numerosas, y esto puede deberse — como se ha dicho comentando Bataillon — a la influencia del maestro y referente de Cervantes, López de Hoyos, quien siempre había apoyado las ideas de Erasmo. Las consecuencias de estas alusiones se manifiestan en uno de los rasgos principales de la obra, o sea el contraste entre idealismo y realismo. De hecho, el personaje que representa el idealismo por excelencia es, sin duda, don Quijote, mientras que su sincero escudero Sancho Panza es portavoz del realismo, puesto que a menudo intenta devolver a su señor a la realidad. Esta contraposición entre realismo e idealismo puede considerarse la columna vertebral de toda la obra: es un «neoplatonismo», una referencia continua a la realidad y al mismo tiempo a la ficción. La referencia a ciertas teorías platónicas es especialmente visible en un famoso episodio del *Quijote*, el de la Cueva de los Montesinos, donde se aprecia una clara referencia al mito de la caverna de Platón. Especialmente en este episodio, don Quijote se muestra incapaz de distinguir la realidad de la ficción, la verdad del sueño, haciendo que el lector entre en un mundo totalmente nuevo, un mundo idealizado. A través de esta experiencia en la cueva de los Montesinos, don Quijote consigue completar un viaje introspectivo y examinarse a sí mismo y, sobre todo, a su alma, redescubriendo así su propio ser. Una verdadera referencia, por tanto, al mito platónico de la caverna, también citado por Erasmo en *Elogio de la locura*. Cuando don Quijote vuelve a la realidad, no es capaz de entender si lo que ha vivido es un sueño dictado por la imaginación o si es la realidad. El paso del idealismo al realismo, entonces, resulta trágico para el personaje, quien se encontraba en una mezcla de éxtasis y placer interior, pero que ahora, lamentablemente tiene que volver a la vida real:

Dios os perdone, amigos; que me habéis quitado de la mis sabrosa y agradable vida y vista ningún humano ha visto ni pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo (*Quijote*, II, 22).

Erasmo también está de acuerdo con lo trágico que es esta vuelta a la realidad y afirma «Por esta causa, lamentan con amargura haber recobrado la razón; abandonarían todo el mundo con tal de poder gozar por la eternidad de esta especie de locura» (*E. L.*, 1511: 163).

En cuanto a esta oposición entre realidad y ficción, Cervantes afirma en varias ocasiones que la realidad de las cosas no puede verse sólo desde una perspectiva, sino que hay que considerar diferentes perspectivas desde las cuales estas cosas se pueden observar y percibir. Esta visión platónica, como sugiere Fayardo (1985: 610), está presente en el *Elogio de la locura* de Erasmo:

Del mismo modo que las Silenas de Alcibíades [sic], las cosas poseen dos caras que no se parecen en absoluto. Con frecuencia lo que juzgado solamente por lo exterior se hubiera creído la muerte es realmente la vida, si se sondea interiormente. Aquí abajo por lo general se toma lo hermoso por lo feo, la miseria por la opulencia, la maldad por la gloria y la ignorancia por la ciencia. Vese la fuerza en la debilidad, la grandeza del alma en la vileza, la alegría en la tristeza, el favor en la desgracia, la amistad en la aversión y el remedio en el veneno. En una palabra, abrid la Silena y todo se modifica. [...] Las cosas son tan varias y tan oscuras en sí que no es posible saber nada de una manera exacta, como ya muy bien lo han dicho los platónicos, a la verdad los menos imprudentes de todos los filósofos; cuando sabemos algo, es casi seguro que disminuye la alegría de vivir; pues de tal modo está formado el espíritu humano, que le es mucho más agradable la ficción que la verdad (1511: 94).

Esta nueva tendencia a considerar las cosas desde distintos puntos de vistas para descubrir su verdadero valor relativo no interesó solamente a Erasmo, sino también a Cervantes. De hecho, personajes como don Quijote o Dulcinea del Toboso son ejemplos de la influencia neoplatónica en la obra: el primero por la realidad creada al mezclar opinión y fantasía, la segunda por ser expresión de un ideal propio de una edad de oro platónica.

La dualidad entre idealismo y realismo no es el único tema inspirado en las teorías platónicas de Erasmo. El tema de la naturaleza es, de hecho, otro de los ejes de esta nueva corriente neoplatónica perseguida por Cervantes. Esta es considerada por el autor nada menos que la expresión de la voluntad divina, la que dicta las leyes y las reglas para el destino de los hombres. Fayardo (1985: 612) recuerda cómo este tema se aborda también en el *Elogio de la locura* de Erasmo, donde el humanista señala a la naturaleza como creadora de la locura, característica peculiar de don Quijote: «La Naturaleza en su papel de madre previsora, hace cuidado de que aquí abajo todo esté aderezado con un grano de locura» (1511: 70). Sin embargo, el vínculo entre Erasmo y don Quijote no depende solamente de la inspiración en las teorías platónicas. Otra importante contraposición que caracteriza al personaje cervantino es el contraste entre sus momentos de locura y cordura. Don Quijote siempre se ha mostrado como un «cuerdo loco», es decir un caballero que «del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio» (*Quijote*, I, 1) pero con frecuentes momentos de cordura. De hecho, leyendo la obra el lector puede darse cuenta de cómo en realidad don Quijote da rienda a su locura solamente en los momentos en que se aborda el tema de la caballería, mientras que en todos los demás momentos se muestra capaz de expresar pensamientos sabios y discretos. Además, incluso Erasmo está de acuerdo en

que la locura puede coexistir con momentos de cordura. Más concretamente, el humanista holandés está convencido de que la locura consiste en dos tipos de demencia: la primera viene del infierno y se considera la causa de todo mal y la segunda es una demencia que se puede definir como más benigna. Por ello, es precisamente la segunda que caracteriza a don Quijote, una locura en la que la fantasía y la imaginación llevan al personaje a vivir en su mundo ideal, hecho de dulzura del que, por el contrario, procede todo el bien. Se trata, pues, de una locura diferente a la primera, como también dice Erasmo, una fuente de felicidad y de gloria, elementos que encontramos en nuestro personaje cervantino.

En cuanto a la relación con *El enquiridión*, Fayardo (1985: 617) subraya cómo el texto de Erasmo se dirige a enumerar las buenas características que debe poseer el caballero cristiano, entre ellas una vida dedicada al Evangelio, teniendo como punto de referencia la figura de San Pablo, con referencia a las varias ocasiones en las cuales en el *Quijote* se ridiculizan a las oraciones. Según el humanista holandés, el caballero cristiano debe conocerse a sí mismo y a su alma interior a través de la lectura de las Sagradas Escrituras, omitiendo así todas aquellas oraciones o actitudes destinadas únicamente a crear una buena imagen externa.

En definitiva, cabe destacar cómo en varios puntos del *Quijote* son frecuentes las referencias a las teorías y corrientes de pensamiento de Erasmo. Aunque haya dudas sobre el modo de recepción, no fue solamente un maestro y un ejemplo en la búsqueda de la perfección lingüística, sino también una gran fuente de inspiración en cuestiones más idealistas. A este respecto, en el próximo apartado se concentrará más detenidamente la atención en el ideal lingüístico cervantino expresado en el *Quijote*.

2.2. CERVANTES ENTRE FILIAS Y FOBIAS

Si en cierto modo parece que Cervantes se inspiró en las teorías y corrientes de pensamiento de las que Erasmo fue partidario, este apartado se adentrará en lo que se podría considerar el tema central de esta tesis, a saber, el ideal lingüístico que el autor pretendió seguir en el *Quijote*. De hecho, sobre este tema se han realizados muchos estudios a lo largo de los años. Por ello, a partir de aquí, se intentará hacer un balance de la situación, desde los primeros tiempos hasta lo más recientes, para luego entrar en detalle e investigar sobre las corrientes que han sido de inspiración para que Cervantes intentara alcanzar la perfección lingüística en la obra. Y fue precisamente la búsqueda de la lengua perfecta lo que atrajo la atención de los autores del Siglo de Oro, una auténtica utopía que se había manifestado desde mucho antes en la cultura europea. Umberto Eco lo analiza ampliamente en su obra *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea* (1993), en la que se refiere al mito de la Torre de Babel y la confusión de las lenguas para explicar el desarrollo de los diferentes idiomas en la sociedad europea. En particular, el autor está de acuerdo con la idea de que la búsqueda de una lengua perfecta, que Dios había dado a los hombres antes del episodio de la Torre, es una utopía, al punto que expone sus opiniones contradictorias, afirmando lo

difícil, por no decir casi imposible, que puede resultar la búsqueda de una lengua perfecta que pueda unir todos los hombres. De hecho, se habían individuado el griego y el latín como lenguas más cercanas a la universal y perfecta. Sin embargo, en el caso de Cervantes, se verá cómo su ideal de perfección lingüística no se limitó solamente a recuperar el pasado clásico que exaltaba el estudio de las lenguas griega y latina, sino que aportó importantes innovaciones. Así pues, uno de los primeros en dedicar estudios al ideal lingüístico de Cervantes fue Américo Castro en su *El pensamiento de Cervantes* (1925), en el que reflexiona sobre el carácter racionalista y crítico del poeta, centrándose también en la ironía como elemento fundacional de su escritura. Posteriormente, Helmut Hatzfeld, con su obra *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje* (1966), dedica un estudio más profundo a las características del lenguaje utilizado por Cervantes en el *Quijote*, al que sigue posteriormente Ángel Rosenblat con *La lengua del Quijote* (1971), en la que no sólo analiza con detalle todas las características del lenguaje cervantino, sino que lo hace de una forma totalmente comprensible y simple, destacando también cuáles fueron las críticas que se recibió Cervantes sobre el lenguaje utilizado en su obra. De hecho, a partir de este apartado, se seguirán precisamente los pasos de estos estudiosos, hasta llegar a estudios más recientes sobre el ideal lingüístico de Cervantes, como los de Aurora Egido (2019), siguiendo una perspectiva encaminada a investigar cuáles fueron los elementos constitutivos del ideal lingüístico cervantino y cuáles las innovaciones lingüísticas aportadas por el poeta en el *Quijote* respecto a la literatura del pasado.

En cuanto al ideal lingüístico que Cervantes se propuso seguir en el *Quijote*, a lo largo de la obra hay muchas referencias a un elemento fundamental que podría considerarse la base de todo el pensamiento cervantino acerca del lenguaje: la «discreción». La definición de este concepto ha evolucionado mucho a lo largo de los años. De hecho, si se piensa en el diccionario *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias Orozco, a la palabra «discreción» corresponde la definición «la cosa dicha o echa con buen seso». Asimismo, el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española en su edición entre 1732 y 1737 definía las palabras «discreto» y «discreción» a través de tres significados: 1) «cuerdo y de buen juicio»; 2) «el que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe»; 3) «se extiende figuradamente a las acciones, hechos y dichos con prudencia, oportunidad o agudeza». Así pues, parece evidente que el desarrollo de esta tercera acepción se debe principalmente a la influencia de la vida cortesana en las normas de comportamiento social, como ya se ha visto en *El Cortesano* del conde Baltasar de Castiglione. En su obra, de hecho, Castiglione interpreta la discreción más bien como una cuestión de comportamiento, hasta el punto de describir cómo debe comportarse un cortesano perfecto.

A este respecto, otro autor que muestra interés por la vida del cortesano es Gracián en su obra *El Discreto* (1616) en la que se ocupa a definir el concepto de discreción, pero no abandonando totalmente esas dos primeras acepciones dictadas por el *Diccionario de Autoridades*. Asimismo, en la obra de Gracián se explicaba la necesidad de superar aquellas viejas reglas renacentistas sobre la discreción, el buen gusto

y las etiquetas. Era necesaria, pues, una nueva concepción del hombre discreto que, según el autor, debía representar un modelo y dictar normas para que todos los hombres pudieran dominar el mundo, las emociones y a sí mismos *in primis*. De hecho, como sugiere Vieira (2004: 1825), la idea de Gracián contemplaba a un hombre discreto que fuese capaz de controlar su existencia y desarrollar una «política del espíritu», utilizando así la racionalidad como herramienta para establecer relaciones sociales, y dejando de lado todas aquellas características o gestos externos que remitían a los manuales de buenas maneras típicamente medievales.

En cuanto a las referencias a la discreción presentes en el *Quijote*, una en particular — tal y como se ha adelantado antes (cap. 1.2) — es la tomada del episodio en el que don Quijote, Sancho y el licenciado se dirigen a las bodas de Camacho. Más concretamente, el propio licenciado, después de que Sancho se había quejado calificando a don Quijote demasiado «friscal» en vez de «fiscal», afirma (*Quijote*, II, 9): «El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda; dije discretos, porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso». Por tanto, a través de las palabras del licenciado, Cervantes hace entender cuál es la esencia de su ideal lingüístico, a saber, el hecho de que el bien hablar no consiste en seguir ciertas reglas, sino concentrar más bien la atención en el uso que se hace de la lengua, siguiendo el ejemplo que dan los contextos cortesanos. Rosenblat (1971: 65) señala cómo en el *Quijote* aparecen nada menos que 66 veces la palabra «discreción» y 151 veces el término «discreto» que, según la concepción cervantina, toman el significado de «buen gusto» o «buen juicio». Por tanto, de acuerdo con Cervantes, la discreción no se aplica solamente a quienes pertenecen a clases sociales más elevadas, ya que hay muchos cortesanos que no son discretos y por eso deberían ser considerados parte del vulgo ignorante. Este concepto está bien aclarado en otro fragmento del mismo capítulo, a través de las palabras de don Quijote durante la conversación con el Caballero del Verde Gabán: «No penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo» (II, 9).

La centralidad de la discreción en la comunicación de toda la obra se entiende gracias también a dos aspectos que caracterizan el relato y que según Cervantes son esenciales para expresar este valor, a saber, la naturalidad y el buen juicio. Sin embargo, aunque estos dos elementos representan el camino que el dramaturgo quiere seguir para conseguir realizar un texto accesible a todos y que sea un modelo de lengua por excelencia, por otro lado, también entrañan tentaciones de las que Cervantes quiere mantenerse bien alejado, sin dejarse influir. Más concretamente, se hace referencia a los factores que influyen negativamente en la discreción, en el sentido de que provocan un distanciamiento de esta, a saber, la rusticidad del lenguaje y la afectación. Entonces, se podría confirmar que entre las fobias de Cervantes se encuentran precisamente ese rechazo de la afectación — que tanto había caracterizado la literatura de la época — en favor de una defensa de la llaneza. En efecto, esta idea cervantina se encuentra

en las palabras de maese Pedro y que después se han convertido en proverbial (*Quijote*, II, 26): «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala». Entre otras cosas, el autor en esta obra quiere burlarse de la afectación y lo hace a través del lenguaje de don Quijote, pero siempre en tono cómico o irónico, para contrarrestar esa prolijidad que tanto atraía a los literatos de la época. De ahí se explican las continuas referencias o alusiones a personajes de la historia o de la mitología grecorromana, alternados con héroes caballerescos españoles o figuras sagradas, que tienen un carácter más bien paródico. Este repudio de la afectación era un elemento que ya había surgido a lo largo de la obra de Castiglione — como se ha mencionado en el cap. 1 — y sugiere el hecho de que durante todo el Siglo de Oro las ideas sobre el buen lenguaje fluían de un autor a otro, cada vez ajustándose, pero siguiendo un objetivo común que era la perfección lingüística. En otras palabras, Cervantes amaba seguir la idea de una lengua clara, pura, elegante y natural, pero sin caer en las tentaciones de la rusticidad y de la afectación, evitando así los artificios retóricos, con el único objetivo de crear un texto que pudiera convertirse en modelo de lenguaje. Y el propio don Quijote afirma esto en la evocación de la dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados:

Entonces se decoraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza (I, 11).

En este fragmento extrapolado del discurso de don Quijote a los pastores, el caballero evoca la gloria y las características de la edad de oro, centrándose en el contraste con la realidad en la que vive². Según el hidalgo, en efecto, hay que tomar ejemplo de dicha época donde gobernaba la paz y la armonía, para tratar temas, amorosos o no, desde la pureza y la sencillez del alma, sin enredarse en discursos llenos de retórica o términos algo complejos. Por tanto, este largo discurso de don Quijote se podría entender como una especie de recuerdo melancólico, pero al mismo tiempo un deseo de recordar aquellos valores y principios del pasado que lamentablemente no forman parte de su época porque el lenguaje, según afirma él mismo, está contaminado por el engaño y la malicia que se mezclan con la verdad, la llaneza y la pureza de la lengua.

Entonces, para lograr todo esto, la discreción era un valor fundamental para el dramaturgo, aunque chocaba a menudo con la naturalidad, en el sentido de que ambas parecerían incompatibles en un primer momento, pero en realidad no lo son. De hecho, lo interesante es observar con qué frecuencia estos dos aspectos se encuentran combinados, sobre todo durante los comentarios de Sancho, en los cuales el escudero suele destacarse poco a poco de la naturalidad que caracteriza sus diálogos con don Quijote,

² Con el sintagma «edad de oro» don Quijote hace referencia a la primera etapa de las edades del hombre en la que, según la mitología greca, vivió bajo la utopía de un mundo armónico, puro e inmortal.

llenos de palabras o expresiones distorsionadas que el hidalgo solía corregir. En efecto, al propio escudero, en los momentos de sus comentarios en la segunda parte de la obra, se le atribuye un velo de discreción, pero sin duda en forma cómica — o al menos con un velo irónico — como hace la duquesa (II, 31): «¡Por vida del Duque [...], que no se ha de mí Sancho un punto: quierole yo mucho, porque sé que es muy discreto!». Así pues, Sancho es capaz de mezclar naturalidad y discreción en sus discursos y esto es especialmente evidente durante su breve gobierno de la isla Barataria, durante el cual escribía cartas a los duques para darles informaciones sobre su gobernanza. Por ello, este carácter discreto que se advierte en el personaje de Sancho — y sobre todo en esta segunda parte de la obra — se debe especialmente a su proceso de «quijotización», es decir, a la evolución de su personalidad que va contagiándose cada vez más de un pensamiento idealista y justiciero típico de don Quijote, y que se traduce en una preferencia por vivir en un abandono ideal de la realidad. Con respecto al carácter discreto de Sancho, Cervantes en un fragmento del segundo *Quijote*, afirma:

Rióse don Quijote de las afectadas razones de Sancho, y parecióle ser verdad lo que decía de su emienda, porque de cuando en cuando hablaba de manera, que le admiraba; puesto que todas o las más veces que Sancho quería hablar de oposición y a lo cortesano, acababa su razón con despeñarse del monte de su simplicidad al profundo de su ignorancia; y en lo que él se mostraba más elegante y memorioso era en traer refranes, viniesen o no viniesen a pelo de lo que trataba, como se habrá visto y se habrá notado en el discurso desta historia (II, 12).

En este pasaje brilla, por tanto, el carácter discreto de Sancho quien, si bien se expresa la mayor parte del tiempo manifestando su total naturalidad — e ignorancia —, en la Segunda Parte de la obra consigue sacar a relucir una visión más introspectiva de si mismo. De hecho, algunos de sus discursos pueden considerarse de carácter más profundo, a veces con una vena filosófica, haciendo que el lector se dé cuenta de cómo la discreción y la naturalidad pueden coexistir en el mismo espacio comunicativo. Rosenblat (1971: 70) sugiere un ejemplo concreto de esta combinación entre discreción y naturalidad, que se puede ver en un pasaje del segundo *Quijote*, relativo a cuando Sancho hace su elogio al sueño:

– [...] en tanto que duermo, ni tengo temor, ni esperanza, ni trabajo ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita la hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templar el ardor, y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia.

– Nunca te he oído hablar, Sancho -dijo don Quijote-, tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir. «No con quien naces, sino con quien paces».

–¡Ah, pesia tal -replicó Sancho-, señor nuestro amo! No soy yo ahora el que ensarta refranes; que también a vuesa merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí, sino que debe de haber entre los míos y los suyos esta diferencia: que los de vuesa merced vendrán a tiempo, y los míos a deshora; pero, en efecto, todos son refranes (II, 68).

Así pues, en este fragmento Sancho se acerca al habla de su señor, llegando a hablar con discreción, mientras que don Quijote por su parte intenta moldear su típico habla caballeresca insertando expresiones pertenecientes al lenguaje popular y acercándose poco a poco al habla de su escudero. En definitiva, a través del diálogo, los dos personajes consiguen fusionar el lenguaje culto con el popular, la discreción con la naturalidad, creando lo que más tarde se llamará el «lenguaje del *Quijote*» (ver cap. 3).

Hay un momento concreto en la primera parte del *Quijote* en el que merece la pena detenerse, pues se ve cómo Cervantes pone de manifiesto el valor de la discreción. Más concretamente, éste es el relato de «El curioso impertinente» (I, 33-35), una de las novelas dentro de la novela que tienen la misión de interrumpir la narración principal y abrir un nuevo hilo narrativo, para dar unidad al texto. Si se puede decir que la trama de esta historia es peculiar, basada en la absurda motivación de Anselmo, por otro lado, se verá que su columna vertebral es la racionalidad y la discreción. La novela pues, se desarrolla totalmente bajo estas dos características, abandonando todas aquellas pasiones relacionadas con los triángulos amorosos y que podrían llevar a imaginar una historia casi perversa. De hecho, como afirma Vieira (2004: 1827), si no fuera por esos dos valores de la racionalidad y la discreción que contribuyen a mantener el orden y el rigor dentro del relato, la propia novela aparecería como una historia verdaderamente perversa, ya que se centra en un triángulo amoroso caracterizado por pasiones que, en la época de Cervantes, no eran vistas como informales, sino como afectos destinados a generar determinados efectos. Por este motivo, las pasiones hacen que la virtud moral de Camila decaiga por completo al convertirse, sin saberlo, en objeto de seducción de una experiencia que acabará por reconocerla como mujer adúltera. Sin embargo, se ve cómo la acción está precisamente constreñida por la discreción, lo que permite que los personajes actúen bajo los valores de la racionalidad y del autocontrol, haciendo que el texto no se entregue a las pasiones desbordadas. De hecho, el comportamiento de los protagonistas de esta historia sigue la línea dictada por la discreción que se podría encontrar tanto en el *Galateo Español*, como en *El Discreto*. En efecto, esta historia intercalada es peculiar, porque los personajes se presentan según visiones diferentes, caracterizadas por la absurda idea de Anselmo de convencer a su amigo para que seduzca a Camila, y Lotario que no encuentra sentido a todo esto, aunque luego resulte ser el verdadero causante de la caída en la tentación de su esposa, quien hasta entonces se había portado de forma impecable. Así pues, la narración se divide según dos puntos de vista, a saber, el de las apariencias y el de la discreción, que controla y tiene poder sobre el desarrollo de la acción narrativa. En esta historia, entonces, el personaje que más encarna el valor de la discreción es la

propia Camila, quien al principio se ve sometida a una prueba moral, pero en lugar de perder el control — como hará en cambio Lotario — lo adquirirá, convirtiéndose en una auténtica manipuladora. Por ello, si al comienzo del cuento, Camila se presenta como una mujer víctima de las extrañas ideas del marido, poco a poco se verá cómo ella logrará convertirse en la dueña de la acción, sabiendo manejar a todos los demás personajes y haciendo que todas las apariencias que se habían manifestado anteriormente se conviertan en realidad.

En definitiva, a la luz de los ejemplos que se acaban de exponer, se podría afirmar que el *Quijote* está escrito en un lenguaje discreto y llano, como anuncia el propio Cervantes en el prólogo de la obra. Así pues, para que su lengua se caracterizara por la discreción, el poeta se podría haber inspirado no solamente en *El libro del Cortesano* o en *El Discreto*, sino también en *Diálogo de la lengua* (1736) de Juan de Valdés, cuyo contenido conocía — aunque aún no había sido publicada — y con esta compartía las ideas de rechazar la afectación que había caracterizado la literatura de la época en favor de la llaneza, reclamada varias veces por los propios personajes de la obra. Incitando a la discreción, Cervantes afirma que la lengua debe usarse según un criterio de buen juicio, tomando como referencia el habla cortesana. Por eso, a través del manejo de diversos recursos estilísticos, el dramaturgo aporta una serie de soluciones e innovaciones al problema de la lengua castellana y contribuye a su consolidación. A este respecto, en consonancia con la investigación de esta tesis, en los siguientes apartados se analizarán con detalle estos recursos estilísticos que conforman el «lenguaje del *Quijote*», tratando de entender cómo conducen a la comprensión del objetivo que subyace en el ideal lingüístico cervantino: la discreción.

2.3. EL *QUIJOTE* ENTRE NARRACIÓN Y DIÁLOGO

Uno de los recursos estilísticos que Cervantes utiliza para expresar su ideal lingüístico es el género del diálogo. Como afirma Pons Rodríguez (2022: 174) en su estudio de la edición de *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, el diálogo ya había visto sus raíces durante la Edad Media, pero alcanzó su cenit durante el Renacimiento, donde se revitalizó a través de modelos como el diálogo platónico, pero con el objetivo de aplicarse a la lengua vernácula³. Además, el diálogo es un género formalmente dialéctico y didáctico, caracterizado por un mecanismo basado en el intercambio simulado de opiniones, a través del cual se representaba al hombre desde una perspectiva diferente. De hecho, esta nueva perspectiva era la ya señalada por Erasmo, quien concebía el diálogo como una forma de alimentar la vida interior cristiana, desprendiéndose de las apariencias y en absoluta consonancia con la idea cervantina sobre la verdadera fe cristiana, lo que apuntaría de nuevo a una influencia erasmista en Cervantes. Por eso, éste podría ser una razón más por la cual Cervantes decidió basar gran parte del *Quijote* en el género del diálogo que,

³ Ver el estudio de Jesús Gómez, *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.

como se verá en este apartado, a través de las voces de los personajes tendrá la misión de hacer comprender al lector cuál es el ideal de lengua del poeta.

Pero ¿por qué analizar el diálogo en el *Quijote*? ¿Cuál podría ser su relación con el ideal lingüístico cervantino? En primer lugar, conviene recordar cómo a través del diálogo Cervantes consigue poner de manifiesto la interioridad de los personajes. Sin embargo, la cuestión más importante que sirve de hilo conductor entre el género del diálogo y el ideal de la lengua de Cervantes es el didactismo de género. De hecho, la dialogización no es una técnica innovadora de Cervantes pues que, como se ha explicado antes, ya se había introducido en la Edad Media, pero su uso dentro del *Quijote* permite sacar la discusión a la luz de los lectores, introduciendo todos los temas que realmente interesan al poeta. En otras palabras, se podría decir que en este caso literatura y didactismo van de la mano ya que, de acuerdo con Ferreras (1993: 95), «la literatura remite a la función artística del lenguaje, es decir de producción poética o creación por mimesis de una realidad imaginaria, mientras que el didactismo remite a la función de comunicación del lenguaje, es decir de transmisión de un mensaje acerca de una realidad exterior al discurso, y en este caso se trata de retórica o, como se dice hoy en el campo de la traductología, de pragmática».

El hecho que la obra se construye mediante el intercambio dialéctico se aprecia ya a partir del prólogo, así como en los intercambios comunicativos entre los personajes y también en las llamadas «historias intercaladas», es decir aquellos pequeños relatos que se integran en la obra principal, aunque no tienen relación directa con los hechos y acontecimientos del relato principal, puesto que se dice que lo interrumpen. Además, el *Quijote* se caracteriza también por la innumerable presencia de monólogos, considerados también como un intento urgente de confrontarse con la opinión de los demás, lector incluido. De hecho, el diálogo puede considerarse como un intento de resaltar la personalidad de los personajes, pero también un instrumento útil para crear cohesión textual, como un hilo conductor para los distintos capítulos de la obra. Así pues, como se ha mencionado varias veces a lo largo de esta tesis, Cervantes tiende a seguir el ejemplo del pasado clásico, pero intentando crear un verdadero y nuevo género literario, con claras referencias a las corrientes erasmista, platónica e incluso toledana.

Ahora bien, los intercambios comunicativos más frecuentes e interesantes de analizar en el *Quijote* son, sin duda, los que protagonizan los dos personajes principales de esta obra, don Quijote y Sancho Panza. A este respecto, los estudios de Martín Morán (2002), sugieren cómo estos diálogos — y también los demás a lo largo de la obra — pueden ejercer hasta cinco tipos diferentes de funciones: semántica, narrativa, pragmática, organizativa y cohesiva. Martín Morán (2002: 1257) continúa su estudio diciendo que en el *Quijote* hay diálogos que contienen referencias a la realidad y estas pueden ser señaladas implícita o explícitamente. Tomando como ejemplo el famoso episodio de la lucha contra los molinos de vientos (*Quijote*, I, 8), hay una señal explícita de la realidad, puesto que don Quijote, viendo los molinos de viento — que su imaginación ha convertido en gigantes — exclama «aquellos que allí ves». Las referencias a la realidad se expresan así mediante los tres grados principales de distancia deíctica, a los que pertenecen

los distintos modos de relación entre la palabra y la cosa y mediante los cuales se expresan las varias funciones que se han mencionado antes. Así pues, el primer grado de distancia deíctica es el de «este – aquí – ahora» y, como ya se ha anticipado antes, el episodio de la lucha contra los molinos de viento es un ejemplo concreto de ello. De hecho, en este diálogo hay una alternancia de chistes y relaciones entre la palabra y la cosa que revelan al lector cuáles son las características fundamentales de los personajes y sus verdaderas almas: don Quijote idealista, fiel a la fantasía caballeresca; Sancho defensor de la realidad y de la verdadera naturaleza de las cosas, puesto que insiste a su señor en que lo que ve no son gigantes, sino simples molinos de viento. Por tanto, esta primera modalidad que pone de manifiesto la verdadera esencia de los personajes, con sus semejanzas y diferencias, es la que antes se ha denominado como «función semántica» y caracteriza este primer grado de deixis, pudiéndose observar también en otros diálogos dentro de la obra. De ahí se puede entender como la función semántica sea una herramienta útil para que Cervantes haga aflorar la interioridad de los personajes, de acuerdo con su ideal de abandonar a las apariencias y redescubrir la verdadera esencia del alma. En efecto, esto se puede apreciar, por ejemplo, en el personaje de don Quijote, quien se muestra fiel a los ideales caballeresco y a los del perfecto cristiano.

Sin embargo, a veces con otros personajes esta función puede repercutir en la narración y alcanzar una dimensión más funcional. Por ello, en algunos intercambios lingüísticos se revela la verdadera esencia de personajes o cosas, características ocultas o que hasta entonces habían permanecido escondidas, pero que tienen importantes consecuencias en el desarrollo de la historia. Para dar un ejemplo más concreto, basta pensar en el episodio de la venta donde Palomeque informa los presentes de lo que está ocurriendo fuera de este lugar, en relación de la llegada de don Quijote con sus compañeros:

—Esta que viene es una hermosa tropa de huéspedes: si ellos paran aquí, gaudeamus tenemos.

—¿Qué gente es? —dijo Cardenio.

—Cuatro hombres —respondió el ventero— vienen a caballo, a la jineta, con lanzas y adargas, y todos con antifaces negros; y junto con ellos viene una mujer vestida de blanco, en un sillón, ansimesmo cubierto el rostro, y otros dos mozos de a pie.

—¿Vienen muy cerca? —preguntó el cura.

—Tan cerca —respondió el ventero— que ya llegan (I, 36).

En este sentido, otro ejemplo de cómo la realidad entre la palabra y la cosa es sinónimo de representación de la realidad se puede ver en el famoso capítulo de la cueva de los Montesinos (II, 22). En ese preciso episodio, Cervantes demuestra el verdadero poder visual de la palabra, ya que don Quijote a través de su monólogo es capaz de dar una explicación a su escudero Sancho — y al lector en particular — de su experiencia dentro de la cueva. Por ello, Martín Morán (2002: 1258) define esta faceta de la función semántica como «función dramática», ya que denota un atractivo típicamente teatral que afecta

la narración. El cometido de esta función es precisamente el de interrumpir la narración dramática y resolverla, despertando el interés del lector en un discurso cada vez más vivo y cautivador que gira en torno a acontecimientos importantes de la narración. Sin embargo, la función dramática no es la única con trasfondo teatral. De hecho, otro tipo interesante de función que caracteriza el primer grado de distancia deíctica es el de la «función narrativa». Esta se manifiesta en diálogos o monólogos de los personajes que proporcionan al lector información que normalmente, en otra obra, habría obtenido directamente del narrador. Más concretamente, la función narrativa se caracteriza así por sustituir la voz del narrador y se manifiesta también en los parlamentos de los personajes cuando tienen que presentarse a sí mismos o a los recién llegados. Por último, de nuevo con referencia al primer grado de distancia deíctica, se observa cómo Cervantes pone de manifiesto la aplicación de una última función, la que Morán (2002: 1260) denomina «función pragmática». Esta se reconoce inmediatamente en la intención del autor de cargar de significado ciertos diálogos o monólogos mediante la técnica del retraso en dar información, o sea creando una especie de *suspense* y cargando la acción de efecto emocional. De hecho, mediante esta última función, se pretende así buscar la comunicación con el lector y los efectos emocionales que estos diálogos puedan provocar en él.

Ahora bien, el segundo grado de distancia deíctica se reconoce en el diálogo del «ese – ahí – hace un momento» y, como sugiere Martín Morán (2002: 1261), tiene como principales referentes textuales todos aquellos episodios que se incorporan a la estructura de la acción de la trama principal. Así pues, esta técnica se denomina «función cohesiva» y, por concentrar referentes textuales, se aprecia principalmente en los diálogos entre don Quijote y Sancho, especialmente en los que la autoridad del caballero se ve desafiada por hechos reales como la desventura con los pastores o la de los molinos de viento. Estas son, entonces, adversidades que crean una suerte de colisión entre realidad y ficción y que Cervantes resuelve mediante el uso de nuevos referentes textuales. De hecho, don Quijote culpa de sus derrotas a los encantadores que, como explica Martín Morán (2002: 1261) son «maravillosas figuras que aproximan el mundo alucinado del loco andante a la realidad estricta y seca de su escudero». De este modo, don Quijote acepta que los golpes recibidos fueron una derrota real y Sancho, por su parte, acepta la idea de que una parte de su mundo real está habitado por criaturas fantásticas o maravillosas, siempre con su objetivo de poder llegar a gobernar esa ínsula que su caballero andante le prometió desde el principio. Por ello, estos podrían ser los primeros señales de una «sanchificación» de don Quijote y una «quijotización» de Sancho, es decir los procesos mediante los dos cambian su manera de actuar haciéndose influir uno por el carácter del otro y viceversa. Sin embargo, la más evidente de la función cohesiva se aprecia en los finales de las «novelas dentro de la novela» que suelen coincidir con diálogos o monólogos de los personajes, cuyo objetivo es expresar su opinión sobre los hechos acaecidos o servir de moraleja o lección de vida para el propio lector. Asimismo, un ejemplo concreto de esto se encuentra en el final de la «Historia de Cardenio y Luscinda» (I, 27), en el que Cervantes justifica las desaventuras

amorosas del personaje, o incluso en el final de la historia de «El curioso impertinente» (I, 33-35) o de la «Canción de Grisóstomo» (I, 14). Por tanto, la función cohesiva podría considerarse como la más importante de todas las empleadas en la obra, ya que permite al lector comparar sus propias opiniones sobre determinados diálogos con las dictadas por los propios personajes. Además, Cervantes, mediante la aplicación de esta función, quiso demostrar una vez más cómo el diálogo es un elemento crucial e importante para mantener la unidad textual y crear una verdadera conexión entre el autor, el narrador y el mismo lector.

Sin embargo, en el tercer grado de distancia deíctica, es decir el diálogo entre «aquel – allí - entonces», se manifiesta una última función, la «función semántica». De hecho, esta desempeña un objetivo de caracterización de los personajes, pero, a diferencia de las funciones aplicadas en los otros grados de relación entre la palabra y su referente textual, a través de esta función los personajes son capaces de hacer una especie de recapitulación de los acontecimientos pasados e inferir de ellos cómo actuar en el futuro. Más concretamente, al recordar el pasado los personajes pueden extraer lecciones que les serán útiles si se enfrentan a nuevos retos en el futuro. Un ejemplo de la aplicación de esta función semántica se ve en uno de los pasajes más famosos de esta obra, en el que don Quijote intenta explicar a Sancho que los golpes que ha recibido pertenecen al mundo de la apariencia y no son reales. En este caso pues, Sancho no olvida tampoco los golpes que él mismo ha recibido y comienza a hacer un resumen de todas las desventuras que le han ocurrido hasta ese momento, a modo de balance:

—Después que somos caballeros andantes, [...] jamás hemos vencido batalla alguna, si no fue la del vizcaíno, y aun de aquella salió vuestra merced con media oreja y media celada menos; que, después acá, todo ha sido palos y más palos, puñadas y más puñadas, llevando yo de ventaja el manteamiento y haberme sucedido por personas encantadas, de quien no puedo vengarme (I, 18).

Sancho hará lo mismo en uno de los capítulos siguientes:

dio por bien empleados los vuelos de la manta, el vomitar del brebaje, las bendiciones de las estacas, las puñadas del arriero, la falta de las alforjas, el robo del gabán y toda la hambre, sed y cansancio que había pasado en servicio de su buen señor, pareciéndole que estaba más que rebién pagado con la merced recibida de la entrega del hallazgo (I, 23).

Entonces, en estos casos el referente textual es sin duda los golpes recibidos durante las aventuras pasadas. De todo esto, Sancho deduce que tal vez sería mejor cambiar de rumbo y propone a don Quijote ir a servir a un gran señor. En otras palabras, estos recuerdos de Sancho resultan ser una herramienta fundamental para tomar decisiones sobre acciones futuras. Sin embargo, en estas recapitulaciones en las que prevalece la aplicación de la función semántica, persisten incluso las aplicaciones de la función

organizativa — ya que el texto se estructura según una línea de significados — y también de la función pragmática, puesto que hay una proyección evidente siempre hacia el lector, quien tiene que recordarse de los acontecimientos pasados y comparar su opinión con la expresada por Sancho.

A lo largo de todas estas consideraciones desde un punto de vista principalmente funcional, se pone de manifiesto como el diálogo es una herramienta crucial para considerar la obra como «primera novela moderna», puesto que será un género que persistirá también en esta época. Por otro lado, como se ha mencionado al principio de este apartado, Cervantes centra la obra en el diálogo haciendo como si este instrumento fuera la columna vertebral de todo el relato y transforma así su verdadera esencia. De hecho, si se piensa en la narración de las diferentes aventuras y desventuras, incluso en las acciones de los distintos personajes o en el resplandor de su ser interior y exterior, se nota como todo se basa en la técnica narrativa principal y única del diálogo. Por tanto, se ha dicho que la confrontación dialéctica no es una novedad de los tiempos modernos y, en particular, de la edad dorada, puesto que ya se había utilizado en la literatura del pasado, aunque no se le había dado la misma importancia que le dio el autor del *Quijote*. Asimismo, Cervantes retoma el diálogo y lo convierte en la esencia misma de su obra maestra, donde los elementos importantes son precisamente tanto la confrontación de distintas visiones del mundo, como el contraste de distintas ideas e interpretaciones de la realidad e, incluso, la distinción entre realidad y ficción. Es decir, todos estos son elementos sobre los que se construyen los intercambios dialécticos entre los dos personajes principales, don Quijote y su escudero Sancho. Así pues, sería interesante analizar cuáles son los orígenes de esta técnica narrativa del diálogo o, al menos, comprender con más detalle en qué se inspiró realmente Cervantes para aplicarla a su vez en su obra.

Si bien es cierto que en los diálogos quijotescos hay varias referencias a las teorías de Erasmo y, en general, al diálogo según la visión renacentista, muchos estudios han remontado el género al mundo aristotélico. Como sugiere Martín Morán (2014: 68), en el siglo XVI la técnica del diálogo se concebía de una manera totalmente distinta y alejada de la concepción cervantina, ya que se entendía como un «diálogo humanista» que nada tenía que ver con la narración. Sin embargo, algunos perceptores italianos, Sigonio y Tasso, analizando la *Poética* de Aristóteles — en la cual se propuso hablar «del arte poético en sí mismo y de sus formas, de la potencialidad que posee cada una de ellas, y de qué modo se han de componer las tramas para que la composición poética resulte bella» (*Poética* I, 1447: 8-10) — vieron un primero intento de combinar el diálogo con la narración⁴. Más concretamente, ellos observaron cómo dentro de la concepción teatral, la expresión del carácter de los personajes y la evolución de la trama estaban conectadas a través de una relación concreta entre diálogo y narración. Y es precisamente esta relación la característica principal de los diálogos dentro del *Quijote*, a través de los cuales continúa la narración. En

⁴ Se hace referencia a Carlo Sigonio (Modena, 1520 – Modena, 28 de agosto 1584), historiador italiano de expresión latina y primero en dedicarse a estudios sobre la historia medieval, y Torquato Tasso (Sorrento, 11 de marzo 1544 – Roma, 25 de abril 1595), poeta italiano famoso por su obra *Jerusalén liberada*.

particular, analizándolos desde un punto de vista más esquemático y estructural, los diálogos se distribuyen de forma diferente en la primera y segunda parte de la obra. Por ejemplo, en episodios de la primer *Quijote* como el de los molinos de viento y la batalla contra el vizcaíno (I, 8), los de las aventuras contra los yangüeses (I, 15) y de los dos ejércitos o, incluso, el del yelmo de Mambrino (I, 21), los intercambios dialécticos siguen el siguiente esquema: 1) don Quijote y Sancho ven un elemento de la realidad y empiezan una discusión sobre su verdadera esencia, ya que don Quijote lo ve según su propia visión idealista; 2) don Quijote se enfrenta y a menudo ataca el elemento en cuestión; 3) los dos personajes reanudan la discusión sobre la verdadera esencia del elemento, tomando en cuenta la experiencia directa del caballero, quien intenta llevar su escudero a considerar los acontecimientos según su perspectiva idealista⁵. Después de esto los hechos pueden tomar caminos diferentes, pero, a pesar de eso, permanecen conectados: por ejemplo, hay momentos en los cuales Sancho reflexiona sobre las consecuencias de las derrotas, propone soluciones, reclama parte del botín, pide la confirmación de la promesa de la ínsula o, incluso, recuerda las derrotas pasadas de manera que le sirvan de lección para buscar su comportamiento futuro, etc. Sin embargo, en el *Quijote* hay episodios como el del cuerpo muerto (I, 19), el del lance de los batanes (I, 20) o el de la liberación de los galeotes (I, 22) en los que no se ha aplicado el esquema que se acaba de presentar, puesto que estos son capítulos donde don Quijote vive plenamente su realidad aventurera y no considera necesario transformar la realidad según su visión idealista.

Por otra parte, si en la primera parte de la obra el elemento predominante es esta relación entre diálogo y narración, en cambio en la segunda parte este patrón apenas se manifiesta. De hecho, en esta segunda mitad de la obra, don Quijote ha alcanzado un mayor nivel de cordura y, por tanto, sería imposible aplicar la tríada de Gullén que se acaba de mencionar, especialmente por lo que se refiere a el primer punto, el relativo a la discusión sobre la verdadera esencia de un elemento de la realidad que don Quijote habría analizado según su perspectiva idealista, y al tercer punto, el en el que los dos personajes habrían reanudado la discusión tras el desenlace de la batalla contra el elemento en cuestión. Así pues, el elemento importante en este segundo *Quijote* no es en absoluto la transformación de la realidad por parte de don Quijote, sino que son los otros personajes los que transforman la realidad de las cosas para que los dos protagonistas actúen — tanto con sus aventuras como con sus diálogos — exactamente igual que lo hicieron en el *Quijote* de 1605 que, según dice el relato, todos los personajes de esta segunda parte habían leído. Así pues, los diferentes personajes como el Caballero del Verde Gabán o don Antonio Moreno o, incluso, los duques en su palacio — por citar solo algunos — hacen que a través del diálogo los dos protagonistas sean don Quijote y su fiel escudero Sancho. De hecho, en estos diálogos el caballero andante trata los temas y asuntos más disparados. En otras palabras, en esta segunda parte se produce un cierto desprendimiento de ese vínculo entre diálogo, acción y narración que había caracterizado a la

⁵ Este esquema se ha tomado de la estructura triádica señalada por Claudio Guillén durante la lectura del capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*.

primera. Sin embargo, esto no significa que los diálogos del segundo *Quijote* se hayan convertido en conversaciones auténticas, sino que los intercambios dialécticos deben interpretarse como la intención del caballero de celebrar su gratitud hacia un personaje o acontecimiento concreto. Además, basta recordar cuando Sancho rememora la fama que alcanzaron él y su señor tras la publicación del *Quijote* de 1605, u otros encuentros como el de un poeta en la casa de Diego Miranda (II, 16) o, incluso, el con un traductor en la imprenta de Barcelona (II, 61). Por este motivo, se aprecia una clara diferencia entre la primera y la segunda parte de la obra, puesto que el nexo diálogo-acción se trata de manera distinta: en el primer *Quijote* hay diálogos relacionados sobre todo con la elección y la huida y que ayudan a la acción del relato, mientras que el segundo *Quijote* se caracteriza por intercambios dirigidos más a la expresión de opiniones sobre la verdad y la ciencia.

Entonces, lo que es importante subrayar según Martín Morán (2014: 71) es el hecho de que resulta poco apropiado definir estos diálogos con el término de «conversaciones», ya que no tienen pausas, interrupciones, tiempos muertos, ni son diálogos improvisados, sino que son intercambios lingüísticos que sirven a mantener viva la acción del relato, con el objetivo de profundizar en diversos temas, discutir la pertinencia de frases o enunciados, manteniendo así siempre la misma unidad textual. Resumiendo, se podría decir que los diálogos de la primera parte parecen más integrados en la unidad del texto y, por tanto, destinados a mantener la acción, mientras que los de la segunda parte expresan gratitud, alejándose casi por completo de las características de las que se podrían denominar «conversaciones auténticas».

Una vez bien explicadas cuáles son las funciones del diálogo dentro de la obra y sus características, conviene ahora analizar cómo éstos encajan en la narración. Para ello, hay que tener en cuenta que toda la estructura de la obra gira en torno a tres grandes puntos: el primero coincide con el descubrimiento del manuscrito de Cide Hamete Benengeli, a quien el autor confiere la autoría de toda la obra; el segundo punto, en cambio, se refiere a la influencia que la publicación del *Quijote* de 1605 ejerce sobre el comportamiento y las acciones de los personajes de la segunda parte de la obra (en particular, don Quijote alcanza un mayor grado de cordura y Sancho recuerda varias veces la fama que él y su señor alcanzaron tras la publicación del primer *Quijote*); y, finalmente, el tercer y último punto se refiere a la noticia de la publicación del *Quijote* de Avellaneda, considerado un autor apócrifo, lo que da aún más importancia a Cide Hamete como verdadero padre de todo el relato. Estos tres puntos son muy importantes porque determinan las cuatro fases narrativas en las que se divide toda la obra. Así pues, la primera fase coincide con la primera salida en solitaria de don Quijote y se refiere, por tanto, a los primeros seis capítulos de la primera parte, en los que aún no se ha presentado el personaje de Sancho Panza. De hecho, el diálogo en esta fase se estructura de forma asimétrica, con presencia de intervenciones de estilo directo e indirecto (ver cap. 2.4). Asimismo, en estos capítulos el narrador tiene que dar muchas explicaciones al lector sobre las razones por las cuales don Quijote tiene una visión del mundo un poco distorsionada. Sin embargo, en la segunda fase — que se refiere a la segunda salida, con Sancho Panza en juego y con la referencia a

Cide Hamete Benengeli como padre de la obra y autor del manuscrito redescubierto — el papel del narrador queda en cierto sentido sustituido por la aparición del escudero, con quien don Quijote entabla diversos debates y puede exteriorizar, a través del diálogo, las razones de su distorsionada visión del mundo, sin necesidad que lo haga el autor. En la tercera fase, en cambio, se entra en el comienzo de la segunda parte de la obra, es decir el *Quijote* de 1615, hasta llegar al capítulo en que los personajes reciben noticia de la publicación del apócrifo Avellaneda. En este caso pues, como se ha explicado ampliamente antes, el diálogo adquiere un papel diferente, dictado también por la consecución de un mayor nivel de cordura por parte de don Quijote y la consciencia de Sancho sobre la fama que los dos han alcanzado. Por ello, el cambio funcional del diálogo se debe también a que en esta segunda parte hay pocos momentos en los cuales don Quijote cambie la realidad de las cosas según su visión idealista, sino más bien son los otros personajes los que cambian la realidad para ver en acción al caballero y a su escudero. Finalmente, la cuarta y última fase coincide con el momento en el que don Quijote y Sancho se enteran de la publicación del libro de Avellaneda. Así pues, es en esta parte del relato donde el diálogo alcanza su mayor formalidad. De hecho, en estos últimos capítulos los personajes son capaces de comunicar sus opiniones de una forma más seria y profunda, toman decisiones y lo comunican a través de un diálogo que adquiere una dirección comunicativa totalmente distinta, es decir una comunicación directa entre el autor y el lector.

A lo largo de todo este análisis, queda bien claro cómo el diálogo es un elemento fundamental en esta obra cervantina. En concreto, se trata de un género a través del cual el dramaturgo es capaz de plasmar su ideal lingüístico en la obra. De hecho, la idea renacentista concebía el intercambio dialéctico como un arte a través del cual los interlocutores podían expresar su bondad y amabilidad. Así pues, la conversación en el *Quijote* se manifiesta de acuerdo con los ideales expresados en *El Cortesano* de Castiglione o en *El Discreto* de Gracián, según los cuales el diálogo del perfecto cortesano puede sí poner de manifiesto sus emociones, sentimientos, inquietudes y pensamientos, pero manteniéndose siempre dentro de los límites de la discreción y del buen gusto, así como se ha mencionado en el primer capítulo. Asimismo, de acuerdo con el estudio de Rodríguez (1993), esta evocación del diálogo cortesano es necesaria a Cervantes para expresar su ideal lingüístico y se manifiesta especialmente a través de dos características peculiares: el «simposio» y el «diálogo asimétrico». Como afirma el propio Rodríguez (1993: 92), el simposio es un tipo de diálogo que pertenece al arte de la conversación y aparece varias veces en obras en las que se hace referencia al habla cortesana, como en el caso de *El cortesano* de Castiglione. Se trata de un tipo de diálogo en el que reina la cordialidad entre los interlocutores, pero todo ello en un contexto bastante jovial que, en la mayoría de los casos, coincide con una cena amistosa en la que la conversación tiende a volverse casi intelectual. Por tanto, es un contexto donde los comensales dejan atrás la vida cotidiana y, alrededor de una mesa, entablan un diálogo que les va alejando de la realidad. De hecho, el elemento fundamental que hace que se entable este diálogo es el vino «con el que se suelta

la lengua para que los participantes se expresen sin inhibiciones» (93). Así pues, la conversación en un simposio puede llegar a tocar temas profundos, pero sin entrar en algo demasiado complicado y que pueda abrumar de alguna manera a los interlocutores. En el caso del *Quijote*, encontramos este elemento cortesano del simposio especialmente en un episodio de la segunda parte de la obra, en el que don Quijote y Sancho son recibidos en el palacio de los duques. De hecho, en ese preciso momento, después de haberse lavados y cambiados, los dos personajes son acompañados a un gran comedor «donde estaba puesta una rica mesa con solo cuatro servicios» (II, 31). Además, la mesa representa el lugar a través del cual don Quijote, Sancho, los duques y el eclesiástico entablan una larga conversación que les separa lentamente de la realidad exterior y, después de un largo debate, el duque consigue sentar a don Quijote en a cabecera de la mesa. Asimismo, el primero en iniciar la conversación es Sancho que, tomando ejemplo de esta discusión sobre el asiento cedido a don Quijote, entretiene a los comensales con el cuento de la cabecera, un relato que había pasado por su pueblo y que trataba precisamente del asunto de estos asientos. Aunque su discurso es juguetón y apreciado por los duques, el eclesiástico no aprecia la actitud del caballero y de su escudero, hasta el punto de que es expulsado de la mesa por sus comentarios agresivos dirigidos a los dos personajes, que rompen la cortesía típica que debería mantenerse durante un simposio y que será recuperada por el siguiente discurso de don Quijote en referencia a las maneras y tipos de agravios.

En cuanto a la segunda característica tomada de la conversación cortesana, a saber, el diálogo asimétrico, este se refiere a la moderación y el silencio en el diálogo. En este sentido, como afirma Rodríguez (1993: 100), en el *Quijote* hay varios diálogos en los que el personaje hablante domina el discurso y el interlocutor escucha en silencio o interviene sólo con breves afirmaciones. Por lo tanto, de acuerdo con los principios del arte de la conversación cortés, si el hablante consigue materializar su discurso, es principalmente gracias a la cortesía del oyente, quien tiene la paciencia de dejarle desarrollar su discurso. Un ejemplo de diálogo asimétrico en el *Quijote* puede verse en el capítulo 49 de la primera parte, en el que el canónigo de Toledo expresa a don Quijote su desacuerdo por imitar la literatura de los libros de caballerías, que según él están llenos de disparates:

– Paréceme, señor hidalgo, que la plática de vuestra merced se ha encaminado a querer darme a entender que no ha habido caballeros andantes en el mundo, y que todos los libros de caballerías son falsos, mentirosos, dañadores e inútiles para la república, y que yo he hecho mal en leerlos, y peor en creerlos, y mal en imitarlos, habiéndome puesto a seguir la durísima profesión de la caballería andante, que ellos enseñan, negándome que no ha habido en el mundo Amadises, ni de Gaula ni de Grecia, ni todos los otros caballeros de que las escrituras están llenas.

– Todo es al pie de la letra como vuestra merced lo va relatando – dijo a esta sazón el Canónigo. A lo cual respondió Don Quijote:

- Añadió también vuestra merced, diciendo que me habían hecho mucho daño tales libros, pues me habían vuelto el juicio y puéstome en una jaula, y que me sería mejor hacer la enmienda y mudar de letura, leyendo otros más verdaderos y que mejor deleitan y enseñan.
- Así es – dijo el Canónigo.
- Pues yo – replicó don Quijote –, hallo por mi cuenta que el sin juicio y el encantado es vuestra merced [...] (II, 49).

Este pasaje se caracteriza especialmente por la actitud de don Quijote de no despreciar inmediatamente su respuesta, sino de escuchar cortés y discretamente a su interlocutor para poder almacenar los elementos necesarios que constituirán su réplica. Estos son, pues, elementos típicos del arte de conversar y que Cervantes quiere introducir en el *Quijote* para expresar su ideal lingüístico.

En definitiva, una vez analizado en detalle el género del diálogo y los tipos de funciones que ejerce dentro de la narración del *Quijote* se puede afirmar cómo éste es un elemento fundamental para expresar la voluntad de Cervantes de manifestar la verdadera esencia de los personajes y, en particular, su interioridad, de acuerdo con sus ideales. En efecto, se ha visto que es importante la función didáctica del diálogo, lo que explica su estrecha relación con el ideal de lengua cervantino, por lo que se refiere a la transmisión de mensajes relativos a una realidad que se podría definir externa al discurso. En el capítulo siguiente se seguirá la investigación sobre los recursos estilísticos que el poeta utilizó dentro de la obra para consolidar su ideal lingüístico.

2.4. CUESTIONES DE ESTILOS

Tal y como se ha adelantado (cap. 2.3), Cervantes utiliza una serie de recursos estilísticos a lo largo de la obra que contribuyen a manifestar al lector cuál es su ideal lingüístico. Si hasta aquí se ha estudiado la importancia del diálogo dentro de la narración del *Quijote* y cómo esto es, gracias a sus diferentes funciones, un elemento fundamental para garantizar la unidad textual, este apartado, en cambio, quiere centrarse en la investigación de ciertas características estilísticas que pertenecen a estos intercambios dialécticos. En particular, algunos críticos cervantinos han señalado la presencia de diferentes anomalías que influyen en la reproducción de los diálogos y que este capítulo tratará de analizar en detalle.

En primer lugar, se ha observado desde el principio que en algunos diálogos de la obra se produce una transición continua del estilo indirecto al directo, pero sin la presencia de un verbo introductor explícito. Sin embargo, como señala Martín Morán (2015: 351), este fenómeno no debe considerarse propio de Cervantes ni de la obra que nos ocupa, sino que ya puede aplicarse en el *Poema de Mio Cid*, en algunos libros de caballería — de los cuales Cervantes habría podido inspirarse — o, como afirma Rosenblat (1971: 336) incluso en la épica francesa. Algunos editores contemporáneos han interpretado

este cambio de estilos como un error del autor, por lo que optaron por introducir correcciones añadiendo el verbo introductor *dicendi* o ayudando al lector con signos de puntuación, comillas o señalando la transición mediante letras mayúsculas. Un primer ejemplo se puede ver, según sugiere el mismo Rosenblat (1971: 346), ya a partir del prólogo de la primera parte, en el que Cervantes se dirige al lector en forma de tú, pero leyendo el pasaje se advierte cómo hay un frecuente paso de estilo indirecto al directo, sin que el autor lo anuncie a través de un verbo introductor. De hecho, al principio el poeta cuenta que mientras escribía el prólogo, un amigo suyo le preguntó el porqué estaba tan pensativo y angustiado:

Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el que dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora [...] con una leyenda seca como un esparto [...]. En fin, señor y amigo mío – proseguí –, yo determino que el señor Don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha (*Quijote*, I, Prólogo).

Este paso continuo del estilo indirecto al directo sin que se anuncie se produce con frecuencia a lo largo de la obra y no solamente en el prólogo. Profundizando un poco más en la obra, Martín Morán (2015: 352) señala otro episodio en el que se produce este cambio repentino y brusco del estilo indirecto al directo. Se trata, pues, del capítulo de la vela de las armas (*Quijote*, I, 3) en el que, según las leyes de caballería, antes de ser nombrado caballero y para que el nombramiento sea válido, don Quijote tiene que poner sus armas a velar en una capilla. Sin embargo, como no hay capilla en la venta, el hidalgo decide velar y custodiar sus armas durante todo el día en el patio de la venta, para que nadie pueda robárselas. A pesar de ello, durante la noche don Quijote tendrá que vérselas con unos arrieros con los cuales discute, ya que ellos querían robarle las armas. Al final, llega el ventero que consigue poner paz entre ellos:

también don Quijote las daba, mayores, llamándolos de alevosos y traidores, y que el señor del castillo era un follón y mal nacido caballero, pues de tal manera consentía que se tratasen los andantes caballeros; y que si él hubiera recibido la orden de caballería, que él le diera a entender su alevosía:

—Pero de vosotros, soez y baja canalla, no hago caso alguno: tirad, llegad, venid y ofendedme en cuanto pudiéredes, que vosotros veréis el pago que lleváis de vuestra sandez y demasía (I, 3).

En este fragmento se puede ver cómo don Quijote se expresa con su peculiar discurso caracterizado por un velo de ira y vehemencia, siempre con el objetivo de poner de manifiesto su autoridad sobre las armas. De hecho, en el pasaje en estilo directo, esto se puede notar claramente en las expresiones «sez y baya canalla» o «el pago que lleváis de vuestra sandez y demasía», que ponen de manifiesto su habla característica a todos los efectos. Sin embargo, no meno notable es el paso en estilo indirecto, en el que la voz del narrador ha sido contaminada por la propia voz de don Quijote. En efecto, analizándolas en detalle, expresiones como «que el señor del castillo era un follón y mal nacido caballero»

o «don Quijote las daba [voces] mayores, llamándolos de alevosos o traidores» subrayan perfectamente, a través de la voz del narrador, el ímpetu de las palabras de don Quijote. Además, el típico modismo caballeresco que caracteriza la voz de don Quijote puede imaginarse ya desde el estilo indirecto del narrador, hasta que se materializa y resuena con fuerza después en el estilo directo. Es decir, el poder de las palabras contra los muleros que querían robar las armas se hace presente a través de los tres grados de transición, desde el discurso directo relatado inicial, pasando por el estilo indirecto, para concluir con el estilo directo. Todo ello conlleva también una continua transformación de los sistemas sintácticos: en efecto, releendo el fragmento, se advierte una repentina transición del pasado a los imperfectos o pluscuamperfectos de subjuntivo, y luego al presente de indicativo, hasta llegar a los imperativos («tirad, legad, venid [...]»). Sin embargo, lo más interesante a destacar en este pasaje es precisamente la ausencia de un verbo introductor *dicendi* en la transición del estilo indirecto al directo. Más que una distracción del autor, Martín Morán (2015: 353) interpreta esta ausencia de filtro entre las voces indirecta y directa como un intento de Cervantes de mover el ánimo y la mente del lector, quien debe tomar partido y comprender por sí mismo y por el contexto quienes son los emisores de los distintos enunciados.

El mismo Martín Morán (2015: 353) afirma que hay casos en el *Quijote* donde falta el verbo introductor *dicendi* pero, a pesar de los ejemplos anteriores, se produce el proceso inverso. Es decir que hay un paso del estilo directo al indirecto y, en algunos otros casos, se puede notar incluso una mezcla entre ambos estilos, con una transición continua del estilo directo al indirecto y/o viceversa en el mismo parlamento. En efecto, un ejemplo concreto de ello puede analizarse a partir de un capítulo de la segunda parte de la obra, en el que el cura y el bachiller piden al paje de la duquesa alguna información sobre el gobierno de Sancho y sobre el regalo que la duquesa quiso enviar a Teresa Panza, esposa del gobernador:

—De que el señor Sancho Panza sea gobernador, no hay que dudar en ello [...]; y en cuanto a lo de las bellotas, digo que mi señora la duquesa es tan llana y tan humilde, que... [...] (no decía él enviar a pedir bellotas a una labradora, pero que le acontecía enviar a pedir un peine prestado a una vecina suya). [...] Porque quiero que sepan vuestras mercedes que las señoras de Aragón, aunque son tan principales, no son tan puntuosas y levantadas como las señoras castellanas: con más llaneza tratan con las gentes (II, 50).

Lo que llama la atención en este fragmento es que en cada uno de los discursos la voz del personaje, es decir el paje de la duquesa, se expresa mediante diferentes estilos: al principio hay el estilo directo, después se pasa al indirecto para luego volver al directo, obviamente sin que ninguna de estas transiciones se produzca mediante la introducción del verbo *dicendi*.

A lo largo de todas estas consideraciones, diversos críticos cervantistas han contabilizado unos dieciocho ejemplos de transición del estilo directo al indirecto y viceversa, presentes tanto en la primera como en la segunda parte de la obra. Sin embargo, no se trata de un fenómeno exclusivo del *Quijote*,

puesto que, como se ha mencionado anteriormente, en otras obras se han observados estas continuas transiciones de estilo sin ninguna señalación previa por parte de un verbo introductorio. Por lo que respecta a Cervantes, estos cambios de estilos no afectan solamente al *Quijote*, sino que se encuentran también en sus otras obras: la *Galatea* (1585), por ejemplo, cuenta con dos ejemplos; en las *Novelas ejemplares* (1613) se cuentan siete ejemplos en seis novelas; en el *Persiles* (1617) se han contado diez casos. Así pues, si no se puede decir que se trate de un fenómeno exclusivo del *Quijote*, sí se puede decir que es en esta obra donde se encuentra la más abundancia de este fenómeno. A pesar de esto, la crítica no se ha ocupado mucho sobre este tema, a excepción del ya citado Rosenblat, quien en su libro «La lengua del *Quijote*», define el paso del estilo indirecto al directo como una de las características que luego heredó la novela nueva. En realidad, es sabido que entre el estilo directo del *Quijote* y el de la novela nueva hay bastante diferencia, puesto que en Cervantes el estilo directo libre tiene siempre que ir precedido de la transición desde el estilo indirecto, sin que ésta se señale a través del verbo *dicendi*.

Hay ejemplos de esta omisión del verbo *dicendi* en la transición del estilo indirecto al directo que conciernen especialmente un contexto particular, que es aquel en el que comienza la narración de un personaje⁶. A este respecto, en el capítulo dedicado a Grisóstomo y Marcela (I, 12-13), el cabrero Pedro realiza este cambio en el estilo del discurso, sin que el narrador le haya autorizado:

Y don Quijote rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquél y qué pastora aquélla; a lo cual Pedro respondió que lo que sabía era que el muerto [...] había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar, con opinión de muy sabio y muy leído. —Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna (I, 12).

Esta ausencia del verbo *dicendi* en éste y en los otros tres ejemplos identificados por Martín Morán podría explicarse como un intento de evitar la repetición del «que» en un hipotético discurso indirecto. De hecho, la explicación de esta elección la proporciona el propio cabrero Pedro al transformar la palabra «eclipse» en «cris». Un error éste — si se le puede llamar así — que anticipa otros casos similares de distorsión de las palabras que afectará también a Sancho a lo largo de la obra, y que en este caso introduce el tema de los reproches de don Quijote sobre el uso correcto de las palabras. En realidad, la elección de omitir el verbo *dicendi* e insertar la palabra distorsionada «cris» ayuda al autor a intercalar la «Historia de Grisóstomo y Marcela» haciendo que don Quijote sea el único en tener contacto directo con uno de los personajes de esta historia que interrumpe la narración de la obra principal, asumiendo el papel de

⁶ Martín Morán (2015: 356) identifica, además del presentado en esta tesis, otros tres ejemplos en los que la transición del estilo indirecto al directo sin introducción del verbo *dicendi* concierne el contexto del comienzo de la narración por parte de un personaje: el cuento de la pastora Torralba (I, 20), el cuento de la aventura en Argel por parte del cautivo (I, 38) y el momento en el que el hijo del Caballero del Verde Gabán recita su glosa (II, 18).

corrector. Por lo tanto, en este caso se podría argumentar que la verdadera razón de la ausencia de un verbo introductorio sirve para que se inserte la «Historia de Grisóstomo y Marcela» en el relato principal. Por eso, se puede decir que la ausencia de verbo *dicendi* pretende, en cierto sentido, subrayar la importancia y el peso de la propia expresión, enfatizando la presencialidad de la voz. De hecho, esto ya se ha señalado con anterioridad al analizar el fragmento extraído del prólogo de la primera parte. En ese preciso momento se puede ver claramente cómo la ausencia del verbo introductor en el momento de la transición del estilo indirecto al directo es realmente una técnica necesaria para intercalar al lector e el momento exacto y preciso en que el autor estaba escribiendo el prólogo.

Sin embargo, otro aspecto importante a destacar es cómo en algunos ejemplos de estas transiciones hay un uso causal de la frase en estilo directo, como se nota en el siguiente fragmento:

En oyendo don Quijote la petición del herido, en altas voces dijo que Basilio pedía una cosa muy justa y puesta en razón, y además muy hacedera, y que el señor Camacho quedaría tan honrado recibiendo a la señora Quiteria viuda del valeroso Basilio como si la recibiera del lado de su padre: —Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura (*Quijote*, II, 21).

En este ejemplo — al igual que en el citado anteriormente sobre el paje de los duques — y en los otros cuatros ejemplos encontrados por Martín Morán, el valor causal de la oración directa permanece implícito en el momento en que se produce la transición entre las dos oraciones, de indirecta a directa. Por otra parte, si se vuelve en el fragmento relativo al enfrentamiento entre don Quijote y los arrieros (I, 3), se puede observar cómo la oración directa adquiere un valor adversativo, señalado por la conjunción «pero». Martín Morán (2025: 359) identifica otros dos ejemplos de valor adversativo, que son los siguientes:

Díjole don Quijote que contase algún cuento para entretenerle, como se lo había prometido; a lo que Sancho dijo que sí hiciera si le dejara el temor de lo que oía.

—Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias (I, 20).

Y luego, descalzándose un guante, le arrojó en mitad de la sala, y el duque le alzó diciendo que, como ya había dicho, él acetaba el tal desafío en nombre de su vasallo y señalaba el plazo de allí a seis días, y el campo, en la plaza de aquel castillo, y las armas, las acostumbradas de los caballeros: lanza y escudo, y arnés tranzado, con todas las demás piezas, sin engaño, superchería o superstición alguna, examinadas y vistas por los jueces del campo

—Pero ante todas cosas es menester que esta buena dueña y esta mala doncella pongan el derecho de su justicia en manos del señor don Quijote, que de otra manera no se hará nada, ni llegará a debida ejecución el tal desafío (II, 52).

Así pues, todos estos ejemplos de transición del estilo indirecto al directo, sin la introducción del verbo *dicendi*, tanto en la forma causal como adversativa, denotan la intención de Cervantes de hacer que el lector se sumerja profundamente en las peripecias del relato, a través de las palabras de los personajes, que se manifiestan cada vez más vívidas y fervorosas. Se trata, pues, de una estrategia innovadora que sin duda transforma una historia de aventuras en una novela que podría calificarse de introspectiva, en el sentido de que sumerge al lector en la narración con la intención de que descubra la interioridad de los personajes, en línea con el ideal cervantino de abandonar a las apariencias y centrarse en la verdadera esencia del alma.

Si hasta ahora se ha analizado el estilo directo libre, ahora se intentará centrar más la atención en el segundo caso de cambio de estilo, a saber, la transición del estilo directo al indirecto sin la introducción del verbo *dicendi*. Mediante esta técnica, se pasa la palabra directamente al narrador, quien tendrá la tarea de reportar la voz de los personajes al lector, desempeñando así dos papeles diferentes en la misma frase, el de enunciador y el de narrador. Así pues, uno de los ejemplos más famosos en los que se puede ver aplicado este fenómeno es en el primer capítulo de la obra, en el que el narrador informa al lector sobre el deseo de don Quijote de encontrar una dama de la que enamorarse: «Se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hoyas y sin fruto y cuerpo sin alma» (I, 1). Por eso, antes de emprender su aventura, don Quijote comienza una especie de viaje de conversión, empezando por encontrar y limpiar su armadura, hasta nombrar a su corcel (el rocín flaco Rocinante), y ya solamente le queda buscarse una dama a la que amar y a la que dedicar sus aventuras. El narrador, por tanto, intenta narrar este momento crucial al lector a través de una focalización interna (Martín Morán, 2021: 539) y utilizando las palabras «se dio a entender» para efectivamente dar a entender cuál es el último deber que tiene que cumplir don Quijote, es decir el de buscar una dama. Lo curioso es que, para explicar las causas de su última deliberación, el narrador mimetiza las palabras del hidalgo con la frase «porque el caballero andante sin amores era árbol sin hoyas y sin fruto y cuerpo sin alma», como si fuera una referencia directa a las leyes de la caballería a las que don Quijote es muy fiel. Y es precisamente esta segunda oración la que ha sido nombrada por Todemann (1930) como una de las ocurrencias de la obra en las que se aplica el estilo indirecto libre⁷. En efecto, el fragmento presenta determinadas características, principalmente la ausencia del verbo introductor, incluso el relato casi mimético de los pensamientos del personaje y luego la ausencia de lógica con el verbo principal. Además, otra característica identificada por Morán en relación con el ejemplo analizado

⁷ Ver el estudio de Friedrich Todemann, «Die erlebte Rede im Spanischen», *Romanische Forschungen*, 44: I, 1930, pp. 103-184.

se refiere a la conjugación de los verbos. Más concretamente, el uso del imperfecto en lugar del presente de indicativo es lo que hace que se produzca una especie de transposición temporal, desde la realidad del narrador quien, a través de sus palabras, conduce al lector a los pensamientos de don Quijote, permitiendo así también que ocurra un cambio de sistemas déicticos. Por último, otro rasgo típico del estilo indirecto libre es la bivocalidad de la intención múltiple, es decir el hecho de que la oración subordinada no pretenda solamente informar de los pensamientos del personaje, sino que también transpire un velo de ironía por parte del autor, sobre el hecho de que don Quijote no es como todos los demás caballeros que se enamoran en encuentros fortuitos — como en castillos o palacios reales — sino que debe elegir a toda costa una dama de la que enamorarse porque, de lo contrario, no podría convertirse en caballero andante como aspira a ser. Todas estas características, por tanto, sugieren el hecho de que esta falta de conexión entre lógica y semántica entre la oración principal y la subordinada puede definirse como estilo indirecto libre.

En relación con todas estas consideraciones, queda por entender la motivación por la cual se optó por aplicar este estilo indirecto libre. De hecho, en la narrativa moderna, la aplicación de este fenómeno está motivada por el deseo de registrar por escrito algunos modos de la lengua hablada. Sin embargo, esta no fue la intención de Cervantes, ya que la elección de introducir un «aforisma caballeresco con el nexo causal parece indicar, por el contrario, su apego a la lengua escrita y un impulso gramaticalizador contraproducente para la cohesión lógica de la frase» (Martín Morán, 2021: 540).

Ahora bien, los estilos directo e indirecto libre no son la única técnica estilística de la que Cervantes hace uso en esta obra. Si hasta ahora se ha centrado la atención en los diálogos y en sus características estructurales y funcionales, a partir de este momento se intentará resumir brevemente cuáles son los otros recursos estilísticos que el poeta utiliza, no solamente dentro de los diálogos, sino a lo largo de toda la obra. Siguiendo los pasos de Rosenblat (1971: 77), el primero recurso estilístico que el filólogo considera en el *Quijote* es el del «tópico o lugar común». Más concretamente, esto se refiere a la técnica cervantina de tomar lugares comunes, frases hechas, modismos, tiempos adverbiales y jugar literalmente con ellos, con el fin de distorsionar un poco su significado, creando un efecto de carácter expresivo y humorístico. Así pues, el primer ejemplo de este fenómeno que se examinará en esta tesis hace referencia a la famosa fórmula con la que se abre la obra: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero» (I, 1). De hecho, esta fórmula no es exclusiva de Cervantes, ya que las expresiones «de que no me acuerdo el nombre» o «de cuyo nombre no tengo memoria» se habían utilizado en varios romances, cuentos populares y/o relatos tradicionales. De este modo, lo que hace el dramaturgo es precisamente jugar con este lugar común, transformando así las expresiones «no me acuerdo» o «no puedo acordarme» en un acto de voluntad, «no quiero acordarme». Además, en cuanto a las razones por las cuales Cervantes no quiso recordar el lugar de residencia de su personaje, es evidente que no podía dar indicaciones precisas

sobre dónde había nacido su héroe, el que llegaría a ser famoso y reconocido por toda España. Asimismo, entre los muchos otros ejemplos sugeridos por Rosenblat (1971: 81), es interesante observar el relativo a la primera salida de don Quijote, en la que el caballero confunde la venta con un castillo:

En esto sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manda de puercos (que, sin perdón, así se llaman) tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recogen, y al instante se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida (I, 2).

En este caso, Cervantes transforma el lugar común «con perdón» en «sin perdón», confiriendo a la nominación de los cerdos un carácter tan humorístico.

Sin embargo, en el *Quijote*, otro fenómeno frecuente es la presencia de «similitudes». De hecho, expresiones como «fresca como una lechuga» o «manso como un cordero» fueron criticadas varias veces por Massimo Troiano en 1569, quien afirmó que en la lengua española no podía haber similitudes tan claras y simples como de «o blanco o negro», sino que siempre debía haber una expresión que manifestara un término medio como para indicar «más blanco que la nieve». Así pues, hay muchas ocurrencias de este tipo en la obra cervantina, que el autor quiso extraer de la lengua popular, a la que era muy aficionado. Se trata de expresiones como «Iba Sancho sobre un jumento como un patriarca» (I, 7), o «dos malos hombres lo están moliendo como a cibera» (I, 44), o incluso «así sé yo quién es la señora Dulcinea [...] como dar un puño en el cielo» (II, 9). Entonces, las similitudes en la obra — tanto en la primera como en la segunda parte — son muchas, pero lo que constituye la quintaesencia cervantina es propiamente jugar con ellas y transformarlas según las circunstancias y el contexto, a veces despojándolas de un velo de humor o sarcasmo como en el caso de los lugares comunes. Un ejemplo se puede tomar del capítulo del segundo *Quijote*, donde una mujer pide justicia a Sancho gobernador, acusando al ganadero de haberla violado en el campo:

Señor gobernador de mi ánima, este mal hombre me ha cogido en la mitad de este campo y se ha aprovechado de mi cuerpo como si fuera trapo mal lavado, y ¡desdichada de mí! me ha llevado lo que yo tenía guardado más de veinte y tres años ha, defendiéndolo de moros y cristianos, de naturales y extranjeros, y yo, siempre dura como un alcornoque, conservándome entera como la salamanquesa en el fuego, o como la lana entre las zarzas, para que este buen hombre llegase ahora (II, 45).

A continuación, nombrando los diversos recursos estilísticos presentes en la obra, se ve como las «metáforas» funcionan del mismo modo que las similitudes. En efecto, Cervantes toma todas estas metáforas tradicionales, las modifica atribuyéndoles también un trasfondo cómico y humorístico, y las desarrolla tanto en los discursos del habla culta como en los del habla popular. Más concretamente, lo que hace el autor es precisamente jugar con el significado o la etimología de tales expresiones. Esto se

aprecia en varios pasajes de la obra, como en el que el hijo del Caballero del Verde Gabán resume su juicio sobre don Quijote después de haber conversado con él: «No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo» (II, 28). En este caso, la expresión «sacar del borrador» significa borrar lo que se había escrito. Así Cervantes juega con esta expresión figurada para explicar la imposibilidad, según don Lorenzo, de que el hidalgo recupere su juicio.

Una de las recurrencias estilísticas más insistentes a lo largo de la obra es la de las «antítesis», es decir, las continuas yuxtaposiciones de términos opuestos como «vida» y «muerte» a través de las cuales Cervantes expresa su visión bipolar de la vida y del mundo. En efecto, en el *Quijote* hay muchos casos de este fenómeno, que es fundamentalmente un recurso burlesco, como puede verse por ejemplo en el primer capítulo de la obra en el que nos presenta a don Quijote completamente hechizado por los libros de caballerías: «se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera, que vino a perder el juicio» (I, 1). En este caso, el lugar común «de claro en claro», que pretende enfatizar el hecho de que el hidalgo leía toda la noche, desde la puesta hasta la salida del sol, se completa con «de turbio en turbio», y luego con el juego antitético de las palabras «noche» y «día» y las expresiones «poco dormir» y «mucho leer». Mediante el juego de antítesis, Cervantes consigue una vez más mezclar el lenguaje popular con el culto. Sin embargo, las antítesis en el *Quijote* no siempre tienen valor cómico, puesto que dentro de la obra también se da en momentos más literarios, como durante los discursos de don Quijote sobre la edad del oro, del hierro o de las armas y las letras. Rosenblat (1971: 118) analiza el siguiente pasaje, en el que don Quijote responde al canónigo de los duques:

– se debía esperar antes buenos consejos que infames vituperios [...]; mejor asientan las represiones sobre la blandura que sobre la aspereza [...] Unos van por el ancho campo de la ambición soberbia; otros por el de la adulación servil y baja [...]; yo voy por la angosta senda de la caballería andante [...] Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno (II, 32).

En este fragmento entonces, son evidentes las contraposiciones de las palabras «consejos con «vituperios», «blandura» y «aspereza» etc. Sin embargo, Hatzfeld en su *El Quijote como obra de arte del lenguaje* (1966) identificó otras formas de antítesis que llamó «armonizadas». Según el filólogo, estas representan plenamente uno de los ideales de Cervantes en esta obra, a saber, el estrecho vínculo entre realidad y ficción, entre lo concreto y lo abstracto, que el dramaturgo pone de manifiesto tanto en el diálogo como en la narración. Por tanto, ejemplos de tal fenómeno podrían ser «fátoles el sol y la esperanza» (I, 1) o «dadas gracias a Dios y agua a las manos, don Quijote pidió a don Lorenzo [...]» (II, 18) y muchas otras ocurrencias a lo largo de la obra.

Asimismo, que Cervantes se inspiró en el pasado clásico se entiende también por el uso de otra recurrencia estilística, la de los «sinónimos voluntarios». Es el caso de expresiones como «borro y quitó»

(I, 1), «de galope y apriesa» (I, 3), «murasen y tapisen» (I, 7), «y por fin y remate» (I, 35), «patente y manifiesto» (II, 4), «darles dichosa y bien afortunada cima» (II, 17) y muchas otras más. Estos sinónimos voluntarios eran, por tanto, un fenómeno muy frecuente en la retórica y poética clásicas y que le sirvió a Cervantes como herramienta de encarecimiento, claridad o relace expresivo, especialmente con intención cómica. La misma función tienen las «repeticiones deliberadas» a lo largo de la obra, que eran un recurso tan frecuente en los libros de caballería y por las cuales se explica el remedo burlón de ese estilo por parte del poeta. Rosenblat (1971: 157) añade que los sinónimos voluntarios y las repeticiones deliberadas tienen una contrapartida que se revela en el «juego con la elipsis». De hecho, solo conociendo este recurso estilístico se pueden explicar pasajes como el siguiente: «Sin hablar don Quijote palabra [...] alzó otra vez la lanza y, sin hacerla pedazos, hizo más de tres la cabeza del segundo harriero, porque se le abrió por cuatro» (I, 3). En particular, este fragmento hace referencia al momento en que don Quijote está velando las armas junto a la pila de un pozo y se ve enfrentarse con dos harrieros que necesitan agua. Así pues, en este caso el inciso «sin hacerla pedazos» es paralelo a «sin hablar palabra» y, según el mismo Rosenblat (1971: 158), «no se justifica más que para el juego elíptico *hizo más de tres* [pedazos] la cabeza del harriero (junto con el juego de palabras entre *más de tres*, el *segundo* y abrió por *cuatro*)».

Resumiendo, hay otros recursos estilísticos en la obra, como juegos de palabras, juegos con los nombres o con las formas gramaticales, aliteraciones y rimas sobre los cuales esta tesis no se detendrá en detalle para que el análisis no resulte demasiado tedioso. Sin embargo, el único aspecto fundamental que se quiere mencionar se refiere al objetivo de estos últimos recursos mencionados en lograr un efecto expresivo o humorístico, en concordancia con la voluntad del autor de burlarse de los libros de caballería.

Para concluir este apartado, no se puede dejar de mencionar una última técnica narrativa aplicada por Cervantes a lo largo de la obra y destinada también a mantener la unidad del texto. Ésta hace referencia en particular a todos los momentos — hay tres en total — en los que los dos personajes principales, don Quijote y Sancho, se separan durante un tiempo. Por tanto, en estos tres casos, la narración principal se escinde, o sea se divide en dos hilos narrativos diferentes que el narrador debe ser capaz de seguir para hacer partícipe al lector de lo que les sucede a los dos personajes en dos lugares y situaciones diferentes y distantes. Así pues, se trata de la técnica narrativa del entrelazamiento, ya utilizada en la literatura medieval e incluso en el *Amadís de Gaula* donde, para interrumpir la narración principal y pasar a otro hilo narrativo, se elegía el momento de inactividad de un personaje al final de un episodio.

En otros casos, por ejemplo, en la literatura italiana del Renacimiento, se optaba, en cambio, por pasar a otro hilo narrativo interrumpiendo la narración en medio de un episodio, en el momento crucial de una acción, para crear así un efecto de *suspense* y seducción del lector⁸. Por lo que concierne las ocurrencias del fenómeno en la primera parte del *Quijote*, el primer ejemplo individuado hace referencia al episodio de Sierra Morena (I, 25), en el que el caballero decide cumplir un periodo de penitencia por

⁸ Esta técnica se ve muy bien en las obras de Boiardo y Ariosto.

causa de un hipotético desamor de Dulcinea, tras la partida de Sancho con la embajada para Dulcinea. En este caso se da cuenta de que la ausencia del escudero no necesita una nueva cesura, ya que el narrador nunca abandonará a don Quijote hasta regrese Sancho. Sin embargo, un caso diferente de entrelazamiento lo representa otro episodio del primer *Quijote*, a saber, el de la lucha de don Quijote contra el vizcaíno: la escena se interrumpe con los dos personajes en pleno duelo con las espadas en alto. La cesura en este caso se representa mediante el pasaje al capítulo siguiente, donde se explican los orígenes de la historia con la presentación del manuscrito escrito por Cide Hamete Benegeli.

Por otra parte, en la segunda parte de la obra encontramos dos episodios fundamentales de entrelazamiento: el dónde los dos protagonistas se encuentran a las puertas del Toboso con la intención de visitar el castillo de Dulcinea (II, 9); y el capítulo en el que Sancho se convierte en gobernador de la ínsula prometida por don Quijote (44-45). A este respecto, el papel del entrelazamiento en ambos casos no es solamente dividir la narración principal en dos hilos narrativos más, sino también proteger esos momentos de soledad del personaje que surgen debido a esta escisión, permitiéndole hacer numerosas reflexiones personales especialmente relacionadas con la publicación del *Quijote* de 1605 y también sobre los libros de caballería, manifestando — otra vez — el ideal de Cervantes en querer externar la interioridad de sus personajes. Inspirándose quizá en el *Amadís de Gaula*, Cervantes introduce estas transiciones unas veces con los verbos «dejar», «volver» o «ir», otras sin introductor o formulas caballerescas. Además, lo que es importante destacar es que, mediante la técnica del entrelazamiento, la figura del narrador queda casi oculta, en el sentido de que pierde de autoridad, y el foco de atención se desplaza hacia el tratamiento paródico de los enunciados, haciendo que la comunicación con el lector sea siempre caracterizada por un velo de ironía. Todas estas características, entonces, serán propias del narrador de la novela moderna.

En definitiva, después de haber analizado en detalle la mayoría de los recursos estilísticos, se puede constatar cómo su uso hace que el texto sea rico en significado y filtre el verdadero ideal lingüístico cervantino. En el próximo capítulo se verá como el lenguaje de los varios personajes de la obra es también un rasgo importante que no solo da importancia al texto, sino que también contribuye a manifestar los ideales de lengua del poeta.

3.

UN TEXTO POLIFÓNICO

En este tercer capítulo se intentará analizar en detalle las múltiples voces que Cervantes inserta en el *Quijote*. En concreto, el análisis tocará los siguientes puntos: 1) el lenguaje de don Quijote según la doble perspectiva del trance caballeresco y la de corrector lingüístico, así como la ocasional contaminación — o contagio — del registro popular de Sancho; 2) la lengua de Sancho, caracterizada por la naturalidad de su habla popular con exhibición de prevaricaciones y refranes; 3) conjuntamente, se examinarán las otras voces presentes en el relato, tanto de los personajes como de los distintos narradores, así como su relación con los ideales cervantinos, lingüísticos y/o de otro tipo; 4) por fin, se dedicará un último apartado a la presencia de distintas lenguas en el texto, que en conjunto constituyen una especie de plurilingüismo en la obra, con una ulterior mirada al problema de la comunicación interlingüística.

3.1. EL LENGUAJE DE DON QUIJOTE

Una idea relacionada con el ideal lingüístico de Cervantes es, sin duda, la voluntad del poeta de burlarse en cierto modo de la literatura de la época y, en particular, de los libros de caballería. De hecho, como se ha mencionado en los capítulos anteriores, el dramaturgo trata hacer del personaje de don Quijote una verdadera y propia parodia. Más concretamente, su objetivo era alejarse de una forma de hablar y escribir que ya no reflejaba la sociedad de la época y acercarse más a la lengua vernácula popular, poniendo en práctica la revolución lingüística que muchos habían predicado pero que pocos habían concretizado hasta entonces. Por tanto, a través del lenguaje de don Quijote, Cervantes lleva a cabo un verdadero remedo de la lengua antigua. Sin embargo, antes de adentrarse más específicamente en las características del lenguaje de este personaje, el presente estudio se detendrá primero a definir, en línea general, lo que Cervantes entendía por ironía y cómo consigue manifestarla a través del habla de don Quijote para poder lograr su objetivo de burlarse de aquel lenguaje arcaico típico de la literatura de la época.

En primer lugar, conviene recordar que la referencia a los temas típicos de la novela de caballería, así como el uso del lenguaje característico de este género literario, hacen que el *Quijote* se convierta en un

verdadero modelo de crítica paródica, provocando una evocación continua al mundo caballeresco. La parodia, en efecto, de acuerdo con Urbina (1989: 389), constituye la clave de la composición del *Quijote* y debe entenderse desde la perspectiva de la práctica cervantina de una parodia no convencional, renovadora, que se aparta de lo que fueron los modelos de la parodia clásica. La obra debe considerarse, por tanto, una composición crítico-paródica, cuya característica principal y constitutiva es precisamente la presencia de la ironía en los *romances* medievales. La ironía del género romance en la obra se manifiesta precisamente a través de este esfuerzo de don Quijote por encarnar el ideal caballeresco a través, según Urbina (1989: 393), de una lograda expresión literaria de este tipo de ideal, manifestado en un continuo caudal de sermones literarios, morales e históricos.

Como se ha mencionado varias veces en los capítulos precedentes, ya desde el prólogo de la primera parte y luego en el final, el poeta advierte al lector de su intención de hacer de la obra una crítica de los libros de caballería. Sin embargo, el carácter paródico que caracteriza a toda la obra hace que, paradójicamente, el *Quijote* se convierta en una novela perteneciente a ese género literario¹. En segundo lugar, la parodia realizada por Cervantes asegura así que la propia obra sea una reacción de un sistema literario que se extiende a un género y lo transforma de manera cómica, mediante el uso de la ironía y manifestando una distancia entre la creación del autor y el género parodiado. Por tanto, esta burla en el *Quijote* se extiende a lo largo de todo el texto y se diversifica a través de la presencia de varios niveles de voz narrativa, de propios narradores — tal y como se verá en el cap. 3.3. — y de diferentes descripciones del mundo representado en la obra, en función de las distintas perspectivas de los personajes que lo observan y lo interpretan.

Ahora bien, es importante subrayar que, en realidad, la verdadera vertiente paródica del relato reside en la falta de sincronía entre don Quijote y el espacio y tiempo en el que vive. En efecto, de acuerdo con Fernández Rodríguez-Escalona (2016: 290), la distorsión paródica se manifiesta precisamente mediante este contraste entre la vida caballeresca de don Quijote y la realidad del contexto donde él mismo se inserta. De este modo, la burla ocupa gran parte de la obra y está generada por una ironía que pretende provocar la risa del lector. Asimismo, la risa generada por don Quijote, según el mismo Fernández Rodríguez-Escalona, puede entenderse mediante diferentes perspectivas. Por una parte, puede tratarse de una risa paródica cuando es provocada precisamente por el contraste entre el mundo caballeresco de los libros de caballería y la rudeza de la vida cotidiana descrita en la obra. De ahí se genera una comedia que desemboca en la ridiculización de don Quijote por la reacción de los demás personajes ante su comportamiento imitador — a todos los efectos — del mundo caballeresco. Por otra parte, podría producirse una risa irónica, que tiene más que ver con un carácter filosófico, nacido precisamente de la observación y comentario de ciertos episodios paródicos. En otras palabras, la parodia y la ironía van de la

¹ Este aspecto lo había ya señalado Lucía Megías en *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial Pigmalión, 2004.

mano y una está estrechamente ligada a la otra, ya que la primera caracteriza ciertos episodios, mientras que la segunda se utiliza para describir y comentar estos episodios paródicos.

La parodia del género literario de los libros de caballería en el *Quijote* se escenifica, como se ha anticipado antes, principalmente a través del lenguaje de don Quijote, quien en determinadas y concretas ocasiones dentro de la obra entra en una suerte de «trance caballeresco», expresión utilizada por Rosenblat (1971:40) para indicar todos los momentos en los que don Quijote recae en el uso de un lenguaje arcaico en un intento de encarnar al máximo su ideal de convertirse en caballero andante, siguiendo las reglas dictadas por los libros de caballería a los que era aficionado y que le habían provocado la pérdida de juicio. De hecho, para analizar los rasgos lingüísticos más peculiares de este lenguaje típico del protagonista, esta tesis examinará en detalle principalmente dos pasajes concretos comentados también por Rosenblat (1971: 38): la invocación de Dulcinea por parte de don Quijote y su llegada a la venta.

En el primero, como se ha anticipado, don Quijote invoca a su amada Dulcinea mientras asciende al famoso campo de Montiel:

Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plégaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece (I, 2).

En esta invocación, don Quijote se dirige a su amada pidiéndole que se acuerde de él y del hecho de que le duele el corazón de amor por el amor que siente por ella. El segundo fragmento, en cambio, se refiere al momento en que el caballero andante llega a la venta — que él cree que es un castillo — y dirige las siguientes palabras a las dos mozas de partido con las que se encuentra y que toma por hermosas doncellas:

—Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguizado alguno; ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran. Mirábanle las mozas, y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría; mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa, y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles: —Bien parece la mesura en las fermosas, y es mucha sandez, además, la risa que de leve causa procede; pero no vos lo digo porque os acuitedes ni mostredes mal talante; que el mío non es de ál que de serviros. El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa, y en él el enojo [...] (I, 2).

Así pues, en estos dos pasajes se observan rasgos fundamentales que, sin duda, remiten a una lengua arcaica. En primer lugar, como sugiere el mismo Rosenblat (1971: 39), el uso de la *f* al principio de palabra, rasgo típicamente latino que se observa repetidamente y en varias ocasiones a lo largo de la obra,

especialmente en los discursos de don Quijote. De hecho, palabras y expresiones como «fecho», «fermosura», «fuyan», «fazer», «fermosas» resultaban bastante extrañas también para los lectores de la época, ya que no se había conservado este rasgo de la *f-* a principio de palabra que, por otra parte, tanto había caracterizado a los libros antiguos. En efecto, una característica peculiar de la literatura antigua era tomar prestados muchos rasgos de la lengua latina, considerada — como se ha mencionado también en el primer capítulo — una de las más cercanas a la lengua dictada por Dios. En segundo lugar, también es interesante señalar la presencia del adverbio de negación *non* que, como es bien sabido, era muy utilizado en la literatura medieval antigua². En estos dos pasajes, por tanto, encontramos formas como «non fuyan», «non vos lo digo», que remiten al uso latino del adverbio, así como un empleo peculiar del complementario «vos» por «os» y de la conjunción «ca», empleada con valor causal y equivalente al más reciente «porque». En cuanto a los aspectos gramaticales, se observa el uso de las antiguas formas verbales de la segunda persona del plural con la *-d-* intervocálica, como en los casos de «habedes», «acuitedes», «mostrades», que corresponden al antiguo tratamiento cortés del *vos* y que se utilizaba en la lengua antigua para dirigirse a un caballero. Sin embargo, el mismo Rosenblat (1971: 39) señala que esta forma de la *-d-* intervocálica desapareció de la lengua oral ya a comienzos del siglo XV, pero siguió persistiendo en su forma esdrújula, como se puede ver en varias expresiones pronunciadas por don Quijote («érades», «hubiérades», «queriades», etc.). Ahora bien, en los dos pasajes citados se encuentran otras formas arcaicas y anticuadas, como «afincamiento» ('apremio, congoja'), «membrarse» ('recordar') o «acuitarse» ('afligirse'), que además se pueden notar en otras ocasiones a lo largo de la obra.

Por tanto, es interesante observar en qué momentos concretos don Quijote entra en el «trance caballeresco», sacando a relucir ese lenguaje arcaico que le caracteriza. A este respecto, se puede notar que son muchos los episodios donde el personaje recurre al uso de la lengua antigua en los momentos de desafío. Basta pensar en el episodio de la primera parte de la obra en el que el hidalgo, caminando durante la noche, ve acercarse una multitud de luces que no eran más que hachas encendidas pertenecientes a una veintena de encamisados en procesión con una litera cubierta de luto, seguidos por otros hombres. Don Quijote se enfrenta a estos individuos, apuntándoles con su lanza y pronunciando el siguiente parlamento:

—Deteneos, caballeros, o quienquiera que seáis, y dadme cuenta de quién sois, de dónde venís, adónde vais, qué es lo que en aquellas andas lleváis; que, según las muestras, o vosotros habéis fecho, o vos han fecho, algún desaguisado, y conviene y es menester que yo lo sepa, o bien para castigaros del mal que fecistes, o bien para vengaros del tuerto que vos ficieron (I, 19).

² Para profundizar más sobre el tema, ver el estudio de Jesús Moreno Bernal y bautista Horcajada «Sobre *no* y *non* en español medieval», *Revista de filología románica*, XIV, I, 1997, pp. 345-362.

En estos casos, de hecho, el personaje recurre al uso del lenguaje arcaico para adecuarse al rol de caballero andante que ha decidido adoptar. Lo mismo ocurrirá en otras y diferentes ocasiones de desafío a lo largo de la obra, o — como señala de nuevo Rosenblat (1971: 41) — en ocasiones de sorpresa y contraste con la situación dada, como para acentuar un giro cómico al contexto. Un ejemplo de esto último se puede encontrar cuando despiertan a don Quijote en mitad de la noche por la llegada de Maritornes quien, en busca del arriero, es tomada por la doncella del castillo que ha venido para pedirle amores: «—Quisiera hallarme en términos, fermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran fermosura me habedes hecho [...]» (I, 16).

Así pues, si este lenguaje arcaizante le sirve a don Quijote para exaltar su ideal de convertirse en caballero andante — muchas veces opuestos a las situaciones que vive — por otro lado, se observan varios casos de «acomodación», en los que los demás personajes de la obra se adaptan al lenguaje de don Quijote, utilizando así expresiones arcaizantes³. En efecto, esto ocurre como burla del personaje, pero a veces también de forma seria y verdadera como imitación. Por ejemplo, en uno de los primeros capítulos de la primera parte, la sobrina, al describir a don Quijote, afirma: «andaba a cuchilladas con las paredes; [...] y el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de las heridas que había recibido en la batalla» (*Quijote*, I, 5). Asimismo, en el mismo capítulo, el labrador que le ayuda a levantarse y le lleva a casa, exhorta: «viene mal ferido» (I, 5). Y lo mismo hace el cura cuando explica a Sancho que don Quijote ha sido cuidado por la princesa Micomicona para que «de desfaga un tuerto o agravio que un mal gigante le tiene fecho» (I, 29), utilizando así el rasgo lingüístico latinizante de la *f*- al principio de palabra mencionado anteriormente. También Dorotea, arrodillada ante don Quijote, recurre al uso de la lengua antigua, aunque:

—De aquí no me levantaré ¡oh valeroso y esforzado caballero! fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñes tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas (I, 29).

Ahora bien, conviene recordar que en este episodio Dorotea utiliza sí el lenguaje arcaico, pero en un sentido totalmente burlesco, en línea con el objetivo cervantino de llevar a cabo su remedo de la lengua antigua. Por tanto, son muchos los personajes que, a lo largo de la obra, se adaptan al lenguaje arcaico de don Quijote, un poco en forma de broma, pero también en forma seria. Sin embargo, el personaje que más utiliza palabras arcaizantes — aunque en un primer momento nadie lo pensaría — es Sancho. De hecho, el escudero se expresa en algunos casos con formas tomadas de la lengua antigua para

³ El término «acomodación» hace referencia al proceso mediante el cual el hablante se adapta al estilo lingüístico y a las maneras del interlocutor, haciendo que su forma de hablar sea lo más parecida posible a la suya.

crear contraste con la situación dada, siempre con valor cómico o irónico. En efecto, en varios de los diálogos entre los dos personajes principales, el lector se dará cuenta del intento de don Quijote de acercarse al habla popular típica de su compañero y, en cambio, el compromiso de Sancho en acercarse al lenguaje arcaico que a menudo caracteriza su señor, ambos — en la mayoría de los casos — debidos a los procesos de «sanchificación» y «quijotización» mencionados en el capítulo precedente. Por ello, el lenguaje de Sancho se caracteriza a menudo por tener diferentes pronunciaciones incorrectas y distorsionadas de ciertas palabras y/o expresiones. Así pues, esto denota la principal característica de su lenguaje, a saber, la naturalidad (con sus dosis de ignorancia).

Este aspecto de la naturalidad del habla de Sancho hace emerger otro rasgo fundamental del lenguaje de don Quijote puesto que el caballero, ante el lenguaje de su escudero, actúa de forma activa y crítica su «abuso» del lenguaje. De ahí surge una cuestión central que se pretende destacar en esta tesis, o sea el hecho de que, si bien es cierto que Cervantes quería revivir la lengua antigua de forma irónica y paródica a través del habla de don Quijote para más bien burlarse de ella, esto no significa que el personaje se exprese únicamente utilizando este tipo de lenguaje. De hecho, el caballero andante utiliza la lengua arcaica solamente en determinados momentos, los en los cuales entra en el ya mencionado «trance caballeresco», con el objetivo de exaltar su deseo de parecer un hombre de otra época y acercarse al mundo de los héroes protagonistas de los libros de caballería que tanto le gustaba leer. En todos los restantes casos, por tanto, el lenguaje de don Quijote se caracteriza mayoritariamente por ser expresión de la lengua de su tiempo y esto se hace patente en todos los momentos en los cuales el caballero intenta corregir las distorsiones lingüísticas de su escudero, demostrándose defensor del uso correcto que se hace de la lengua. En efecto, a lo largo de la obra don Quijote reprende Sancho varias veces educándolo, explicándole el origen y significado de ciertas palabras o latinismos que el escudero había ignorado hasta entonces, exaltando así su ideal de enriquecimiento y valor del lenguaje:

—*Erutar*, Sancho, quiere decir, *regoldar*, y éste es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo; y así, la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regiieldos*, *erutaciones*; y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco; que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso (II, 43).

Otro rasgo importante que merece la pena mencionar es el hecho de que el propio Cervantes, en diversos momentos a lo largo de la obra, incluye comentarios en la novela sobre el lenguaje de don Quijote. Más concretamente, lo que hace es burlarse de su lenguaje arcaizante. Esto se nota, por ejemplo, en el pasaje en que el caballero, una vez en su casa tras las varias desventuras de la primera salida, pide a la sabia Urganda que le cure las heridas: «Lleváronle luego a la cama, y catándole las feridas, no le hallaron ninguna» (I, 5). Asimismo, también, en otros momentos, el dramaturgo se apropia y alude a las palabras

de don Quijote, burlándose de ellas «Figurósele que la litera eran andas donde debía de ir algún mal ferido o muerto caballero» (I, 19). O, incluso, se burla del lenguaje arcaizante en uno de los momentos más importantes de la obra, en el que toma las riendas del relato tras dejar a don Quijote y al vizcaíno con las espadas en alto, en el punto más crucial de la batalla y después de dar al lector una explicación sobre los orígenes de la historia:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales, que si en lleno se acertaban, por lo menos, se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada, y en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba (I, 9).

A la luz de todas las consideraciones anteriores, se puede concluir afirmando que don Quijote quiere revivir la caballería andante propia de los libros que tanto le gustaban leer, y decide utilizar el lenguaje de aquella literatura de antaño solamente en los momentos de desafío o de contraste con el contexto y la situación dada, como se ha mencionado antes. Sin embargo, en el resto de la obra, el hidalgo habla poniendo de manifiesto todo el esplendor de la lengua de su tiempo y demostrándose un verdadero conocedor de la lengua culta de su época.

Por su parte por un lado se ha dicho que Sancho intenta acercarse al lenguaje arcaico de don Quijote tergiversando a menudo palabras y/o expresiones generando en don Quijote un carácter corrector que demuestra su conocimiento de las reglas relativas al uso correcto del lenguaje, por otro lado, es importante señalar cómo también el caballero manchego intenta acercarse — en algunas ocasiones — al lenguaje característico de Sancho. De hecho, el habla del escudero (como se verá en detalle en 3.2.) se caracteriza sobre todo por un uso frecuente de refranes, rasgo que subraya su naturalidad y, en consonancia con esto, se observa que también don Quijote a veces recurre al uso de refranes o sentencias, lo que demuestra que es muy proclive al lenguaje proverbial. En efecto, el primer refrán proverbial que pronuncia el caballero es «Cada uno es hijo de sus obras» (I, 4), mientras que el último es lo que pronuncia ya en su cama antes de morir «¡En los nidos de atañe no hay pájaros hogaño!» (II, 74), lo que supone que el primero y el último refranes de la novela corresponden a don Quijote. Incluso Sancho, en los capítulos finales del relato, hace referencia al uso que su caballero hace de los refranes, precisando que los del caballero están bien pensados antes de ser dichos, mientras que los suyos los pronuncia a destiempo:

—Nunca te he oído hablar, Sancho —dijo don Quijote—, tan elegantemente como ahora, por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: «No con quien naces, sino con quien paces». —¡Ah, pesía tal —replicó Sancho—, señor nuestro amo! No soy yo ahora el que ensarta mí, sino que debe de

haber entre los míos y los suyos esta diferencia: que los de vuestra merced vendrán a tiempo y los míos a deshora; pero, en efecto, todos son refranes (II, 68).

Sin embargo, contrariamente a lo que afirma Sancho, hay que destacar algunas diferencias entre sus refranes y los de don Quijote, razón por la que no se puede decir que «todos son refranes». De hecho, no solamente los refranes de Sancho pueden parecer en ocasiones impertinentes (ver cap. 3.2), sino que también los del hidalgo manchego — aunque generalmente son más pertinentes — a veces se insertan en manera inapropiada. Un ejemplo de esto se puede ver durante el episodio de la Cueva de los Montesinos en el que, una vez fuera de la cueva, don Quijote relata su experiencia y pone en boca de Durandarte un dicho que Fernández Rodríguez Escalona (2006: 376) define como inadecuado a la dramática situación: «Y cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar» (*Quijote*, II, 23). Progresivamente, don Quijote recurre más y más a estas intervenciones proverbiales y él mismo justifica su uso afirmando que lo hace para asemejarse la habilidad de Sancho. En efecto, cuando el escudero recurre al uso de refranes para pedir el salario al caballero, éste le responde: «Hablo de esta manera, Sancho, por daros a entender que también como vos sé yo arrojar refranes como llovidos» (II, 7). En otras ocasiones más, don Quijote utiliza refranes como réplica dialógica a los de Sancho:

– Señor – respondió Sancho –, «en cada tierra su uso»: quizá se usa aquí en el Toboso edificar en callejuelas los palacios y edificios grandes; y así, suplico a vuestra merced me deje buscar por estas calles o callejuelas que se me ofrecen: podría ser que en algún rincón topase con ese alcázar, que le vea yo comido de perros, que así nos trae corridos y asendereados.

– Habla con respeto, Sancho, de las cosas de mi señora – dijo don Quijote –, «y tengamos la fiesta en paz, y no arrojemos la sogá tras el caldero» (II, 9).

Sin embargo, en el caso de don Quijote podrían calificarse más bien de sentencias, puesto que difieren de los refranes de Sancho en su contenido, además de tener un valor referencial que no tienen los refranes. Asimismo, las oraciones — a diferencia de los refranes — tienen un significado que siempre puede considerarse válido y aplicarse a cualquier tipo de contexto y su interpretación no tiene por qué desviarse de la literal, como ocurre en cambio con los refranes, que deben interpretarse en función del contexto y la situación en que se insertan. Por último, ambos se distinguen principalmente en su origen, ya que los refranes proceden de la experiencia mientras que las sentencias nacen de la especulación, revelando una mayor cultura.

Ahora bien, un último elemento interesante que caracteriza el lenguaje de don Quijote es la entonación, ya que se menciona varias veces en la narración para que el lector pueda imaginársela. De hecho, en algunos pasajes de la obra Cervantes describe la forma de expresarse del caballero con tal detalle que casi parece oírlo / que se le percibe hablar, con su voz segura, grave y poderosa. En efecto, el

caballero andante eleva a menudo el tono de voz, como cuando se dirige a las dos mozas de la venta a las que confunde con doncellas de un castillo, o cuando oye acercarse al arriero mientras guarda sus armas, y en muchas otras ocasiones a lo largo de la obra. Así pues, la voz potente e intensa de don Quijote contrasta a menudo con la situación y el contexto en que vive, como cuando despotrica contra Ginés de Pasamonte después de que éste se niegue a ir al Toboso a rendir homenaje a Dulcinea (I, 22), o cuando los viajeros llegan a la venta que el hidalgo vigila creyendo que es un castillo (I, 43). Y es precisamente su voz imponente la que cambia su intensidad emocional en momentos considerados más graves, como el de la comitiva de encamisados que están en procesión por la noche, a los que don Quijote les confunde con secuestradores y les despotrica «con turbada y ronca voz» (I, 52).

En definitiva, se puede afirmar que el habla de don Quijote se caracteriza por la naturalidad propia de un hidalgo de pueblo, quien combina su lenguaje discreto con el buen juicio, además de una gran afición a la lectura del género caballeresco que le lleva a adoptar un lenguaje arcaico e potente, con lo que se podría decir que la suya es un habla mixta. Así pues, el caballero — como se ha repetido varias veces a lo largo de este apartado y como también afirma Rodríguez Pascual (2004: 1132) — es un gran conocedor del lenguaje culto de su época, al igual que otros personajes de la obra, entre ellos el cura «que era hombre bien hablado», el maese Nicolás Carrasco, el barbero o el bachiller Sansón Carrastro. Además, el caballero demuestra ser perfectamente capaz de cambiar su forma de expresarse según el estado de ánimo que experimente. Esto, de hecho, se puede ver cuando llama a Sancho «hijo» en sus momentos de ternura (I, 46), hasta después denominarle «loco» (I, 37) o «animal» (II, 19) en sus momentos de ira. Sin embargo, tal y como se ha analizado ampliamente en este capítulo, las intervenciones más recordadas del hidalgo son las que caracterizan sus momentos de «trance caballeresco», a través de los cuales Cervantes pone en práctica su plan de criticar el lenguaje antiguo propio del género literario de los libros de caballería. Luego de este primer punto de contacto entre el lenguaje de don Quijote y el de Sancho gracias al uso recurrente de refranes y sentencias, toca pasar al escudero.

3.2. EL HABLA DE SANCHO: UNA PREVARICACIÓN DEL BUEN LENGUAJE

Mucho se ha discutido anteriormente sobre el diálogo que sirve de eje de la obra, a saber, el que tiene lugar entre don Quijote y Sancho. Si por un lado el caballero andante expone su deseo de acercarse cada vez más al mundo caballeresco propio de los libros de la literatura que le gustaba leer, por otro lado, Sancho sigue expresando la naturalidad de su lenguaje. En otras palabras, don Quijote — como se ha explicado en el apartado anterior — es un experto de la lengua de su época, conoce sus usos, derivaciones y significados, mientras que Sancho se presenta ante el lector con un lenguaje rústico, que en un primer impacto parecería contrastar ese importante valor de la discreción que Cervantes quiso a toda costa conseguir a través de la expresión lingüística de esta obra. Sin embargo, se observa muy a menudo que

esta rusticidad característica del lenguaje de Sancho es, de hecho, un requisito importante para que don Quijote, a través de las muchas correcciones que le hace, reivindique el uso correcto del lenguaje y, en otras palabras, la corrección verbal. Es precisamente por este motivo que el hidalgo denomina a su escudero como «prevaricador del buen lenguaje» o, incluso más tarde, «prevaricador de las ordenanzas escuderiles de la andante caballería» (*Quijote*, II, 28).

En realidad, a los ojos de los lectores contemporáneos de la obra, las prevaricaciones de Sancho se caracterizaban probablemente por un sentido cómico, sobre todo en los momentos en los que el escudero intenta hablar utilizando un lenguaje más elegante, pero al final acaba distorsionando palabras, expresiones o vocablos. De hecho, esto se aprecia en muchos pasajes de la obra, por ejemplo, cuando se ve que alterna el uso de la *f*- y de la *b*- aspirada, dando a entender el porqué olía confundir «Filo» (nombre poético) con «hilo» (I, 25) y «Pandafileando» (nombre de un gigante) con «Pandahilado» (I, 30), palabra que podía asociar los dos términos procedentes del habla rústico «pando» ('encorvado, lento') y «raspahilando» ('corriendo, huyendo').

En cuanto a las constantes correcciones de don Quijote, el propio Cervantes suele burlarse de esta tendencia de corrector de su protagonista y lo hace a través de las palabras y expresiones de otros personajes. Más concretamente, este aspecto se aprecia, por ejemplo, cuando el cabrero, al contar la historia de Grisóstomo y Marcela, es continuamente interrumpido por las correcciones de don Quijote, hasta el punto de que, molesto, pronuncia las siguientes palabras: «Si es, señor, que me habéis de andar zahiriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año» (I, 12). Don Quijote, al oír estas palabras, le da razón insinuando — como dice Rosenblat (1971: 46) — que sobre a la corrección verbal está la gracia expresiva, y contesta así: «El cuento es muy bueno — le dice —, y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia». Sin embargo, en otras ocasiones se puede notar cómo es el propio Sancho quien se impacienta por las correcciones, como en el momento en el que el bachiller Sansón Carrasco le reprende por pronunciar «presonajes» en lugar de «personajes»: «¿Otro reprochador de voquibles tenemos? Pues ándese a eso y no acabaremos en toda la vida» (II, 3). Entre las muchas prevaricaciones de Sancho, una en particular se puede notar en el fragmento en el que intenta convencer a don Quijote de que las tres mozas rústicas que ve llegar a las puertas del Toboso son Dulcinea y sus doncellas, diciendo «cananea» por «hacaneas»:

- Vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver.
- «Hacaneas», querrás decir, Sancho.
- Poca diferencia hay – respondió Sancho – de «cananeas a hacaneas» (II, 10).

Por otro lado, es importante destacar que, aunque las prevaricaciones son un elemento importante en el lenguaje de Sancho, no son el único. Así pues, la característica más importante — y considerada la

columna vertebral de toda el habla del escudero — es la presencia de refranes. De hecho, como se ha anticipado en el apartado 3.1., los refranes son parte fundamental del lenguaje utilizado por el personaje y expresan plenamente su carácter popular. En este sentido, Pons Rodríguez en su edición al *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (2022) explica que en el Siglo de Oro los refranes se entendían a menudo como «espejo del buen uso» (192). El uso de refranes, sin embargo, no debe entenderse como una novedad exclusiva de esta época, pues ya se utilizaba durante el reinado de los Reyes Católicos y se consolidó durante la época imperial. La tendencia hacia un uso cada vez más popular de la lengua debe entenderse como la razón por la que los refranes se hicieron cada vez más frecuentes en la literatura del siglo XVI. Asimismo, esos gozaron de prestigio durante la edad dorada, sobre todo por la transmisión de enseñanzas morales⁴.

Analizando los refranes expresados por Sancho a lo largo del Quijote a través del *Diccionario de paremias cervantinas* de Bizzarri (2015), se verá cómo el personaje es perfectamente consciente de lo que dice. En otras palabras, el escudero es capaz de expresar sus dichos en el momento y contexto más apropiados, adecuándolos perfecta y coherentemente a la situación en la que se encuentra. Esto sugiere que Sancho es un experto en pronunciar refranes probablemente porque, en el contexto y la naturaleza popular en la que vive, estos son al orden del día. A este respecto, el primer caso de refranero de Sancho se puede encontrar al final del episodio del cuerpo muerto (I, 19) donde el escudero le aconseja a su señor a que se refugie prudentemente a la montaña: «El jumento está como conviene: la montaña cerca; el hambre carga: no hay que hacer sino retirarnos con gentil compás de pies, y, como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza» (I, 19). Con este refrán, por tanto, Sancho «propone dejar que los demás se arreglen como puedan y ellos aprovechen la posibilidad que le ofrece el destino, en este caso de huir y meterse a salvo» (Bizzarri, 2015: 275).

Así pues, según se leen y analizan sus refranes, queda claro que Sancho es perfectamente capaz de insertarlos en los momentos más inesperados o en circunstancias imprevistas y a veces lo que hace es distorsionar completamente el significado, creando así un efecto cuanto menos cómico. En efecto, así ocurre cuando se enfada con don Quijote por el hecho de que este no quiere tomar a la princesa Micomicona como su esposa, y le aconseja que no desaproveche tal oportunidad: «Y advierta que ya tengo edad para dad consejos, y que éste que le doy le viene de molde, y que más vale pájaro en mano que buitres volando, porque quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga» (I, 31). De hecho, se ha comprobado de que esta es una auténtica distorsión, puesto que el viejo refrán decía: «Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga, no se enoje» (Rosenblat, 1941: 48). En realidad, la mayoría de los refranes pronunciados por Sancho — y de los más interesantes de analizar — se encuentran en la segunda parte de la obra, ya que es en ella donde se aprecia una mayor madurez en el lenguaje utilizado por los personajes.

⁴ Ver el estudio de Louis Combet, «Los refranes: origen, función y futuro», *Paremia VI*, 1996, pp. 11-22.

A pesar de que antes se ha mencionado el hecho de que Sancho fuese capaz de insertar sus refranes en el momento oportuno, es decir, cuando se le presentaba la oportunidad, don Quijote muestra su desacuerdo con esta idea, puesto que en un fragmento de la segunda parte dice: «Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito, pero cargar y ensartar refranes a troche y moche hace la plática desmayada y baja [...]» (II, 43). De acuerdo con el estudio de Long (2003: 44) podría tratarse de un malentendido por parte del caballero, ya que parece confundir los refranes con metáforas u otros recursos similares presentes en el lenguaje de Sancho. Por ello, esta idea puede sin duda confirmarse, dado que, en todos los casos de refranero, el escudero inserta los refranes de manera contextualmente pertinente, adaptándolos perfectamente a la situación dada.

En la segunda parte de la obra, un primer caso de refrán se puede encontrar en el momento en que el bachiller Sansón Carrasco se burla de don Quijote, haciéndole creer que ha escrito una gran historia sobre sus aventuras, que todo el mundo ha leído, e intenta convencerle de que emprenda otras nuevas. En este preciso pasaje, por tanto, Sancho interviene y en su discurso inserta un refrán que resulta ser coherente con el contexto:

¿Al dinero y al interés mira el autor? Maravilla será que acierte: porque no hará que harbar, harbar, como sastre en vísperas de Pascuas [...] De eso es lo que yo reniego, señor Sansón, que así acomete mi señor a cien hombres armados como un muchacho goloso a media docena de badeas [...] y (en el caso de que se le presentara la oportunidad de gobernar una ínsula) [...] con todo esto, de buenas a buenas, sin mucha solicitud y sin mucho riesgo me deparase el cielo alguna ínsula, u otra cosa semejante, no soy tan necio que la desechase; que también se dice: cuando te dieren la vaquilla, corre con la soguilla (II, 4).

En este fragmento, de hecho, las referencias al sastre y al muchacho aparecen lingüísticamente similares, mientras que la referencia a la vaquilla es claramente un refrán con el cual Sancho quiere dar a entender que cuando se recibe un regalo, aunque al principio parezca insignificante, hay que demostrar agradecimiento y recibirlo de buen grado. Por tanto, está claro que con este dicho el escudero se refiere a la isla que le había prometido su caballero, demostrando una vez más de saber asestar bien los refranes en los discursos, aunque sea en momentos inesperados.

Sin embargo, cabe destacar como en realidad toda la familia de Sancho Panza es experta de refranes, ya que en el transcurso de la obra se ven también su esposa Teresa Panza y su hija Sanchica ensartar refranes, sacando la más pura expresión del habla popular. A este respecto, el cura, en un capítulo del segundo *Quijote* dice:

– Yo no puedo creer sino que todos los deste linajes de los Panzas nacieron cada uno con un costal de refranes en el cuerpo: ninguno dellos he visto que no los derrame a todas horas y en todas las pláticas que tienen (II, 50).

El primer caso en el que se ve este uso de refranes por parte de la familia de Sancho es señalado por el propio Long (2003: 45), en referencia al momento de la segunda parte de la obra en el que Sancho, una vez de vuelta en su casa, comunica a su mujer la decisión de emprender una segunda aventura con don Quijote, haciendo hincapié una vez más en la prometida isla como principal motivo de su decisión de volver a servir al caballero. La conversación entre ambos resulta muy acalorada, llena de metáforas y símiles, pero el carácter más peculiar se lo da el continuo uso de refranes por parte de Teresa Panza, hasta el punto de que en un momento dado es increpada por el propio Sancho: «¡Válgate Dios, mujer, y qué de cosas has ensartado unas en otras, sin tener pies ni cabeza! ¿Qué tiene que ver el cascajo, los broches, los refranes y el entono con lo que yo digo?» (II, 5). A pesar de esta reprimenda, Teresa sigue utilizando refranes, mostrando la desaprobación de su marido ante la idea de querer casar a su hija con un aristócrata en caso de que llegue a ser gobernador de la ínsula: «Medíos, Sancho, con vuestro estado, no os queráis alzar a mayores, y advertid al refrán que dice: “Al hijo de tu vecino, límpiale las narices y métele en tu casa”» (II, 5). Por ello, una vez más, Teresa utiliza un refrán para responder a Sancho, subrayando su decepción ante la idea de Sancho, ya que según su perspectiva es bueno relacionarse siempre con personas de la propia comunidad y que pertenezcan al propio estatus social. Sin embargo, Sancho no se da por vencido y pregunta a su esposa por qué no quiere que su hija pertenezca a una clase social aristocrática y, desde luego, más acomodada, la mujer contesta: «Por el refrán que dice: “¡Quién te cubre, te descubre!” Por el pobre pasan los ojos como de corrida, y en el rico los detienen; y si el tan rico fue un tiempo pobre, allí es el murmurar y el maldecir [...]» (II, 5). Sin embargo, el elemento interesante en este caso es el hecho de que Teresa se convierte en una suerte de doble de Sancho en el arte de ensartar refranes, lo que demuestra ulteriormente la centralidad de los refranes en el escudero.

Si antes se hacía referencia a la tendencia de Sancho a tergiversar y distorsionar palabras y expresiones, Rosenblat (1971: 48) señala cómo esta característica pertenece en realidad también a Teresa Panza, y esto se puede observar de nuevo en el episodio de la discusión a propósito de la segunda salida del escudero con don Quijote, en el cual utiliza un refrán distorsionándolo: «a mí, por ser vuestra mujer, me llaman Teresa Panza (que a buena razón me habían de llamar Teresa Cascajo, pero allá van reyes do quieren leyes)» (II, 5). Por tanto, se nota como Teresa Panza haya distorsionado un famoso refrán que es «Allá van leyes do quieren reyes» (ya presente en el primer capítulo de la primera parte) y que significa precisamente que es la autoridad la que siempre decide y esta es la razón por la cual no la llaman con su verdadero apellido.

Ahora bien, Rosenblat (1971: 49) señala que las distorsiones de Sancho son aún más frecuentes, ya que modifica los refranes a su gusto para que encajen y se adapten a la situación y al contexto dados. Para explicarlo mejor, se puede hacer referencia al episodio del segundo *Quijote* en el que el duque aconseja al escudero que se ocupe de la caza cuando sea gobernador de la isla. Sancho, sin embargo, recordando

una mala experiencia que tuvo con la caza, exclama: «Eso no: el buen gobernador, la pierna quebrada y en casa». En este caso pues, Sancho distorsiona el tradicional refrán «la mujer honrada, la pierna quebrada y en casa» (Correas, 1924: 323) para adaptarlo al contexto. Lo mismo ocurre cuando, al ver que su rocín ha caído en una sima, le lleva un trozo de pan a la boca y exclama «Todos los duelos con pan son buenos» (II, 55), mientras que el refrán original y tradicional decía «Los duelos con pan son menos».

Con todo, es interesante notar cómo en la mayoría de los casos los refranes de Sancho no son aislados, es decir que habitualmente se agrupan en un único discurso, como una especie de recopilación, mediante la cual una vez más Cervantes consigue provocar ese efecto cómico que caracteriza toda la obra. Esto ocurre en discursos como el de la respuesta de Sancho a las dudas de la duquesa sobre la capacidad del escudero de gobernar una ínsula:

Y si vuestra altanería no quisiere que se me dé el prometido gobierno, de menos me hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia; que maguera tonto, se me entiende aquel refrán de «por su mal le nacieron alas a la hormiga»; y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo, que no Sancho gobernador. Tan buen pan hacen aquí como en Francia; y de noche todos los gatos son pardos; y asaz de desdichada es la persona que a las dos de la tarde no se ha desayunado; y no hay estómago que sea un palmo mayor que otro, el cual se puede llenar, como suele decirse, de paja y de heno; y las avechitas del campo tienen a Dios por su proveedor y dispenserero; y más calientan cuatro varas de paño de Cuenca que otras cuatro de líniste de Segovia; y al dejar este mundo y meternos la tierra adentro, por tan estrecha senda va el príncipe como el jornalero, y no ocupa más pies de tierra el cuerpo del Papa que el del sacristán, aunque sea más alto el uno que el otro; que al entrar en el hoyo todos nos ajustamos y encogemos, o nos hacen ajustar y encoger, mal que nos pese y a buenas noches. Y torno a decir que si vuestra señoría no me quisiere dar la ínsula por tonto, yo sabré no dárseme nada por discreto; y yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce, y que de entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Wamba para ser rey de España, y de entre los brocados, pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras, si es que las trovas de los romances antiguos no mienten (II, 33).

Inesperadamente, la reacción de los duques ante el refranero de Sancho es positiva, pues quedan encantados. En cambio, la reacción de don Quijote es diferente, ya que muestra su exasperación por tener que escuchar refranes por enésima vez:

¡Maldito seas de Dios y de todos sus santos, Sancho maldito [...] y cuándo será el día, como otras muchas veces he dicho, donde yo te vea hablar sin refranes una razón corriente y concertada! Vuestras grandezas dejen a este tonto, señores míos; que les molerá las almas, no sólo puestas entre dos, sino entre dos mil refranes, traídos tan a sazón y tan a tiempo cuanto le dé Dios a él la salud, o a mí si los querría escuchar (II, 34).

Una vez que Sancho consigue su gobierno, don Quijote le da un primer consejo, que es precisamente que no haga letanías de refranes porque podrían resultar disparates y no sentencias:

–También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias.

–Eso Dios lo puede remediar – respondió Sancho –; porque sé más refranes que un libro, y viénenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen, por salir, unos con otros; pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra, aunque no vengan a pelo; más yo tendré cuenta de aquí adelante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo; que en casa llena, presto se guisa la cena; y quien destaja, no baraja; y a buen salvo está el que repica; y el dar y el tener, seso ha menester.

–¡Eso sí, Sancho! – dijo don Quijote – ¡Encaja, ensarta, enhila refranes; que nadie te va a la mano! ¡Castígame mi madre, y yo trómpogelas! Estóite diciendo que excuses refranes, y en un instante has echado aquí una letanía dellos, que así cuadran con lo que vamos tratando como por los cerros de Úbeda. Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito; pero cargar y ensartar refranes a troche moche hace la plática desmayada y baja (II, 43).

A pesar de las recomendaciones, más tarde se verá cómo don Quijote no será capaz de frenar esa tendencia de Sancho a querer incluir a toda costa refranes en sus discursos:

–No más refranes, Sancho, por un solo Dios – dijo don Quijote –; que parece que te vuelves al *sicut erat*: habla a lo llano, a lo liso, a lo no intricado, como muchas veces te he dicho, y verás como te vale un pan por ciento.

–No sé qué mala ventura es esta mía – respondió Sancho –, que no sé decir razón sin refrán, ni refrán que no me parezca razón; pero yo me enmendaré, si pudiere (II, 71).

Por tanto, se puede decir que Sancho es un refranero andante, en el sentido de que no puede contener su refranero, ya que representa plenamente su naturalidad y su verdadera esencia. Así pues, de acuerdo con el ideal cervantino, la naturalidad forma parte de la discreción, aunque en un primer momento pueda suponer un obstáculo, pero se ha visto cómo este valor era en realidad muy deseado durante el Siglo de Oro y representó especialmente una de las piedras angulares de la corriente de pensamiento humanista. De hecho, como ha demostrado Castro (1925), el poeta también está en perfecta sintonía con el movimiento erasmista en cuanto a la exaltación del refranero como expresión de la filosofía natural. Así pues, el refranero estuvo tan en boga durante el Renacimiento que fue utilizado — como también se ha dicho — por Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, considerado instrumento de expresión del lenguaje popular, del vulgo.

En definitiva, se puede afirmar cómo a través de los refranes y del habla de Sancho, Cervantes es capaz tanto de mantener el carácter cómico de la obra que se había propuesto desde el principio, como de dar valor al habla popular, mezclando así la naturalidad con la elegancia y el buen juicio del habla de don Quijote. En otras palabras, el lenguaje del pueblo y el lenguaje culto, aunque en principio parecerían incompatibles, consiguen mezclarse en un conjunto tan coherente como cómico. Por ello, una vez más Cervantes, a través de las lenguas de los protagonistas de la obra, consigue poner de manifiesto cuáles son sus ideales y sus intenciones y hará lo mismo con la inserción de diferentes niveles del habla que darán lugar a las múltiples voces que forman parte del *Quijote* y que abordan el relato desde perspectivas diferentes. Esto será objeto del próximo apartado, en el cual se verá que la naturalidad es la virtud que pertenece no solamente a los dos principales protagonistas, sino también afecta el lenguaje de otros personajes de la obra.

3.3. NARRADORES Y PERSONAJES DEL *QUIJOTE*

Hasta este momento se ha explicado que la naturalidad es una virtud que caracteriza el lenguaje de don Quijote y, en particular, de su escudero Sancho. Sin embargo, conviene recordar que este aspecto no concierne solamente a los dos protagonistas, sino que también implica a todos los demás personajes. De hecho, Cervantes utiliza la naturalidad como instrumento para hacer resaltar la verdadera esencia de los individuos que toman parte del relato, haciéndolos aparecer «sin filtros». En este sentido, Rosenblat (1971: 58) ya subraya cómo la naturalidad es la virtud capital de cualquier diálogo dentro de la obra, ya que «el vizcaíno habla como vizcaíno, los galeotes como galeotes, las labradoras del Toboso como aldeanas rústicas». Precisamente a propósito del enfrentamiento entre don Quijote y el vizcaíno, es interesante observar el siguiente pasaje:

Todo esto que don Quijote decía escuchaba un escudero de los que el coche acompañaban, que era vizcaíno, el cual, viendo que no quería dejar pasar el coche adelante, sino que decía que luego había de dar la vuelta al Toboso, se fue para don Quijote y, asiéndole de la lanza, le dijo, en mala lengua castellana y peor vizcaína, desta manera:

—Anda, caballero que mal andes; por el Dios que crióme, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno (*Quijote*, I, 8).

De la expresión «en mala lengua castellana y peor vizcaína» se puede entender la intención de Cervantes de despreciar y burlarse de la pronunciación castellana del vizcaíno. Esta burla concuerda exactamente con la imagen prototípica que se tenía de los vizcaínos, ampliamente descrita por Herrero García (1966: 249), que podría resumirse brevemente a través de siete características constitutivas: nobleza de linaje, sencillez de espíritu, cortedad de carácter, aptitud profesional para secretarios, aptitud

para la marinería, afición desmedida al vino, humor colérico. Además, esto concuerda con la idea de la época sobre los vizcaínos, a los que se atribuía un lenguaje convencional que a menudo era objeto de sátira en la literatura. En concreto, los vizcaínos también fueron objeto de burla en el teatro por su presunción de ser considerados gente noble a toda costa, su tendencia a enfadarse u ofenderse, pero también por ser gente sencilla e inocente, como se ve en el entremés de *El vizcaíno fingido* (1615). Por tanto, este parlamento del vizcaíno, que habla en su manera natural, podría traducirse al castellano correcto como «Vete, caballero, en hora mala, que, por el Dios que me crió, si no dejas el coche es tan cierto que este vizcaíno te matará como que tú estás aquí» y esconde principalmente dos chistes dirigidos a don Quijote: decir «caballero que mal andes» a quien pretende ser caballero andante, y «vizcaíno», que en la época equivalía a «tonto», de nuevo en referencia al hidalgo manchego.

Como se anticipaba citando Rosenblat (1971: 58), otro episodio interesante en el que se aprecia una vez más la intención de Cervantes de no alterar la verdadera esencia de los personajes, sino dejar que expresen plenamente la naturalidad de su habla, es el del encuentro de don Quijote con los galeotes. Ellos se presentan como prisioneros, formas de una jerarquía que caracterizaba la época en la que vive don Quijote. Sin embargo, el elemento importante a través del cual Cervantes consigue crear una distancia entre don Quijote y los galeotes es precisamente la diferencia de lenguaje de estos últimos con respecto a los demás personajes. Esto puede verse en pasajes como el siguiente:

—No son los amores como los que vuestra merced piensa —dijo el galeote—, que los míos fueron que quise tanto a una canasta de colar atestada de ropa blanca, que la abracé conmigo tan fuertemente, que a no quitármela la justicia por fuerza, aún hasta agora no la hubiera dejado de mi voluntad. Fue en fragante, no hubo lugar de tormento, concluyóse la causa, acomodáronme las espaldas con ciento, y por añadidura tres precisos de gurapas, y acabóse la obra.

—¿Qué son *gurapas*? —preguntó don Quijote.

—*Gurapas* son galeras —respondió el galeote (I, 22).

Este fragmento hace referencia a cuando don Quijote se acerca a uno de los galeotes y le pregunta qué pecado ha cometido que le ha reducido a tal estado. En la respuesta del galeote se observa el uso del término «gurapas», que don Quijote desconoce y del que pide una explicación. Esto demuestra, por tanto, no solamente la distancia entre ambos personajes a nivel de estatus social, sino también una diferencia a nivel lingüístico, ya que Cervantes no modifica el lenguaje del galeote para hacerlo comprensible al caballero o a los lectores, sino que, al contrario, mantiene su lenguaje natural haciendo resaltar la verdadera esencia del personaje. Lo mismo puede verse más adelante, en el discurso entre don Quijote y otro de los galeotes:

—Este, señor, va por canario, digo, por músico y cantor.

—Pues ¿cómo? —replicó don Quijote—. ¿Por músicos y cantores van también a galeras?

—Sí, señor —respondió el galeote—, que no hay peor cosa que cantar en el ansia.

—Antes he yo oído decir —dijo don Quijote— que quien canta sus males espanta.

—Acá es al revés —dijo el galeote—, que quien canta una vez llora toda la vida.

—No lo entiendo —dijo don Quijote.

Mas una de las guardas le dijo:

—Señor caballero, cantar en el ansia se dice entre esta gente *non santa* confesar en el tormento [...] (I, 22).

La expresión «cantar en el ansia» no la entiende don Quijote, que pregunta al galeote qué significa, lo que demuestra una vez más la diferencia de lenguaje entre ambos personajes, dado que, como explica Alonso Hernández (1979: 73) los galeotes se expresaban utilizando un registro de germanías.

Sin embargo, la naturalidad es un valor que pertenece no solamente a la lengua del vizcaíno y de los galeotes, sino también — como se anticipaba al principio de este apartado — a las labradoras del Toboso que son nada más que aldeanas rústicas, pero que Sancho trata convencer a su señor de que son Dulcinea y sus doncellas:

—Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos depriosa [...] Mas jjo, que te estrego, burra de mi suegro! ¡Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino e déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano (II, 10).

De nuevo, incluso en este caso, Cervantes deja que éstas expresen la naturalidad de su lenguaje. De hecho, analizando esta breve respuesta que las doncellas dan a don Quijote y Sancho tras verlos arrodillados a sus pies, se pueden notar expresiones como «nora en tal» ('en hora mala'), «déjenmos», «señoritos» (las personas que se creen superiores pero que en realidad no lo son) que son típicas del lenguaje de los sayagueses. En otras palabras, las tres damiselas hablan sayagués, que en aquella época se consideraba un lenguaje típicamente tosco con el que se expresaban los rústicos en el teatro⁵. Una vez más, pues, Cervantes consigue dar un giro cómico al discurso de los personajes, en línea con el ideal de hacer de su obra una parodia extendida a todo un género literario, el de la caballería.

Sin embargo, estos no son los únicos casos en los que Cervantes manifiesta su ironía sobre el lenguaje. En efecto, además de las de los personajes, hay otra importante multiplicidad de voces en la obra, cuyo conjunto ofrece otra clave de lectura sobre el estudio de la ironía en la novela cervantina. El *Quijote*, de hecho, se presenta como un texto «polifónico», término que — según las teorías expresada por Mikhail Bakhtin (1985) — se refiere a la identificación de una relación dialógica entre múltiples voces dentro de un individuo o a la cualidad colectiva de un enunciado individual. Por tanto, este concepto se

⁵ Ver el estudio de María Del Carmen Bobes Naves, *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.

gasta asociado al de heteroglosía, que también explica Bakhtin (1963) en otro lugar, con referencia a las ideologías dentro de las lenguas y a los factores sociales y geográficos que pueden reflejarse en el discurso. Así pues, el *Quijote* se presenta como una obra estructurada bajo diferentes niveles del habla, es decir que se nota la presencia de diferentes voces narrativas que exponen los hechos del relato según distintos puntos de vista y perspectivas, por lo que a su vez se pueden generar diferentes reacciones en el lector, dependiendo de cómo cada uno interprete los hechos narrados y qué perspectiva se tome en consideración.

Ahora bien, hay que subrayar el hecho de que este aspecto de los diferentes narradores a lo largo de la obra no se conecte directamente con el del ideal de lengua de Cervantes, aunque parece interesante examinarlo para demostrar que la diferenciación de perspectivas, según la cual cada voz narradora expone al lector las vicisitudes del caballero andante, es un elemento más que ofrece al relato un sentido irónico. Más concretamente, según Fernández Rodríguez-Escalona (2016: 182), el tratamiento irónico no se limita a la ironía que pueda conferir cada una de las voces narrativas presentes, sino que es el conjunto de voces el que hace irónica la obra. De hecho, cada voz autoral remite, en distintos modos y grados, a sus propias fuentes y es precisamente a través de este juego de voces superpuestas que Cervantes consigue, una vez más, dar un velo irónico al relato.

Por ello, si se analizan los diferentes procesos elocutivos del *Quijote*, como afirma también Maestro (1995), se pueden identificar cinco niveles jerárquicos: 1) un autor primero, anónimo, al que pertenecen los primeros ocho capítulos del primer *Quijote*; 2) el autor arábigo-mancheño Cide Hamete Benegeli, a quien se confiera la autoría de todo el relato a partir del capítulo I, 9; 3) el traductor, un anónimo morisco aljamiado, que traduce al castellano los manuscritos árabicos hallados por el narrador; 4) los académicos de Argamasilla, autores de los poemas donados al narrador por «un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba» (I, 52); 5) el narrador-editor, una voz anónima que organiza prologa y edita el texto completo. Por encima de todos estos niveles de habla debe situarse, obviamente, la figura de Miguel de Cervantes, cuya voz sólo aparece con nombre y apellido a partir del prólogo del segundo *Quijote*.

Ahora bien, siguiendo el orden que se acaba de exponer, la figura del narrador se presenta al lector ya desde el prólogo del primer *Quijote*. Sin embargo, si se leen atentamente los primeros capítulos de la obra, se da cuenta de que la «autoría» de los ocho primeros capítulos de la obra no pertenece a Cide Hamete Benengeli, el autor ficticio al que se atribuye la autoría del manuscrito original a partir del capítulo I, 9. Estos primeros ocho capítulos son narrados por un autor anónimo que ha sido calificado por la crítica con el sintagma de «autor primero», ya que el hecho de que no se conoce su nombre ha provocado dificultades a la hora de tratar de identificar su verdadera identidad. Además, sobre él, el narrador-editor dice:

Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen (*Quijote*, I, 8).

Y, de hecho, al principio del capítulo siguiente, vuelve a insistir en el pesar de que la historia se interrumpiera en un punto tan crucial y de que el autor no dejara información sobre dónde podría encontrar un manuscrito que relatara el final de la historia: «en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor de dónde se podría hallar lo que della faltaba» (*Quijote*, I, 9). Así pues, este narrador conocido como «autor primero» podría considerarse como la presencia más fantasmagórica del *Quijote*, puesto que efectivamente aparece en el relato, se le reconoce como personaje, es decir, existe dentro del cuento, pero sólo en lo que se refiere a los ocho primeros capítulos, ya que a partir del capítulo I, 9 desaparece por completo, sin dejar rastro de él, ni siquiera fuera del *Quijote* (Maestro, 1995: 120) o en otros manuscritos. Por ello, se podría considerar, de acuerdo con la opinión de Maestro, a este autor primero como el principal responsable de las fuentes manuscritas manejadas por el narrador-editor durante los ocho primeros capítulos de la primera parte, constituyendo la primera instancia o expresión discreta del «autor implícito».

El proceso de construcción del texto se concretiza con la aparición de la figura de Cide Hamete Benengeli, quien representa la voz narrativa principal de la historia. De hecho, como se anticipaba, al comienzo del capítulo I, 9, el narrador-editor introduce la figura de Cide Hamete identificándolo como el supuesto autor de un manuscrito árabe que luego es traducido al castellano por un morisco aljamiado y que se refiere precisamente a la historia de don Quijote a partir de la aventura del vizcaíno en adelante. Obviamente, el resultado de la traducción es editado por el narrador-editor, quien es siempre el editor de la obra y podría considerarse un poco como un «segundo autor». En otras palabras, lo que el lector se encuentra leyendo no es más que la reelaboración hecha por el narrador-editor de la traducción del manuscrito árabe escrito por Cide Hamete Benengeli. Por eso, se puede afirmar que el lector real nunca accede al texto original escrito por el autor del manuscrito, y tampoco a la verdadera y propia traducción, puesto que la voz de Cide Hamete es filtrada a través del trabajo del traductor y, más tarde, del narrador-editor que organiza y edita el texto. Por tanto, Cide Hamete aparece en el *Quijote* como personaje literario, ya que se menciona varias veces su nombre propio y se esboza su identidad, pero también como voz, ya que la forma oral «Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli que [...]» se utiliza a menudo al comienzo de los capítulos. Así pues, se podría afirmar que el autor arábigo-mancheño se convierte también en un recurso estilístico muy frecuente dentro de la obra, y es incluso una de las entidades que forman parte de los autores implícitos de la obra, así como uno de los personajes reales del relato. A diferencia del narrador-editor, que a menudo se burla de don Quijote y de los personajes — incluso desde los títulos de los capítulos que acostumbra a editar — Cide Hamete alaba y eleva a los personajes, destacándolos

como héroes. Así lo demuestran algunos fragmentos transcritos por el narrador-editor: «Y es de saber que, llegando a este paso, el autor de esta verdadera historia exclama y dice: ¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso de don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérboles sobre todos los hipérboles? [...]» (II, 17).

Maestro (1995: 121) señala cómo inicialmente Cide Hamete es mencionado varias veces por el narrador-editor, que insiste en presentarlo como un «autor árabe y manchego» (I, 22) y como un cronista o «historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio» (*Quijote*, I,16), por lo que era posible incluirlo en la lista de autores ficticios de la obra, rasgo característico también de las novelas de caballerías. Sin embargo, a partir del capítulo II, 2 son los propios personajes los que mencionan la figura de Cide Hamete, dejando claro cómo a partir de ese preciso momento don Quijote toma en consideración la figura del árabe-manchego como principal responsable de la crónica de su historia:

[...] con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.

—Yo te aseguro, Sancho — dijo don Quijote —, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.

—Y ¡cómo — dijo Sancho — si era sabio y encantador, pues (según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo) que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena!

—Ese nombre es de moro — respondió don Quijote (II, 2).

Ahora bien, el aspecto más interesante a observar en Cide Hamete es precisamente su relación con el narrador-editor, y en particular los momentos en los cuales es presentado o citado por éste como depositario y verdadero responsable de la narración de los episodios más verosímiles dentro de la obra, aquellos en los que se produce una fusión entre realidad y ficción. Un ejemplo concreto de ello puede verse en el episodio de la cueva de los Montesinos (II, 22), o incluso el del mono adivino de Maese Pedro (II, 25) o el diálogo que Sancho mantiene con su esposa Teresa Panza al comienzo de la segunda parte de la obra, en el que el narrador transcribe las citas literarias más extensas de Cide Hamete, donde puede verse cómo el verdadero autor, es decir Cervantes, intensifica su distanciamiento con la narración de los hechos considerados bastantes inverosímiles:

Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído; porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira como el aceite sobre el agua (II, 10).

Otro rasgo que concreta esta relación entre Cide Hamete y el narrador-editor es el de la ironía. Como se ha visto anteriormente, la ironía caracteriza gran parte del discurso de don Quijote (y no solo) y es el medio a través del cual Cervantes concreta su crítica al género literario caballeresco. Sin embargo, en este caso, se ha observado que Cide Hamete es citado precisamente en los momentos de comicidad, lo que confiere una expresión irónica a la figura del autor arábigo-manchego que se convierte en uno de los personajes más burlados de la novela. Un primer ejemplo de este rasgo se ve en la escena en la que doña Rodríguez va a la habitación de don Quijote para pedirle que le ayude contra el villano del duque que había mancillado a su hija. Los dos se besan las manos y el narrador comenta «aquí hace Cide Hamete un paréntesis, y dice que por Mahoma que diera, por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho, la mejor almalafa de dos que tenía» (*Quijote*, II, 48).

Una última función que Cervantes otorga al autor ficticio Cide Hamete Benengeli es la de deslegitimar la autoridad de Avellaneda sobre don Quijote. Esto supone una transformación de la relación entre el arábigo-manchego y el narrador y, de nuevo, los protagonistas de la obra subrayan cómo Cide Hamete es el verdadero cronista auténtico de la historia de don Quijote:

Créanme vuestas mercedes -dijo Sancho- que el Sancho y el don Quijote desta historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros; mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho.

-Yo así lo creo -dijo don Juan-, y si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles (II, 59).

En cuanto al traductor de la obra, es decir el morisco aljamiado, se puede afirmar que es uno de los personajes que forman parte de la entidad de los autores ficticios. De hecho, el narrador-editor de la obra le confía la traducción de los manuscritos árabes posteriores a los de Cide Hamete, concretamente a partir del capítulo I, 9 y también los de la segunda parte que habían sido editados anteriormente por Cide Hamete. Su papel dentro del *Quijote* podría entenderse como el de un personaje intermediario entre el manuscrito original árabe y su edición en español, tal y como lo conoce el lector. Así, en el conjunto

de voces que crea la polifonía de la obra, el traductor morisco se sitúa en un nivel discursivo que abarca los manuscritos de Cide Hamete Benengeli, cuya edición y traducción establecerá según los términos y reglas dictados por el narrador-editor. Sobre la identidad del traductor morisco, a diferencia de Cide Hamete, no se sabe prácticamente nada. En la obra, de hecho, sólo se menciona un par de veces su papel de traductor y el hecho de que a veces incorpore anotaciones que son citadas con cautela por el narrador-editor, como en el caso siguiente:

Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer a su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía, y así, prosiguió diciendo [...] (II, 5).

Por tanto, el narrador-editor se afana en precisar que el traductor morisco no se limitó a traducir, sino que también editó, redujo o reescribió ciertos pasajes o fragmentos del manuscrito árabe que consideró demasiado prolijos:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones (II, 18).

Como afirma también Rodríguez Posada (2016: 153), el narrador-editor considera necesario censurar y cortar algunos pasajes — en este caso todas las circunstancias de la casa de don Diego — que considera como «frías digresiones», ya que se alejan demasiado del propósito principal de la historia. En otras palabras, la literatura del renacimiento apreciaba las descripciones, pero condenaba el uso demasiado retórico de éstas. En este caso, por voluntad del traductor, vuelve a brillar el ideal lingüístico de Cervantes de alejarse de la afectación y favorecer un lenguaje breve y claro.

Sin embargo, el texto de Cide Hamete, traducido por el traductor morisco y adaptado y citado por el narrador-editor, no es el único texto manuscrito relacionado con la historia de don Quijote. De hecho, en los últimos párrafos del primer *Quijote* se hace referencia a una caja de plomo, guardada en los cimientos de una vieja ermita, que conserva los manuscritos con los que el narrador-editor consigue cerrar la primera parte de la obra. Estos manuscritos llegan a manos del narrador a través de un médico, y pertenecen a los Académicos de Argamasilla, que forman parte de la entidad de los autores ficticios y una de las manifestaciones del autor implícito textualizado:

Pero el autor de esta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas; sólo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza [...] Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba. En la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres (II, 52).

Como señala Maestro (1995), el discurso creado por los Académicos Argamasilla para los últimos capítulos de la primera parte del *Quijote* se dispone en la misma estratificación discursiva que las intervenciones de Cide Hamete y del traductor morisco y representa, con ellas, una nueva expansión polifónica en el conjunto discursivo.

Finalmente, en cuanto al narrador-editor, se ha dicho que su función es la de editor y organizador del discurso. En realidad, su estatus es doble, ya que no sólo pertenece al conjunto de autores ficticios, sino que es la única entidad entre ellos que narra verdaderamente las vicisitudes del *Quijote*, como «discurso que transcurre *in fieri*, y cuya escritura es simultánea al acto mismo de enunciación que registra la voz del narrador» (Maestro, 1995: 134). El narrador-editor forma parte del *Quijote*, pero no interviene directamente en la historia dictada por los manuscritos, se limita a editar las traducciones de los mismos, ordena el discurso y lo dirige a un destinatario, un lector real. Además, el narrador narra en tercera persona y no forma parte de la historia que cuenta, hasta el punto de que se le podría denominar «narrador heterodiegético», aunque a veces utiliza la primera persona, pero sólo para explicar su proceso de investigación y edición de manuscritos. En su caso, no ha sido posible definir una identidad, ya que carece de nombre propio y la única información de que se dispone se refiere a esas referencias que hace de sí mismo cuando tiene que precisar ciertos cambios introducidos en las fuentes manuscritas. Sin embargo, también se le puede considerar un personaje del *Quijote*, el único que narra los hechos de don Quijote *in fieri*, y el único que anuncia los títulos, a diferencia del discurso de Cide Hamete que es meramente enfático.

Con todo, se podría afirmar que las voces del primer autor y, más concretamente, la de Cide Hamete Benengeli, son de alguna manera la base a partir de la cual se desarrollan todas las hazañas de don Quijote. En realidad, sin embargo, cada uno de estos autores remite a sus propias fuentes, interponiendo ciertos filtros entre las vicisitudes del caballero y su configuración en el texto. Por eso, puede decirse que existe una confrontación continua entre la realidad de los hechos y la forma de ponerlos «negro sobre blanco». De hecho, la presencia de innumerables voces dentro de la obra que relatan los

hechos desde diferentes perspectivas pone de manifiesto el problema del «perspectivismo en la obra», según el cual los hechos se relatan a través de diferentes perspectivas y es difícil distinguir lo que es verdad de lo que es ficticio. En este sentido, Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes* (1925) opinaba sobre el hecho de que Cervantes fuese incline por aceptar que la verdad es construida por los hombres como resultado de un pacto al que se llega a través de un punto de encuentro entre diferentes perspectivas. De ahí el tema del relativismo cervantino, es decir, la realidad de los hechos observada a través de diferentes perspectivas puede provocar distorsiones en la imagen que se tiene de ella.

En definitiva, la presencia de innumerables voces dentro de la obra, entre narradores y personajes, convierte al *Quijote* en un verdadero texto polifónico. Los protagonistas de la obra hablan a través de su lengua natural, un valor (la naturalidad del lenguaje) que permite a Cervantes dotar al texto de un velo de ironía, de acuerdo con su ideal de burlarse de la literatura de la época. Además, la combinación de varias entidades autorales ayuda a cerrar el círculo de métodos a través de los cuales el dramaturgo hace que el texto sea cómico. En el próximo apartado, se verá cómo esta multiplicidad de voces en el relato se expresa – a veces – a través de diferentes lenguas, lo que podría definirse como un plurilingüismo en la obra.

3.4. UNA MEZCLA DE LENGUAS: EL PLURILINGÜISMO EN LA OBRA

Uno de los elementos constantes al hablar de la lengua cervantina y con el que se quiere concluir este capítulo es la presencia tanto de varias lenguas como de variedades lingüísticas dentro del *Quijote*. Más concretamente, si por una parte se ha dicho que la obra cervantina presenta una multiplicidad de voces — lo que hace que el texto sea polifónico — por otra parte, ahora se verá cómo estas voces tal vez se expresan mediante el uso de diferentes lenguas que coexisten en un único texto, constituyendo así una especie de plurilingüismo en la obra.

En cuanto a la presencia de diversas lenguas y variedades de lenguas dentro del *Quijote*, Egido (2019: 47) afirma que, en línea con la maldición de la Torre de Babel, Cervantes también construye su propia torre de palabras dentro de la obra, en el sentido de que inserta una gran variedad en el texto para resaltar el hecho de que cada lengua es perfecta en cuanto a su uso. Estos presupuestos, que también coincidían con los de Erasmo, se alcanzaron en el *Persiles*, pero ya en el *Quijote* se presenta un pequeño panorama de lenguas, que es más perceptible a partir de la segunda parte de la obra, como se verá más adelante.

El primer caso de uso de lenguas no castellana en la obra al que se quiere hacer referencia en esta tesis es el del episodio en el que don Quijote va a observar a su rocín y el narrador afirma que lo vio con «más tachas que el caballo de Gonela, que “tantum pellis et ossa fuit”» (I, 45). Este uso del latín en el *Quijote* es muy frecuente y debe entenderse, en la mayoría de los casos, de forma cómica o burlesca. De hecho, en este caso se observa el uso paródico de una cita clásica, en línea con el objetivo de Cervantes

de burlarse de la literatura antigua. Asimismo, Egido (2019: 49) subraya cómo el latín aparece en la obra como signo de cultura o, mejor dicho, de burla de la cultura, y por eso es a menudo asociado a momentos cómicos o irónicos. Esto se puede notar, por ejemplo, en el episodio del Caballero del Verde Gabán, en el que se dice que tenía en su casa «libros en romance y en latín», dando a entender que era una persona culta. Lo mismo ocurre en el capítulo dedicado a maese Pedro, quien pronuncia la expresión «*operibus credite et non verbis*, y manos a la labor» como signo de cultura del habla. Incluso Rosenblat (1971: 27) demuestra ser en línea con esta idea del latín utilizado como lengua de burlas, refiriéndose a la exclamación de don Quijote «Fugite parte adversae» ante los requiebros de las pícaras damiselas del sarao que le preparó don Antonio en Barcelona (II, 42). Rosenblat incluso hace referencia a cuando Sancho maltrata a uno de estos latinos usando una de sus prevaricaciones y diciendo «quien tiene infierno, nula es retencio, según he oído decir». Don Quijote, sin entender lo que Sancho quería decir, explica: «*Retencio* es quien está en el infierno, nunca sale dél, ni puede» (I, 25). El latín aparecerá una última vez hacia el final de la segunda parte, en particular en el capítulo 71, cuando don Quijote, ya de vuelta a casa, lo utiliza como respuesta al refranero de Sancho, pero el resultado debe considerarse totalmente ridículo.

Ahora bien, todas esas intervenciones a lo largo de la obra son un motivo recurrente de comicidad, lo que hace entender otra vez cómo Cervantes convierta esa lengua antigua en material cómico. De hecho, el poeta era bien consciente de la idea de la época según la cual se defendían la lengua griega y la latina como madres de todas las lenguas, pero en su obra trata el latín a veces como lengua de burlas, para demostrar su intento — que era también el de otros autores — de elevar la lengua vulgar al mismo nivel que la latina. Por tanto, en el *Quijote* se entremezclan muchas variedades lingüísticas, dialectos y jergas, como se ha visto con el vizcaíno, los galeotes y también con las aldeanas del Toboso (ver cap. 3.3.). Este conjunto de personajes de diferentes orígenes da lugar a un entrecruzamiento de lenguas en el que emerge el carácter de diversidad lingüística de la historia. Por tanto, los personajes, expresándose con su naturalidad, dan continuamente señales al lector sobre su cultura y orígenes.

Además, el mundo de la literatura al que don Quijote es muy aficionado permite a Cervantes hacer muchas referencias a lecturas de otros países y, por tanto, escritas en diferentes lenguas como el toscano, el francés, el portugués o el catalán. Así pues, durante el episodio del escrutinio de la biblioteca (*Quijote*, I, 6), se citan títulos o fragmentos de libros en castellano, lo que sugiere que en realidad han sido adaptados o traducidos. Es el caso, por ejemplo, del *Espejo de caballerías*, adaptación del *Orlando Innamorato* de Boyardo o, incluso, la alusión al «historiador Turpín» al que se le atribuyó la autoría de la *Historia Caroli Magni et Rotholandi*. Por cierto, esta alusión a la traducción no quedará implícita en el *Quijote*, pues aflorará como puede verse en el capítulo de la segunda parte dedicado al episodio de la imprenta barcelonesa. Sin embargo, como señala Egido (2019: 50), la necesidad de la traducción surge ya al principio de la primera parte de la obra en referencia a los textos de Boyardo y Ariosto, respecto a los cuales Cervantes manifiesta

su total preferencia por leerlos en el original italiano, a lo que don Quijote también se muestra de acuerdo en referencia al *Orlando Furioso*.

En cuanto a la presencia de distintas lenguas en los textos mencionados en la obra, son numerosas las referencias a la lengua francesa, aunque parezcan indirectas y afloren en el texto a través de expresiones como «cosas de Francia» (cuando se alude al ciclo carolingio) o, más aún, la mención a «Monsiur de lautrec» o, incluso, el ocultamiento silencioso ante los corsarios franceses en el relato del cautivo. Sin embargo, ésta no es la única ocasión en la que la alusión a otras lenguas distintas del castellano queda implícita. En efecto, si se piensa en la novela de «El curioso impertinente», el narrador afirma claramente que se sitúa «En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia [...]» (I, 33), pero al final la historia se redacta en castellano. No obstante, la mayor presencia de plurilingüismo en la obra se aprecia en la primera parte y esto se debe a la presencia de un sustrato árabe, que a su vez depende del hecho de que todos los capítulos, salvo los ocho primeros, están tomados de manuscritos árabes cuya autoría se atribuye — como se ha visto en 3.3 — al árabe-manchego Cide Hamete Benengeli. Pero incluso en este caso, como se ha visto, se impone la necesidad de una traducción castellana, razón por la cual los manuscritos árabes son traducidos oral y parcialmente por el morisco aljamiado, y luego transcritos y editados por el narrador. Así, de nuevo, el contacto con una lengua extranjera hace necesaria una traducción al castellano, que primero se hace oralmente y luego se transcribe gráficamente y se edita para que el texto resulte presentable al lector. Esto también se aprecia en el hecho de que el narrador añade a lo largo del relato motivos estilísticos como «dijo que decía», que enfatizan la transición que ha sufrido al ser traducido, pero que al mismo tiempo implican una clara «inseguridad textual» (Egido, 2019: 53), sugiriendo el hecho de que la traducción del morisco es en gran medida improvisada. De este modo, la obra parece caracterizarse por una superposición continua de estratos idiomáticos, lo que acaba con esa sensación de fingida seguridad que, al contrario, no podría ofrecer un texto generado a partir de una única base idiomática como el español.

Estas referencias constantes al mundo árabe, sin embargo, no sólo se refieren a la traducción de los manuscritos de Cide Hamete. De hecho, siguiendo la línea marcada por Egido, el motivo árabe se materializa especialmente en la historia de Zoraida, donde Cervantes consigue entretejer una mezcla de diferentes culturas, lenguas y religiones. Este aspecto el lector ya lo puede notar desde el momento en que el cristiano llega de la tierra de los moros: «porque venía vestido con una casaca de paño azul, corta de faldas con medias mangas y su cuello» (I, 37). Se percibe, por tanto, una admiración por el desconocido ya empezando por la descripción de la vestimenta de los dos personajes, ligada también a su forma de portarse y, sobre todo, a los «silencios» de Zoraida, que hacen suponer a los personajes que quizá habla una lengua distinta del castellano: «por su silencio imaginaron que, sin duda alguna, debía ser mora, y que no sabía “hablar cristiano”» (I, 37). Este dato, señala Egido, es crucial para entender que, a través de la historia de Zoraida, Cervantes es capaz de promulgar una fusión de lengua, raza y religión, así como la

hibridación de lo cristiano y lo morisco a partir de una historia de amoríos. A través del cuento de Zoraida, de hecho, emerge una vez más el papel de la traducción, mediante la cual símbolos y nombres se traducen a un castellano incierto. Baste recordar cuando Zoraida transforma su nombre por voluntad religiosa, realizando esta fusión de lengua, raza y religión que se acaba de mencionar: «¡No, no Zoraida, María, María!» Esta mezcla idiomática se observa inmediatamente después con la expresión «¡Sí, sí, María: Zoraida *macange!* - que quiere decir *no*» anticipando así el discurso mixto que hará Zoraida, mezclando no sólo dos lenguas diferentes sino también dos culturas opuestas.

El relato del cautivo, además, presenta una serie de nombres, reales o ficticios, que se traducen al castellano y que contribuyen a garantizar la verosimilitud de la historia, además de que ésta se narra en primera persona. De hecho, el propio cautivo se muestra partidario de estas traducciones de nombres, como por ejemplo cuando menciona a Al Uchalí, diciendo que «lo llamaban *Uchalí Fartax*, que quiere decir, en lengua turquesca, «el renegado tiñoso» confirmando así su conocimiento de la lengua y la cultura turcas. Se verá, por tanto, que el cautivo insertará dentro de su propia habla una serie de nombres propios y comunes en turco que, en cambio, se pronuncian en castellano, elemento que presupone otra mezcla de lenguas. Ahora bien, un último aspecto de la historia del cautivo y Zoraida que merece la pena recordar es la presencia de ese papel escrito en árabe por Zoraida y que representa la clave salvífica de toda la historia. Este papel, sin embargo, requiere un proceso de traducción para que el cautivo lo entienda. Una vez más, por tanto, aparece el elemento de la traducción como medio y punto de contacto entre dos lenguas diferentes, esta vez, sin embargo, como forma de paralelismo con las fuentes manuscritas del *Quijote*, que requirieron un proceso de traducción idéntico: «Todo lo que aquí va en romance, sin faltar letra, es lo que contiene este papel morisco, y hace de advertir que adonde dice Lela Marién quiere decir Nuestra Señora la Virgen María». Sin embargo, a diferencia de los manuscritos árabes de Cide Hamete Benengeli, el traductor del papel de Zoraida conocía muy bien el árabe y no sólo oralmente, sino sobre todo por escrito. De hecho, en la obra también se describe el proceso de traducción del traductor que, antes de poner la traducción por escrito, lee la carta en voz alta delante del cautivo. Asimismo, se intentará hacer lo mismo con el segundo papel, el de respuesta del cautivo a Zoraida, que se dictará palabra por palabra al traductor, para que pueda entender el significado de cada palabra dictada y producir una traducción lo más cuidada posible. Así pues, el juego de estas traducciones implica un continuo entrecruzamiento de lenguas entre los niveles oral y escrito, que requiere siempre la intervención de la traducción como herramienta de resolución de problemas para la comunicación interlingüística.

Precisamente de dificultades comunicativas habla también Canónica (1995: 5), quien se refiere a un cierto episodio de la obra en el que Sancho se encuentra con los «peregrinos extranjeros» que le piden limosna, entre los que se esconde el morisco Ricote (II, 54). Este es el momento más significativo, uno de los pocos en el *Quijote*, en el que surgen problemas de comunicabilidad entre personajes con lenguas

diferentes. De hecho, los peregrinos comienzan a cantar en un idioma incomprensible para Sancho, que sólo entiende la palabra «limosna»:

vio que por el camino por donde él iba venían seis peregrinos con sus bordones, de estos extranjeros que piden la limosna cantando; los cuales, en llegando a él, se pusieron en ala, y levantando las voces todos juntos, comenzaron a cantar en su lengua lo que Sancho no pudo entender, si no fue una palabra que claramente pronunciaba *limosna*, por donde entendió que era limosna la que en su canto pedían [...] (II, 54).

Después de que Sancho le dé pan y queso, los peregrinos pronuncian una palabra en su propia lengua que Sancho no comprende:

– ¡*Guelte!* ¡*Guelte!*

–No entiendo –respondió Sancho –qué es lo que me pedís, buena gente.

Entonces uno de ellos sacó una bolsa del seno y mostrósele a Sancho, por donde entendió que le pedían dineros; y él, poniéndose el dedo pulgar en la garganta y extendiendo la mano arriba, les dio a entender que no tenía ostugo de moneda, y picando al rucio, rompió por ellos [...] (II, 54).

El termino «Guelte» se refería pues al alemán u holandés «geld», es decir dinero. Además, los problemas de comunicabilidad se resuelven así con el paso al lenguaje gestual y también con la posterior aparición de la figura de Ricote, que, como dice el narrador, se dirige a Sancho «en voz alta y muy castellana». Sin embargo, los peregrinos siguen dirigiéndose a Sancho en un lenguaje mixto, que se convierte en una especie de *lingua franca* y que esta vez Sancho entiende: «Español y tudesquí, tuto uno: bon compaño. Y Sancho respondía: Bon compaño, jura Di!» (II, 54). Obviamente, Cervantes privilegia la conversación entre Sancho y Ricote, pero lo interesante es que antes de entrar de lleno en el diálogo entre los dos personajes, quiere resaltar cómo no tienen ningún problema para comunicarse a pesar de que la lengua materna de Ricote no era el castellano, aunque la dominaba perfectamente por haber nacido y crecido en tierra española: «Ricote, sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura castellana le dijo las siguientes razones» (II, 54).

Otro episodio en el que se advierte el tema del plurilingüismo en la obra es el de la visita de don Quijote a la imprenta barcelonesa (II, 62). Si antes se ha hablado de la traducción como clave de resolución del problema de la comunicación interlingüística, en este episodio se verá la consideración de don Quijote sobre la traducción de obras literarias. De hecho, una vez llegados a la imprenta, el caballero andante pregunta a los oficiales lo que estaban haciendo, tras haber visto que se pasaban papeles, los leían y los corregían:

Sucedió, pues, que, yendo por una calle, alzó los ojos don Quijote, y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*; de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna, y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón, y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales; admirábase, y pasaba adelante. Llegó en otras a uno, y preguntóle qué era lo que hacía. El oficial le respondió:

– Señor, este caballero que aquí está – y enseñóle un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad – ha traducido un libro toscano en nuestra lengua castellana, y estoyle yo componiendo, para darle a la estampa.

–¿Qué título tiene el libro? –preguntó don Quijote.

–A lo que el autor respondió:

–Señor, el libro, en toscano, se llama *Le Bagatelle* (II, 62).

De hecho, el funcionario responde que están haciendo una traducción al español de un texto toscano titulado *Le Bagatelle*. Por ello, Don Quijote quiere comprobar inmediatamente si ciertas palabras se han traducido correctamente:

–Yo –dijo don Quijote – sé algún tanto de el toscano, y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto. Pero dígame vuesa merced, señor mío (y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de vuesa merced, sino por curiosidad no más): ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?

–Sí, muchas veces –respondió el autor.

–Y ¿cómo la traduce vuesa merced en castellano? –preguntó don Quijote.

–¿Cómo la había de traducir – replicó el autor – sino diciendo *olla*?

–¡Cuerpo de tal! –dijo don Quijote–, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piace*, dice vuesa merced en el castellano *place*, y adonde diga *più*, dice *más*, y el *su* declara con *arriba*, y el *giù* con *abajo*.

–Sí declaro, por cierto – dijo el autor –, porque ésas son sus propias correspondencias (II, 62).

Don Quijote dice ser un gran conocedor de la lengua toscana, pero, en realidad, en su coloquio con el oficial toma como referencia aquellas palabras italianas que eran más conocidas en la España de la época y, como afirma Canónica (1995: 6), sus conocimientos lingüísticos acaban adquiriendo un efecto totalmente cómico. De hecho, de las cinco palabras que menciona, dos (*bagatella* y *pignatta*) han pasado a formar parte del vocabulario español como préstamos del italiano.

Sin embargo, lo interesante de este episodio de la imprenta barcelonesa es precisamente lo que el hidalgo manchego señala sobre las traducciones y el trabajo del traductor:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro, don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción, o cuál el original (II, 62).

En este pasaje Cervantes utiliza la imagen de los tapices flamencos mirados al revés, para referirse al resultado de las traducciones, que en la mayoría de los casos no pueden ponerse al mismo nivel que las obras. Por tanto, don Quijote no muestra mucha inclinación hacia la traducción, porque dice que podría comprometer de alguna manera la belleza del texto, al menos si no es una traducción del griego al latín. Además, deja claro que no hay que despreciar este arte de traducir, pero advierte al lector de los peligros que puede entrañar la traducción si el traductor no traduce fielmente al original. De hecho, considera que la traducción «de lenguas fáciles» es «ni arguye ingenio ni elocución», comparando este trabajo con el de una mera copia de papeles. A pesar de eso, Egido (2019: 63) no está de acuerdo con la idea de Canónica de que el de la imprenta barcelonesa es un asunto de relativa trascendencia, especialmente en lo que se refiere al hecho de que la propia novela de don Quijote se erige como una traducción a partir de un manuscrito árabe. Sin embargo, los transcritos en la imprenta barcelonesa no son los únicos italianismos presentes en la obra. En efecto, entre los capítulos 23 y 26 de la segunda parte del relato encontramos un «caro patrón mío» pronunciado por Sancho (II, 23), así como los sustantivos «espilorchería» (II, 24) y «superchería» pronunciados por don Quijote, a los que añade «como dice el italiano» (II, 26).

En definitiva, se ha visto que la presencia del plurilingüismo en la obra puede provocar una especie de problema de comunicación interlingüística, que a menudo se resuelve mediante la traducción. Cervantes consigue así presentar al lector el grande y vasto mundo de las lenguas, dejando claro cómo están estrechamente ligadas a la dignidad del hombre, determinando su raza, cultura y religión (como se ve en el caso de Zoraida). Por ello, el papel de la traducción como medio de comprensión y enriquecimiento es necesario para entender el mundo de otra forma y desde otra perspectiva.

LA VISIÓN CERVANTINA DEL LENGUAJE:

CONCLUSIONES

Llegando al final de este trabajo, es necesario sacar algunas conclusiones sobre lo que se ha investigado a lo largo de los tres capítulos. El punto de partida de esta tesis fue examinar el motivo por el cual el *Quijote* se sigue definiendo un «modelo de lenguaje» y cuál podría ser la posición de Cervantes ante el deseo de los autores de su época de buscar una lengua perfecta. A este respecto, en línea con todo lo analizado en los diferentes apartados, se puede afirmar que la lengua de Cervantes es un conjunto de diferentes facetas y que el dramaturgo, al definir su ideal de lengua, se inspiró en el pasado clásico que buscaba continuamente una lengua perfecta, identificando las lenguas griega y latina como las más cercanas a esta idea. Sin embargo, Cervantes no se limitó solamente a ello, sino que introdujo importantes innovaciones que contribuyeron a consolidar su pensamiento en relación con la lengua y sus usos.

Como se ha visto en el primer capítulo, tras el final de la Reconquista, el establecimiento de un imperio español encabezado por los Reyes Católicos — a los que siguieron después Carlos V y Felipe II — dio paso a una época de gran esplendor cultural, tanto que también la lengua castellana comenzó a consolidarse, estableciéndose como lengua de un imperio. Y es precisamente este el contexto en el que se sitúa Cervantes con el *Quijote*, un contexto en el que se cultiva la ambición de asentar cada vez más la lengua vernácula, buscando elevarla al nivel de las lenguas clásicas. En este sentido, se ha visto que la «lengua cortesana» y, por el caso español, el «habla de Toledo», constituyeron los principales modelos lingüísticos en los que se inspiró Cervantes para configurar su ideal de lengua que, como se ha comprobado, tenía muchos puntos en común con la idea de la lengua perfecta propuesta por Erasmo, aunque no está claro llegó efectivamente a leer sus escritos. En todo caso, se ha comprobado cómo el poeta era partidario de una expresión lingüística clara, sencilla y al mismo tiempo elegante, que abandonara la afectación y los discursos llenos de retórica. Es decir, el poeta aspiraba a un lenguaje discreto, como el que ya predicaban *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione y que retoma más adelante *El Discreto* de Gracián.

De nuevo, en el segundo capítulo se ha visto cómo el diálogo es el pilar de la obra, y es precisamente a través de las conversaciones de los personajes que Cervantes consigue insertar el valor de la naturalidad, para que el lenguaje de la obra sea accesible a todos. De hecho, a diferencia de otras obras, en el *Quijote* se busca otro tipo de público, ciertamente más amplio. Este aspecto se ha demostrado analizando el habla de don Quijote y el habla de Sancho, pero también observando los parlamentos de

todos los demás personajes de la obra, cada uno de los cuales se expresa con la máxima naturalidad de su lenguaje, poniendo de manifiesto su propio origen, raza y cultura. A través de este valor de naturalidad, Cervantes consigue mostrar todas las diferentes facetas de la lengua española, aplicándola a diferentes contextos y situaciones y sobre todo haciendo llegar el texto al vulgo, que no solía ser el destinatario de esta tipología de obras.

Así pues, esto demuestra por qué hoy en día se sigue llamando al castellano como «la lengua de Cervantes», aunque es una expresión que hubiera resultado totalmente incomprensible para la gente de la época, ya que en el momento de su publicación la obra era considerada simplemente un texto gracioso, un libro de entretenimiento basado en las aventuras de un loco y su fiel compañero, que si bien constituyen una lectura amena y entretenida, no podían considerarse parte del núcleo de las obras clásicas. Por ello, solamente los críticos posteriores comprendieron realmente cuál era el objetivo de Cervantes, es decir, además de hacer de la obra una verdadera parodia de la literatura de caballería, contribuir a la consolidación de la lengua española, exaltándola en todos sus aspectos y contextos. Sin embargo, como señala Rojo (2005: 1124), hay quienes piensan que el *Quijote* es la máxima expresión de la literatura española y quienes, al contrario, destacan los errores del texto, definiendo a Cervantes como un «autor descuidado».

Esta tesis ha intentado demostrar exactamente la primera posición, es decir, cómo el *Quijote* puede ser considerado un modelo de lengua, a partir de todos los elementos analizados en este estudio que además hacen de la obra un modelo de buen español, de autoridad y digno de ser seguido. Asimismo, una clara referencia a este tipo de perspectiva se encuentra en un pasaje del segundo *Quijote*, cuando el licenciado Francisco Márquez Torres se refiere a la obra destacando «la lisura del lenguaje castellano, no adulterado con enfadosa y estudiada afectación» (II, Aprobación, 539). Como sugiere Rojo (2005: 1125), el primero en hablar del *Quijote* como modelo lingüístico fue Gregorio Mayans y Siscar, autor del primer estudio sobre la obra y la vida de Cervantes (1737). Refiriéndose precisamente al *Quijote*, dijo que la perfección de un libro solamente se podía conseguir mediante tres aspectos fundamentales, a saber «en la buena invención, devida disposición i lenguaje proporcionado al assunto que se trata». Y precisamente sobre este último punto, añade:

En orden al estilo, ojalá que el que hoy se usa en los asuntos más graves fuese tal. En él se ven bien distinguidos i apropiados los géneros de hablar. Sólo se valió Cervantes de voces antiguas para representar mejor las cosas antiguas. Son mui pocas las que introdujo nuevamente, pidiéndolo la necesidad. Hizo ver que la lengua española no necesita de mendigar voces estrangeras para explicarse cualquiera en el trato común. En suma, el estilo de Cervantes en esta Historia de don Quijote es puro, natural, bien colocado, suave, i tan emendado que en poquísimos escritores españoles se hallará tan exacto. De suerte que es uno de los mejores textos de la lengua española (1737: 25).

Además de ser considerado uno de los mejores textos en lengua española, hay que recordar que el Quijote fue escrito en un periodo de transición lingüística, en el que la lengua oscilaba entre distintos tipos de posibilidades y múltiples vacilaciones, Esto, de hecho, podría justificar la posición de todos aquellos críticos que se fijaron en las incorrecciones lingüísticas de Cervantes.

En definitiva, en este trabajo se ha demostrado cómo Cervantes alcanzó esa idea de perfección lingüística aportando innovaciones lingüísticas y mezclando lo vernáculo con la lengua culta, consiguiendo aplicar la lengua española a diferentes contextos y situaciones. Y esto es precisamente lo que hace del *Quijote* un «modelo de lenguaje»

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X, *Partida Segunda*, ed. A. Juárez Blanquer y A. Rubio Flores, IX, Granada, Impredisur, 1991.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germania (Introducción al léxico de marginalismo)*, Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *Un maestro en tiempos de Felipe II: Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*, Madrid, La esfera de los libros, 2014.
- ALDRETE, Bernardo, *Del origen y principios de la lengua castellana o romance que hoy se usa en España*, Madrid, Melchor Sánchez, 1674.
- ASENSIO, Eugenio, «La lengua compañera de un imperio», *Revista de Filología Española*, 43 (3/4), pp. 399-413.
- BAKHTIN, Mikhail, *Problems with Dostoevsky's Poetics*, ed. y trad. Caryl Emerson, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1984.
- The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1985.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.
- BOBES NAVES, María Del Carmen, *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- CANONICA, Elvezio, «Aspetti del plurilinguismo nelle letterature iberiche, dalle origini al Secolo d'Oro», en *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, ed. F. Brugnolo y V. Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 1-12.
- «Otra lengua y otros pecados: el tratado *Lingua* (1525) de Erasmo y su traducción española de Bernardo Pérez de Chinchón (1533)», *Les Cahiers de Framespa*, 20, 2015, sp., en red.
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El Cortesano*, ed. Antonio María Fabié, trad. Juan de Boscán, Madrid, Librería de los bibliófilos, 1542.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Noguer, 1972.

- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Ediciones Atlas, 1947-1949.
- Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, RAE, 2004.
- COLÓN, Cristóbal, *Textos y documentos completos*, ed. C. Varela, Madrid, Alianza Universidad, 1984, p. 307.
- COMBET, Louis, «Los refranes: origen, función y futuro», en *Paremia VI*, 1996, pp. 11-22.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DELGADO, Edmundo Ernesto, «Consideraciones en torno al lenguaje en *Don Quijote*: Bases para una aproximación estilística», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.2, 2000, pp. 53-78.
- DESIDERIUS, Erasmus, *El enquiridión o Manual del Cauallero Christiano*, Jorge Costilla, Valencia, 1528.
- Elogio de la locura*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1953.
- ECO, Umberto, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 2006.
- EGIDO, Aurora, *El diálogo de las lenguas y Miguel de Cervantes*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- FAYARDO, Diógenes, «Erasmus y don Quijote de la Mancha», *Thesaurus*, 40, 3, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1985, pp. 604-619.
- FERNÁNDEZ – ORDOÑEZ, Inés, «Alfonso X el Sabio en la historia del Español», en *Historia de la lengua española*, ed. R. Cano, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 381-422.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ – ESCALONA, Guillermo, «Lenguaje y fraude comunicativo en *Don Quijote de la Mancha*», en *Serenísima palabra, Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014), ed. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, Maria del Valle Ojeda Calvo y Andrea Zinato, Venecia, Edizioni Ca Foscari, 2017, pp. 903-912.
- La concepción cervantina del hablar*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2016.
- FERRERAS, Jacqueline, «Didactismo y arte literario en el diálogo humanístico del siglo XVI», *Criticón*, 58, 1993, pp. 95-102.
- FLORES, R. M., «Estructura estilística en el *Quijote*», *Cervantes* 16.2, 1996, pp. 47-70.
- FRAGO, Juan Antonio, *Don Quijote. Lengua y sociedad*, Madrid, Arco/Libros-La Muralla, 2015.

- GALVAN, José Luis, «Cervantes y su postura ante la lengua», en *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, 6, Cuenca, Ecuador, Universidad Politécnica Salesiana, 2009, pp. 27-52.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2004.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis, «Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXVIII, 1990, pp. 23-33.
- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Por Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, pp. 129 – 147.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, «Nuevos datos sobre la primacía lingüística toledana», *Revista de filología española*, 67, 1/2, 1987, pp. 123-126.
- «Aspectos de la norma lingüística toledana», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 859-871.
- El habla toledana, modelo de la lengua española*, Toledo, I.P.I.E.T., 1996.
- «El habla cortesana, modelo principal de la lengua española», *Boletín de la Real Academia Española*, 82, Madrid, 2002, pp.153-231.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo Español*, ed. Margherita Morreale, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.
- GUIMÉNEZ-EGUÍBAR, Patricia, «Arabism in the Spanish lexicon of trades: a diachronic perspective», en *Diachronic Applications in Hispanic Linguistics*, ed. E. Núñez Méndez, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 35-88.
- HATZFELD, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto, «El pensamiento de Cervantes sobre la lengua y su proyección en el diálogo del *Quijote*», *Didáctica. Lengua y Literatura*, 8, Madrid, Universidad Complutense, 1996, pp. 153-167.

- HERNANDO GARCÍA-CERVIGÓN, Alberto, «La influencia de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija en la primera edición de la GRAE», *Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2011, pp. 145-170.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Editorial Gredos, 1966.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Editorial Gredos, 1981.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «La prosa del *Quijote*», en *AA. VV.*, *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1985, pp. 113 -130.
- LEÓN, Fray Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. Antonio Sánchez Zamarreño, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- LLORCA, Bernardino, «*Erasmus y España*», en *Salmanticensis*, 1, 1, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1954, pp. 183-197.
- LODARES, Juan R., «Alfonso el Sabio y la lengua de Toledo (Un motivo político-jurídico en la promoción del castellano medieval)», en *Revista de Filología Española*, 75, 1/2, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- LONG, Graham, «Los refranes de Sancho Panza», en *CVC. Actas XXXVIII (AEPE)*, ed. Sara M. Saz, Madrid, 2003, pp. 43-48.
- LOSADA PALENZUELA, J. Luis, «La pluralidad lingüística en la novela helenizante posterior al Persiles», *Anales Cervantinos*, 52, 2020, pp. 283–300.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial Pigmalión, 2004
- MAESTRO, Jesús G., «El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1, 1995, pp. 111-141.
- MANCING, Howard. *The Chivalric World of Don Quixote: Style, Structure, and Narrative Technique*, Columbia: U Missouri P, 1982.
- MARINEO SÍCULO, Lucio, *De las cosas memorables de España*, Alcalá, Biblioteca de Catalunya, 1530.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.
- «La reificación de palabra en el *Quijote*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, 1999.

—«Función del diálogo en el *Quijote* (I): Tres distancias deícticas», en *AIISO, Actas VI*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Burgos – La Rioja, Iberoamericana Vervuert: Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, pp. 1255-1266.

—«Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista», *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, coord. Alicia Parodi, Julia D' Onofrio y Juan Diego Vila, ed. Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 187-198.

—*Autoridad, palabra y lectura en el Quijote*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008.

—«La relación diálogo-narración en el *Quijote*», en *Ortodoxia y heteroglosia en Cervantes*, ed. Carmen Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 225-235.

—«El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes», ed. E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, en *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 65-103.

—«Anticipaciones en el *Quijote* del estilo directo libre», en *La pluma es la lengua del alma - Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015a, pp. 351-362.

—«El *Quijote* de 1615. La novela bajo el imperio de los lectores», *El español en el mundo - Anuario del Instituto Cervantes*, 2015b, pp. 87-106.

—«La palabra bivocal en el *Quijote*», *eHumanista/Cervantes*, 2015c, pp. 66-81.

—«El *Quijote* de 1615. Un modelo de resiliencia para la novela moderna», *Criticón*, 2016, pp. 77-91.

—«Las raíces italianas de Cide Hamete», *eHumanista/Cervantes*, Santa Barbara, University of California Santa Barbara, 2017, pp. 93-112.

—«El entrelazamiento en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 53, 2021a, pp. 133-156.

—«El estilo indirecto libre en el *Quijote*», *Boletín de la Real Academia Española*, 101, 324, 2021b, pp. 537-569.

MARTORELL DE LACONI, Susana, «Cervantes y la lengua española», *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, coord. Alicia Parodi, Julia D' Onofrio y Juan Diego Vila, ed. Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 455-459.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Obras completas*, ed. Antonio Mestre Sanchis, Oliva, 1984.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «La lengua en el tiempo de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1950, pp. 9-24.
- MENESES, Felipe de, *La luz del alma cristiana*, Sevilla, Martín de Montedoca, 1555.
- MONER, Michel, «Cervantes y la traducción», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2, México, El Colegio de México, 1990, pp. 513-524.
- MONREAL PÉREZ, J. L. «Razones que explican el uso de las lenguas en el Humanismo renacentista. El caso de la lengua alemana y castellana», *Revista de Filología Románica* 33.2, 2016, pp. 145-166.
- MORENO BERNAL, Jesús y HORCAJADA, Bautista, «Sobre *no* y *non* en español medieval», *Revista de filología románica*, 14, 1, 1997, pp. 345-362.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «A propósito de la conformación de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y su relación con las *Novelas ejemplares*», *Artifara*, 13bis Monográfico: Las Novelas ejemplares en su IV centenario, 2013, pp. 206-25.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática de la lengua Castellana*, Madrid, 1942.
- PÉREZ DE CHINCHÓN, Bernardo, «La *Lengua* de Erasmo nuevamente romançada: por muy elegante estilo», ed. D. Severin, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, 31, Madrid, 1975, pp. 145-146.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola, «Juan de Valdés y el *Diálogo de la lengua*», en *Diálogo de la lengua*, ed. Lola Pons, Madrid, RAE, 2022.
- PRADO ARAGONÉS, Josefina, «Cuestiones sobre didáctica de la lengua en el *Quijote*», en *Actas Cervantistas (23-26 de abril de 1998)*, coord. por José Ramón Fernández de Cano y Martín, 8, Ayuntamiento de El Toboso, 1999, pp. 423-436.
- QUEVEDO, Francisco de, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, ed. Henrico y Cornelio Verdussen, Biblioteca Pública de Orihuela, 1699.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis, «Variación Gramatical y Tipos Textuales: el diminutivo en la época de Don Quijote», *Ámbitos – Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 13, 2005, pp. 29-34.
- RIVERS, Elías, «Cervantine Dialectic», en *Quixotic Scriptures*, Bloomington, Indiana University Publ., 1983, pp. 105-131.
- ROMERO TABARES, M. Isabel, «El pensamiento erasmista: su aportación a la cultura y sociedad españolas del siglo XVI», *Cuadernos sobre Vico*, 4, parte 3, publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 149-150.
- RODRÍGUEZ, Alberto, «El arte de la conversación en el *Quijote*», *Bulletin of Cervantes Society of America*, XIII, I, 1993, pp. 89-106.

- RODRÍGUEZ PASCUAL, José Antonio, «Los registros lingüísticos del Quijote: la distancia irónica de la realidad», en CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, RAE, 2004, pp. 1130-1138.
- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo, «Frias digresiones: licencia y cesura de la descripción amplificada en *Don Quijote*», en *El retablo de la libertad: la actualidad del 'Quijote'*, Bucarest, Institutul Cultural Român, 2016, pp. 151-171.
- ROJO, Guillermo, Cervantes como modelo lingüístico, en CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, RAE, 2004, pp. 1122-1130.
- ROSENBLAT, Ángel, *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971.
- SÁEZ, Adrián J., *Godos de papel*, Madrid, Cátedra, 2019.
- TODEMANN, Friedrich «Die erlebte Rede im Spanischen», *Romanische Forschungen*, 44: I, 1930, pp. 103-184.
- URBINA, Edoardo, «Sobre la parodia y el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, 1990, pp. 389-386.
- VADILLO, Juan, «El delirio frente a la razón en el Quijote», en *Acta poét*, 34, 2, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 103-126.
- VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. R. Navarro, Madrid, Cátedra, 2015.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Lola Pons, Madrid, RAE, 2022.
- VÁZQUEZ, Francisco, *Primaleón*, ed. M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- VIEIRA, María Augusta, «La *discreción* como práctica de representación en el *Curioso Impertinente*», *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Alicia Villar Lecumberri, 2, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 1823-1831.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Manuel, «¿Erasmismo o teología española del siglo XVI?», *Cervantes y las religiones*, ed. Ruth Fine y Santiago Alfonso López Navia, Universidad de Navarra, 2008, pp. 301-326.