JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL

DE JUAN RUIZ A CERVANTES

ARS MAIORVM

Colección *ARS MAIORVM*
Instituto Universitario
«Seminario Menéndez Pidal»

Nace *Ars Maiorum* como eslabón entre generaciones.

El Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» ha visto en poco tiempo jubilarse a varios profesores en plenitud investigadora, esforzados maestros y amigos que han hecho la Filología más científica, más habitable y nada rutinaria, que conciben el trabajo como *misión* y como *afán*, circunstancias en que la entrega nunca parece suficiente. Son, además, la última generación que conoció en vida a algunos miembros del Centro de Estudios Históricos y, como ellos, no duermen en los laureles de un retiro ocioso.

Son las suyas obras de madurez, libres de los apremios que instan hoy a publicar. Cada original ha estado al cuidado de un estudioso más joven. Concurren así distintas edades en el ejercicio íntegro de las letras: cultivo de la inteligencia en compañía, en ese estadio superior de respeto, colaboración y estímulo mutuos, que es el más fecundo legado pidaliano.

Estos libros son, pues, el obsequio delicado y cordial entre amigos doctos, maestros y discípulos que se admiran y aprenden a la vez. No son tomos impasibles.

Colección *Ars Maiorvm*

4

Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»



JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL

DE JUAN RUIZ A CERVANTES

Madrid
Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»
2023

Colección *Ars Maiorvm*
Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»

Consejo editorial

Ana Vian Herrero. Directora del IUSMP
Carmen Cazorla Vivas. Secretaria del IUSMP
Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga
Paloma Jiménez del Campo
Amelia de Paz de Castro

Edición al cuidado de Alexandra Duttenhofer y Rafael Nevado

© Del texto: José Luis Girón Alconchel
© De la edición: Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»

Universidad Complutense de Madrid
ISBN: 978-84-89934-60-3
Depósito legal: V-3449-2023
Printed in Spain - Impreso por Laimprenta CG Paterna (Valencia)

Diseño del logotipo de la Colección *Ars Maiorum* y del motivo del «*accipies* librario» del colofón: Lorena Fernández García, a partir de las muestras de mayúsculas cancillerescas de Juan de Icíar, *Arte subtilíssima por la cual se enseña a escrevir perfectamente… agora de nuevo añadido*, grabador Juan de Vingles, Zaragoza, en casa de Pedro Bernuz, 1550; y de la estampa de la portada de la *Corónica del sancto rey don Fernando tercero deste nombre…*, editada por Diego López de Cortegana, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516 (Biblioteca Histórica UCM «Marqués de Valdecilla», Fondo Francisco Guerra, BH FG 3499 y BH FG 2035, respectivamente).

Este libro es la cuarta entrega de *Ars Maiorum*, colección de monografías y recopilaciones de estudios nacida como eslabón entre generaciones.

El Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» ha visto en poco tiempo jubilarse a varios profesores en plenitud investigadora, esforzados maestros y amigos que han hecho la Filología más científica, más habitable y nada rutinaria, que conciben el trabajo como *misión* y como *afán*, circunstancias en que la entrega nunca parece suficiente. Son, además, la última generación que conoció en vida a algunos miembros del Centro de Estudios Históricos y, como ellos, no duermen en los laureles de un retiro ocioso.

Son las suyas obras de madurez, libres de los apremios que instan hoy a publicar. Cada original ha estado al cuidado de un estudioso más joven. Concurren así distintas edades en el ejercicio íntegro de las letras: cultivo de la inteligencia en compañía, en ese estadio superior de respeto, colaboración y estímulo mutuos, que es el más fecundo legado pidaliano.

Estos libros son, pues, el obsequio delicado y cordial entre amigos doctos, maestros y discípulos que se admiran y aprenden a la vez. No son tomos impasibles.

Consejo editorial

Sumario

Prólogo 13

Primera parte: Juan Ruiz 15

'Remendar' y 'centón'. Notas léxicas al *Libro de Buen Amor* 17

Segunda parte: Cervantes 51

La voz de los personajes del *Quijote* 53

Cervantes y la "cuestión de la lengua". Contribución al estudio de sus ideas lingüísticas 73

Bibliografía 189

Índice General 203

De todos instrumentos yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente;
qual tú dezir quisieres, ý faz punto, ý tente;
si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente.

(Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 70)

Sancho fue a do estaba la bacía y la trujo; y así como don Quijote la vio, la tomó en las manos y dijo:

—Miren vuestras mercedes con qué cara podía decir este escudero que esta es bacía, y no el yelmo que yo he dicho; y juro por la orden de caballería que profeso que este yelmo fue el mismo que yo le quité, sin haber añadido en él ni quitado cosa alguna.

—En eso no hay duda —dijo a esta sazón Sancho—, porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance.

(Cervantes, *Quijote*, I, 44)

Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea;
ch'or sì or no s'intendon le parole.

(Dante, *Comedia*, Purgatorio, IX, 142-145)

Prólogo

Este libro se debe al laudable empeño de la directora del Instituto Universitario Menéndez Pidal, doña Ana Vian Herrero, que quiere que los no tan jóvenes recojamos en un volumen algunos de nuestros trabajos. Debo empezar, pues, esta presentación felicitándola calurosamente por la iniciativa y expresándole mi más sincera gratitud.

En la primera parte de este libro recupero el artículo "*Remendar* y *centón*. Notas léxicas al *Libro de Buen Amor*", publicado en la *Revista de Filología Española*, LXVII (1987), págs. 49-76.

La segunda parte del libro, dedicada a Cervantes, consta de un artículo difundido previamente en internet y de un libro inédito hasta ahora. El artículo es "La voz de los personajes del *Quijote*", editado primero en la *Monografía Homenaje a Miguel de Cervantes en tres tiempos* (*Revista Hispano Americana*. *Publicación digital de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras*, VII, (2017), páginas 1-14. El libro inédito hasta ahora es el trabajo sobre Cervantes que escribí durante el curso 1989-1990 y que fue mi ejercicio de "investigación inédita" en el concurso-oposición a la cátedra de Filología Española (Historia de la Lengua Española) de la Universidad Complutense. Lo publico ahora tal cual estaba en la primavera de 1990 —27 años antes del artículo con el que integra la segunda parte de este libro—, cosa que se podrá comprobar en la bibliografía que en él se cita.

Además del propósito de facilitar la lectura de estudios tal vez de difícil acceso —caso del *Libro de buen amor*— o de un ensayo inédito sobre Cervantes, me ha guiado un motivo que, creo, da unidad al volumen: homenajear a dos autores representantes del perspectivismo lingüístico en la historia de la lengua española y de la literatura escrita en esta lengua. El Arcipreste de Hita representa ese

perspectivismo en la primera mitad del siglo XIV; y Cervantes, al comienzo del XVII. El libro como *instrumento* musical que transmite un mensaje según quien lo toque; la realidad del *baciyelmo* como integración de puntos de vista. Todo es posible por el uso concreto de la lengua. La impresión que recibe el lector es como la de Dante al escuchar el *Te Deum laudamus* en el Purgatorio. La armonía de la polifonía textual y de la genial creación léxica hace *ch'or sì or no s'intendon le parole*.

Y termino con otros agradecimientos. A la doctora Alexandra Duttenhofer, que inició la tarea de escanear los textos originales para adaptarlos a las normas editoriales de la colección; al doctor Rafael Nevado Gómez que, con pericia y competencia sumas, ha completado esa trabajosa tarea; y, muy especialmente, a mi querido amigo, el profesor Daniel Sáez Rivera, cuya intervención ha sido determinante para culminarla.

Madrid, septiembre de 2021 / agosto de 2022

PRIMERA PARTE:
JUAN RUIZ

'Remendar' y 'centón'. Notas léxicas al *Libro de buen amor*[*]

Nullum est iam dictum,
quod dictum non sit prius.

Et nugae seria ducunt.

1. Introducción

La voz *remendar* del v. 66b del *LBA* apenas ha llamado la atención de los editores y estudiosos del texto de Juan Ruiz. J. M.ª Aguado la recoge en su vocabulario, pero para indicar que posee un significado relacionado con el de *e(n)mendar*, sin documentarla ni ejemplificarla con el verso que nos ocupa. En cambio, de *emendar* dice que es palabra derivada del latín MENDUM ('error del copista') y que tiene un sentido literario en el v. 1.629b: *puede más añadir e enmendar, si quisiere*[1]. Como vamos a ver, este verso se encuentra en un contexto que es *simétrico* con relación al del v. 66b.

---

[*] Quiero expresar mi agradecimiento a don Rafael Lapesa, que ha leído un borrador de este trabajo, me ha orientado y sugerido la consulta de los ficheros del Seminario de Lexicografía de la RAE; y a don Alonso Zamora Vicente, que con exquisita amabilidad me ha permitido y facilitado dicha consulta, de la que hago aquí amplio uso.

[1] José María Aguado, *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, *s. v*. Cito el *LBA* por mi edición antologizada, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia, 1985, o por Jacques Joset, *Libro de buen amor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981. Tengo presentes asimismo las ediciones de Jean Ducamin, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*, Toulouse, Tome VI de la Première série de la Bibliotèque Meridionale, 1901; Julio Cejador y Frauca,

En el manuscrito *T* no aparece este último verso. En *G* se lee: *remendar bien non sabe todo alfayate de Nueuo*, y en *S: rre-mendar bien non sabe todo alfayate nuevo.* Aceptada unánimemente la lección de este manuscrito, la estrofa queda así:

> Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo;
> *remendar* bien non sabe todo alfayate nuevo:
> a trobar con locura non creas que me muevo;
> lo que buen amor dize, con razón te lo pruevo.
>
> (66).

Ningún editor se cuestiona el significado de *remendar*, aunque la interpretación que se suele dar de la estrofa presupone que el término posee en ella un sentido literario. Así, J. Cejador apunta a este sentido cuando emplea la palabra en su comentario de la copla:

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, Madrid, Espasa-Calpe, 1970; Giorgio Chiarini, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1964; Joan Corominas, *Juan Ruiz, Libro de Buen Amor*, Madrid, Gredos, 1967; Alberto Blecua, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*, Barcelona, Planeta, 1983 [Madrid, Cátedra, 1992]. Así como las modernizadas de María Brey Mariño, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia, 1977, y de Nicasio Salvador Miguel, *Libro de buen amor*, Madrid, Magisterio Español, 1979a (edición nueva en Alhambra). Para los manuscritos, *vid*. la edición de Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, *Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*, Madrid, CSIC, 1972. Ninguna de estas ediciones anota *remendar*, salvo las paráfrasis que recojo. Tampoco figura la palabra en Manuel Criado de Val, *et al.*, *Arcipreste de Hita, Libro de buen amor: glosario de la edición crítica*, Barcelona, SERESA, 1972. Es curioso que también pase inadvertida para la filóloga italiana Margherita Morreale, en sus sucesivos "Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*", en *Boletín de la Real Academia Española*, 43 (1963), 169, págs. 249-372; "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini", en *Boletín de la Real Academia Española*, 47 (1967), 181, págs. 213-286; "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini", en *Boletín de la Real Academia Española*, 47 (1967), 181, págs. 417-498; "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini", en *Boletín de la Real Academia Española*, 48 (1968), 183, págs. 117-144; "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*, sugeridos por la edición de Joan Corominas", en *Hispanic Review*, 37 (1969), 1, págs. 131-163, y "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*, sugeridos por la edición de Joan Corominas", en *Hispanic Review*, 39 (1971), 3, págs. 271-313.

> La dificultad no está en ver garzas, que todo el mundo ve, sino en dar con el huevo de la intención, de donde las garzas salieron, y que está harto escondida para los lectores vulgares. Los lectores novatos no son quiénes para poner peros a los buenos libros *ni para remendar lo que apenas entienden*[2].

Al anotar los vv. 66ab en sus respectivas ediciones, J. Corominas y N. Salvador remiten, sin reproducirla, a la paráfrasis de la copla propuesta por G. Sobejano[3]. Éste interpretaba:

> Muchas garzas hallarás, dice el poeta a su público, pero no hallarás un huevo (o sea, podrás ver muchas aves de vistoso plumaje, muchas hermosuras deslumbrantes, pero no encontrarás detrás de ellas el huevo puesto, el núcleo de útil verdad que pudiera dar valor a tales apariencias); no todo sastre nuevo domina *el arte de remedar bien*, *de unir de modo que parezca labor inconsútil lo bueno y lo malo, las veras y las burlas*. No creas, pues, que me siento movido a trovar con locura…

También Sobejano, de modo inequívoco, entiende el significado de *remendar* en clave literaria; pero, interesado exclusivamente por el sintagma *buen amor*, ni documenta ni explica el infinitivo que nos ocupa. Eso sí, lo glosa de un modo que conviene retener, como tendremos ocasión de comprobar.

A la vista de todo esto, creo que vale la pena anotar este *remendar*, tanto por su importancia lexicográfica probada cuanto por su probable importancia histórico-literaria.

Importancia lexicográfica porque la primera documentación de la palabra es precisamente el v. 66b del *LBA*[4].

---

[2] Cejador y Frauca, 1970, I, pág. 32, nota. La cursiva es mía.

[3] Gonzalo Sobejano, "Escolios al *Buen Amor* de Juan Ruiz", en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, III, págs. 431-458, en pág. 434. El subrayado es mío.

[4] Cf. Ralph S. Boggs *et al., Tentative Dictionary of Medieval Spanish,* Chapel Hill, North Carolina, USA, 1946, *s. v*. Juan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico (DCECH)*, Madrid, Gredos, 1980, *s. v*. La documentación existente en los ficheros del Seminario de Lexicografía de la RAE demuestra también que el *remendar* de Juan Ruiz es el primero documentado. Por lo demás, el verso 66b entero ha sido interpretado como refrán, con documentación únicamente literaria en el *LBA*, por Juana G. Campos y Ana Barella, *Diccionario de*

Después de Juan Ruiz *remendar* ya no aparece hasta el siglo xv. En el Vocabulario de don Juan Manuel recopilado por F. Huerta Tejadas[5] se encuentra un *remedar* (Caza, 14, II) cuyo significado —al parecer inseguro, por los interrogantes en que lo encierra el glosador— puede guardar cierta relación con nuestro *remendar*: "¿Seguir las instrucciones o conocimientos, guiarse por ellos, suplir, ampliar?" En efecto, como veremos, la tercera acepción de *remendar* que traen los *Diccionarios* de la Academia (desde el de *Autoridades*) y otros puede tener alguna relación con este dudoso *remedar* de don Juan Manuel. Corominas y Pascual vuelven a fechar *remendar* en 1490, en el *Universal Vocabulario en latín y en romance* de Alonso Fernández de Palencia. Más de un siglo sin documentación de esta palabra, según el *DCECH.* Sin embargo —aparte el dudoso testimonio de don Juan Manuel—, en los ficheros de la RAE he encontrado algunas papeletas de *remendar* correspondientes a fechas un poco anteriores a la de 1490. Son pocas, desde luego, y extraídas de textos cancioneriles del siglo xv. Los ejemplos más antiguos quizá sean estos, que se suceden en un mismo poema del *Cancionero* de Antón de Montoro (1404-1480?), el llamado *Ropero de Córdoba*: "Trovad en corte de Rey / en jubones *remendar*" y "pues que partes en rodar / tenés vos más aparejo, / tomarás mi buen consejo / que dexés este trovar / y que os vais á *remendar*" (ed. Cotarelo, págs. 259 y 261). Así pues, rectificada levemente la cronología, podemos afirmar, no obstante, que entre el *remendar* de Juan Ruiz y el siguiente documentado transcurre no menos de un siglo.

Junto a los significados de 'remendar vestidos' y 'vestido de remiendos', desde Nebrija (1492) por lo menos, el verbo *remendar* y el sustantivo *remiendo* se documentan con acepciones claramente literarias. Unas veces el sentido literario de estas palabras es amplio y

---

refranes, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, XXX, Madrid, RAE, 1975, pág. 19: *remendar bien non sabe todo alfayate nuevo* "alude a la poca pericia que suelen tener los principiantes en cualquier trabajo". Agradezco al Consejo Editorial de esta colección la siguiente noticia: "Los corpus informatizados permiten ahora ver alguna documentación anterior. Así, en el CDH de la RAE aparece un ejemplo del texto alfonsí *Judizios de las estrellas* y dos del *Becerro de visitaciones de casas y heredades*, pág. 1303, en todos los casos en la forma del participio femenino *remendada*".

[5] Félix Huerta Tejadas, "Vocabulario de las obras de don Juan Manuel (1282-1348)", en *Boletín de la Real Academia Española*, 35 (1954), págs. 85-134, en pág. 116.

más o menos difuso; pero otras es más concreto: *remendar* y *remiendo* designan la actividad literaria de 'componer centones' o *centonar* y el mismo *centón*, respectivamente. Lo curioso es que también *centón*, desde siempre, posee dos significaciones: una que se da como recta y se refiere al campo de lo textil y de la costura ('paño remendado') y otra figurada referida a la escritura o a la poesía ('centón').

En fin, más curioso aún resulta que ni los diccionarios de la Academia ni los que de ellos se derivan directa o indirectamente recojan la acepción literaria de *remendar* y *remiendo*[6].

Creo que estos hechos prueban la importancia lexicográfica de la palabra *remendar* en nuestro texto.

Pareja puede ser su importancia histórico-literaria. El lexema aparece en un contexto del *LBA* fundamental para la interpretación del sentido y del género de la obra. En las coplas 64-70, el autor —bajo la figura textual de *narrador-locutor*— consigna unas declaraciones enunciativas acerca del carácter de su libro y del modo como ha de leerse. Estas declaraciones, aunque lugar común de los poemas de clerecía, revisten una singular significación en el *LBA*. De ellos me he ocupado en otro artículo[7]. Destacaré aquí solamente algunos aspectos que ponen de manifiesto la importancia literaria que les debemos conceder. En primer lugar, el hecho de que aparezcan al principio de la obra, tras la "disputación" de griegos y romanos, constituyendo —como se ha señalado con acierto[8]— una especie de *introducción* del libro, y también el que sean "simétricas" con respecto a otras declaraciones de la misma índole que se recogen al final, en la *conclusión* (coplas 1626-1634). Resulta evidente la preocupación

---

[6] Téngase en cuenta, no obstante, que el *Diccionario histórico de la lengua española* de la RAE en su actual fase de redacción va por las voces "alzo-amenazar" (t. II, fasc. 16) y que, como en los archivos de la Casa existe documentada la acepción literaria de las palabras que nos ocupan, es lógico que en su momento la magna obra la incluya.

[7] José Luis Girón Alconchel, "Sobre la lengua de Juan Ruiz. Enunciación y estilo épico en el *LBA",* en *Epos. Revista de Filología*, 1 (1984), págs. 35-70.

[8] Félix Lecoy, *Recherches sur le* Libro de Buen Amor *de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita* (With a New Prologue, Supplementary Bibliography and Index by A. D. Deyermond), Westmead, Gregg International, 1974, págs. 350 y 357. Luis Beltrán, *Razones de buen amor*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia, 1977, págs. 87-88; María Rosa Lida de Malkiel, *Juan Ruiz. Selección del LBA y estudios críticos*, Buenos Aires, EUBEDA, 1973, págs. 130-131.

de Juan Ruiz por una serie de notas que se integran fácilmente en el concepto de género literario: intención del mensaje y buen entendimiento de este, estructura del contenido y forma de la expresión, especial relación (de afinidad y ruptura al mismo tiempo) de su obra con los poemas anteriores escritos en cuaderna vía, etc. En segundo lugar, el significado de estas declaraciones enunciativas contrasta con el hecho de que la cuestión del género literario del *LBA* no haya encontrado todavía una solución satisfactoria y unánimemente aceptada, pese a los modelos genéricos propuestos por la crítica erudita y preocupada por las fuentes de Juan Ruiz.

En consecuencia, es presumible que el significado léxico de *remendar* —que integra ese contexto enunciativo— tenga relación con el concepto de 'composición literaria' y, más concretamente, con el de 'componer un centón' (concepto al que se refiere quizás de un modo recto y figurado al mismo tiempo) y que, por ello, pueda proporcionarnos una clave no desdeñable para el entendimiento del género literario del *LBA*. El género *centón*, tal como lo entiende por ejemplo Ausonio, pudo servir de modelo a Juan Ruiz y quizás no sea demasiado aventurado suponer la influencia del autor bordelés sobre nuestro poeta castellano, aunque con ello estemos abriendo el camino para inventariar —¡a estas alturas!— una fuente más del Arcipreste de Hita.

2. La significación literaria de *REMENDAR*

En una primera lectura el significado de *remendar* en nuestro texto, debido a la asociación con el arabismo *alfayate* ('sastre'), se identifica con la acepción particular que del verbo ofrece M. Moliner en su *Diccionario de uso del español* [9]:

> poner en una pieza de ropa rota por el uso o por otra causa, un trozo nuevo de material reforzando o substituyendo al viejo.

Esta significación, aunque antigua (recuérdense los versos de A. de Montoro y el "remendar vestidura o çapato" de Nebrija), no deja de ser solo una acepción particular del término. Este tiene, también

[9] María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1980, *s. v.*

desde antiguo, un significado más general y menos especializado. El *Diccionario de Autoridades*[10] le da las siguientes acepciones:

1. Reforzar lo que está viejo ú roto, poniendo algún remiendo. […]
2. Significa también corregir ò emendar. […]
3. Significa también aplicar, apropiar, o acomodar una cosa à otra, para suplir lo que le faltaba. […]

La RAE, en sus ediciones de 1970 y 1984, y Julio Casares recogen estos mismos significados[11]. También la citada M. Moliner reproduce esencialmente estas tres acepciones, si bien restringiendo la primera, para la cual trae: "Arreglar un objeto roto"; y en este sentido es sinónimo de *componer*. De esta acepción primera es un matiz particular el que hemos recogido antes, referido al campo de la ropa o el vestido.

Pero el significado genérico de *remendar* debió de permitir otros usos particulares del término, entre los cuales cabría pensar en una *acepción literaria*. Es significativo que el *Diccionario de Autoridades*, para documentar la tercera acepción que hemos transcrito antes (y que traduce los verbos latinos SUPPLERE, ACCOMODARE), acuda a este ejemplo: "Saav. *Repúbl.* pág. 112: Hacen profession de perficionar ò *remendar los* cuerpos de los Autores". También la relación etimológica de *remendar* con *e(n)mendar* permite atribuir al primero una significación literaria. En el *Universal Vocabulario* de Alonso Fernández de Palencia *remendar* no tiene entrada propia, sino que aparece en la glosa de EXERCERE (146b *Exerceo* […] *et exercirent*): "remendar o tornar a su primera enteres"[12]. En cambio, *emendar* sí aparece definido en varias ocasiones con un significado que se relaciona, de diversos modos, con la literatura.

---

[10] RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969. Facsímil de la edición de 1726, *s. v*.

[11] RAE, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1970 y 1984 (2 vols.). Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, *s. v*.

[12] Alonso Fernández de Palencia, *Universal Vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, 1490. Reproducción facsimilar, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967. John M. Hill, *"Universal Vocabulario" de Alfonso de Palencia: registro de sus voces internas*, Madrid, RAE, 1957. Cito por esta obra, pero puntúo según la edición facsímil. Los números seguidos de letras señalan aquí los folios del original.

Emendare es una entrada (131d), y vale: "castigar: corregir: *y quitar mentiras de lo mal escripto*". Por otra parte, *Corripere … corrigere* (95b) "es emendar y regir con dottrina". Y *mendum* (274b) —de donde *emendar*— "*propriamente se atribuye a los libros* y desto viene emendar libro o parte no verdadera en lo escripto". El citado *Tentative Dictionary of Medieval Spanish* asigna a *remendar* (re + emendar) el significado de 'reforzar lo que está viejo'. Para *emendar* documenta las acepciones de 'remediar, quitar defectos', 'cambiar' y 'corregir defectos', como las propias de la palabra en la lengua medieval. También el *DCECH* considera *remendar* derivado de *e(n)mendar*: este, tomado en fecha antigua del latín EMENDARE, el cual, a su vez, se deriva de MENDA y MENDUM ('falta, error, defecto'). En 1539 fray Antonio de Guevara emplea *remendar* con un sentido próximo a1 de *enmendar* y en un contexto literario: "En ser para quien era esta obra he tenido mucha advertencia en que saliesse de mis manos […] de manera que no hubiesse en ella que *remendar* y mucho menos que cercenar" (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Madrid, a costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1673, pág. 5); y también en contextos en que se mezclan lo literario (o simplemente la idea de expresión lingüística) y lo moral, aunque parece que lo determinante es esto último: "Las obras malas muchas veces se pueden remediar, mas las palabras feas pocas veces se pueden remediar, ni aun *remendar*" (*Cartas*, Rivadeneyra, pág. 219, col. 1); "las obras inconsideradas y borradas ni las pueden enmendar ni aun á las vezes *remendar*" (*Menosprecio*, Espasa-Calpe, Col. "Clásicos Castellanos", XXIX, pág. 29). La relación de *remendar* con *enmendar* en un sentido más moral que literario o lingüístico puede también atestiguarse: "Teniéndome después gran tiempo preso / Por *remendar* con este el primer yerro" (A. de Ercilla, *La Araucana*, Rivadeneyra, pág. 133, col. 1); "Kada uno *rremienda* de donde le falta. *Dízese* por los que para onrrarse dizen del parentesko o amistad ke an kon akél, o el otro principal; i de los ke por mostrar saber dizen del estudio i tal suzeso en ke les valió, o esta diskulpa o akélla; i de semexantes rremendadores de menguas" (G. Correas, *Refr.*, 1627, ed. de 1967).

Pero la significación inequívocamente literaria de *remiendo* y probablemente de *remendar* se halla en Nebrija (1492)[13], quien define

[13] Antonio de Nebrija, *Dictionarium latino-hispanicum*, Salamanca, 1492. Reproducción facsimilar, Madrid, RAE, 1951, *s. v.* CENTO, -ONIS.

CENTO -ONIS, no sólo como "vestido de remiendos", sino como "escriptura de remiendos". A partir de aquí *remiendo* y *remendar* se emplean con acepciones relacionadas de un modo u otro con la actividad literaria o expresivo-lingüística: "Ello se ha de saber tarde o temprano todo a *remiendos*; más vale que nos lo digas todo junto, y no os andaremos cada dia amohinando y haréis para vos un provecho" (C. de Villalón, *Viaje de Turquía*, NBAAEE, pág. 13); "Escriba la carta a *remiendos*" (González Carvajal, *Elogio de Arias Montano*)[14], "le auisamos para que lo *remiende* en otro sermón" (Pineda, *Agricultura Cristiana*, 1589, I, 5, 31, 127d); "añadid condición o *remendad* lo que aquí dexistes" (*Agricultura Cristiana*, I, 7, 12, 174c)[15]; "Teniendo copia de consonantes en que escoger, no vestiría la copia de *remiendos*" (Rengifo, *Arte Poética*, 1592, Barcelona, 1703, pág. 214); "Dios y en hora buena, buen rato después de sossegadas algo aquellas auenidas (que no suelen ser mayores las del Tajo) a *remiendos*, como pudo, medio tropeçando, dixo: Mancebo, no me río de vuestro mal sucesso…" (M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, 1599, 35); "Desta fórmula se haze mención en el primer concilio Bracarense, y anda después del primer concilio Toledano, como parte suya, y *remiendo* mal pegado, por yerro sin duda del que primero juntó los volúmenes de los concilios" (J. de Mariana, *Historia General de España*, 1601, I, 5, 4, pág. 274).

En 1611, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*[16], Sebastián de Covarrubias define así *remendar*:

> Es reforçar lo viejo y roto; y remiendo, el pedaço que se le echa, de menda, ae, que vale tacha o mancilla; y *estiéndese a sinificar el centón*.

Después, la palabra sigue empleándose en contextos similares: "… dijo: Si no les parece que es así, háganme merced de echar un *remiendo* con un pedazo de astrología" (V. Espinel, *Vida del escudero*

---

[14] En la papeleta de la Academia que recoge este ejemplo se precisa: "Carta del Mtro. fr. Cano a Zayas 1577".

[15] Fr. Juan de Pineda también usa *remendar* sin acepción literaria: "… aquel templo ni fue el que hizo Salomon y quemo Nabuzarban, ni el que r*emendó* Zorobabel" (*Agricultura cristiana*, t. 2, f. 42, col. 2).

[16] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner, 1979. Reproducción facsimilar de la de 1611, *s. v*.

Marcos de Obregón (1618), Rivadeneyra, pág. 464, col. 1); "escrivimos con *remiendo* en las dós que, qui" (G. Correas, *Arte Cast*. (1626), 1903, 27); "si le quedaste debiendo, / que un autor cobra por junto / lo que ha prestado a *remiendos*" (Quiñones de Benavente (1581-1651), *Entremeses*, NBAAEE, pág. 546, col. 1).

En 1641 Vélez de la Guevara vuelve a poner en estrecha relación semántica las voces *remendar* y *centón*: "hazen versos […] salteando […] conceptos […] de los mayores […] no imitándolos con […] templança […] sino *remendándose con centones* de los otros […]" (*El diablo Cojuelo*, edición de 1910, pág. 103).

Y en Cervantes y en Quevedo encontramos *remendar* con sendos objetos directos que permiten interpretarlo en el sentido apuntado al principio para el v. 66b del *LBA*, esto es, como la acción de componer una obra literaria según las reglas de un género: "… como fue el ingenio de vn poeta, q(ue) de proposito con los recita(n)tes venia, assi para enme(n)dar, y *remendar comedias* viejas, como para hazerlas de nueuo …" (*Persiles*, RAE, 1917, III, VI, 124 vto.); "Aguja de navegar cultos. Con la receta para hacer *Soledades* en un día. Y es probada. Con la ropería de viejo de anocheceres y amaneceres, y platería de las facciones para *remendar romances* desarrapados" (*Aguja de navegar cultos*, Luis Astrana Marín (ed.), 3.ª edición, 1945 [1631], pág. 764).

También Gracián emplea *remiendo* y *centón* en una típica construcción bimembre que solía conllevar acumulación de sinónimos: "Fuele dando noticia de su vida a *centones* y a *remiendos*…" (*El Criticón*, 1938 [1657], t. 3, págs. 110-111).

Con posterioridad a la literatura áurea todavía encontramos *remendar* y *remiendo* con acepciones vinculadas más o menos estrechamente a la actividad literaria. Así, en Torres Villarroel: "… me sobra tela en los retazos que guardo en mi memoria […] para *remendar* y vestir de nuevo a todos los Almanaques desfarrapados" (*Sueños morales*, en *Obras*, ed. de Madrid, 1794, t. 11, pág. 185)[17]. El *remen-*

[17] Es curioso este ejemplo por la alusión a la *memoria*. El centón es "asunto de memoria", decía Ausonio: *vid*. *infra*. Y la memoria es aun aspecto importante en la creación del *LBA*, según veremos también más adelante. Por otra parte, "Almanaques desfarrapados" evoca el quevediano "remendar romances desarrapados". Finalmente, y por otro tipo de asociación externa, no me resisto a reproducir la definición que de *remiendos* da una hoja de Almanaque de taco: "Dícese así de

dar comedias cervantino resuena en estos versos de J. E. de Hartzenbusch: "De autores hablar no quiero / que usando mi oficio medran: / zapatos remiendo yo, / y ellos á Lope *remiendan*" *(Obras*, Col. de Escrits. Casts., I, pág. 295). Y ya en textos del siglo xx: "Travesura inspirada en el espíritu culterano fue la de escribir sonetos políglotos, uno original […] en latín, castellano e italiano, y otro […] en las mismas lenguas y en portugués, y tejidos de *remiendos* de Horacio, Ariosto […] y otros poetas" (M. A. Caro, *Obras*, II, 1920, pág. 309); "La poesía anteislámica, que se conservó durante mucho tiempo casi exclusivamente por tradición oral, fue codificada y escrita bastante más tarde, en la época abbasí, seguramente con interpolaciones, rectificaciones, falsificaciones y *remiendos*, cuya investigación es uno de los más fascinadores problemas de la erudición orientalista" (E. García Gómez, *Cinco poetas*, 1944, pág. 20).

Los testimonios aportados demuestran que desde antiguo *remendar* y *remiendo* se han empleado y se emplean en nuestra lengua con una acepción literaria. Esta acepción convive con el uso, hoy más común, de 'remendar vestidos o zapatos'. Además, se trata de una amplia acepción: oscila entre la referencia diversa a las actividades de escribir, copiar, hablar, enmendar, corregir, etc., y la designación más concreta y técnica de componer una obra determinada por unas características genéricas, esto es, de componer un *centón*. Por otra parte, *centón* vale tanto para 'paño remendado' como para 'escritura, obra literaria'. Como vamos a ver inmediatamente, estos dos significados ya los poseía la palabra latina CENTO, -ONIS, y van a perdurar en el español *centón, centones*. En la doble acepción, textil y literaria, coinciden, pues, las palabras *centón* y *remendar.*

En consecuencia, es muy probable que esta última pudiera entenderse, ya en la época del Arcipreste, como 'componer un centón' y al mismo tiempo como 'componer o recomponer un vestido o cualquier otro objeto de paño'. Y es más que probable que el *remendar* del v. 66b del *LBA* exprese ambos significados. De este último no cabe la menor duda, por lo de *alfayate*. Pero del primero tampoco cabe dudar en exceso, por lo que llevamos dicho. Resulta, por tanto,

---

los trabajos de corta entidad ó extensión, que no constituyen obra seguida, y que suelen consistir en estados, papeletas, circulares, etcétera". Corresponde al martes 10 de noviembre (San Andrés Avelino, teatino); no hay año, y se encuentra en los ficheros de la RAE.

muy verosímil que en este verso —situado en un contexto en que se enuncian algunas importantes características del género de la obra— Juan Ruiz, de una manera ambigua muy de su estilo, esté definiendo, si no el género de su *LBA*, sí al menos un modelo genérico que pudo tener presente al escribirlo, sin perjuicio de que también tuviera otros modelos. El dato léxico anotado —*remendar*: 'componer un centón'— permite considerar las relaciones del *LBA* con este género de obras hechas de "remiendos".

3. Breve historia de la palabra *centón*

Si *remendar* pudo significar para Juan Ruiz 'componer un centón', ¿qué entendería nuestro poeta por 'centón'? La palabra se documenta por primera vez en el *Universal Vocabulario* (1490) de Alonso Fernández de Palencia (*vid. DCECH*, *s. v.*). Ni en el archivo de la Academia ni en ninguna otra parte he encontrado testimonios que permitan rectificar este dato[18]. Pero, en cambio, el *Glosario de Toledo*[19] (de hacia 1400) nos obliga a retrotraer casi un siglo, no la primera documentación de la voz *centón*, pero sí la del significado 'centón' en nuestra lengua.

En efecto, en una glosa de este texto se lee: "Cento, -onis: cantor o cabeçal" (pág. 3, n.º 90). La segunda acepción tiene relación, sin duda, con 'paño remendado'. Resulta excepcional que en esta obra sea segunda y no primera acepción, como ocurre generalmente en todos los diccionarios consultados. Para la primera acepción de esta glosa, que es la que aquí más nos interesa, Américo Castro anota: "Cento: *cantor* errata por *cantar*, en el sentido de 'centón'" (pág. 188b). La proximidad cronológica del *Glosario de Toledo* y del *LBA* permite suponer que Juan Ruiz pudo emplear la palabra

[18] Agradezco otra vez al Consejo Editorial la siguiente observación: "De nuevo las bases de datos nos permiten hallar un ejemplo ligeramente anterior. Tanto CORDE como CDH recogen esta palabra en *Las Etimologías romanceadas* de San Isidoro, pág. 1450, texto que refunde muy probablemente un códice anterior. En él se da la siguiente definición: «Centones entre los gramáticos suelen ser llamados aquellos que de los dictados de Omero o de Virgilio surzen un cuerpo tomando de aquende e allende muchas cosas compuestas en uno por uso de çiento a sus obras mesmas para fazer dictado de qualquequier materia»".

[19] Américo Castro, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1936.

cantar con el significado literario que la glosa analizada le asigna. Indirectamente ello corroboraría la nota léxica que proponemos: *remendar*, 'componer un centón'.

No es mi propósito ahora detenerme en la indagación de si el Arcipreste empleó o no la palabra *cantar* con el significado literario del latín CENTO. Pero no hay que ir demasiado lejos para encontrar un apoyo que funde la sospecha de que *cantares* pudo valer para Juan Ruiz 'centones'. Lo que actualmente pretendemos, justifica la breve digresión.

En efecto, en otro apartado de esta "introducción" del *LBA* en que se halla nuestro verso 66b leemos: *que pueda de cantares un librete rimar* (12c). Si *rima* era uno de los nombres con que los autores de clerecía designaban su propia obra[20], es lógico suponer que *rimar* en este verso pueda querer decir 'componer una *rima*, o sea, un poema de clerecía'. Ahora bien, el uso transitivo del verbo permite especificar su objeto directo: *librete de cantares.* De modo que éste sería el significado "nuevo" que asignaría el autor a la *rima*, al poema de clerecía. Sabemos que los poemas de clerecía anteriores son una fuente segura del *LBA.* Incluso se ha dicho que el género de este no es sino la parodia de los textos en cuaderna vía[21]. El humorismo de *librete* concuerda con esta interpretación. Si, además, medio siglo después de que Juan Ruiz escribiera, se documenta que *cantar* traduce el latino CENTO con el significado de 'centón', ¿qué serias razones podemos esgrimir para negar que la palabra *cantares* en el v. 12c se emplea con tal sentido?

No debemos desechar esta hipótesis, que abre el camino a otra investigación. Pero atengámonos de momento a *centón*, que, como decíamos, aparece en Alonso Fernández de Palencia (70d):

---

[20] Nicasio Salvador Miguel, "El mester de clerecía", en *Historia de la literatura española I, Edad Media y Renacimiento*, coord. José María Díez Borque, Madrid, Guadiana, 1974, págs. 125-183, en pág. 128, y "*Mester de clerecía*, marbete caracterizador de un género literario", en *Revista de Literatura*, 42 (1979b), págs. 5-30. Nótese que, según Ramón Menéndez Pidal, "Notas al libro del Archipreste de Hita", en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 137-157, en pág. 140, el *librete de cantares* del v. 12c fue el fundamento de Janer en 1864 para forjar el título que propuso a la obra: *Libro de cantares de Joan Roiz, Arcipreste de Fita*.

[21] John K. Walsh, "Juan Ruiz and the *mester de clerezía*. Lost Context and Lost Parody in the *LBA*", en *Romance Philology*, 33 (1979), págs. 62-86.

> Cento, -onis: el que algo faze de fieltro: y el mesmo fieltro: y el que coie viles tributos en la plaça. Assi mesmo se dizen *centones* entre los gramáticos los que reduzen en un cuerpo a manera de çentenarios lo que pronunçian de los cantares de Homero o de Virgilio.

Nótese que ya Palencia da como acepción primera la no literaria. El sentido literario de centones es figurado o metafórico, como van a indicar más tarde los diccionarios. En su acepción no literaria *centón* se relaciona con 'paño remendado' ("fieltro"); nuestro lexicógrafo es el único que documenta el empleo de *centón* para referirse al agente ("el que algo faze de fieltro") o para nombrar al "que coie viles tributos en la plaça". En la acepción literaria cabe destacar algunos aspectos: en plural, *centones* designa un producto literario caracterizado por una cierta unidad ("reducen en un cuerpo"), por su asociación con la tradición retórica y gramatical de la enseñanza de las lenguas clásicas ("entre los gramáticos"; "lo que pronunçian de los cantares de Homero o de Virgilio") y, sobre todo, por lo que hoy llamaríamos *intertextualidad*, es decir, por constituirse como tal texto asimilando e integrando otros textos preexistentes. Parece también que en esta acepción *centones* puede nombrar tanto al agente como al producto.

Dos años después de Palencia el *Dictionarium* de Nebrija (1492) trae cento, -onis: "por vestido de remiendos" y "por escriptura de remiendos". Nótese la restricción del sentido no literario (solo "vestido") y lo amplio de la definición literaria ("escriptura"), cuya única característica genérica es la implícita en "remiendos", es decir, el hecho de estar constituida la "escriptura" o texto por fragmentos de otra obra o de obras diferentes.

En 1611 Sebastián de Covarrubias define *centones* en su *Tesoro*:

> En su rigurosa sinificación eran unas mantas grosseras, como de razago, con que cubrían las máquinas militares; y porque era necessario echarles uno y otro remiendo por los golpes que recebían y estavan todas llenas de tafallos, a su semejança los poetas llamaron centones un cierto género de poesía remendado de diversos pedaços de uno o de diferentes autores, haziendo de todos ellos un cuerpo y una contextura. Y los griegos llamaron a estos versos κεντρωμας. Ausonio da la ley y regla de componer los centones, definiendo en esta forma: *Variis de locis sensibusque diversis, quaedam carminis structura in unum solidatur*

versum, ut coeant, aut caesi duo, aut unus et sequens cum medio, nam duos iunctim locare ineptum est[22].

Se diferencian aquí claramente la acepción recta y la figurada. En cuanto a la primera se trata de un uso restringido, casi un tecnicismo. Se explica también cómo la acepción literaria se origina en un empleo figurado de la primera. Y, además de remitir a Ausonio para documentar el modelo de *centón* literario, nos da Covarrubias las notas distintivas que integran este concepto: género literario en verso ("un cierto género de poesía"), intertextualidad, lo que determina un cierto fragmentarismo por la diversa procedencia de los materiales acarreados ("remendado de diversos pedaços de uno o de diferentes autores"), y unidad estructural o de composición, pese a lo anterior ("haciendo de todos ellos un cuerpo y una contextura").

Centón aparece también en nuestros escritores clásicos, más o menos coetáneos de Covarrubias o posteriores a él. No poseo sino testimonios de la acepción literaria de la palabra. Así, en Suárez de Figueroa: "Los libros que se componen de varios *centones* no inducen obligación de ser pequeños o grandes" (*El Pasajero*, pág. 64)[23]. Del texto citado se deduce la extensión *ad libitum* del *centón* y quizás la posibilidad de que la palabra se aplicase tanto a poemas como a obras en prosa. Nótese que hasta ahora *centón* se venía refiriendo casi exclusivamente a los libros de versos. El 'casi' lo exige Nebrija con la amplitud de su "escriptura". Tampoco hasta este momento hemos encontrado una valoración negativa del *centón* desde el punto de vista literario. Pero tal valoración se va abriendo camino en nuestros autores áureos: "Nuestra

---

[22] La cita está tomada del prólogo del *Cento Nuptialis* de Ausonio: Rudolf Peiper, *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*, Stuttgart, 1976, págs. 206-208. Reimpresión de la edición de Leipzig, 1886. Por esta edición citaré el prólogo del *Cento Nuptialis* más adelante. Para la traducción de estas citas me valgo de la edición de Enrique Montero Cartelle, Madrid, Gredos, 1981 (Biblioteca Clásica Gredos, 41), págs. 231-234. Traducción del pasaje citado por Covarrubias: "Con pasajes de variada procedencia y sentido se construye un poema, de modo que o bien se juntan dos hemistiquios diferentes para formar un solo verso o bien un verso y [la mitad del] siguiente con la mitad de otro, pues poner juntos dos versos seguidos es una torpeza". Agradezco a mi buen amigo el Dr. D. José María Requejo Prieto el haber puesto a mi disposición sus conocimientos lingüísticos y bibliográficos del latín de Ausonio.

[23] *El Pasajero*, ed. 1913, pág. 64, *apud* RAE, *Diccionario histórico*, Madrid, 1936.

patria no quiere ni yo quiero / abortar un poema colecticio / […] pues cuando me quisiera dar propicio / Marón para su fábrica *centones,* / ¿quién sabe cuál surgiera el edificio?" (Leonardo de Argensola, *Poesías*, Rivadeneyra, t. 42, pág. 348, col. 2, *apud Dic. hist*. cit.); "Estos eran unos Poétas Latinos modernos que compónen versos monstruosos y asperíssimos, formados de varios *centónes* de versos de los más ilustres Poétas antiguos" (Barbad., *Coron*., f. 26, *apud Dic. Aut.*); "Los inclinados á juntar *centónes* y sentencias ajénas, y á componer de ellos una obra, se daban a hacer escritorios de taracéa" (Saav., *Repúbl*., f. 89, *apud* íd.); "Versos de tirela son, / y allí no hay que hacer espantos, / u son *centones* o cantos" (Lope de Vega, *Obras no dramáticas*, Sancha, t. 21, pág. 187); "Los versos ya sabeis que son *centones*, / capítulos de cosas diferentes / donde apenas se engarzan las razones" (Lope de Vega, *Obras sueltas*, Sancha, t. 1, pág. 502). Y recuérdese la cita de Vélez de Guevara que hemos recogido en el epígrafe anterior. Este sentido despectivo de *centón* progresa: en 1679 Henríquez definía "Centones de varias cosas, *diversarum rerum compositio, conmistio; farrago, -inis; cento, -onis.* Iuntarlos, *diversas res conmisceo, congero*" (*apud* Samuel Gili Gaya, *Tesoro Lexicográfico*)[24]; "Mui ridículo papel hacen los plagiarios que escriben *centones*" (Iriarte, *Obr.,* ed. 1805, t. 1, pág. 110, *apud Dic. hist.*); "Próculo, que se viste y calza y come / de calumniar y de mentir, publica / *centones* de moral" (Leandro Fernández de Moratín, *Obr.*, Rivadeneyra, t. 2, pág. 586, col. 2, *apud* íd.). Y ya más próximo a nosotros, este testimonio: "De esta crítica, *centón* informe de hegelianismo popular de la extrema izquierda…" (Menéndez Pelayo, *Hist. Heterodoxos Esp.*, 1880, t. 3, pág. 705).

En 1726 el *Diccionario de Autoridades* recoge tres acepciones de *centón*. De la primera dice: "Manta burda, que servía en lo antiguo para cubrir las máchinas militares…"; y cita la ya transcrita definición de Covarrubias, con la siguiente precisión: "pero en esta acepción no tiene yá uso". Las otras dos acepciones son literarias:

> Metaphoricamente se llama assi la obra literária en verso, compuesta enteramente de palabras y cláusulas ajenas, cuyo primor consiste en el material trabajo de saber unir una cláusula con otra.
>
> Metaphoricamente se llama assimismo toda obra compuesta de cláusulas ajénas mal unidas, y sin la debida coordinación. Tam-

[24] Samuel Gili Gaya, *Tesoro Lexicográfico*, *1492-1726*, Madrid, CSIC, 1947-1952.

> bién se da este nombre a los textos de Sagrada Escritura, ù de otras facultades, que se estudian de memória, para aplicarlos después à los puntos, que tocaren al que ha de predicar, ò leer de oposición, haciéndolos venir à ellos, aunque no sean del assunto que deben tratar: lo que execútan con algúna violéncia, y bastante desprécio de quien lo entiende y conóce.

Nótese que estas dos definiciones coinciden en tres rasgos básicos por los cuales se asemejan y se oponen. En uno y otro caso el *centón* es un *intertexto* (obra "compuesta enteramente de palabras y cláusulas ajenas"; "toda obra compuesta de cláusulas ajenas…"). La primera característica del *centón* es, pues, la intertextualidad. Ahora bien, el *centón* puede ser una obra literaria, más concretamente poética ("obra literária en verso"), o bien una obra no literaria, de diversa utilidad e interés, didáctica en sentido sagrado o profano, indiferentemente en verso o en prosa, al parecer ("toda obra…"; "También se da este nombre a los textos de Sagrada Escritura, ù de otras facultades, que se estudian de memória…"). He aquí la segunda característica —'literariedad (y verso)' / 'utilitarismo'— por la que se oponen los dos tipos de *centones*. Precisamente la tercera característica especifica el sentido de esta oposición. Parece que la *literariedad* se identifica con el modo artístico de armar el intertexto, de manera que las relaciones de intertextualidad se sometan a los principios de cohesión y coherencia ("cuyo primor consiste en el material trabajo de saber unir una cláusula con otra"). La memoria asocia fácilmente estas palabras de los venerandos académicos dieciochescos con aquella glosa que proponía Sobejano para el verso 66b del *LBA*: "no todo sastre nuevo domina el arte de remendar bien, *de unir de modo que parezca labor inconsútil* lo bueno y lo malo, etc.". En cambio, el *centón utilitario* adolece de cohesión y coherencia (está compuesto "de cláusulas ajénas mal unidas, y sin la debida coordinación…").

Los académicos de 1726 se muestran conscientes del sentido despectivo que se ha ido adhiriendo a la palabra *centón* en su empleo literario; pero no olvidan que el *centón* tuvo —y seguía teniendo, al parecer— una dignidad poética. Por eso distinguen dos subacepciones dentro de la acepción literaria de la palabra.

El *Diccionario histórico* de la Academia de 1936 ya no recoge este matiz en la definición literaria. En cambio, distingue dos acepciones no literarias. Así pues, *centón* significa:

1. Manta hecha de gran número de piececitas de paño o tela de diversos colores.
2. Manta grosera con que antiguamente se cubrían las máquinas militares.
3. fig. Obra literaria, en verso o prosa, compuesta enteramente, o en la mayor parte, de sentencias y expresiones ajenas.

La primera acepción estaba ya recogida en el *Diccionario* de la Academia de 1899. La segunda debía de ser ya arcaísmo, a juzgar por lo que decía *Autoridades*, y para ilustrarla también los académicos de 1936 echan mano de la definición de Covarrubias. En cuanto a la acepción literaria, es de notar el tono neutro de la definición, que no entra en valoraciones ni negativas ni positivas. Sin embargo, se sigue llamando al *centón* "obra literaria", ya esté en verso o en prosa, y se le identifica con un intertexto, aunque se intenta hacer frente al rubor del plagio con una difícil disyuntiva ("compuesta enteramente, o en la mayor parte…").

Ya estas acepciones, que definen los sentidos recto y figurado de la voz, se van a repetir en las ediciones más recientes del *Diccionario* de la RAE y en otros diccionarios modernos. Julio Casares distingue entre la primera acepción de uso general ("manta hecha de gran número de piececitas…") y la segunda, que es un tecnicismo de la artillería; y reproduce la tercera acepción —la figurada o literaria—, sustituyendo "enteramente, o en la mayor parte" por "principalmente". M.ª Moliner recoge también las dos acepciones rectas, aunque amplía la primera: "Manta o colcha hecha de retales de telas diferentes". En cambio, devalúa considerablemente la tercera: "Colección de frases y sentencias o de trozos literarios de diversos autores". No se habla ya para nada de "obra literaria", ni siquiera de obra utilitaria o didáctica, aunque la noción de intertexto en su sentido más elemental y primario persiste.

En conclusión, la voz latina CENTO significó primero algo así como 'paño remendado' y después 'un tipo de obra literaria'; estas dos acepciones han perdurado en el español *centón*.

La primera se documenta desde que en el siglo XV aparece la palabra en nuestro idioma hasta hoy. *Centón* se aplicó primero a la designación de varios objetos hechos con paños remendados ("cabeçal", vestido, manta); más tarde dio nombre a una clase de "manta militar"; a principios del siglo XVIII se comprueba el desuso de esta

acepción particular que, recogida posteriormente en los diccionarios, se va decantando como un tecnicismo del lenguaje artillero. En este caso el arcaísmo refuerza la eficacia del tecnicismo. Al mismo tiempo que esto ocurría, *centón* se empezó a emplear para nombrar la manta y —más recientemente— la colcha, ambas tejidas con telas diferentes o de diversos colores.

En su acepción segunda *centón* daba nombre a unas obras poéticas que se ajustaban a un modelo o género literario determinado por dos notas: por el empleo de fragmentos de autores u obras conocidos y por la unidad de composición en que era necesario encajar ese material preexistente. Intertextualidad, unidad de composición y género poético son, pues, las notas esenciales del concepto expresado por *centón* en su acepción literaria. A lo largo de la historia de la palabra aparecen otras características, pero son más circunstanciales: la asociación de este género con la enseñanza de la gramática y la retórica clásicas y, luego, con cualquier otra finalidad didáctica; su extensión variable; y, más tarde también, la posibilidad de expresarse en verso o en prosa.

La breve historia de la palabra *centón* deja ver una evolución del significado y valoración de la obra literaria que designa. Hasta el siglo XVII no aparece la connotación despectiva que va a arruinar la dignidad poética del *centón.* En el siglo XVIII todavía se distingue el *centón poético* de un *centón utilitario* que ya no tiene virtualidad literaria. En los diccionarios más modernos se sigue llamando al *centón* "obra literaria", en verso o prosa; pero su característica esencial, y casi única, se reduce al hecho de combinar textos ajenos, perdidos ya los rasgos de unidad estructural y género literario. En el uso actual —si hemos de creer a María Moliner— *centón* ha perdido incluso la vaga denominación de "obra literaria", y ha cambiado su índole por la de mera "colección" de fragmentos ajenos, literarios o no literarios. Debemos destacar la importancia histórica de la definición lexicográfica que ofrece de *centones* el *Tesoro* de Covarrubias. Se trata de una definición que ha tenido fortuna. La recogen el *Diccionario de Autoridades* y los de la Academia hasta la actualidad; y, a través de estos, otros diccionarios modernos. Gili Gaya inicia con ella el artículo *centón* de su *Tesoro Lexicográfico.* En 1616 —solo cinco años después del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*— la segunda edición de Oudin la traduce al francés casi al pie de la letra (*vid*. Gili Gaya, *Tesoro Lexico-*

gráfico, *s. v.*). Es también la definición más completa y documentada; la única que remite a Ausonio como el autor que fija el género del *centón*, y no incluye todavía el matiz despectivo que, en su época, estaba gestándose o había salido a la luz ya.

¿Apunta el *remendar* de Juan Ruiz a la noción literaria que se expresaba con el latín CENTO y luego con el español *centón*? Es muy posible que así sea, primero porque ese *remendar* tiene en el contexto una significación literaria, como hemos explicado; segundo, porque la lexicografía histórica demuestra el parentesco semántico de *remendar* y *centón*; tercero, en fin, porque el significado literario del latín CENTO no debía de ser extraño ni a Juan Ruiz, por supuesto, ni siquiera a sus lectores menos doctos, ya que la palabra romance *cantar* lo traducía, al parecer, antes de que el castellano contase con la voz *centón*.

Finalmente, y a tenor de lo expuesto, debemos preguntarnos por las notas que integrarían el concepto 'centón' en Juan Ruiz, en la hipótesis verosímil de que este se expresara figuradamente a través de *remendar*. Naturalmente, hay que buscar esas notas en los testimonios de *centón* más próximos a nuestro poeta: en el *cantar* del Glosario de Toledo, en Alonso Fernández de Palencia y en Nebrija. Pero también hay que tener en cuenta la definición de Covarrubias, que, como hemos visto, destaca por su importancia histórica. Así pues, podemos conjeturar que, para un hombre de la época y de la cultura de Juan Ruiz, la idea de 'centón' comprendería los siguientes rasgos:

1. Un género literario en verso con un importante componente narrativo. Nótese que *cantar* designaba, además de la idea de 'centón', un género narrativo muy concreto, y que, todavía en 1490, A. Fernández de Palencia para referirse a poemas narrativos como la *Odisea*, la *Iliada*, la *Eneida*… empleaba la expresión "cantares de Homero o de Virgilio". En este punto Covarrubias es menos preciso: sus palabras ("un cierto género de poesía") aseguran que el *centón* es un género literario en verso, pero no especifican su naturaleza lírica, narrativa o dramática.

2. El *centón* es un intertexto, una "escriptura de remiendos". En esto coinciden, como hemos visto, no solo Palencia, Nebrija y Covarrubias, sino cuantos, después y hasta hoy, han definido la acepción literaria de la palabra.

3. La unidad de composición. Otra nota en la que hay unanimidad, mientras el *centón* no pierde su dignidad de obra poética.

4. Finalmente, es verosímil que Juan Ruiz encontrara la idea de 'centón' —expresada traslaticiamente por *remendar*— en las tradiciones retóricas y gramaticales de las escuelas; y que un autor como Ausonio no fuera un extraño para nuestro poeta.

Dejaremos para el final el desarrollo de este último punto. Ahora vamos a ver cómo las tres primeras características de 'centón' —las notas esenciales del concepto— son pertinentes en la consideración del género literario del *LBA*.

4. El *LBA* y los centones

Como se sabe, de un modo o de otro, de manera más o menos explícita, la crítica ha reconocido las características esenciales de 'centón' en el *LBA*, aunque algunas de ellas han sido objeto de largas y eruditas discusiones y aunque nadie —que yo sepa— ha acudido al *centón* expresamente para referirse a la composición y al género del poema de Juan Ruiz.

Empecemos por la última de estas características. Leo Spitzer señaló la unidad de composición del *LBA*[25], aun precisando que esta se asienta en la "superposición de planos distintos", lo cual "responde por entero a la visión que del mundo tenía la Edad Media". De este modo el *LBA* es: "un vasto Cancionero engastado en una autobiografía humorística, que se engasta en un tratado ascético-moral". El poema no es solo *chantefable*, sino *chantefable* + *poème moral*.

Para F. Lecoy resulta innegable la unidad del vasto poema del Arcipreste, escrito para la recitación y para la lectura[26]. También María Rosa Lida afirma la unidad de composición de la obra de Juan Ruiz. La finalidad didáctica del libro y la exuberante personalidad de su autor son, según la autora, los rasgos que confieren unidad a la composición; y la *maqama* hispanohebrea el género literario en que se expresa dicha unidad estructural[27]. Pero el didactismo de la obra, aunque confesado —lección moral y lección métrica— y patente en muchos pasajes, no siempre es una evidencia y, en algunas ocasiones, es un asunto muy discutible. Además, la obra no solo integra un

---

[25] Leo Spitzer, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 2.ª ed., pág. 120.
[26] Lécoy, 1974, pág. 351.
[27] Lida de Malkiel, 1973, pág. 218.

tratado de amor, una narración autobiográfica y un "vasto cancionero", sino también una serie de relatos episódicos intercalados y un extenso fabulario[28]. Con todo, su unidad y consecuencia han sido señaladas con convicción por Gonzalo Sobejano[29]: el *LBA* es, al mismo tiempo, un *tratado* y un *poema*, una obra que enseña deleitando y que crea una estructura artística destinada a perdurar. Y J. Joset ha puesto de relieve la coherencia interna del texto, cifrada en el Yo autobiográfico (diverso y proteico, pero unitario), en un cierto equilibrio cualitativo interno (pese al desequilibrio cuantitativo externo) y en las formas recurrentes (como las estructuras binarias y ternarias) que garantizan la armazón del conjunto. Así, el *LBA* posee una unidad estructural fundada en la cuaderna vía (en el verso y en el hemistiquio como elementos formales de expresión unitaria) y en los "hilos tejidos entre varias partes" de este[30]. De modo que el texto de Juan Ruiz, como los *centones* definidos por Covarrubias, se caracteriza por "un cuerpo y una contextura" en que se integran diversos materiales literarios preexistentes.

Que sea un producto "remendado de diversos pedaços de uno o de diferentes autores" es cosa bien sabida, sobre todo desde que Menéndez Pelayo enumeró las distintas "piezas" que constituyen su materia poética[31]. Desde entonces la cuestión de las fuentes de Juan Ruiz es uno de los capítulos de su bibliografía en que más se ha avanzado; y la obra citada de F. Lécoy resulta, a este respecto, prácticamente definitiva. Recientemente, John K. Walsh ha visto el *LBA* como un "palimpsesto", hasta el punto de poder afirmar que una buena parte de la obra de Juan Ruiz estaba hecha antes de que el poema comenzara[32]. Y yo mismo, apoyándome en esta idea y tratan-

---

[28] Rafael Lapesa, "Arcipreste de Hita", en *Diccionario de literatura española*, dirigido por G. Bleiberg y J. Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 4.ª edición corregida y aumentada.

[29] Gonzalo Sobejano, "Consecuencia y diversidad en el *LBA*", en *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*, dir. M. Criado de Val, *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, págs. 7-17.

[30] Joset, 1981, págs. XVI-XXIII: pág. XXII.

[31] Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, I, Santander, CSIC, 1944, págs. 274-275 (Edición Nacional de las Obras Completas).

[32] Walsh, 1979, págs. 62-86. "Palimsesto" o *intertexto:* para esta noción (tomada de J. Kristeva), *vid*. Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette Université, 1976, págs. 123 y sigs. El centón de Ausonio,

do de precisarla y completarla, he considerado el *LBA* como un *intertexto* y he esbozado un análisis de este desde la perspectiva de la lingüística de la enunciación[33].

Finalmente, queda la cuestión del género literario. Con toda razón afirmaba María Rosa Lida que la estructura del *LBA* no tiene parangón en la literatura europea y que por eso la crítica despieza la obra en partes, las cuales, por separado, sí pueden relacionarse con obras y géneros conocidos en nuestra tradición literaria[34]. En el intento de asignar un género literario determinado al *LBA* se han propuesto diversas hipótesis que apuntan a las *maqamas*[35], a las pseudo-autobiografías eróticas de la poesía cortés[36], a las autobiografías medievales de Ovidio[37], a las *Artes poéticas* medievales[38] y, en fin, a la parodia de los poemas de clerecía del siglo XIII y de las obras morales escritas asimismo en cuaderna vía[39]. Quizás lo más probable sea que Juan Ruiz haya creado un género de nuevo cuño con los restos del naufragio del mester de clerecía, con los modelos más o menos difusos de autobiografía ficticia que pudieron proporcionarle las tradiciones islámica o hebraica o latino-europea (sin necesidad de excluir ninguna de ellas ni ningún aspecto de cada una de ellas) y, por supuesto, con los materiales acarreados por la tradición retórica medieval. Esta hipótesis —conciliadora y ecléctica— tiene, sin embargo, la ventaja de poder explicar lo que acaso sea el logro artístico más notable del Arcipreste de Hita, es decir, el haber creado un poema en el que la enorme variedad temática y formal se presenta

---

como el *LBA,* también es un intertexto; compárese: "Centón designaba un poema compuesto con fragmentos tomados de la obra de un autor clásico, *resultando de ello un contenido completamente distinto del que tenía el original*" (Montero Cartelle, 1981, pág. 222). La cursiva es mía.

[33] Girón Alconchel, 1984, págs. 35-70.

[34] Lida de Malkiel, 1973, págs. 291-306: pág. 291.

[35] Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1983 [1948], págs. 355-446. Américo Castro, "El *LBA* del Arcipreste de Hita", en *Comparative Literature*, IV, 3 (1952), págs. 193-213; Lida de Malkiel, 1973, págs. 153-202.

[36] Gerald B. Gybbon-Monnypenny, "Autobiography in the *LBA* in the light of some literary comparisons", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), págs. 63-78.

[37] Francisco Rico, "Sobre el origen de la autobiografía en el *LBA*", en *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), págs. 301-325.

[38] Joset, 1981. Alberto Blecua, 1983.

[39] Walsh, 1979.

ahormada en una unidad estructural que se descubre en el análisis más detallado y riguroso.

Y en este punto es donde el *centón* —considerado "un cierto género de poesía"— puede vislumbrarse como modelo genérico del *LBA.* Desde luego, el *remendar* del v. 66b, con su particular significado literario documentado, fundamenta coherentemente esta hipótesis. La cual, además, puede aceptarse sin necesidad de desechar las anteriores, pero con la ventaja, frente a ellas, de asumirlas y completarlas. Así, las *maqamas* son narraciones autobiográficas en prosa, pero el *LBA* está en verso. Frente a la autobiografía cortés, ni el "loco amor" ni siquiera siempre el "buen amor" del Arcipreste son inequívocamente *corteses.* Parece seguro —según se desprende del ejemplar estudio de F. Rico— que Juan Ruiz conoció el *De vetula*, pero pasajes extensos del *LBA*, como la Batalla de Carnal y Cuaresma (en la que el yo autobiográfico casi desaparece como protagonista para adoptar una perspectiva próxima a la del lector-espectador), o pasajes menos extensos, como la Cantiga de los clérigos de Talavera (difícilmente asimilable al hilo autobiográfico, a no ser a modo de apéndice), parecen salirse del modelo genérico de las autobiografías medievales de Ovidio. El *LBA* es algo más que una parodia del mester de clerecía: basta solo con fijarse en el episodio de las serranas para percatarse de ello. Y es que el género literario que crea Juan Ruiz —aunque sin precedentes y sin consecuentes conocidos— se asienta firmemente en las tradiciones literarias y retóricas de la Edad Media. En este sentido estoy de acuerdo con lo esencial de las ideas de A. Blecua al respecto: "El autor, que es por principio un memorioso lector u oyente, sintetiza múltiples géneros y especies literarias anteriores y compone una obra que se presenta, por esto mismo, como nueva, como género desconocido. El *Quijote* es el ejemplo más preclaro y que mejor explica cómo se transforma el variado material seleccionado en una obra nueva"; pero el *LBA* y el *Quijote* difieren: en el caso de este conocemos muy bien "la tradición literaria que llega hasta Cervantes y la tradición literaria que él genera"; en cambio, no ocurre esto en el *LBA*, el cual "es quizá la obra en la que confluyen todas, o casi todas, las tradiciones literarias medievales, o si se quiere, es la obra creada por el sistema escolar de la Edad Media"[40].

---

[40] A. Blecua, 1983, págs. xix-xxi.

De acuerdo. Solo tenemos que añadir que, entre esas tradiciones literarias, debemos contar también de un modo explícito la del *centón*, no porque nos obligue a ello una documentación inexistente, sino porque el dato léxico que hemos anotado (*remendar*: 'componer un centón') nos permite fundadamente conjeturar ese modelo genérico para el *LBA.*

5. Ausonio y Juan Ruiz

Sin propósito de exhaustividad y sin ánimo de establecer una fuente más de Juan Ruiz, voy a destacar algunas notas que se encuentran en el prólogo del *Cento Nuptialis* de Ausonio, justamente el texto de donde —como hemos visto— toma Covarrubias la cita de la "ley y regla de componer centones". Creo que estas notas pueden aplicarse fácilmente al *LBA*, y de hecho se han aplicado. Así, acabamos de ver cómo Alberto Blecua señala la memoria como una cualidad fundamental del autor del *LBA* ("que es por principio un *memorioso* lector u oyente"). También en el "Prólogo en prosa" insiste el mismo Arcipreste en la memoria. La memoria, lo mismo que la finalidad de hacer reír (declarada igualmente desde el comienzo del *LBA*), es algo importante en Ausonio, hasta el punto de que el centón se reduce a una cuestión de memoria:

> Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis, quam laudare possis.
>
> (Es únicamente cuestión de memoria: se recogen fragmentos sueltos de versos y a estos trozos inconexos se les integra de nuevo en un todo, cosa más digna de risa que de elogio).

La idea de la unidad del *LBA* como confluencia y convergencia de opuestos —desarrollada detalladamente en el libro de Luis Beltrán— parece un eco de lo que se lee en el texto de Ausonio:

> Accipe igitur opusculum de inconnexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum: […]. Hoc ergo centonis opusculum ut ille ludus tractatur, pari modo sensus diversi ut congruant, adoptiva quae sunt, ut cognata videantur, aliena ne interluceant: arcessita ne vim redarguant, densa ne supra modum

> protuberent, hiulca ne pateant. Quae si omnia ita tibi videbuntur, ut praeceptum est, dices me composuisse centonem.
>
> (Acepta, pues, esta pequeña obra que forma un conjunto con elementos inconexos, un todo con partes diversas, una chanza con cosas serias, algo mío con material ajeno[41]. […] Así pues, esta pequeña obra, el centón, sigue el mismo método que ese juego, tratando de armonizar sentidos diversos, de dar a elementos extraños aspecto de emparentados, de evitar que se noten las incoherencias, que los pasajes traídos a colación no acusen violencia, que, condensados en exceso, se apelotonen o, desunidos, dejen ver hiatos. Si todo esto te parece cumplido según las reglas, podrás decir que he compuesto un centón).

En el *LBA* —y, sobre todo, en las declaraciones enunciativas del principio y del final— es frecuente, como se sabe, la referencia al lector "de buen entendimiento" y al "de mal entendimiento"; tampoco falta la alusión irónica a la poca ciencia y rudeza del autor. Si aceptamos que la función textual del lector está determinada por la del autor, y viceversa (lo mismo que todo YO reclama un TÚ y todo TÚ un YO) y que la ambigüedad no es solo el resultado de la elección de un determinado lector, sino sobre todo el producto del autor, entonces podemos poner en relación el texto del Arcipreste con la referencia de Ausonio a los autores de buen y mal entendimiento (y su clasificación irónica en el grupo de los segundos):

> Sed peritorum concinnatio miraculum est, imperitorum junctura ridiculum. Quo praedicto scies, quod ego posteriorem imitatus sum[42].
>
> (Pero mientras *(sic)* las combinaciones que hacen los expertos son maravillosas, las disposiciones de los inexpertos resultan grotescas. Con lo que acabo de decir te darás cuenta de que yo he imitado al segundo tipo de jugador).

---

[41] Compárese esto con la glosa citada que Sobejano (1973) propone para el v. 66b, y con lo que Juan Ruiz dice al final de su propio libro: *mas de juego e de burla es chico breviario* (1.632b).

[42] He aquí el tópico de la *rusticitas*, comentado por Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1981 [1955], en Ausonio y del que nos ocuparemos más adelante.

En fin, la lección métrica, la exhibición del virtuosismo poético, es algo que llama la atención en la obra de Juan Ruiz (en el "Prólogo en prosa" y en otros pasajes, incluida la estrofa 66: *a trobar con locura non creas que me muevo*). Aunque acaso sin el tono un si es no es jactancioso de Juan Ruiz, Ausonio también deja claro que sin un conocimiento especializado de la métrica no se puede componer un centón:

> Diffinduntur autem per caesuras omnes quas recipit versus heroicus, convenire ut possit aut penthemimeris cum reliquo anapaestico, aut trochaice cum posteriore segmento, aut septem semipedes cum anapaestico chorico, aut [ponatur] post dactylum atque semipedem quidquid restat hexametro.
>
> (Se parten, en efecto, los versos por todas las cesuras que admite el verso heroico, de manera que se casa un hemistiquio de pentemímera (– ˘ ˘ – ˘ ˘ –) con la restante parte anapéstica (˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘) o la parte trocaica (– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘) con el segmento que le complementa (˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘) o siete semipiés (– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ –) con un anapesto coral (˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘) o bien [sigue] después de un dáctilo y un semipié (– ˘ ˘ –) lo que falta para un hexámetro).

Parece que está dentro de lo verosímil que Juan Ruiz conociese la obra de Ausonio y, naturalmente, el *Cento Nuptialis*. El cotejo que he establecido someramente entre el prólogo de esta obrita y algunas ideas y hechos sobresalientes del *LBA* sugiere ese conocimiento. Sin embargo, no es Ausonio un autor al que suelan referirse la crítica y la erudición que la obra del Arcipreste ha desencadenado. Solo María Rosa Lida —al menos en lo que se me alcanza— ha puesto en relación —si bien de un modo indirecto e incidental— el nombre del retórico de Burdeos con nuestro autor de Hita. Al hablar del yo didáctico del *LBA* afirma que: "Tal yo se encuentra en la literatura didáctica de todos los tiempos y lugares". Y en nota recoge ejemplos de autores griegos y latinos, entre los cuales está Ausonio y su poema *Las rosas*[43]. Más adelante, en el mismo trabajo, consigna otra referencia a Ausonio; en este caso, para negar su posible influencia en el autor español. En efecto, Juan Ruiz, dice, no es adicto al *chiste gramatical*, como lo son los versificadores de la Edad

[43] Lida de Malkiel, 1973, pág. 158, n. 5.

Media. Y Ausonio es precisamente una de las probables fuentes de estos chistes de la poesía medieval; y de Ausonio cita varios epigramas, el *Technopaegnion* y el *Grammaticomastix* para corroborar su aserto[44].

La formación escolar de Juan Ruiz debió de ser extensa y profunda. A este tema dedicó Lecoy algunas páginas admirables. En las escuelas de Toledo estudió probablemente Juan Ruiz los textos de los autores latinos, tanto los viejos como los modernos: y allí aprendió a desarrollar estos textos por escrito, según el arte propio de aquellas escuelas. Pero Lecoy dirige su atención casi exclusivamente, en este punto, a los goliardos y clérigos vagantes[45].

Pero si Juan Ruiz conocía tan bien la poesía latina antigua y moderna, tuvo que conocer a Ausonio, pues este autor estaba en la lista de los autores estudiados en las escuelas medievales. Ernst R. Curtius ha señalado la relación del mester de clerecía castellano con la poesía latina: mester de clerecía es el nombre que dan los poetas españoles del siglo XIII a la rítmica y retórica latinas, dice. Y un poco más adelante precisa la importancia de Juan Ruiz como importador de latinismo en la literatura española:

> La poesía latina de la Edad Media penetró en España por etapas. Una oleada llegó hacia 1230, con Berceo; otra hacia 1330, con el Arcipreste de Hita; la tercera con Alfonso de la Torre[46].

Es más: Juan Ruiz era un experto en la retórica, hasta el punto de que lo que se ha llamado realismo en el *LBA* no es sino la convención retórica del "estilo bajo"[47].

El mismo Curtius destaca la influencia de Ausonio en esa poesía latino-medieval que el Arcipreste conocía tan bien. Así, afirma que Ausonio es "una mina de artificios verbales"; y señala la técnica de intercalar monosílabos en el verso con ejemplos del *Technopaegnion* y del poema *Grammaticomastix* recogido en esa obra[48]. Aparte

---

[44] Lida de Malkiel, 1973, pág. 180, n. 22.
[45] Lécoy, 1974, págs. 335, 339 y 340.
[46] Curtius, 1981, II, pág. 553.
[47] Curtius, 1981, II, pág. 553, n. 20. Pero *vid.* Ramón Menéndez Pidal, "Cuestiones de método histórico" (1.º), en *Castilla*, *la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, págs. 75-93.
[48] Curtius, 1981, I, págs. 400-401.

la referencia de María Rosa Lida a esos textos, ¿no tendrá nada que ver la técnica artificiosa de Juan Ruiz —en la ordenación de las cuartetas y la relevancia de su último verso, en la combinación del ritmo octonario y heptasilábico del alejandrino, por ejemplo[49]— con el manierismo de Ausonio?

Hemos aludido antes al tópico de la *rusticitas* en Ausonio y en Juan Ruiz. Recuérdese de este el *Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza*…, del "Prólogo en prosa". Según Curtius, estas fórmulas de humildad no constituyen un procedimiento cristiano; provienen del "afectado manierismo de la tardía literatura romana, común a paganos y cristianos". A partir del siglo IV autores cristianos se esfuerzan en competir con los paganos en procedimientos retóricos. Entre estos autores cristianos Curtius nombra a Ausonio. Para estos autores lo principal es "el virtuosismo retórico". Se excusan en la *captatio* de que su estilo o talento, o uno y otro, sean áridos, secos, vacíos, rudos. "Se complacen especialmente en acusarse de *rusticitas*, esto es, de tener un lenguaje rudo, incorrecto, propio de labriegos". Tales estereotipos no se generalizaron hasta los siglos V y VI; pero a los retóricos de esta época "se les tenía, a lo largo de la Edad Media, por modelos de estilo, y se les imitó asiduamente"[50].

Finalmente, quizá sea el asunto de las bromas y las veras el lazo más estrecho que une a Juan Ruiz con Ausonio. Se trata de un ideal artístico de la poesía medieval que, como dice Curtius, se continúa en época muy posterior en la obra de "bromistas como el Arcipreste de Hita y Rabelais"[51]. En la tardía Antigüedad latina la retórica y la poética crean "un gusto cada vez mayor por los juegos verbales, métricos y poéticos". Ausonio "se complace extraordinariamente en estas cosas. […] Su programa es *laetis seria miscere*, pero guardando la *regula morum*"[52]. Resulta difícil no asociar esta afirmación con aquellos versos del *LBA*:

---

[49] Francisco Ynduráin, "Un artificio narrativo en Juan Ruiz", en *De lector a lector*, Madrid, Escélicer, 1973a, págs. 3-23, y "Una nota sobre la composición del *LBA*", en *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*, dir. Manuel Criado de Val, *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973b, págs. 217-231. Corominas, 1967, págs. 45-63.

[50] Curtius, 1981, II, pág. 588.

[51] Curtius, 1981, II, pág. 601.

[52] Curtius, 1981, II, pág. 597.

que pueda fazer libro de buen amor aqueste,
que los cuerpos alegre e a las almas preste.

(13cd).

Ausonio emplea el griego y el latín en un mismo poema —mezcla de lenguas que había criticado Horacio— para explicar su programa de burlas y veras. Y Juan Ruiz emplea el castellano y el latín, no solo en el "Prólogo en prosa", sino en el pasaje de las horas canónicas; y el árabe y el castellano en el episodio de la mora; y crea el pastiche (castellano-catalán-provenzal-francés) de Pitas Pajas.

Dice Curtius: "La mezcla de lo trágico y lo cómico […] no solo es en Ausonio un ideal estilístico, sino también un esquema panegírico"[53]. Y uno recuerda automáticamente el tratamiento que Juan Ruiz dispensa a Trotaconventos en el *planto*. El Arcipreste, lo mismo que Ausonio, prescinde en ocasiones de los *seria* para quedarse solo con los *ioci*, sin que falte incluso la obscenidad en el *Cento Nuptialis* y en el *LBA*. Y hasta en las consecuencias extraliterarias de esta actitud literaria parece haber un paralelismo entre ambos autores. Así, Paulino de Nola criticó por esto a su admirado maestro Ausonio. El desconocimiento de la biografía real de Juan Ruiz nos impide presentar un hecho semejante; pero, de ser verdad, el verosímil encarcelamiento del Arcipreste y sus problemas con don Gil de Albornoz —por causa del *LBA*, como se ha dicho— serían réplicas acabadas del episodio biográfico de Ausonio.

En fin, más importante sin duda resulta el que entre los *ioci* de Ausonio figuren sus artificios verbales y sus innovaciones métricas[54], lo cual se aviene perfectamente a ciertas "burlas" del Arcipreste y, sobre todo, el que "el *ioca seriis miscere* siguió siendo una convención aceptable"[55], que perduró y que llegó, como se ha dicho, al bromista de Juan Ruiz.

Resultan sorprendentes las afinidades de Juan Ruiz y de Ausonio. También, el que hayan pasado desapercibidas, con las excepciones de la breve alusión de M.ª Rosa Lida y de la fecunda indicación de E. R. Curtius.

---

[53] Curtius, 1981, II, pág. 597.
[54] Curtius, 1981, II, pág. 598.
[55] Curtius, 1981, II, pág. 598.

Y, sin embargo, creo que, además de las similitudes señaladas, cabe indagar otras concomitancias entre el centón, concretamente el *Cento Nuptialis*, y el *LBA.* El poema de Ausonio es paródico[56]; y la parodia es un importante componente estructural del *LBA.* La técnica del centón latino, como género literario, puede resumirse así:

> La entidad del centón supone dos presupuestos básicos. En primer lugar es precisa la elección de un modelo de reconocida fama, para que se produzca la tensión entre el original y el centón, que caracteriza a este tipo de composiciones, pues de otro modo no es posible el sentido paródico y edificante […]. En segundo lugar, el centón se basa en un conocimiento perfecto del modelo, tanto por parte del autor como del lector. El primero, sin este requisito, no sería capaz de componer el poema; el segundo, de reconocer al modelo[57].

Me parece que estos dos presupuestos, en líneas generales, se dan en la composición del *LBA*. Naturalmente "el modelo de reconocida fama" elegido por el Arcipreste no es un único modelo, como en los centones griegos y latinos (que elegían a Homero y a Virgilio, respectivamente), sino varios modelos: las tradiciones literarias precedentes, el mester de clerecía, los poemas morales en cuaderna vía, y también la épica juglaresca, la erótica ovidiana o pseudo-ovidiana, la literatura didáctica y los fabularios, la poesía popular de tradición oral (*serranas*), la poesía goliárdica, etc. A todo esto, habría que añadir lo que el autor Juan Ruiz, por ser un hombre culto de la Castilla toledana del siglo XIV, pudo conocer, de modo directo o indirecto, de las literaturas árabe y judía de la época o de épocas anteriores. Por otra parte, resulta innegable que el Arcipreste conocía a la perfección algunas de esas tradiciones literarias. Y también las debían de conocer sus oyentes y lectores contemporáneos. Así, por ejemplo, cuando en la copla 72 del *LBA* el poeta echa mano de la fórmula *non debemos dubdar* tras haber citado a Aristóteles, no solamente está exhibiendo su conocimiento de la poesía oral formularia y del mester de clerecía que la adopta en parte, sino que está jugando con la complicidad de su público, el cual sabía que esta fórmula era un tópico de la humil-

---

[56] Montero Cartelle, 1981, págs. 224-225.
[57] Montero Cartelle, 1981, pág. 225.

dad ante la autoridad citada; y que en el mester de clerecía se usaba para citar a los santos y a la autoridad eclesiástica, o para dar validez a una leyenda piadosa; y por eso la entendía como un rasgo cómico en ese contexto, pues ahí el autor se vale de ella para afirmar la necesidad sexual de los seres humanos[58]. Mucho tendrían que saber los lectores-oyentes de Juan Ruiz acerca de las literaturas que en el *LBA* se intertextualizan. Quizá para ellos la ambigüedad de ciertos pasajes de la obra no resultara tan irreductible como para el lector moderno, que desconoce mucho de esas tradiciones literarias.

Los hechos reseñados requieren un análisis más detallado e invitan a la búsqueda de apoyos documentales sólidos. Pero creo que lo que muestran estas coincidencias o semejanzas no es tanto que Juan Ruiz conociese el texto de Ausonio y se inspirase en él de un modo directo (lo cual, por otra parte, es muy verosímil) cuanto que el concepto de centón, tal como lo entiende Ausonio, pudo tener vida en la tradición literaria medieval y circular ampliamente. Y esto lo confirmaría la documentada acepción literaria de *remendar* y su parentesco semántico con el significado 'centón', significado que un escolar de la talla de Juan Ruiz debió de aprender en la palabra latina CENTO, la cual, por otra parte, tuvo su glosa castellana —*cantar*— antes de que nuestro léxico se enriqueciese con la voz *centón*.

6. Final

De cualquier modo, nuestro propósito principal ha sido anotar ese *remendar* de Juan Ruiz, en el cual —por el contexto en que se halla y porque CENTO, -ONIS es "escriptura de *remiendos*" y porque *remiendo* "estiéndese a sinificar el centón"— parece lícito entender algo así como 'componer un centón' o, dicho con palabra más moderna, *centonar*.

Lógicamente resulta imposible no poner en relación este dato léxico con la debatida cuestión del género literario del *LBA*. Contando con los hechos que he reunido, me parece muy probable que el género de los centones latinos haya servido de modelo a Juan Ruiz cuando este componía su *LBA*. Lo cual abre una perspectiva nueva: aquella desde la que podemos entrever la influencia de Ausonio en

[58] Walsh, 1979, pág. 76, n. 32; pág. 66, n. 12; y pág. 85.

nuestro inmenso poeta castellano. Nada de esto, sin embargo, tiene por qué invalidar lo que sobre el género literario y las fuentes de la obra del Arcipreste han escrito maestros de sólido prestigio y crédito seguro. Eso sí, la hipótesis del centón, como hemos señalado, tiene ciertas ventajas frente a otras.

Pero aún queda por aclarar un hecho al que nos hemos referido al principio. ¿Cómo casar la significación literaria de *remendar* con la otra acepción particular ('remendar vestidos') que resulta evidente en nuestro verso al atribuirse en él la acción al sujeto *alfayate*? Desde luego, no sería la primera vez que Juan Ruiz juega con el doble sentido de una palabra. Los ejemplos que podríamos aportar para ilustrar esta "manera ruiciana" o rasgo de estilo serían numerosos. También en este verso 66b *remendar* puede tener el significado de 'componer centones' para el lector discreto e instruido y el más común de 'componer un vestido roto' para el lector vulgar de poco entendimiento. Lo curioso —y ello es también muy del estilo de Juan Ruiz— es que este último significado hay que entenderlo figuradamente: es una metáfora. Como metáfora es lo de las "garças" y el "uevo" del v. 66a. Y como metáfora, sentido figurado, es la acepción literaria del latino CENTO y del español *centón*. No es posible entender estos versos 66ab de otra forma; el contexto literario en que se insertan obliga a asignarles una significación literaria, como hicieron Cejador y Sobejano y como es evidente, por lo demás. El sentido metafórico desemboca necesariamente en la acepción literaria de *remendar* documentada ampliamente desde el siglo XVI. ¿Existía ya esta acepción en la época de Juan Ruiz? ¿Se acuñó más tarde? Si esto último fuera verdad, ¿no tendría su importancia el que *remendar* se documente por primera vez en el *LBA* y el que se emplee en ese texto con el significado "metafórico" de componer un género literario nuevo con *remiendos* (fragmentos, piezas, etc.) sacados de otros géneros preexistentes? Para ello, ciertamente, es necesario ser un *alfayate* experimentado, porque *peritorum concinnatio miraculum est*.

SEGUNDA PARTE:
CERVANTES

La voz de los personajes del *Quijote*

1. Introducción

Que el *Quijote* es la primera novela moderna lo sabemos. Lo es porque el discurso de don Quijote y Sancho, lo mismo que el de otros personajes, se rige, no solo por el *decoro* —la adecuación del estilo al que habla, al que escucha y al tema del que se habla[59]—, sino también por el *realismo* de la narración, que hace hablar a los personajes según sus intenciones discursivas y su situación comunicativa.

Por eso el empleo de la lengua por el hidalgo y su escudero es la clave para adentrarnos en su compleja personalidad, o sea, que "Hay muchos don Quijotes, y muchos Sanchos, según sus palabras"[60]. Lo que hace que el *Quijote* sea la primera novela moderna es el descubrimiento de lo cotidiano como materia de la narración; y ese descubrimiento está vinculado fuertemente a la polifonía lingüística. Como dice, también, Lázaro Carreter, "Al introducir la verdad de la calle y de los caminos, penetra en el relato la verdad del idioma"[61].

En fin, que el *Quijote* es una verdadera obra de arte del lenguaje, también lo sabemos. Pero sabemos menos de algunos de los recursos que empleó Cervantes para conseguir esta cima de la novelística.

---

[59] Luisa López Grigera, "Historia textual: textos literarios (Siglo de Oro)", en *Historia de la lengua española*, coord. R. Cano, Barcelona, Ariel, 2005, págs. 701-728, en pág. 719.

[60] Fernando Lázaro Carreter, *apud* Edward C. Riley, *Introducción al "Quijote"*, Barcelona, Crítica, 2000, pág. 205, n. 20.

[61] Fernando Lázaro Carreter, "Las voces del *Quijote*", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, págs. xxi-xxxvii, en pág. xxiii.

La descripción precisa de la voz y la entonación de los personajes es uno de ellos, y no el menor.

Los actores de hoy dicen que su voz "vampiriza al espectador". Cervantes, autor dramático, describe y emplea la voz para *vampirizar* a su lector, o sea, para 'abusar o aprovecharse de alguien o de algo', según la única acepción de este verbo en el *DLE*. Para cautivarlo, someterlo y manipularlo.

Navarro Tomás dedicó un bonito libro a la voz y la entonación de los personajes de la literatura universal. Cuando llega al *Quijote*, dice de su protagonista que es el primer personaje literario "dotado de voz personal y normal". Y añade que Cervantes ensanchó la observación de las inflexiones emocionales de la voz en grado mucho más extenso que el practicado en las obras anteriores y no igualado en muchas de las posteriores[62].

En este trabajo voy a intentar explicar que las descripciones detalladas de la voz y la entonación de los personajes que hace Cervantes sirven, principalmente, para mostrar de un modo muy realista algunos de los parámetros fundamentales de la situación comunicativa.

Y ¿qué es una situación comunicativa? La actual lingüística variacionista la ha definido como un acontecimiento sociolingüístico determinado por los siguientes parámetros[63]:

1. el grado de *publicidad* o número de interlocutores que participan en la situación;
2. la *inmediatez física* de los mismos (si están presentes o no);
3. el grado de *familiaridad* entre ellos;
4. el grado de *implicación emocional*, o sea, su afectividad y su expresividad;
5. el grado de *fijación del tema* de que se habla;
6. el grado de cooperación en la producción del discurso, esto es, la posibilidad de intervenir en la elaboración del mensaje, o no;
7. el grado de dialogicidad o posibilidad de asumir el papel de emisor, de turnarse en el uso de la palabra;
8. el grado de espontaneidad;

---

[62] Tomás Navarro Tomás, *La voz y la entonación en los personajes literarios*, México, Colección Málaga, 1976, pág. 33.

[63] Peter Koch y Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, versión española de Araceli López Serena, Madrid, Gredos, 2007, págs. 26-27.

9. el grado de anclaje verbal en la situación; y, por último,

10. el campo referencial, determinado por la distancia de los objetos y personas de los que se habla con respecto al eje "yo-aquí-ahora" del hablante.

Vamos a ver cómo Cervantes, en cierto modo, adelanta la pertinencia de estos parámetros mediante los detalles que proporciona acerca de la voz de los que hablan en su novela.

Debo hacer dos observaciones previas. Primera: en el *Quijote* no solo son importantes las voces que se dicen, sino también las que se oyen o escuchan. *Oír voces* es una de las cosas que más hacen los personajes de la novela. En la introducción del discurso directo e indirecto, después de *decir* y *responder*, el verbo más frecuente es *oír*, como ha señalado José Manuel Blecua[64]. Segunda observación: no menos importante que *oír* es el *silencio*, el terminar de hablar o el no hablar en una concreta situación comunicativa, aunque este aspecto, en lo que se me alcanza, apenas se ha estudiado.

Oír y *decir* incesantemente, y también *callar*. Toda esa actividad comunicativa le da a la novela una cualidad excelente de *sonoridad oral*, como dice Navarro Tomás, una "vibración y calor de la palabra hablada" como nunca antes se había visto, lo que viene a ser una gran novedad en el *Quijote*, que es tanto como decir, en esa creación española de los siglos XVI y XVII (desde el *Lazarillo*) que es el género novela.

2. La voz de don Quijote

Vayamos ya al análisis de la voz de don Quijote. Hay que decir, en primer lugar, que es la voz propia de un hablar *grave, reposado, sonoro*, pero *sin afectación*, que es el modelo de hablar que él mismo recomienda a Sancho cuando va a ser gobernador de la ínsula. Esta voz del caballero es reconocible porque el narrador la describe insistentemente, de modo que el lector adquiere una plena visión imaginativa de la personalidad de su personaje, entre otras cosas, a partir de su voz.

---

[64] José Manuel Blecua, "El Quijote en la historia de la lengua española", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2004, págs. 1115-1122.

Pero, además de esta caracterización general, abundan en el texto cervantino las referencias no solo a la voz emocional de don Quijote, que habla en voz *alta, amenazadora, airada, deprimida, arrogante, turbada*[65], según la situación comunicativa, sino también a otros efectos sonoros, como hablar *a media voz*, decir *entre dientes*, incluso *cantar*.

Observemos más de cerca algunas de estas referencias a la voz para ver de qué manera colaboran con otros elementos de la situación comunicativa.

Don Quijote habla *a media voz*. Después de la aventura de Andrés y el labrador Haldudo, don Quijote,

> contentísimo de lo sucedido, pareciéndole que había dado felicísimo y alto principio a sus caballerías, con gran satisfacción de sí mismo iba caminando hacia su aldea, *diciendo a media voz*: —Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!… (I, 4, 67)[66].

El hablar "a media voz" describe el grado bajo del parámetro de publicidad. Esta indicación y la representación del pensamiento ("pareciéndole que había dado felicísimo y alto principio a sus caballerías") describen un monólogo que se desliza desde la pura impresión cognitiva a la verbalización musitada.

Junto al parámetro de publicidad hay otros. El sintagma "a sus caballerías" alude al campo referencial del monologante y tal vez a la fijación temática del monólogo; la información contenida en "contentísimo de lo sucedido", "felicísimo y alto principio", "con gran satisfacción de sí mismo" indica la implicación emocional e "iba caminando hacia su aldea", el anclaje en la situación.

En este mismo episodio don Quijote habla *con voz airada*, cuando ve cómo Haldudo está azotando a Andrés: "Y viendo don Quijote lo que pasaba, con voz airada dijo: —Descortés caballero, mal parece tomaros con quien defender no se puede…" (I, 4, 63).

---

[65] Navarro Tomás, 1976, págs. 35-37.

[66] Todas las citas del *Quijote* se hacen por el texto de la edición del IV Centenario (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2004), con solo la indicación de la parte en número romano, el capítulo en arábigo y la página, también en arábigo.

La *voz airada* señala el alto grado de los parámetros de publicidad (hay tres interlocutores: don Quijote, Andrés y Haldudo), implicación emocional (la ira), inmediatez física (comunicación cara a cara), cooperación y dialogicidad (el locutor don Quijote solicita y espera una respuesta). A su vez, "viendo don Quijote lo que pasaba" indica un grado alto de anclaje en la situación y quizá un grado menor de fijación temática, porque don Quijote ve una situación que no se corresponde con la realidad: Haldudo no es un caballero andante como el héroe cree. Por lo demás, los dos detalles —la percepción visual y la voz airada— informan de un grado bajo de familiaridad: don Quijote no conoce a sus interlocutores ni ha habido una experiencia comunicativa previa entre ellos.

En otra ocasión don Quijote habla *con voz atropellada y tartamuda lengua*. En I, 46, Sancho intenta hacer ver a su amo que Dorotea no es "la reina del gran reino Micomicón". En un momento dado le espeta:

> —[…] yo tengo por cierto y por averiguado que esta señora que se dice ser reina del gran reino Micomicón no lo es más que mi madre, porque a ser lo que ella dice no se anduviera hocicando con alguno de los que están en la rueda ['besuqueándose con alguno de los presentes'], a vuelta de cabeza y a cada traspuesta ['cuando damos la vuelta y en cada esquina'].
> Parose colorada con las razones de Sancho Dorotea ['se puso colorada'], porque era verdad que su esposo don Fernando, alguna vez, a hurto de otros ojos había cogido con los labios parte del premio que merecían sus deseos, lo cual había visto Sancho, y parecídole que aquella desenvoltura más era de dama cortesana que de reina de tan gran reino, y no pudo ni quiso responder palabra a Sancho, sino dejole proseguir en su plática, y él fue diciendo:
> —Esto digo, señor, porque si al cabo de haber andado caminos y carreras, y pasado malas noches y peores días, ha de venir a coger el fruto de nuestros trabajos el que se está holgando en esta venta, no hay para qué darme priesa a que ensille a Rocinante, albarde el jumento y aderece al palafrén, pues será mejor que nos estemos quedos, y cada puta hile, y comamos.
> ¡Oh, válame Dios y cuán grande que fue el enojo que recibió don Quijote oyendo *las descompuestas palabras* de su escudero! Digo que fue tanto, que *con voz atropellada y tartamuda lengua*, lanzando vivo fuego por los ojos, dijo:

> —¡Oh bellaco villano, malmirado, descompuesto, ignorante, infacundo, deslenguado, atrevido, murmurador y maldiciente! ¿Tales palabras has osado decir en mi presencia y en la destas ínclitas señoras, y tales deshonestidades y atrevimientos osaste poner en tu confusa imaginación? ¡Vete de mi presencia, monstruo de naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro que se debe a las reales personas! ¡Vete, no parezcas delante de mí, so pena de mi ira!
> Y, diciendo esto, enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes y dio con el pie derecho una gran patada en el suelo, señales todas de la ira que encerraba en sus entrañas (I, 46, 477-478).

La *voz atropellada y tartamuda lengua* introducen el airado discurso del caballero y, en conjunto, representan el alto grado de la implicación emocional que singulariza la situación comunicativa, descrita mejor que con cualquiera otra nota.

Por cierto, a continuación, Dorotea da muestras de su *discreción* y *donaire*, las dos notas casi sinónimas —saber hablar con buen juicio y justa gracia—, con las que el narrador la suele presentar. Con mucho humor achaca al encantamiento de Sancho lo que dice haber visto: "podría ser, digo, que Sancho hubiese visto por esta diabólica vía lo que él dice que vio tan en ofensa de mi honestidad" (I, 46, 478).

Pero sigamos con don Quijote, que también habla *en voz alta*. Antes de bajar a la cueva de Montesinos,

> se hincó de rodillas y hizo una oración *en voz baja* al cielo, pidiendo a Dios le ayudase y diese buen suceso en aquella, al parecer, peligrosa y nueva aventura, y *en voz alta* dijo luego: —¡Oh señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y oraciones deste tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches… (II, 22, 815).

Como manda la convención caballeresca, el héroe se encomienda primero a Dios y luego a su señora. Aquí hay un contraste entre "en voz baja" en la introducción de un discurso indirecto (DI) que representa una oración a Dios y "en voz alta" en la introducción

de un discurso directo (DD) que representa una petición a Dulcinea. Nos fijaremos en esta última.

La "voz alta" indica, sin duda, el grado alto de publicidad: la comunicación posee un carácter público por el número de interlocutores (don Quijote, Sancho y el primo), pero está ausente la destinataria. Por un lado, esta se equipara a Dios; por otro, se distingue, porque a Dios le habla "en voz baja" sabiendo por su fe que Dios lo escucha, pero a Dulcinea le habla "en voz alta", con la vana esperanza de que lo pueda escuchar, aunque no hay inmediatez física ("Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y oraciones deste tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches…").

La *voz alta* informa asimismo sobre el grado alto de anclaje en la situación y sobre un grado que puede ser alto o bajo de los parámetros de cooperación y de dialogicidad.

¿Por qué? Porque los interlocutores presentes han asumido el papel de emisor con mucha frecuencia, pero no Dulcinea a quien ahora se dirige don Quijote.

De un modo indirecto la *voz alta* sugiere el alto grado de familiaridad entre los interlocutores presentes —cosa que ya conoce el lector por lo que lleva leído de la novela—, porque las numerosas experiencias comunicativas previas de don Quijote, Sancho y el primo permiten que estos dos últimos puedan entender que el primero se dirija "en voz alta" a su dama ausente.

Los otros parámetros de la situación comunicativa los conocemos, no por la "voz alta", sino por el discurso representado (el alto grado de implicación emocional, del campo referencial y de la fijación temática).

También don Quijote *alza la voz y suspira* en un pasaje donde hay otros juegos de voces de otro personaje. Estamos de nuevo en el capítulo 46 de la primera parte, cuando van a enjaularlo:

> Tomáronle luego en hombros, y al salir del aposento *se oyó una voz temerosa*, todo cuanto la supo formar el barbero, no el del albarda, sino el otro, que decía:
> —¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. […] y le profetiza que se casará con Dulcinea] Y porque no me es lícito decir otra cosa, a Dios quedad, que yo me vuelvo adonde yo me sé.

> Y al acabar de la profecía, *alzó la voz de punto* ['elevó el tono de la voz'], y *diminuyola después con tan tierno acento*, que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían. Quedó don Quijote consolado con la escuchada profecía, porque luego coligió de todo en todo la significación de ella y vio que le prometían el verse ayuntados en santo y debido matrimonio con su querida Dulcinea del Toboso, de cuyo felice vientre saldrían los cachorros, que eran sus hijos, para gloria perpetua de la Mancha; y creyendo esto bien y firmemente, *alzó la voz y, dando un gran suspiro, dijo*:
> —¡Oh tú, quienquiera que seas, que tanto bien me has pronosticado! Ruégote que pidas de mi parte al sabio encantador que mis cosas tiene a cargo… (I, 46, 480-481).

Por un lado, la *voz temerosa* y la *voz que se eleva de punto y luego baja con tierno acento* es la voz de un actor casi profesional que *vampiriza* a su público. La voz crea una situación comunicativa de ficción, con un efecto perlocutivo evidente, hasta el punto de que los mismos que están al tanto del engaño casi se lo creen. Pero con esa voz ficticia contrasta la de don Quijote, que también es ficticia en otra dimensión, y también se eleva acompañada del suspiro enamorado. Contraste de interlocutores a cargo de la descripción de las voces y sus matices.

Don Quijote *dice entre dientes*. Dorotea, que está representando el papel de Reina Micomicona, termina la narración de su historia y dice que "los trabajos continuados y extraordinarios quitan la memoria al que los padece". Don Quijote contesta que a él no le quitarán la memoria de lo que le tiene prometido (acabar con el gigante que le ha quitado su reino):

> […] y, así, de nuevo confirmo el don que os he prometido y juro de ir con vos al cabo del mundo, hasta verme con el fiero enemigo vuestro, a quien pienso, con el ayuda de Dios y de mi brazo, tajar la cabeza soberbia con los filos desta… no quiero decir "buena" espada, merced a Ginés de Pasamonte, que me llevó la mía.
> *Esto dijo entre dientes*, y prosiguió diciendo:
> —Y después de habérsela tajado y puéstoos en pacífica posesión de vuestro estado, quedará a vuestra voluntad hacer de vuestra persona lo que más en talante os viniere (I, 30, 305-306).

La situación comunicativa es de un alto grado de publicidad, implicación emocional de afectividad y expresividad, anclaje en la situación, campo referencial, inmediatez física, cooperación, dialogicidad, espontaneidad y fijación temática.

Todos estos parámetros están expresados reiteradamente en la descripción de la escena del diálogo y en el mismo intercambio de turnos de los personajes dialogantes.

Este turno del caballero, introducido escuetamente por "dijo don Quijote", incluye una modulación mediante el inciso "Esto dijo entre dientes". Los puntos suspensivos tras "con los filos desta…" indican que lo que dice entre dientes es "no quiero decir «buena»" espada, merced a Ginés de Pasamonte, que me llevó la mía"[67].

Hay, pues, un pequeño segmento del turno de don Quijote que este desea pronunciar a la sordina, para que no lo oigan bien, porque es el recuerdo de un episodio no grato. El efecto sonoro de la voz incrementa el parámetro de implicación emocional en su vertiente de expresividad y, al mismo tiempo, rebaja el grado de la publicidad, el anclaje en la situación, la cooperación, la dialogicidad, la espontaneidad y la misma fijación temática.

La oración gramatical "no quiero decir 'buena' espada, merced a Ginés de Pasamonte, que me llevó la mía" —pero solo esa oración— la dice don Quijote únicamente para él.

Don Quijote *dice entre sí*:

> Aquí dio fin el canto de la malferida Altisidora y comenzó el asombro del requirido don Quijote, el cual, *dando un gran suspiro, dijo entre sí*: "¡Que tengo de ser tan desdichado […] a pesar de todas las potestades hechiceras de la tierra".
> Y con esto cerró de golpe la ventana y, despechado y pesaroso como si le hubiera acontecido alguna gran desgracia, se acostó en su lecho… (II, 44, 990).

Otro monólogo de don Quijote, que ha estado escuchando en la soledad de su cuarto la declaración de amor de Altisidora, un amor imposible para él por su fidelidad inquebrantable a Dulcinea. En la introducción del DD se menciona el alto grado de implicación emocional en forma de expresividad del personaje y el acto comunicativo

---

[67] Navarro Tomás, 1976, pág. 37.

de monólogo ("dando un gran suspiro, dijo entre sí"). La situación comunicativa es original: don Quijote escucha desde su cuarto, sin saber del todo que la que canta desde fuera y sus acompañantes saben que está escuchando. El parámetro de publicidad está, en parte, suspendido y el de inmediatez física no existe.

No se dice expresamente cómo es la voz de don Quijote, pero está implícita en "dando un gran suspiro, dijo entre sí". Nos podemos imaginar el dolorido sentir de un caballero "despechado y pesaroso". En efecto, tras sus palabras, el narrador dice: "Y con esto cerró de golpe la ventana y, *despechado y pesaroso* como si le hubiera acontecido alguna gran desgracia, se acostó en su lecho".

Por último, don Quijote *canta con voz ronquilla aunque entonada* —porque también cantaba nuestro caballero—, como cuando quiso halagar a Altisidora:

> […] llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento. Templola, abrió la reja y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinádola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho ['aclaró la voz, carraspeando'], y luego, *con una voz ronquilla aunque entonada*, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto: —Suelen las fuerzas de amor / sacar de quicio a las almas… (II, 46, 896).

3. La voz de Sancho

Cervantes, también, proporciona detalles sobre la voz de Sancho, que habla con *voz admirativa y grande*, o alza *la voz con grave enojo*, o se queja con *voz enferma y lastimada* o se disculpa porque "hablo por las espaldas" o incluso habla con *voz colérica*.

Y por supuesto, también *dice entre sí*. Después de un discurso de don Quijote sobre la necesidad de casarse con mujer honesta antes que hermosa, percibimos el monólogo de Sancho introducido por *dijo entre sí*:

> Oía todo esto Sancho y *dijo entre sí*:
> —Este mi amo, cuando yo hablo cosas de meollo y de sustancia suele decir que podría yo tomar un púlpito en las manos y irme por ese mundo adelante predicando lindezas […]
> *Murmuraba* esto algo Sancho, y *entreoyole* su señor y preguntole:

> —¿Qué *murmuras*, Sancho?
> —*No digo nada, ni murmuro de nada* —respondió Sancho—; *solo estaba diciendo entre mí* que quisiera haber oído lo que vuesa merced aquí ha dicho antes que me casara, que quizá dijera yo agora: "El buey suelto bien se lame" (II, 22, 716).

Decir entre sí, murmurar, entreoír son matices significativos de la voz y de la entonación que envían a una situación comunicativa compleja en la que el parámetro de publicidad se atenúa y casi desaparece en el interlocutor Sancho.

En otra ocasión el narrador juega con las distintas versiones de la narración —en el pasaje que voy a citar, la suya propia y la del traductor de Cide Hamete Benengeli— para atribuir ese *decir entre sí* a Sancho, el cual está escuchando la conversación que don Quijote sostiene con un paje que va a la guerra, acerca de la excelencia de las armas sobre las letras y acerca de otras consideraciones llenas de sensatez para la época:

> […] y a esta sazón *dicen que dijo Sancho entre sí*: "¡Válate Dios por señor! ¿Y es posible que hombre que sabe decir tales, tantas y tan buenas cosas como aquí ha dicho, diga que ha visto los disparates imposibles que cuenta de la cueva de Montesinos?" (II, 24, 740).

Y Sancho también sabe hablar en voz baja, *al oído muy pasito*. El capítulo 29 de la primera parte es de una gran teatralidad cómica[68]. En él mantienen un diálogo muy cortés —teatralmente cortés— la fingida reina Micomicona (que no es otra que la discreta Dorotea) y don Quijote; la teatralidad del mismo se incrementa cuando interviene Sancho: "Y estando en esto se llegó Sancho Panza *al oído de su señor y muy pasito le dijo*" (I, 29, 294). Le dijo que le concediera a la reina el favor que le estaba pidiendo. En efecto, ese decir *al oído en voz muy baja* crea un aparte en la escena: una situación comunicativa dentro de otra situación comunicativa. La reducida publicidad, la espontaneidad, la cooperación, la implicación emocional en su vertiente expresiva —porque Sancho, que también

---

[68] Antonio Narbona, "Las voces del *Quijote*", en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, *Minervae Baeticae*, 34 (2006), págs. 161-180, en págs. 171-177.

se ha creído el cuento de la reina Micomicona, interviene a favor de ella por el provecho que espera sacar— son parámetros que perfilan este aparte teatral.

Junto a la voz de Sancho encontramos la de su asno en el capítulo 55 de la segunda parte. Al volver al castillo de los Duques después del gobierno de la Ínsula Barataria, Sancho y su burro caen en una sima. Y "se acongojó mucho, especialmente cuando oyó que el rucio se quejaba tierna y dolorosamente" (II, 55, 968). Sancho pronuncia un discurso en el que habla en nombre de su jumento y a su jumento:

> Otra vez digo: ¡miserables de *nosotros*, que no ha querido *nuestra* corta suerte que *muriésemos* en *nuestra* patria y entre los *nuestros*… ¡Oh compañero y amigo mío qué mal pago te he dado de tus buenos servicios! Perdóname…
> De esta manera se lamentaba Sancho Panza, y su jumento le escuchaba sin responder palabra alguna: tal era el aprieto y la angustia en que el pobre se hallaba (II, 55, 969).

El jumento no le contesta, no porque los asnos no hablan, sino porque no puede hablar por la circunstancia especial del momento, aunque escucha.

Como dice Antonio Narbona[69], personalizar al asno como interlocutor es un mecanismo del narrador para introducirse en el pensamiento de su personaje. Pero no podemos olvidar que hablar con los animales con los que se tiene un trato asiduo y cariñoso es una práctica muy vieja —y muy actual en este mundo tan lleno de perritos— y se encuadra en situaciones comunicativas muy conocidas.

En efecto, en el mismo episodio, un poco más adelante, cuenta el narrador:

> Estaba el rucio boca arriba, y Sancho Panza le acomodó de modo que le puso en pie, que apenas se podía tener; y sacando de las alforjas, que también habían corrido la mesma fortuna de la caída, un pedazo de pan, lo dio a su jumento, *que no le supo mal, y díjole Sancho, como si lo entendiera*:
> —Todos los duelos con pan son buenos (II, 55, 969).

---

[69] Narbona, 2006, pág. 164.

Sancho *da voces* buscando interlocutor. Ante la imposibilidad de salir de aquella sima sin ayuda, "comenzó a lamentarse y dar voces, por ver si alguno le oía" (II, 55, 969). Lo que sigue es interesante para que calibremos con qué finura de análisis Cervantes utiliza las voces, no solo humanas, sino también animales. Leamos lo más destacado del pasaje. Don Quijote ha llegado a galope al borde mismo de la sima donde está Sancho y su jumento:

> […] *oyó grandes voces* dentro, y escuchando atentamente, pudo percibir y entender que el que las daba decía:
> —¡Ah de arriba! ¿Hay algún cristiano que me escuche…
> *Parecióle a don Quijote que oía la voz de Sancho Panza*, de que quedó suspenso y asombrado, y *levantando la voz todo lo que pudo dijo*:
> —¿Quién está allá abajo? ¿Quién se queja?
> —¿Quién puede estar aquí o quién se ha de quejar —*respondieron*— sino el asendereado de Sancho Panza […]?
> Oyendo lo cual don Quijote, se le dobló la admiración y se le acrecentó el pasmo, viniéndosele al pensamiento que Sancho Panza debía de ser muerto y que estaba allí penando su alma, y llevado desta imaginación dijo:
> —Conjúrote por todo aquello que puedo conjurarte como católico cristiano que me digas quién eres; y si eres alma en pena, dime qué quieres que haga por ti […]
> —Desa manera —*respondieron*—, vuestra merced que me habla debe de ser mi señor don Quijote de la Mancha, y aun *en el órgano de la voz* ['por el timbre de la voz'] no es otro, sin duda.
> —Don Quijote soy —replicó don Quijote—, el que profeso socorrer y ayudar en sus necesidades a los vivos y a los muertos. Por eso dime quién eres, que me tienes atónito: porque si eres mi escudero Sancho Panza y te has muerto, como no te hayan llevado los diablos, y por la misericordia de Dios estés en el purgatorio, sufragios tiene nuestra santa madre la Iglesia Católica Romana bastantes a sacarte de las penas en que estás […].
> —¡Voto a tal! —*respondieron*—, y por el nacimiento de quien vuesa merced quisiere juro, señor don Quijote de la Mancha, que yo soy su escudero Sancho Panza y que nunca me he muerto en todos los días de mi vida, sino que, habiendo dejado mi gobierno por cosas y causas que es menester más espacio para decirlas, anoche caí en esta sima donde yago, el rucio conmigo, que no me dejará mentir, pues, por más señas, está aquí conmigo.

> Y hay más, que no parece sino que el jumento entendió lo que Sancho dijo, porque al momento empezó a *rebuznar* tan recio, que toda la cueva retumbaba.
> —¡Famoso testigo! —dijo don Quijote—. *El rebuzno conozco* como si le pariera, y *tu voz oigo*, Sancho mío. Espérame: iré al castillo del duque, que está aquí cerca, y traeré quien te saque de esta sima, donde tus pecados te deben de haber puesto (II, 55, 970-972).

En primer lugar, vemos que las voces preceden al personaje, es decir, que don Quijote oye voces, pero al principio no está seguro de si esas voces son del Sancho vivo o de su alma en pena; luego se observa que levantar la voz es un modo de describir los parámetros de inmediatez física, publicidad y anclaje en la situación comunicativa; en tercer lugar, que el timbre de la voz humana es un identificador del hablante, pero también el rebuzno del asno conocido y compañero (parámetro de familiaridad); y, por último, que la reiteración, por parte del narrador, del verbo "respondieron" (cuyo sujeto no puede ser otro que las "voces") describe los temores de don Quijote de que no sea el Sancho vivo quien habla, sino su alma en pena, junto con otras. Otra vez la ausencia de inmediatez física y la disminuida familiaridad entre los interlocutores, porque, aunque este parámetro de familiaridad está indicado por "el órgano de la voz", se suspende, en parte, hasta que don Quijote no reconoce el rebuzno.

En suma, todos los parámetros de la situación comunicativa están aquí indicados o sugeridos por la voz humana y por la voz animal: publicidad, falta de inmediatez física, familiaridad entre los interlocutores, implicación emocional, fijación del tema, cooperación, dialogicidad, espontaneidad, anclaje en la situación y campo referencial, este último parámetro bastante difuso, porque, debido a la distancia física entre la sima y el exterior, no se perciben todos los objetos que se pueden situar en el eje *yo-aquí-ahora*, el cual define ese campo referencial desde el que cualquier hablante organiza su discurso.

En fin, en este pasaje hemos visto cómo la voz humana y el asnal rebuzno colaboran para crear y resolver una situación comunicativa dominada por la dificultad, pero también por la profunda comprensión de la naturaleza humana y de su entorno animal en sus manifestaciones más nobles de amistad y solidaridad. No hace falta resaltar la

suprema ironía y el fino humor cervantino. Y todo ello gravita sobre "el órgano de la voz", y también sobre el rebuzno del asno.

4. La voz de Dulcinea

De la voz de Dulcinea se dan pocos detalles, aunque uno basta: "Y qué voz". Sancho es el que la describe cuando su señor le da la pista, revelándole de quién es hija. Dice don Quijote:

> […] osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado.
> —¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?
> —Esa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo.
> —Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene ['qué complexión más robusta'], *y qué voz*! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre (I, 25, 242).

A Dulcinea no se la presenta hablando en una concreta situación comunicativa. Lo que hace Sancho es describir su voz, más concretamente la potencia de su voz, autorizada por la anécdota del campanario. Pero es que, a Dulcinea, como tal, no la vemos nada más que en la imaginación del caballero. Cuando aparece lo hace en la forma real de la aldeana del Toboso, y así casi no vale la pena oírla. Basta con la descripción que de su voz ha hecho Sancho.

Lo interesante es anotar que la voz es para Cervantes un elemento esencial de la descripción del personaje real.

5. La voz oratoria de Dorotea y su función en la segmentación del discurso

Por último, vamos a ver cómo las descripciones directas e indirectas de la voz sirven para segmentar el discurso —para describir sus apartados— y para señalar las habilidades oratorias —de acuerdo con la Retórica— de Dorotea, una consumada oradora, que aparece en los capítulos 28, 29 y 30 de la primera parte, en esas, tan típicas del *Quijote*, narraciones intercaladas, cuyos personajes se entrecruzan de diverso modo con la pareja de protagonistas[70].

Al principio del capítulo 28 el cura, el barbero y Cardenio se han adentrado en Sierra Morena a la búsqueda de don Quijote. El cura se dispone a consolar a Cardenio, que cree haber perdido el amor de Luscinda. Entonces

> lo impidió *una voz que llegó a sus oídos, que, con tristes acentos*, decía de esta manera:
> —¡Ay, Dios! ¡Si será posible que he ya hallado lugar que pueda servir de escondida sepultura a la carga pesada deste cuerpo, que tan contra mi voluntad sostengo! (I, 28, 274).

La voz se adelanta al personaje. Buscan a su dueño, lo encuentran, parece, por su ropa, un joven labrador que, en un arroyo, se está lavando los pies, muy blancos y delicados; pero, cuando se quita la montera, sacude la cabeza y esparce sus dorados cabellos, descubren los que mirando estaban que "el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa" que habían visto. Se le acercan. Ella huye, pero la alcanzan, porque va descalza. La tranquilizan, diciéndole que le quieren ayudar y que les cuente su "buena o mala suerte". Ella los mira "sin mover los labios ni decir palabra alguna" —nótese lo que podríamos llamar *retórica del silencio*—; el cura insiste, y entonces,

> *dando ella un profundo suspiro, rompió el silencio y dijo*:

---

[70] He analizado la segmentación lingüística de este discurso de Dorotea en el artículo "La creación de gramática y de texto: del enunciado a la unidad discursiva en el *Quijote*", en *Procesos de gramaticalización y textualización en la historia del español*, eds. José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga y Daniel M. Sáez Rivera, Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert, 2018, págs. 311-344.

> —Pues que la soledad destas sierras no ha sido parte para encubrirme, ni la soltura de mis descompuestos cabellos no ha permitido que sea mentirosa mi lengua, en balde sería fingir yo de nuevo ahora lo que, si se me creyese, sería más por cortesía que por otra razón alguna. Presupuesto esto, digo, señores, que os agradezco el ofrecimiento […] os habré de decir lo que quisiera callar, si pudiera (I, 28, 277).

Acabamos de oír el *exordio* o introducción del discurso de Dorotea. La literatura española de los siglos XVI y XVII imita la retórica clásica y, de manera sostenida, la tripartición del discurso en *exordium* o introducción, *narratio* o exposición de los datos y los argumentos y *peroratio* o conclusión. Este *exordium* está anunciado por "dando ella un profundo suspiro, rompió el silencio y dijo". El *profundo suspiro* apunta al alto grado de implicación emocional; *rompió el silencio* señala el grado muy bajo de dialogicidad, cooperación y espontaneidad: la que habla lo hace forzada por las circunstancias y va a pronunciar un discurso cuyo tema lo sabe ella sola; el auditorio se tiene que limitar a escuchar con atención.

Estos parámetros delimitan una situación comunicativa que se identifica con el discurso demostrativo, el tercer género de discurso de la Retórica clásica, dirigido a particulares para demostrar la excelencia o maldad de alguien o algo, y distinto de los otros dos géneros, el judicial, dirigido a los jueces, y el deliberativo, dirigido a una asamblea.

Las notas del discurso demostrativo se reiteran en el interior del mismo exordio con la mención de la propia enunciación del orador mediante *digo* y el vocativo *señores*: "Presupuesto esto, *digo, señores*, que…". El vocativo se emplea todavía hoy en los discursos políticos para señalar sus diferentes apartados.

Pero tras el exordio aparecen otras indicaciones sobre la voz y la entonación: "Todo esto dijo sin parar la que tan hermosa mujer parecía, con tan suelta lengua, con voz tan suave, que no menos les admiró su discreción que su hermosura". Es muy significativo que la descripción de la elocución —*decir sin parar, suelta lengua, voz muy suave*— se integre armónicamente con la del aspecto externo e interno (*hermosa mujer, discreta*). ¿Por qué significativo? Porque a partir de la voz está el novelista aludiendo a otras partes de la retórica: mediante *decir sin parar, suelta lengua, voz suave*, a la *Elocutio* y la *Memoria* —la parte de la Retórica que se ocupaba de la memoriza-

ción del discurso y que prácticamente desapareció con la imprenta—; mediante "no menos les admiró su discreción que su hermosura", a la *Actio*, el arte de pronunciar y de gesticular que "tenía algo de representación casi teatral"[71].

Hay una pausa tras estos últimos indicios del *exordio* y el auditorio vuelve a animar a la oradora para que siga, y

> ella, sin hacerse más de rogar, calzándose con toda honestidad y recogiendo sus cabellos, se acomodó en el asiento de una piedra, y, puestos los tres alrededor della, haciéndose fuerza por detener algunas lágrimas que a los ojos se le venían, con voz reposada y clara *comenzó la historia de su vida desta manera*:
> —En esta Andalucía hay un lugar de quien toma título un duque, que le hace uno de los que llaman "grandes" en España… (I, 28, 278).

La frase "comenzó la historia de su vida de esta manera" marca el inicio de la *narratio*, la parte del discurso en la que se presentan los hechos y los argumentos. Dorotea va a contar su tragedia: cómo fue seducida por don Fernando. Pero fijémonos en que, de nuevo, la indicación de la "*voz reposada y clara*" anuncia ese nuevo apartado de la *dispositio* del discurso y, además, se acompaña de otras señales de la *Actio*, que también apuntan al comienzo de este apartado: la descripción interna y externa de la oradora —*sin hacerse más de rogar, conteniendo las lágrimas, calzada y peinada*— y la disposición espacial de la oradora y el auditorio: *sentada en una piedra, "*puestos los tres alrededor della".

Después de contar su desgracia y otras peripecias que la han obligado a esconderse otra vez en el monte, hay un último apartado del capítulo que empieza así:

> *Digo, pues*, que me torné a emboscar, y a buscar donde sin impedimento alguno pudiese con suspiros y lágrimas rogar al cielo se duela de mi desventura y me dé industria y favor para salir della, o para dejar la vida entre estas soledades, sin que quede memoria desta triste, que tan sin culpa suya habrá dado materia para que de ella se hable y murmure en la suya y en las ajenas tierras.

---

[71] López Grigera, 2005, pág. 702, n. 4.

No hay descripción de la voz ni de la entonación, pero la misma oradora, mediante la fórmula metadiscursiva ("Digo") y el marcador consecutivo ("pues"), describe su propia enunciación e indica que lo que sigue es el final de la *narratio*.

Con esto termina el capítulo 28 de la primera parte, pero no el discurso de Dorotea. Falta la *peroratio* o conclusión. Si seguimos leyendo el libro, la encontramos en el comienzo del capítulo 29:

> —*Esta es, señores, la verdadera historia de mi tragedia*: mirad y juzgad ahora si los *suspiros* que escuchastes, las *palabras* que oístes y las *lágrimas* que de mis ojos salían tenían ocasión bastante para mostrarse en mayor abundancia…
> *Calló en diciendo esto*, y el rostro se le cubrió de un color que mostró bien claro el sentimiento y vergüenza del alma. En la suya sintieron los que escuchado la habían tanta lástima como admiración de su desgracia… (I, 29, 288-289).

De nuevo faltan las observaciones directas sobre la voz y la entonación. Pero no las indirectas. La *peroratio* comienza con una anáfora discursiva —un señalamiento a todo lo dicho hasta ese momento— y, de nuevo, el vocativo: "Esta es, señores, la verdadera historia de mi tragedia". Además, lo que la oradora pide al auditorio que examine y juzgue —lo típico del discurso demostrativo— no es otra cosa que si sus *suspiros, palabras y lágrimas* son suficientes para demostrar su desgracia. En *suspiros, palabras y lágrimas* sí hay indicios indirectos de la voz y la entonación.

Por último, "Calló en diciendo esto" señala el final absoluto del discurso, que había empezado con la indicación de que la oradora, que poco antes estaba "sin mover los labios ni decir palabra alguna", "rompió el silencio y dijo". Es decir, lo que he llamado *retórica del silencio* —que es el polo opuesto de la voz y la entonación— indica el principio y final del discurso. Es una descripción indirecta y por opuestos de la voz. También el color de la cara "que mostró bien claro el sentimiento y vergüenza del alma" colabora en la descripción de la *Actio* y, por tanto, en la percepción por parte del lector de lo que serían esa voz y entonación finales. Lo que sigue es el efecto perlocutivo del discurso: la *lástima y admiración de su desgracia* que sienten los que lo habían escuchado.

6. Final

He querido homenajear, y hacerle justicia, a don Tomás Navarro Tomás, que fue el primero en llamar la atención sobre las descripciones fonéticas y prosódicas de los personajes del *Quijote*. Sus acertadas observaciones no han sido tenidas en cuenta en la copiosa bibliografía actual sobre el *Quijote* y por eso yo he querido hoy reivindicarlo. Pero también he pretendido mostrar que esas observaciones se pueden ampliar y que, además, le sirven a Cervantes para presentar variadas situaciones comunicativas, definidas por los mismos parámetros que ha sacado a la luz la lingüística variacional. Finalmente, he intentado mostrar que el genial novelista acude a las descripciones directas e indirectas de la voz y la entonación de Dorotea, la oradora "discreta" y "de mucho donaire", para segmentar su discurso en sus partes canónicas: *exordium*, *narratio* y *peroratio*.

Cervantes y la "cuestión de la lengua". Contribución al estudio de sus ideas lingüísticas[*]

> Eso mesmo se usa en todo el mundo, sino que muchas cosas se dexan de saver por no les saber buscar el origen; sino porque mi padre lo hizo, yo lo quiero hacer.
>
> (*Viaje de Turquía*, ed. de F. García Salinero, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 220).

> Os homês falâ do que fazê.
>
> (Fernâo de Oliveira, *Gramatica da lingagem portugueza*, 1536).

> El novelista no tiene que dar cuenta a nadie, salvo a Cervantes.
>
> (Milan Kundera).

I. Importancia del tema lingüístico en Cervantes. Fuentes de su pensamiento lingüístico

1. Originalidad de las observaciones lingüísticas cervantinas

La lengua de Cervantes se ha estudiado desde muy diversas perspectivas, pero apenas se ha prestado atención a la valoración de

[*] Este estudio continúa y amplía el contenido de mi artículo "Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*", en *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), págs. 23-33.

determinadas ideas lingüísticas (muy de la época) que aparece en los textos cervantinos. Sin embargo, aquí y allí hay alusiones y observaciones que vale la pena reexaminar.

En la vieja obra de Louis Weigert[72] se recoge una serie de expresiones y construcciones de sabor popular: son las que Clemencín hubiera querido depurar, atribuyéndolas a errores de tipógrafos. Pero, en el fondo, responden a la valoración del habla popular por parte de Cervantes, y están en la línea de otras manifestaciones muy parecidas en la prosa renacentista y humanista, como la del *Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco[73].

Américo Castro[74] se acercó parcialmente a la lengua de nuestro autor cuando dibujó su pensamiento y las raíces histórico-culturales del mismo. Lo más importante del estudio de Castro —en lo que respecta al objeto que aquí nos proponemos— es que señaló la influencia directa en Cervantes de algunos lingüistas contemporáneos.

Siguiendo esa dirección, Amado Alonso[75], al estudiar las "prevaricaciones idiomáticas" de Sancho, iluminó algunos aspectos del tema que aquí voy a desarrollar.

Lo mismo puede decirse de los trabajos estilísticos —con un fuerte componente idealista— de Leo Spitzer[76] y Helmut Hatzfeld[77]. En estas obras se apuntan algunas observaciones que nos han servido de pistas para perseguir nuestro objetivo, aunque lo que más interesaba a sus autores eran asuntos como la caracterización lingüística de los personajes o la doctrina del perspectivismo, estrechamente vinculada al lenguaje en la formulación de Spitzer:

---

[72] Louis Weigert, *Untersuchungen zur spanischen Syntax auf Grund der Werke des Cervantes*, Berlin, Mayer & Müller, 1907, págs. 189-216.

[73] Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968, pág. 29.

[74] Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid-Barcelona, Noguer, 1972 [1925]. (Nueva edición ampliada con notas del autor y de J. Rodríguez-Puértolas).

[75] Amado Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948), págs. 1-20.

[76] Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, págs.135-187.

[77] Helmut Hatzfeld, *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1972, 2.ª ed. (Anejos de la *Revista de Filología Española*, LXXXIII).

> […] en la novela de Cervantes las cosas se representan no por lo que ellas son en sí sino solo *en cuanto objeto de nuestro lenguaje* o de nuestro pensamiento[78].

Recuérdese a este respecto que la polionomasia y la polietimología son los dos recursos lingüísticos del perspectivismo general del *Quijote*. En suma, recuérdese que "es Cervantes uno de los escritores más interesados en las cuestiones del lenguaje"[79].

Se ha escrito mucho acerca del uso idiomático cervantino; y, en este campo, el libro de Ángel Rosenblat es, sin duda, la mejor síntesis que hay[80]. Nos interesa este libro, porque no es solo una exposición detallada del castellano de Cervantes, sino también una aproximación muy aguda a las coordenadas histórico-culturales que lo determinan; es decir, es un libro que armoniza el enfoque gramatical y el histórico.

Al libro de Rosenblat hay que añadir el importantísimo capítulo sobre la lengua de Cervantes que, para la *Historia de España* que dirigía, escribió Menéndez Pidal[81], así como los epígrafes correspondientes del capítulo XI de su *Historia de la lengua española*[82]. Sabemos por estos trabajos qué clase de estilo colectivo encarna el *Quijote*, cómo se fraguó y qué aportó a la posterioridad.

En fin, Elias L. Rivers[83] ha aplicado recientemente las ideas de Bajtín al *Quijote* (libro que, por cierto, tuvo mucho que ver en la

---

[78] Spitzer, 1968, pág. 163. El subrayado es mío.

[79] Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, 9.ª ed. corregida y aumentada, pág. 332.

[80] Ángel Rosenblat, *La lengua del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1.ª reimpr., 1978 [1971]. Véase también su "La lengua de Cervantes", en *Suma Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books Ltd., 1973, págs. 323-355.

[81] Ramón Menéndez Pidal, "Culminación de la época clásica, 1554-1617" y "La época barroca, 1610-1713", en *Historia de España*, dir. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, XXVI (1986), págs. 6-37 y 38-137.

[82] Ramón Menéndez Pidal, *Historia de la Lengua española*, I, Madrid, Fundación Menéndez Pidal y Real Academia Española, 2005, págs. 947-969.

[83] Elias L. Rivers, "Cervantes and the question of Language", en *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium*, ed. M. D. McGaha, Easton, PA, Juan de la Cuesta, 1980, págs. 23-33; *Quixotic Scriptures*, Bloomington, Indiana University Press, 1983a; y "El gran acierto del *Quijote*", en *Ínsula*, 488-489 (1987), págs. 1 y 4.

gestación del pensamiento lingüístico y crítico del autor ruso[84]). Conceptos como los de *intertextualidad* y *recepción activa del discurso* en el seno de la vida social, al tiempo que iluminan nuevos y viejos rincones del texto novelístico, reclaman un análisis de este en cuanto *discurso* y en cuanto *discurso acerca del discurso*.

Por otra parte, se ha comentado una y otra vez el hecho de que el *Quijote* es un libro de libros, es decir, una reflexión sobre la literatura, un *intertexto* en el más genuino sentido con que J. Kristeva entendió el contenido de su neologismo. Esto supone una reflexión sobre la literatura como célula embrionaria de la creación cervantina. Y a dilucidar las fuentes, sentido y alcance de esa reflexión literaria que es el *Quijote* se han dedicado muchas páginas. Pero apenas se ha hablado de lengua, y eso que una reflexión sobre la literatura no creemos que pueda ser cosa muy diferente de una reflexión sobre la lengua literaria. En el fondo, se trata de un trabajo sobre textos anteriores y contemporáneos, que eso es el *intertexto*. Es decir, un trabajo, en suma, sobre lengua realizada en un determinado discurso.

2. El idioma como tema de la obra cervantina

Por eso las observaciones lingüísticas son muy ricas, hasta el punto de que se puede decir que el idioma es un tema importante del *Quijote*, del *Persiles* y de otras obras cervantinas. Cuando enuncio que el castellano es un tema del *Quijote* quiero decir dos cosas:

a) que, en muchas ocasiones, el narrador y los personajes hablan de lengua y de asuntos relacionados con la lingüística (por ejemplo, del significado de una palabra, de la norma lingüística, de la traducción, etc.);

b) que, otras muchas veces, es la lengua misma la que habla acerca de la lengua y de la lingüística: por ejemplo, cuando en el texto aparece el sintagma "mal ferido", se nos comunica una información lingüística (el significado de lengua de esas dos palabras: *mal ferido* se opone a *ileso* o *sano*, pongamos por caso), junto con otra información lingüístico-discursiva, a saber, el sentido que tiene en el texto el empleo del arcaísmo; ese sentido puede parafrasearse de ma-

---

[84] Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

nera distinta, según los contextos en que se encuentre la variedad diafásica o de estilo y según a quién se le atribuya en cada caso; así, puede significar 'hablar disparatado y ridículo', si es palabra de don Quijote, o 'hablar irónico', si es palabra del narrador, lo que ocurre más de una vez. En uno y otro caso, el sentido que aporta al texto *mal ferido* es una información acerca del sistema de la lengua y acerca de su realización concreta en un discurso determinado.

Ello es así, porque la lengua es, al mismo tiempo, "uso" y "mención". Hablamos para comunicar cosas; y, al hablar, también "somos hablados" por nuestra propia lengua hecha discurso[85]. En el *Quijote* se habla de lengua y también la lengua habla de sí misma. Lo primero ha sido más atendido por la crítica que lo segundo, aunque, en uno y otro aspecto, falta una síntesis que recoja muchas observaciones dispersas y realizadas casi siempre desde perspectivas que no son ni la historia de la lingüística ni la historia de la lengua.

Es lo que intento hacer, al menos parcialmente, en este trabajo: proponer una lectura del *Quijote*, del *Persiles* y de *La española inglesa*, principalmente, desde el punto de vista de la lingüística del Renacimiento y desde el punto de vista de un complejo de ideas y comportamientos lingüísticos que hoy no dudaríamos en calificar de sociolingüísticos.

3. Algunos hechos que demuestran la importancia del tema lingüístico en Cervantes

Hay hechos que demuestran la importancia de lo lingüístico en Cervantes. Fijémonos, por ejemplo, en el *Quijote*. Sin necesidad de traer otros testimonios que no estén en la novela cervantina, puede decirse que la lengua y lo lingüístico son temas capitales del *Quijote*.

Este es un libro de libros. La primera parte es una glosa de los libros de caballerías; la segunda es, en gran medida, glosa de la primera parte. Don Quijote valora el vivir en libro: una de las mayores alegrías para un hombre virtuoso —dice— es "andar con buen nom-

---

[85] Para este "ser hablado por el propio discurso", véase José Luis Girón Alconchel, *Las formas del discurso referido en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Real Academia Española, 1989, págs. 41 y ss. (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española,* XLIV).

bre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa" (II, 3, 83)[86]. Y cree en un sabio encargado de escribir su historia, a quien atribuye el "nombre apelativo" de *Caballero de la Triste Figura*, nombre similar al de otros caballeros andantes (I, 19, 75). Constantemente el héroe traduce la realidad a libro: cuando ve el cortejo fúnebre que va hacia Segovia, "en aquel punto se le representó en su imaginación al vivo que aquélla era una de las aventuras de sus libros" (I, 19, 67); cuando los demás lo acusan de decir disparates, replica que "sus libros le habían enseñado" (I, 2, 106); en fin, a Maritornes "la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero…" (I, 16, 431-432).

También otros personajes viven en libro. Ginés de Pasamonte responde que su libro —el libro de su vida—— no puede estar acabado porque aún no lo está la vida del autor (I, 22, 184). El que no valora estar en libro es Sancho: "… por verme puesto en libros… no se me da un higo…" (II, 8, 178).

Además, los personajes del *Quijote* consumen literatura y la enjuician. La literatura es frecuente tema de conversación entre ellos. Definen los géneros literarios: distinguen la "poesía" de la "historia", precisan el papel social de la poesía y su relación con las ciencias, delimitan el concepto de poeta y afirman el contenido ético de la poesía (I, 32; II, 3; II, 16). Algunos géneros, como los libros de caballerías y el teatro de la época, preocupan especialmente a algunos personajes. El Cura, por ejemplo, propone que haya una censura del Rey para estas obras; no se trata de una censura moral, sino de una vigilancia oficial sobre su calidad artística y lingüística (I, 48, 363-364), una idea esta, por cierto, muy parecida a la norma lingüística impuesta por el poder estatal con la que alguna vez se identificó Nebrija[87].

El consumo de la literatura no distingue clases sociales. El Ventero da al Cura "unos papeles" que conserva y que son, nada más y nada menos, que *Rinconete y Cortadillo*. El eclesiástico dice: "sé más

---

[86] El *Quijote* se cita (salvo indicación en contrario) por la edición de Francisco Rodríguez Marín (ed.), *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, Atlas, 1947-1949, indicando la parte, el capítulo y la página.

[87] Antonio Quilis (ed.), *Gramática de la lengua castellana*, de Antonio de Nebrija, Madrid, Editora Nacional, 1980, pág. 68.

de libros de caballerías que de las *Súmulas* de Villalpando" (I, 47, 339); es decir, confiesa que sabe más de literatura que de teología, que es lo suyo. En la novela del Cautivo, después de que los personajes declaman algunos poemas, dice el narrador (y se refiere a todos los presentes): "No parecieron mal los sonetos" (I, 40, 186). El único que no parece muy interesado en los temas literarios es Sancho; cuando don Quijote y don Diego Miranda están hablando de poesía, el narrador se cuida de decir que Sancho se va "a la mitad de esta plática", "por no ser muy de su gusto" (II, 16, 33)[88].

¿Qué valoran estos personajes en la literatura? En primer lugar, el placer de leer. Un personaje nada culto, el Ventero, lo expresa con eficacia: los libros (sobre todo, los de caballerías) "verdaderamente me han dado la vida", "nos quitan mil canas" ('nos causan gran gusto y nos rejuvenecen'), nos vuelven "locos de placer" (I, 32, 10 y 15). Los más cultos valoran, además, el efecto moral de la literatura. Al recomendar los libros caballerescos al Canónigo de Toledo, dice don Quijote: "lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala" (I, 50, 388). Don Quijote combate la adversidad con la literatura: "Viendo, pues, que, en efecto, no podía menearse, acordó de acogerse a su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros…" (I, 5, 173).

Al hablar de literatura es forzoso referirse a la lengua literaria, como veremos. De modo que la presencia del tema de la literatura en el *Quijote* es el primer argumento para afirmar la importancia del tema lingüístico.

Pero hay más. En la dedicatoria de la II.ª parte habla el autor de la prisa que le han dado para que la publique; uno de los que más desean leer la continuación del libro

> […] ha sido el gran Emperador de la China, pues en su lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome, o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote.

---

[88] Contrasta esta actitud de Sancho con la manifestada un poco antes, cuando don Diego Miranda habla de otras cosas: "Atentísimo estuvo Sancho a la relación de la vida y entretenimientos del hidalgo" (II, 16, 25).

Entre bromas y veras, Cervantes hace una profecía que se ha cumplido. Si hoy se enseña español en China, es seguro que se enseña en el *Quijote*. Las bromas de Cervantes nunca son completamente bromas, como sabemos. En las palabras recogidas subyace la valoración lingüística de la propia obra. Por otra parte, esta profecía recuerda la de Nebrija, que no se cumplió. Nebrija creía que el castellano había llegado a su cima con Juan de Mena; a partir de ahí no se podía esperar sino degeneración. Se trata de la manifestación de la creencia renacentista en las excelencias del vulgar, equiparable en todo al latín, incluso en su ocaso. Creo que esta idea renacentista vuelve a encarnarse en la profecía de Cervantes: leer español en China es una forma de afirmar la excelencia de "nuestro vulgar castellano", como lo llama otras veces. Y leerlo en el *Quijote* es una manera de valorar la lengua de esta obra y el pensamiento lingüístico que la sustenta.

Además, si hemos de creer al erudito Capmany, citado por el conde de la Viñaza, Cervantes estuvo a punto de ser profesor de español en París. Los franceses lo habían invitado para que explicara nuestra lengua a partir de sus propios textos.

Otro hecho significativo es el prólogo a la I.ª parte. El libro ya está escrito, pero Cervantes se plantea cómo escribirlo, insistiendo exclusivamente en la forma lingüística, no en la materia de la narración. Entonces viene el amigo "discreto" y le soluciona el falso problema con un discurso que, entre otras cosas, contiene una magnífica exposición del ideal de lengua, como veremos. ¿A qué viene esto, si la primera parte del *Quijote* ya estaba escrita? No es que el amigo "se pase de listo", como graciosamente comenta Rodríguez Marín. Es que Cervantes, una vez escrito el libro, quiere subrayar la importancia del tema lingüístico. De ese modo queda subrayada la importancia del uso de la lengua en el texto y también la importancia del pensamiento lingüístico que lo sustenta.

Y aún podemos traer otro argumento textual para afirmar la importancia del tema lingüístico. El título de muchos capítulos tiene como núcleo palabras que denotan "actos de habla" y los califican muy significativamente: "De la *respuesta* que dio don Quijote a su reprehensor, con otros graves y graciosos sucesos" (II, 32), "De la *sabrosa plática* que la Duquesa y sus doncellas pasaron con Sancho Panza, digna de que se lea y de que se note" (II, 33), "Donde se trata del *discreto coloquio* que Sancho Panza tuvo con su señor don Quijo-

te" (I, 49), "De las *discretas altercaciones* que don Quijote y el canónigo tuvieron, con otros sucesos" (I, 50), "Del *ridículo razonamiento* que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el Bachiller Sansón Carrasco" (II, 3), etc.

Se me dirá que Cervantes sigue la tradición literaria del diálogo renacentista y que ello es la causa de esos títulos. De acuerdo. Pero eso no niega que Cervantes valorara explícitamente el diálogo como *acto de habla*.

De hecho, nada similar encontramos en los títulos de los capítulos de los más importantes diálogos renacentistas que pudieron servirle de modelos: en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés y en el *Diálogo de la lengua*, de su hermano Juan, el título de cada capítulo es la escueta consignación de los nombres de los personajes que dialogan; en el *De los nombres de Cristo*, de fray Luis de León, los capítulos se llaman con el nombre que es objeto de exégesis en cada caso. Tampoco en el *Viaje de Turquía*, un diálogo erasmista que, seguramente, conoció Cervantes, se alude en los títulos de los capítulos a hechos lingüísticos, aunque estos tienen una considerable importancia en el argumento y aunque, a veces, permiten establecer paralelismos con las obras de Cervantes.

Es decir, en estas obras los capítulos anuncian a los personajes o resumen el tema, pero no precisan o subrayan el acto de dialogar, como lo hacen en el *Quijote* sintagmas como "discreto coloquio", "sabrosa plática" o "ridículo razonamiento". Estos sintagmas indican que Cervantes valoraba "el decir" de sus personajes casi tanto o más que "lo dicho". Y esa valoración de la enunciación (y no solo del enunciado) escondía, sin duda, una preocupación teórica por el ser y funcionar de la lengua.

4. Recuperación de las ideas lingüísticas del pasado

La historia de la lingüística española está todavía muy lejos de presentar un estado satisfactorio. Por ejemplo, conocemos mal muchas obras de lingüística de la época de Cervantes. Algunas (bastantes) de las que cita el conde de la Viñaza[89] aún están por editar.

---

[89] Conde de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología castellana*, Madrid, Atlas, 1893, 3 vols.

Desde hace algún tiempo se vienen examinando las ideas lingüísticas de autores de nuestro pasado no estrictamente lingüistas. Los resultados han sido alentadores. Hans-Josef Niederehe[90], por ejemplo, ha escudriñado con provecho las ideas lingüísticas de Alfonso el Sabio. Kenneth R. Scholberg[91] comentó algunas observaciones de Alonso de Cartagena. Recientemente Ángel López[92] ha estudiado las ideas sobre la lengua de San Vicente Ferrer. Y, dentro del Siglo de Oro, se ha investigado el pensamiento lingüístico de Gracián[93]; y se han establecido relaciones entre el culteranismo barroco y la idea de la lingüística de la época acerca de la corrupción de las lenguas. Así, refiriéndose a los contactos de Quevedo con Lipsio, el estoicismo, etc. —y apoyándose en Werner Bahner[94]—, señala Vicente Bécares[95]:

> El punto de arranque en la teoría lingüística de un fenómeno literario no es cosa nueva ni extraña. Sin ir más lejos, el culteranismo se ha tratado de explicar como una consecuencia de las ideas de la corrupción de las lenguas por la acción del vulgo (Nebrija, Aldrete) y de la defensa y emancipación de las lenguas maternas para elevarlas a la altura y nobleza que habían tenido las clásicas griega y latina.

En este panorama, intentar exponer cómo el *Quijote*, el *Persiles* y otras obras reflejan ciertas ideas lingüísticas de la época y examinar cuál es la posible aportación cervantina al conjunto de esas ideas (o cómo se

---

[90] Hans-Josef Niederehe, "Alfonso X el Sabio y el ambiente lingüístico de su tiempo", *Revista Española de Lingüística*, 13 (1983), págs. 217-239, y *Alfonso X el Sabio y la lingüística de su tiempo*, Madrid, SGEL, 1987.

[91] Kenneth R. Scholberg, "Alfonso de Cartagena: sus observaciones sobre la lengua", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), págs. 414-419.

[92] Ángel López García, "Notas para la historia de la lingüística española: la contribución de San Vicente Ferrer", en *Philologica II. Homenaje a D. Antonio Llorente*, eds. J. Borrego Nieto, J. J. Gómez Asencio y L. Santos Ríos, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989, págs. 389-398.

[93] Ceferino Peralta, "Ideas lingüísticas subyacentes en los escritos de Baltasar Gracián (1601-1685)", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LIII (1984), págs. 331-349.

[94] Werner Bahner, *La lingüística española del Siglo de Oro*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, especialmente el capítulo 8.

[95] Vicente Bécares Botas, "La prosa conceptista, el estoicismo y las ideas lingüísticas y literarias del XVI (El Brocense)", en *Studia Philologica Salmanticensia*, 7-8 (1984), págs. 93-108, en pág. 95.

sirvió Cervantes de ellas con fines literarios) no es, pues, una pretensión peregrina e infundada. La narración misma nos invita a llevar a cabo esta tarea, pues en las tramas argumentales y temáticas la presencia de lo lingüístico, como tema, queda subrayada en más de una ocasión.

Llegados a este punto, debemos preguntarnos previamente cuáles son las ideas lingüísticas de Cervantes, en general; y, también, cuáles son las fuentes del pensamiento lingüístico cervantino.

5. Las ideas lingüísticas de Cervantes

En primer lugar, Cervantes participa de la *questione della lingua*, un tecnicismo de la historia de la lengua italiana que ha desbordado su marco original para trasplantarse en la historia de nuestra lengua. Es el primer asunto que vamos a tratar aquí.

En segundo lugar, a Cervantes le preocupa un conjunto de asuntos que podríamos englobar bajo la denominación de *mundo de la comunicación verbal y de la comunicación semiótica no verbal*. Aquí hay que sistematizar todas las observaciones —que no son pocas— que en las páginas del *Quijote*, del *Persiles* o de *La española inglesa* se consagran a los modos de comunicarse, a la valoración de la palabra escrita u oral, a la ética del lenguaje, al nombre de la lengua, a los procesos de semiosis que se desarrollan en el seno de la vida social, etc.

En tercer lugar, estudiaremos monográficamente los problemas, teóricos y prácticos, de la traducción, tal como aparecen en las obras cervantinas. Un asunto también estrechamente vinculado a la lingüística del Renacimiento.

En cuarto lugar, haremos lo propio con lo que podemos llamar "retórica del refranero", según atinada expresión de A. Rosenblat. Resulta que los refranes constituyen un problema teórico y práctico de la lingüística: preocupan a lexicógrafos, son "lenguaje repetido", etc. Pero, además, en el Renacimiento Erasmo se ocupó de ellos con atención monográfica, y la doctrina erasmista sobre los proverbios y refranes tuvo entre los lingüistas y no lingüistas españoles una notable aceptación. No es casual que en el *Quijote* se nos proporcione una "retórica del refranero".

En quinto lugar, hay que analizar los contactos del español con otras lenguas en los textos de Cervantes, así como el juego que dan las variedades internas de la lengua (dialectalismos, niveles sociocul-

turales del habla, registros idiomáticos). Todo esto es muy interesante porque Cervantes emplea una lengua muy rica y variada, pero no porque sí, sino porque en el ambiente lingüístico de la época se estaba gestando una teoría lingüística que auspiciaba esa variedad interna de la lengua. Entonces Cervantes, mediante su práctica de escritor, conecta con esos intereses que podemos llamar "científicos". Analizar este conjunto de problemas es una tarea que me parece muy interesante, sobre todo, porque es una de las menos atendidas, por no decir que no ha sido atendida en absoluto.

En relación con lo anterior, veremos algunas cuestiones que la moderna sociolingüística ha etiquetado y definido, y que ya Cervantes había observado en su mundo narrado. Por ejemplo, el problema de las actitudes lingüísticas y, sobre todo, el problema del tratamiento como comportamiento sociolingüístico, etc.

Hay que asomarse, también, al mundo de las citas cervantinas, sin perder de vista la brújula de Voloshinov y del círculo de Bajtín, es decir, sin olvidarnos de que la cita es "discurso dentro del discurso", pero también "discurso acerca del discurso". También en la forma de transmitir el discurso del otro subyace una valoración lingüística que interesa al historiador de la lengua y de la propia disciplina. Y este es otro tema muy poco tratado en la bibliografía cervantina.

Finalmente, estableceremos una síntesis —provisional, desde luego— en la que intentaremos poner en relación lo que se sabe acerca de la lengua de Cervantes y lo que hemos ido sabiendo de sus propias ideas lingüísticas. Y, asimismo, procuraremos bosquejar lo que podríamos llamar la aportación cervantina al problema del lenguaje como asunto clave en la creación de la novela moderna.

6. Las fuentes del pensamiento lingüístico de Cervantes

6.1. *Dificultades que presenta este asunto*

A la hora de inventariar fuentes cervantinas, hay que anotar la dificultad de este trabajo (y, muchas veces, su esterilidad). Porque no sabemos si son ideas de Cervantes o de sus personajes. Sabemos que Cervantes no piensa siempre como sus personajes[96]; que se identifica

[96] Francisco Fernández-Turienzo, "El «pasaje más obscuro" del *Quijote* y las ideas estéticas de Cervantes", en *Anales Cervantinos*, XXI (1983), págs. 51-72.

muchas veces con don Quijote[97], pero que, por ejemplo, el ideal de lengua de este no coincide exactamente con el del propio Cervantes, como señaló Leo Spitzer[98].

Además, el estudio documental del pensamiento de Cervantes entraña una doble dificultad añadida, señalada por Américo Castro[99]: por un lado, Cervantes "alardeó constantemente de sencillez, de desdén por el pedantismo y el tono magistral", de modo que no declara su fuente; por otro, tiene horror a la abstracción y "a la didáctica pura", de modo que tiende a revestir sus ideas de contornos animados, a emplearlas como materia de novelización.

Y, además, Cervantes (*Quijote*, II, 47) pide que se le juzgue favorablemente, no por lo que ha escrito, sino por lo que ha dejado de escribir[100].

Por si todo esto fuera poco, nos encontramos con la falta de documentación. No sabemos qué hizo Cervantes en Italia; pero por sus libros podemos colegir, con Américo Castro, que "La estancia en Italia fue el más trascendental hecho en la carrera espiritual de Cervantes"[101].

6.2. *Cervantes lector y el problema de su biblioteca*

El cervantismo anterior a Castro fabricó la imagen de un "ingenio lego". Hoy esto es insostenible, y se apuesta generalmente por la cultura del novelista y, por tanto, por el caudal —notable— de sus lecturas.

En un trabajo de 1943 Cotarelo[102] registró los 429 libros que Cervantes leyó. Según Alberto Sánchez[103], Cervantes es autodidacto (*ingenio lego*), pero culto (*lee los papeles rotos de la calle*, *Quijote*, I, 9).

---

[97] Castro, 1972, pág. 37.
[98] Spitzer, 1968, págs. 135-187.
[99] Castro, 1972, págs. 329 y 347.
[100] Castro, 1972, pág. 105.
[101] Castro, 1972, pág. 89.
[102] Armando Cotarelo, *Cervantes lector*, Madrid, Publicaciones del Instituto de España, 1943.
[103] Alberto Sánchez, "Estado actual de los estudios biográficos", en *Suma Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books Ltd., 1973, pág. 6.

Daniel Eisenberg[104] ha descrito la biblioteca de Cervantes, poniendo de manifiesto la posibilidad (incluso monetaria) de que Cervantes comprara libros y fijando en 204 los títulos que leyó seguro, pues de ellos se habla en sus obras.

No podemos salir de estas o parecidas hipótesis en lo que se refiere a títulos concretos: téngase en cuenta lo dicho en § 6.1. En el mejor de los casos hemos de decir lo habitual ante los repertorios bibliográficos: siempre falta algún título y acaso hasta sobre alguno, también. Pero no parece razonable dudar de la cultura cervantina, incluido el aspecto lingüístico (técnicamente hablando) de la misma.

6.3. *Fuentes genéricas del pensamiento de Cervantes*

Al establecer unas fuentes generales que nos expliquen la naturaleza de las ideas lingüísticas de Cervantes, hay que señalar como marco de referencia algunos hechos: su conocimiento del latín, su aprendizaje en Italia del italiano —"a fondo", como apostilla González de Amezúa[105]— y del pensamiento neoplatónico, la influencia de los tratadistas de poética y, finalmente (aunque ello se sale del marco libresco para ingresar en lo vital), su experiencia de bilingüismo en Argel, en donde aprende someramente el árabe y el turco[106].

Américo Castro[107] señaló que Cervantes podía leer en latín, aunque no con la pericia de un Vives o un Quevedo. Lo que explica que a veces confunda alguna cita.

---

[104] Daniel Eisenberg, "Did Cervantes have a Library?", en *Hispanic Studies in Honor of A. D. Deyermond*, Madison, Wisconsin, 1986, págs. 93-106; "La biblioteca de Cervantes", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, coords. C. Alvar *et al.,* Barcelona, Quaderns Crema, 1987a, págs. 271-328; y *A Study of "Don Quixote"*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987b.

[105] Agustín González de Amezúa y Mayo, *Cervantes creador de la novela corta española*. Introducción a la edición crítica y comentada de las *Novelas Ejemplares*, Madrid, CSIC, 1956, pág. 43.

[106] En 1581, nada más volver del cautiverio, se le conceden a Cervantes 50 ducados como parte de la ayuda de una Comisión para Orán; un motivo de tal concesión fue su "somero saber de la lengua turca" (González de Amezúa y Mayo, 1956, pág. 10). El mismo biógrafo (González de Amezúa y Mayo, 1956, pág. 50) testimonia que Cervantes sabe también someramente el árabe, aunque no el francés, como solía ocurrir en la época. Es curioso: ni en el *Quijote* ni en el *Persiles* se reproducen voces o frases en francés, si bien se narran diálogos (en español) de personajes que hablan en esa lengua.

[107] Castro, 1972, pág. 106 y n. 130.

En cuanto al platonismo de Cervantes y a la influencia que supuso para él la vida cultural de Nápoles, hay que anotar que aprendió neoplatonismo en Italia, "en el ambiente en que se formaban los grandes pensadores del momento"[108].

El neoplatonismo es la base de la concepción del mundo cervantina; autores como Valla, N. de Cusa, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola influyen en León Hebreo y Castiglione y en Cervantes[109]. Ahora bien, algunos de estos autores son lingüistas.

Por el ambiente cultural, Cervantes siempre quiso volver a Nápoles y siempre lo recordó.

La base de la formación literario-lingüística de Cervantes está constituida por los tratadistas de poética, así italianos como españoles[110]. No vale la pena detenerse en el asunto de la nacionalidad[111]: Américo Castro piensa que Cervantes pudo beber al mismo tiempo en los tratadistas italianos de poética o en el Pinciano "que los sigue paso a paso".

Otros tratadistas de la época, que Cervantes pudo conocer, son fray Luis de Granada, fray Miguel de Salinas, el maestro Martín Segura, Cipriano Soares, Luis Alfonso de Carvallo, Bartolomé Jiménez Patón, Francisco Terrones del Caño, etc.[112]

Por último, apuntemos el posible impacto cultural del islam en Cervantes, el cual, como apunta Oliver Asín[113], vive el islam fuera de los baños. Se supone que también observaría lo lingüístico; por lo menos, vivió un ambiente bilingüe. ¿Es posible que esto fuera una de las causas de su interés por lo lingüístico en su obra? Desde luego, el contacto con la lengua extraña de otras culturas es un factor importante en la lingüística del Renacimiento. Los árabes, por un lado, los nuevos pueblos de la recién descubierta América, por otro, son campos de observación muy eficaces. Y Cervantes no es un caso aislado. Ahí está la curiosidad lingüística del autor del *Viaje de Turquía* o la de los cronistas de Indias, a que luego nos referiremos.

---

[108] Castro, 1972, pág. 142.
[109] Castro, 1972, pág. 148.
[110] Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
[111] Castro, 1972, pág. 32.
[112] Rosenblat, 1978, pág. 117.
[113] Jaime Oliver Asín, "La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes", en *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII (1947-1948), págs. 245-339, en pág. 261.

6.4. *Fuentes específicas de su pensamiento lingüístico*

Entre los italianos hay que mencionar a L. Valla, cuyo pensamiento lingüístico se había convertido ya en moneda de curso corriente: "Cuando Cervantes escribió el *Quijote*, la conciencia de la época había asimilado las enseñanzas de Valla y los humanistas que le siguieron"[114].

Y esas enseñanzas —insistimos— son filológicas: análisis de los textos desde el punto de vista de la lengua y de la historia de la lengua. También conoció las Prose *della volgar lingua*, de Bembo.

Después hay que mencionar a Nebrija, fray Luis de León y Juan de Valdés. De Nebrija estaban en la biblioteca de Cervantes las *Introductiones in Latinam Grammaticam*; también se menciona a Nebrija como experto en latín en *La cueva de Salamanca*[115]. En Nebrija, además, está formulada la idea de poner en el uso la piedra de toque de la lengua y la literatura, una idea clave en el problema de la lengua, para el que no ve Nebrija fácil solución, pues no encuentra en romance los *doctissimi viri* "por cuia semejança avemos de hablar". Según Francisco Rico[116], en esta dificultad se originan muchas ambigüedades que tuvo que aceptar Nebrija en su *Gramática*. Cervantes va a heredar este problema, o, mejor, este importante aspecto del problema de la lengua. Y con él el de dar con el castellano derecho y natural, lo que incluye la condena de los latinismos a lo Juan de Mena, otro punto de coincidencia con Nebrija, pues ni una sola vez se elogia al poeta cordobés en la *Gramática*, según hace ver Rico, contra lo que se venía diciendo. En fin, este no encontrar el modelo ideal de lengua lo veo reflejado en el relativismo lingüístico del *Quijote*, para el cual la explicación de Spitzer[117] sigue siendo canónica. Ahora, a la luz de los comentarios de Rico sobre Nebrija, quizá se pueda plantear desde el lado de lo lingüístico: el perspectivismo —con toda su carga ideológica y "poética" (en cuanto espoleta que hace explotar la creación de un nuevo género, la novela, nada menos)— puede no ser más que una consecuencia de una reflexión literaria sobre el problema de la lengua, entendido al modo nebrisense.

---

[114] Fernández-Turienzo, 1983, pág. 65.
[115] Eisenberg, 1987a, pág. 296.
[116] Francisco Rico, *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982, pág. 101.
[117] Spitzer, 1968.

Apunto solo la idea, que más adelante retomaremos. Y no se olvide que es solo hipótesis, no conclusión.

La introducción al libro III de *De los nombres de Cristo* —que, junto a *La perfecta casada*[118], estaban en la biblioteca de Cervantes— es fuente cervantina bien segura; de ahí arrancan la defensa del vulgar frente al latín y la idea de discreción en el uso de la lengua, o sea, el hablar bien como asunto de particular juicio.

Aunque es probable que ni Cervantes ni fray Luis conocieran el manuscrito del *Diálogo de la lengua* —como indicaron Américo Castro[119] y, luego, Elias L. Rivers[120]—, es evidente que comulgaron con la doctrina de Juan de Valdés, doctrina de época. La crítica del canónigo a los libros de caballerías es sustancialmente la misma de Valdés[121]. Por otra parte, Garcilaso representa el ideal clásico de lengua postulado por Juan de Valdés; Cervantes lo supera conservándolo en las citas de don Quijote: como si dijera intertextualizado en el *Quijote*[122]. Además, las ideas sobre la traducción son muy similares en Valdés y en Cervantes; y en ambos el refranero ocupa un lugar preeminente como corpus lingüístico y como lugar de atención teórica, según veremos.

Otro autor relacionado con la lingüística y con Cervantes es Juan Huarte de San Juan. Cervantes aprovecha las ideas psicosomáticas de Huarte en la creación de la pareja don Quijote-Sancho[123]. Además, Huarte inspira un discurso de Mauricio en el *Persiles*[124] (I, 18, 133 y n. 109), la historia del español Antonio y el problema del agravio por un tratamiento que no corresponde (*Persiles*, I, 5, 73 y n. 38).

El conocimiento del *Manual de escribientes*, de Antonio de Torquemada, nos permite ponerlo en relación con Cervantes. En la biblioteca cervantina debió de estar el *Jardín de flores curiosas, en que se*

---

[118] Eisenberg, 1987a, pág. 291.
[119] Castro, 1972.
[120] Rivers, 1980.
[121] Fernández-Turienzo, 1983, pág. 66. Para C. Barbolani (ed.), *Juan de Valdés, Diálogo de la lengua*, Mesina-Florencia, Editrice G. D'Anna, 1967, pág. 89, Valdés es el precedente inmediato de Cervantes en este punto.
[122] Rivers, 1983a.
[123] Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 33 y n. 34.
[124] El *Persiles* se citará de igual modo que el *Quijote*, a partir de la obra de Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), *Miguel de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1986.

tratan algunas materias de humanidad, philosophía, theología, y geographía, con otras cosas curiosas y apazibles, según Daniel Eisenberg[125]. Al menos coinciden Cervantes y Torquemada en el ideal de lengua. Este como aquel tiende a la moderación y equilibrio, ni sublime ni grosero[126]. Torquemada, como Cervantes, rechaza el neologismo, salvo cuando es necesario, y aun así cree que es mejor expresar el concepto —para el que no existe palabra—mediante un rodeo o perífrasis[127]; el latinismo es pertinente solo en un registro culto[128]. Ideas que poseen resonancia cervantina.

El *Galateo español*, de Gracián Dantisco, influye en los consejos de don Quijote a Sancho. Es libro de la estirpe de *El Cortesano*. En ambos los problemas del lenguaje y del buen lenguaje son asuntos centrales de la educación de cualquier persona. Y desde este punto de vista están presentes en Cervantes, para quien —como dijo Amado Alonso[129]— el valor idiomático se integra en la valoración total del ser humano.

A todo esto hay que añadir los títulos lingüísticos que ya registró Américo Castro: Cristóbal de Villalón —*El Scholástico* (c. 1550) y *Gramática castellana* (1558); Melchor de Santa Cruz; Ambrosio de Morales (un autor cuya preocupación teórica por el hablar bien corría paralela a la de Juan de Valdés por escribir bien). Y los siguientes erasmistas: Juan Martín Cordero (*La manera de escreuir en castellano*), Pedro Simón Abril, Francisco Thámara, Alejo Venegas, Juan de Vergara— helenista, erasmista y cultivador de la poesía macarrónica en España, poesía que influye en Cervantes[130]—, y Lorenzo Palmireno (un autor en cuyo libro *El estudioso cortesano*, de 1573, se reproducen frases en el inglés de la época[131]; quizá Cervantes lo tuvo en cuenta, él que tan amigo fue de reproducir palabras y frases de otros idiomas vivos, como el árabe o el italiano).

Como vemos, Cervantes pudo hablar de lingüística, si bien *sub specie litteraturae*, porque conocía, al menos, las ideas maestras de la lingüística de su tiempo.

---

[125] Eisenberg, 1987a, pág. 296.
[126] Salvador Plans, 1988a, págs. 353-354.
[127] Salvador Plans, 1988a, págs. 354-355.
[128] Salvador Plans, 1988a, pág. 356.
[129] Alonso, 1948, págs. 1-20.
[130] Márquez Villanueva, 1973, págs. 271-272.
[131] Rico, 1982, pág. 79.

II. Cervantes y la "cuestión de la lengua" en el Renacimiento español

1. ¿Qué es la "cuestión de la lengua"?

En su conjunto la obra de Cervantes se puede considerar una aportación a la "cuestión" o "problema de la lengua" en el siglo XVI. Acaso no sea una aportación demasiado original, pero sí una aportación que testimonia una preocupación de época por el lenguaje. Y en este ambiente nace, no se olvide, la novela moderna, un género que se identifica, entre otras cosas, por un continuo cuestionarse el problema del lenguaje: en cualquiera de las grandes novelas modernas, desde el *Quijote* al *Ulises*, desde *Madame Bovary* a *Cien años de soledad*, se plantea el problema del lenguaje de una u otra forma.

Pero debemos preguntarnos qué se entiende por "problema de la lengua" o *questione della lingua* en el Renacimiento.

Es un tecnicismo de la historia de la lengua italiana; en el siglo XVI italiano hay muchas polémicas:

> Ma la polemica più importante è quella cui fu dato il nome di "questione della lingua". Essa è il prodotto delle riflessioni nate dall'incertezza della norma linguistica nei primi decenni del secolo e dal desiderio di porvi rimedio. Intervengono nella discussione alcuni fra i più autorevoli rappresentanti del gusto letterario e linguistico, a difendere quel tipo di lingua verso cui si erano orientati come scrittori[132].

---

[132] Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Introduzione di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni Editore, 1988, pág. 310.

Este problema se origina en el entramado de algunas de las líneas maestras de la lingüística del Renacimiento. Recordemos que podemos caracterizar esta lingüística con las notas siguientes:

1. Restauración del latín y de la filología clásica en general, con apertura a las filologías hebrea y árabe.

2. Descubrimiento de lenguas nuevas, amerindias y africanas, de las que se hacen *vocabularios*, sobre todo, que suponen el comienzo del comparatismo.

3. Cultivo de la lingüística vernácula, con la redacción de las primeras *gramáticas*.

4. Normalización de estas lenguas vernáculas[133].

En estas últimas coordenadas se sitúa el problema o cuestión de la lengua. Había un precedente italiano, Dante, el cual había tratado de conseguir un compromiso entre los diversos dialectos italianos sobre la base del toscano-florentino, pero también con la incorporación de galicismos, latinismos, etc., para conseguir una lengua nacional italiana.

La cuestión de la lengua se plantea, pues, como el intento de ruptura de una situación de *diglosia* a favor de la lengua vulgar. Durante toda la Edad Media la situación de *diglosia* había definido la coexistencia del latín y el romance, al menos en lo relativo a la expresión científica: había una lengua prestigiosa para la ciencia (esto es, para la filosofía y la teología), y esa lengua era el latín; y había otra lengua, el romance, con usos no científicos.

El Renacimiento intenta cambiar esa situación, y lo consigue. En este sentido el Renacimiento es, según Elias L. Rivers[134], una revolución cultural y lingüística. O, dicho de otra forma, el problema de la lengua —la reflexión sobre la lengua o lenguas (romance y latín)— hace posible una nueva cultura, en cuyo ámbito se sitúa, por ejemplo, la creación del género *novela*. Como dice Avelina Carrera de la Red:

> Desde esta perspectiva no es difícil comprender que la reflexión sobre la lengua en el Renacimiento es, a un mismo tiempo, factor y producto de la nueva mentalidad que lo carac-

---

[133] Max Figueroa, Esteva, *La lingüística europea anterior al siglo XIX*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1987, págs. 107-120.

[134] Rivers, 1980.

> teriza. A partir de los planteamientos lingüísticos y en íntima conexión con ellos, surgirán análisis literarios, filológicos, pedagógicos; en una palabra, culturales, testimonios inexcusables de la obra renovadora y restauradora que, en el marco de su sociedad, la mayoría de los humanistas se propuso como objetivo último a realizar[135].

En este ambiente humanista se desenvuelve Cervantes. Precedentes suyos en la cuestión de la lengua son Garcilaso (que forja el primer ideal de lengua poética) y Boscán (que, en la traducción de El Cortesano, significa en la prosa lo mismo que Garcilaso en la poesía). Y, sobre todo, como vimos (cf. I. § 6.4), Nebrija.

Herrera y Juan de Valdés intervienen también en la cuestión de la lengua. Es muy interesante la opinión de Valdés sobre Nebrija: opone reparos a su autoridad por ser Nebrija andaluz, en donde la lengua "no está muy pura". Por su parte, Herrera polemiza con el Prete Jacopín ("vecino de Burgos y secretario de las musas"): este anónimo personaje lo había acusado de "andaluz"; y el sevillano replica "no faltará un andaluz", en lo que se ha visto una alusión a Góngora. En efecto, la idea de Herrera poco tenía que ver con el regionalismo: la poesía debe enriquecer la lengua común mediante la continua forja de un léxico poético que acaba ingresando en la lengua general; esta idea está en Garcilaso y Góngora la lleva a la perfección. Dámaso Alonso mostró que la mayoría de los cultismos de Góngora han sido incorporados por el español común. Lo interesante ahora es comprobar que Cervantes, en el prólogo de la *Galatea*, se hace eco de esa idea.

El Renacimiento entiende la religión filológicamente[136], y esto es otra forma de fomentar las ideas lingüísticas, forma de la que participa Cervantes. Así, las corrientes espiritualistas de la época (erasmistas y teólogos, como fray Luis de León) subrayan también la idea de la dignificación del vulgar, y de este modo se pueden considerar asimismo, precedentes cervantinos en la cuestión de la lengua. Fray Luis de León, por ejemplo, arremete "contra el prejuicio del latín

---

[135] Avelina Carrera de la Red, *El "problema de la lengua" en el humanismo renacentista español*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1988, pág. 11.
[136] Castro, 1972, pág. 300.

como única lengua espiritual" y también contra la sospecha que pesaba sobre la espiritualidad en lengua vulgar[137].

En España, como vemos, la cuestión de la lengua es, más que nada, una cuestión de la literatura, es decir, de lengua literaria, según apunta Lore Terracini[138]. La revolución lingüística del Renacimiento español consiste en crear un lenguaje literario propio (sobre el vulgar) con el patrón del latín. Se intenta fundar una norma literaria, aunque no faltan los que se interesan por la lengua hablada, como es el caso de Ambrosio de Morales e incluso del mismo Valdés. Pero la cuestión principal es encontrar modelos inexistentes, un problema con el que ya se topaba Nebrija, como vimos. Cristina Barbolani[139] ha resumido su planteamiento:

> La confrontación del español con las lenguas clásicas, que no había preocupado hasta entonces, se impone ahora siguiendo el ejemplo italiano, y resulta desmoralizadora: en cuanto a autores es vana pretensión competir. La lengua castellana competirá con el latín en cuanto a propiedades intrínsecas, a la par que recibirá del mismo latín una patente de nobleza de origen; pero los autores dignos de estar a la altura de la lengua están por venir.

2. Aportación de Cervantes a la "cuestión de la lengua"

Cervantes participó paulatinamente en la formulación del problema de la lengua: como explica Elas L. Rivers[140], la *Galatea* es el "grado cero" de la escritura del Renacimiento; el soneto al saqueo de Cádiz y al túmulo de Felipe II marcan un momento de desengaño; y en el *Quijote* está el mayor comentario acerca del lenguaje del Renacimiento y post-Renacimiento: don Quijote muestra el *estilo renacentista*; Sancho, el *medieval*; y el *barroco* está representado por el autor en el prólogo a la I.ª Parte.

Aspectos importantes de la cuestión de la lengua eran la crítica

---

[137] Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966, 2.ª ed., pág. 768.
[138] Lore Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1979, *passim.*
[139] Cristina Barbolani (ed.), *Juan de Valdés, Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 92.
[140] Rivers, 1980.

del empleo del latín (sobre la idea de que todo lo que se puede decir en latín se puede decir también en español), la defensa e ilustración del vulgar, y, en fin, la formulación de una norma lingüística en el marco de un cierto ideal de lengua. Todos estos aspectos aparecen en las obras cervantinas.

2.1. *Crítica del latín*

La ruptura de la diglosia medieval a favor del romance es uno de los capítulos más importantes de la historia de nuestro idioma. Como hemos apuntado, esa ruptura se explica por diversos factores externos, entre ellos, el erasmismo. Según Marcel Bataillon[141], el erasmismo influye en la evolución de la lengua: "El humanismo español reaccionó muy claramente contra el uso de un latín de conversación bastardo y pedestre"[142].

Esto fomenta las traducciones, por un lado, y las "reflexiones sobre la lengua, sobre su dignidad, su genio propio y sus recursos", por otro[143].

Abandonar el latín supone expresar en español (o en cualquier otro romance) lo que hasta entonces era patrimonio exclusivo de la lengua latina. De este modo el español se enriquece en su variedad interna. Como dice Bataillon:

> Todo el esfuerzo de vulgarización de la antigüedad que logró el humanismo ensanchó las posibilidades de expresión de las lenguas nacionales: traducir en la lengua materna a Cicerón, a Séneca o a Plutarco, era dar flexibilidad a esta lengua, y darle tanta más flexibilidad cuanto más fiel permanecía el traductor al genio de su tierra. […] Ilustrar los proverbios, los modismos de las lenguas antiguas, era atraer la atención sobre las riquezas de la misma especie que encerraban las lenguas modernas[144].

En el capítulo VI de su *Elogio de la estulticia* Erasmo se había burlado de los retóricos de su tiempo

---

[141] Bataillon, 1966, págs. 692-694.
[142] Bataillon, 1966, pág. 692.
[143] Bataillon, 1966, pág. 693.
[144] Bataillon, 1966, pág. 693.

> que se tienen por unos dioses en cuanto lucen dos lenguas, como la sanguijuela, y creen ejecutar una acción preclara al intercalar en sus discursos latinos, a modo de mosaico, algunas palabritas griegas, aunque no vengan a cuento[145].

El rechazo de los latines en el discurso vernáculo se extiende pronto incluso a la oratoria religiosa. Por lo menos en España contamos con el testimonio de la primera retórica sacra, la *Rhetórica en lengua castellana*, de 1541, probablemente de fray Miguel de Salinas, en la que se critica a los predicadores que "hablan una palabra en romance y tres en latín, que ni son latinas ni castellanas".

La misma condena se produce en el ámbito de la educación que hoy llamaríamos laica, representada por *El Cortesano* y por el *Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco, libro publicado en 1582 y que Cervantes leyó, en donde se lee:

> Mayormente se deve cada qual guardar de entremeter palabras latinas y extraordinarias adonde no hay latinos, ni quien las entienda, porque en este yerro caen muchos que, con un poco de gramática que estudiaron, meten vocablos latinos en quanto hablan, tan fuera de propósito, que en la propiedad de nuestro romance discordan y suenan tan mal, que no hay quien los aguarde [*sic*][146].

Antes Juan de Valdés había condenado el latinismo sintáctico de colocar el verbo al final de la oración "quando él de suyo no se cae, como hazen los que quieren imitar a los que scriven mal latín"[147]. Y en otro lugar explica claramente que pensar en castellano no es lo mismo que pensar en latín:

> […] quando me pongo a escrivir en castellano no es mi intento conformarme con el latín, sino esplicar el conceto de mi ánimo de tal manera que, si fuere possible, qualquier persona que entienda el castellano alcance bien lo que quiero dezir[148].

---

[145] *Apud* Rosenblat, 1978, pág. 19.
[146] *Apud* Rosenblat, 1978, pág. 18.
[147] Barbolani, 1982, pág. 236.
[148] Barbolani, 1982, pág. 184.

La misma doctrina se encuentra en la *Eloq*üe*ncia española* (1604) de Bartolomé Jiménez Patón.

No solo se condena el latinismo léxico; también el sintáctico. Antonio de Torquemada en su *Manual de escribientes* (h. 1552) critica la colocación del verbo al final de la frase, porque eso es latín y no español[149].

En esa polémica entre romancistas y latinistas Cervantes toma partido por los primeros, en la línea de Luis de León, Juan de Valdés, Cristóbal de Villalón y otros gramáticos y lingüistas de la época.

¿Cómo procede Cervantes con esta idea de época? De dos modos: satirizando el empleo de latines en el diálogo y exponiendo la doctrina al uso por medio de sus personajes. Por ejemplo, Cipión afirma que a algunos el hecho de saber latín no los libra de ser asnos. Y Berganza explica esta afirmación:

> La razón está clara; pues cuando en tiempo de los romanos hablaban todos en latín como lengua materna suya, algún majadero habría entre ellos, a quien no excusaría el hablar latín dejar de ser necio[150].

Hay que dejar claro que lo que se llama "problema de la lengua" puede entenderse también como *problema de la lengua latina*; es más, como dejan entrever las citas de Erasmo, latín y romance son las dos vertientes del mismo problema. Por supuesto, la aportación de Cervantes hay que verla desde el lado del romance, aunque las relaciones del latín y el vulgar eran más fluidas en España que, por ejemplo, en Italia, de acuerdo con la observación de Avelina Carrera de la Red:

> El problema del ámbito reservado a cada una de las lenguas no suele tener el cariz antagónico que presentaba entre los italianos, especialmente a propósito del empleo del latín en obras de carácter científico y en el uso conversacional. En este sentido, los españoles parecen aceptar desde el mismo Nebrija la validez del romance como vehículo de expresión para asuntos reservados tradicionalmente a la otra lengua y circunscriben el

---

[149] Salvador Plans, 1988a, pág. 351.
[150] *Apud* Rosenblat, 1978, pág. 15.

tema del latín conversacional a la conveniencia o no de hablar latín en las escuelas[151].

2.2. *Defensa e ilustración del vulgar*

En este punto, Cervantes participa también de las ideas al uso en su época: amor a la lengua hablada y dignificación de esta por ser el instrumento inmediato del espíritu del hombre y el fundamento de la conciencia nacional.

Una manera fácil de cumplir este programa era cantar las alabanzas del vulgar.

Es muy conocido el elogio de fray Luis en el libro III de *De los Nombres de Cristo*; para el agustino la lengua española es "de cera y abundante para los que la saben tratar"[152]. De esas cualidades del español surge un programa de dignificación y cultivo que se puede concretar en tres puntos:

a) En español se puede escribir teología igual que en latín.
b) Bien hablar es negocio de particular juicio.
c) Necesidad de poner número a la lengua (para hacerla como las clásicas)[153].

Los elogios fueron numerosísimos. Germán Bleiberg[154] pudo componer un hermoso libro con ellos. Antes el conde de la Viñaza en la introducción de su *Biblioteca* había hecho algo parecido. Recordemos algunos otros elogios del castellano.

Villalón en el Proemio de su *Gramática*[155] destaca la "elegancia, eloqüencia, copiosidad", como cualidades del español. Para el Dr. Viana las traducciones del castellano son más ricas que los originales, pero él es tan rico que resulta intraducible[156].

---

[151] Carrera de la Red, 1988, pág. 168.
[152] Conde de la Viñaza, 1893, xxii, n. 1.
[153] Conde de la Viñaza, 1893, xiv.
[154] Germán Bleiberg, *Antología de elogios de la lengua española*, Madrid, Cultura Hispánica, 1951.
[155] Conde de la Viñaza, 1893, xxiv, n. 1.
[156] Conde de la Viñaza, 1893, xxi-xxii.

Hernando de Santiago no solo defiende la lengua española, sino —precisa— la lengua "actual", con un argumento que habría sido del gusto de Cervantes: "Hase de vivir con las costumbres pasadas y hablar con las palabras presentes"[157].

En fin, el barcelonés Boscán pone el castellano al mismo nivel casi que el italiano. En esto sigue a Nebrija y a Pedro Mexía, quien escribe: "La lengua castellana no tiene, si bien se considera, por qué reconozca ventaja a otra ninguna" (*Silva de varia lección*, prólogo). Lo mismo había dicho Cicerón del griego[158].

Cervantes elogia la lengua castellana en diversos pasajes. En el prólogo a la *Galatea* ya había subrayado la abundancia de nuestro idioma, al tiempo que apuntaba la idea del poeta como enriquecedor de la lengua[159]. Un personaje del *Persiles*, al oír hablar castellano en lejanas tierras, da gracias al Cielo porque suena en sus oídos "la dulce lengua de mi nación".

Sin embargo, en Cervantes el mayor elogio de la lengua se hace de un modo implícito: consiste en exhibir su compleja y abundante variedad interna, sin desechar ni dialectalismos, ni registros socioculturales o jergales, ni arcaísmos, ni la intertextualización de diversos estilos literarios. Pero de esto hablaremos por extenso más adelante. Porque primero tenemos que precisar la aportación cervantina al ideal de lengua, un aspecto clave en el planteamiento del problema de la lengua.

2.3. *El ideal de lengua de Cervantes*

Los pilares de ese ideal son la "llaneza", la "naturalidad" y la "discreción". Garcilaso, por una parte, y el refranero, por otra, son la codificación histórica de este ideal, de este "gusto seguro"[160], plenamente renacentista, representado por Cervantes y por Juan de Valdés, entre otros. En efecto, la integración de *arte* y *uso* y el *principio de selección* son aspectos esenciales de la norma lingüística que

---

[157] Conde de la Viñaza, 1893, xvi.

[158] Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, I, 1959, 2 vols, pág. 21, n. 2.

[159] Bleiberg, 1951, 111 y 112.

[160] Barbolani, 1982, 71.

reclaman tanto Valdés como Cervantes. Las palabras con que se refiere al primero Cristina Barbolani son perfectamente aplicables al segundo:

> La lengua se entiende como comunicación entre iguales, pero estos iguales, aristocráticamente lejos de lo plebeyo y vulgar, se distinguen por el *juizio* mediante el cual operan la depuración y selección del lenguaje. La distancia de Nebrija no consiste tanto en la negación del *arte* a favor del *uso*, sino en integrar los dos términos y en apelar a un nuevo sistema de valores —gusto, decoro, cuidado, claridad, mesura— que podemos considerar ya renacentista[161].

En el eje de coordenadas diseñado por este nuevo sistema de valores lingüísticos renacentistas debemos situar el significado de los vocablos que describen los pilares del ideal de lengua cervantino.

La "llaneza" es lo contrario de la "afectación": "Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala", recomienda Maese Pedro al muchacho que mueve los títeres (*Quijote*, II, 26).

El ideal de llaneza es el mismo de Juan de Valdés y de Garcilaso. En esto vuelve Cervantes a mostrarse renacentista, pero también próximo a Lope, ya en la época barroca. Recordemos las conocidas palabras del *Diálogo de la lengua*:

> […] porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escrivo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación[162].

La "afetación" es "fría"[163], y constituye un lugar común de la mentalidad renacentista en punto de lengua. Recordemos también las menos conocidas palabras de Garcilaso, al elogiar a Boscán por su traducción de *El Cortesano*:

> Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afetación sin dar consigo en ningu-

---

[161] Barbolani, 1982, 83.
[162] Barbolani, 1982, 233.
[163] Barbolani, 1982, 125.

> na sequedad; y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente[164].

Términos "*desusados de la gente*". Margherita Morreale, con su habitual sabiduría y riqueza de datos, ha trazado la historia y el significado de este sintagma en el ámbito específico de la crítica de la afectación:

> Castiglione, en el *Cortegiano*, inculca a cada paso la necesidad de huir de la "pestífera afectación". Garcilaso, Juan de Valdés, Ambrosio de Morales y los más representativos ingenios de la época trasladaron esta admonición a los valores y circunstancias de su mundo y lo identificaron, cada uno a su modo, con un ideal de llaneza. La falta de afectación, según ellos, exige que se eviten los términos "desusados de la gente"[165].

La expresión "desusados de la gente" pertenece al *Discurso de la lengua castellana* (1546) de Ambrosio de Morales[166]. La postura de Morales no es exactamente igual que la del *escribo como hablo* de Valdés; esta hay que situarla "en el marco del idealismo vulgarizador que caracteriza su actividad y su época"[167]. Pero Morales, aunque participa en ello, distingue claramente el "hablar bien" y el "hablar común", una distinción que recuerda a Aristóteles:

> Muy diferentes cosas son en el Castellano, como en cualquier otro lenguage, hablar bien y hablar con afectación, y en todos el hablar bien es diferente del común. Las mismas palabras con que Tulio decía una cosa, son las que ussava qualquier ciudadano en Roma; mas él con su juicio, ayudado del arte y del mucho uso que tenía en el decir, hace que sea muy diferente su habla; no en los vocablos y propiedades de la lengua Latina, que todos son unos, sino en saberlos escoger y juntarlos con más gracia en el orden y en la composición, en la variedad de las figuras, en el buen aire de las cláusulas, en la conveniente juntura de sus par-

---

[164] *Apud* Rosenblat, 1978, 26.
[165] Morreale, 1959, págs. 24 y 25.
[166] Obra consultada en el libro editado por José Francisco Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de oro*, Madrid, CIAP, 1929.
[167] Morreale, 1959, pág. 25.

> tes, en la melodía y dulzura con que suenan las palabras mezcladas blandamente sin aspereza, en la furia con que las unas rompen y entran como por fuerza y por rigor en los oídos y en el ánimo, y en la suavidad con que otras penetran muy sesgas y sosegadas, y parece que no las metieron, sino que ellas sin sentirlo se entraron. Las palabras con que uno se contentara decir alguna cosa de manera que lo entendiessen, él las hará, con quitarles y añadirles, con trocarlas y revolverlas y ataviarlas con todo aderezo de eloqüencia, demás de dar a entender lo que se pretende, las cojan los oídos con más suavidad, y enseñen al entendimiento más sabrosamente, y con más gusto[168].

La "naturalidad" consiste en que cada uno hable de acuerdo con su condición y estado, como corresponde a su estrato sociocultural y a la concreta situación de comunicación en que se produce el discurso.

¿Quiere esto decir que Cervantes canoniza el vulgarismo y la incorrección? En modo alguno. Don Quijote reacciona con dureza ante las prevaricaciones idiomáticas de Sancho o del cabrero. La misma reacción se da ante el abuso de refranes en el habla de Sancho.

Lo que subraya Cervantes es que el modo de hablar de cada uno es una seña de identidad. Ante una incorrección o ante el empleo inadecuado de un refrán por parte de Sancho lo que hace don Quijote es adoptar una actitud activa, no negativa. Es decir, no se vuelve la espalda a la prevaricación, sino que se intenta superarla mediante la educación. El lenguaje es solo instrumento y manifestación de esa educación.

La actitud activa ante las más diversas variedades (incluso ante las estigmatizadas socialmente) hace que se puedan salvar muchas de ellas, concretamente las pertenecientes al habla popular. Y en el *Quijote*, según ha mostrado Ángel Rosenblat, hay un abundantísimo archivo, no solo de refranes, sino de modismos, comparaciones y expresiones populares. En este sentido, el valor sociolingüístico del texto es enorme. Y es que Cervantes, como observó Bajtín en su conocido libro sobre Rabelais, significa una cumbre en la plasmación crítica del intercambio verbal de su época.

---

[168] Morreale, 1959, pág. 25.

Finalmente, la "discreción". Esta nota es importantísima, porque en ella y en el uso se basa la norma lingüística que Cervantes propone, que no se cifra ni en el criterio geográfico (el lugar de nacimiento) ni en el criterio social (la clase a la que pertenezca el sujeto), según el conocido pasaje en el que el licenciado por Salamanca la define (*Quijote*, II, 19):

> El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majadahonda; dije discretos porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso[169].

Esta formulación de la norma lingüística coincide —una vez más— con la de Valdés, el máximo exponente de la lingüística española del siglo XVI. También para Valdés la norma se identifica con el hablar cortesano, no con el toledano, a diferencia del Bembo, que encuentra en el toscano su ideal de lengua; en esto se muestra que Valdés no fue un "remedador" del Bembo[170], como tampoco lo fue Cervantes, sin duda.

La nota de discreción más importante que la de cortesanía, tiene un precedente inmediato en el prólogo de los *Nombres de Cristo* de fray Luis, y remite a Ambrosio de Morales y a Castiglione, padre de la idea[171]. Pero la digresión de Cervantes ("discreto" es una consideración cultural, no social o de linaje) parece un eco de una similar de Juan de Valdés:

> Torres [Pacheco]. —Aunque sea fuera de propósito, os suplico me digáis a quién llamáis plebeyos y vulgares.
> Valdés. —A todos los que son de baxo ingenio y poco juizio.
> T. —¿Y si son altos de linage y ricos de renta?
> V. —Aunque sean quán altos y quán ricos quisieren, en mi opinión serán plebeyos si no son altos de ingenio y ricos de juizio[172].

---

[169] Castro, 1972, 188.
[170] Barbolani, 1982, pág. 75; Eugenio Asensio, "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960a, págs. 101-113.
[171] Barbolani, 1982, págs. 188-190.
[172] Barbolani, 1982, pág. 172.

De un modo general, *discreción* es lo contrario de 'necedad', 'tontería', 'simpleza', 'rusticidad'. Aplicada a la lengua, la *discreción* es la "gramática del buen lenguaje", como dice el licenciado salmantino, o sea, un conjunto de reglas o principios que actúan desde fuera del sistema como la verdadera gramática desde el interior del mismo. Esas reglas son:

1. Dignificar la expresión en castellano, y para ello prescindir del latín y tratar en el vulgar todos los asuntos más elevados.

2. Aplicar el principio de *selección* al lenguaje natural. Este es el sentido que tienen las correcciones de don Quijote a Sancho, aquella actitud activa que veíamos. El lenguaje de don Quijote (cuando es modelo de lengua) no es más que el lenguaje llano y ubérrimo de Sancho al que se ha aplicado el principio de selección.

3. Apertura a los neologismos y cultismos, aunque algunos no los entiendan, pues ya el uso los irá introduciendo con el tiempo.

4. Cultivar la *mesura* oratoria, la *gravitas* de los romanos: "Hablar con reposo, pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala" (*Quijote*, II, 43).

5. Supeditación de cualquier modalidad local (sea sayagués o toledano) a una norma culta española (hoy diríamos hispánica), que está por encima de toda diferencia regional.

El *uso*, el *buen uso*, acompaña a la discreción. La doctrina del *uso* en Cervantes remite, otra vez, a Valdés. También en el conquense el uso, escrito y hablado[173], era la norma: "Toda intención normativa no es previa, sino posterior a la observación y descripción del hecho lingüístico", como dice Cristina Barbolani[174].

El ideal de lengua cervantino se completa con las notas de *honestidad*, *propiedad* y *selección*, explanadas principalmente en el prólogo de la I.ª parte.

La *selección* se manifiesta en palabras "significantes" y "bien colocadas" así como en la construcción de la oración y período, de modo que salga "sonoro y festivo". El cuidado que pone don Quijote en elegir los nombres de *Rocinante* y *Dulcinea* es una manifestación novelística de este principio de selección. Lo ideal es que no sobre ni falte nada. Estamos de nuevo en la órbita de un Valdés:

---

[173] Barbolani, 1982, págs. 79, 80, 150, 179 y 184.
[174] Barbolani, 1982, pág. 80.

> Todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queráis con las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que, esplicando bien el conceto de vuestro ánimo, y dando a entender lo que queráis dezir, de las palabras que pusiéredes en una cláusula o razón no se pueda quitar ninguna sin ofender a la sentencia della, o al encarecimiento, o a la elegancia[175].

La *propiedad* es el requisito esencial del buen lenguaje, tanto ayer como hoy. Lo interesante es que también la propiedad lingüística es imprescindible para el género novela. En el *Persiles* se dice: "La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga". Y en el *Viaje del Parnaso* Cervantes se enorgullece de sus *Novelas Ejemplares*, precisamente por la *propiedad*:

> Yo he abierto en mis Novelas un camino
> por do la lengua castellana puede
> mostrar *con propiedad* un desatino[176].

Aquí está resumido un importante nervio del pensamiento artístico de Cervantes. Edward C. Riley[177] ha mostrado que las poéticas de la época (Pinciano, Cascales, etc.) distinguían entre *escribir desatinos* sin saberlo (lo cual era caer en el producto más bajo que pueda imaginarse) y escribirlos adrede (lo que podía llevar aparejado un cierto valor artístico, pese a la inverosimilitud).

Ahora bien, Cervantes da un paso más. Si ese desatino se escribe *con propiedad*, se respeta la verosimilitud. Así, pues, el empleo de la lengua (de la lengua apropiada) es garantía de perfección artística. El valor estético de la novela no reside en sus temas, ni en ninguna otra regla ajena a la lengua. La novela moderna es, nada más y nada menos, que una cuestión de lenguaje.

Por último, la *honestidad*. Actúa en el plano del significado (como selección temática, diríamos) y en el del significante. Aquí es

---

[175] Barbolani, 1982, pág. 237.

[176] De nuevo salta la conexión con Valdés: "Quanto a las cosas, siendo esto assí que los que scriven mentiras las deven escrivir de suerte que se lleguen quanto fuere possible a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades" (Barbolani, 1982, pág. 251). Por supuesto que aquí y en Cervantes lo que se glosa es la idea de verosimilitud. No obstante, el parecido en la expresión es sugerente.

[177] Riley, 1966.

un principio de decoro que nos obliga a usar eufemismos para evitar términos referidos a realidades malsonantes o malolientes o desagradables. Pero también la *honestidad* se manifiesta en forma de dignificación del referente (como en el lenguaje futbolístico de hoy se dice el "esférico" por el *balón* o la *pelota*): Sancho habla de su *rucio* (que significaba y significa 'de color pardo o claro, blanquecino o canoso'), la Duquesa pregunta que a qué se refiere, y Sancho dice que, a su asno, "que por no nombrarle con este nombre le suelo llamar el rucio" (*Quijote*, II, 33). De modo que la honestidad es también una manifestación del principio de selección.

En resumen, el ideal de lengua de Cervantes hunde sus raíces en la lingüística renacentista, que el novelista debió de conocer en sus líneas maestras. Resulta sorprendente que no llegara a conocer el *Diálogo* de Valdés, aunque esta afirmación sea más una reserva (ante la historia particular de la tradición manuscrita y de las ediciones de la obra valdesiana) que un principio incuestionable. Porque lo que parece a todas luces incuestionable es el cúmulo de concomitancias en materia de lengua. Casi las mismas palabras que emplea Cristina Barbolani[178] para resumir el ideal de lengua de Valdés nos pueden servir para la misma finalidad en Cervantes. El ideal de lengua de este es también un punto medio entre brevedad y encarecimiento; entre naturalidad y llaneza, por un lado, y primores, por otro; entre arcaísmo y neologismo; entre prosa densa y formalismo; entre *ingenio* ('invención') y *selección* ('disposición'); entre tradición literaria y espíritu crítico.

3. Conclusión

Hay otros temas en la obra cervantina relacionados con la cuestión de la lengua y, en general, con la historia lingüística. Nos referiremos a ellos más adelante:

a) las observaciones lexicográficas y dialectológicas;
b) el problema del tratamiento (relacionado por Américo Castro con la definición cervantina de los españoles y de su proverbial orgullo);

[178] Barbolani, 1982, págs. 88-89.

c) la presencia de otras lenguas —sobre todo, el italiano— en los textos cervantinos: en el *Quijote*, pero también en *El licenciado Vidriera*, en *La fuerza de la sangre*[179];
d) el reconocimiento de las otras lenguas de España o de la Península ibérica, normalmente elogiándolas, sea por sus cualidades fónicas (el portugués, el valenciano), sea por su antigüedad (el vascuence o euskera)[180].

Por el momento, baste anotar que la postura de Cervantes en la cuestión de la lengua es de una gran originalidad y, debido a su impronta de equilibrio e integración, estaba llamada a perdurar. Pues, en efecto, la doctrina cervantina significaba la incorporación definitiva de lo medieval y lo renacentista, la superación tanto de la utopía pastoril como de la contrautopía picaresca, la creación, en suma, de la novela moderna como un género "anticlásico" definido por el intercambio activo de diferentes discursos literarios y sociales. En este sentido, Cervantes es para la prosa del siglo XVI lo que Góngora para la poesía de Garcilaso, como dice Elias L. Rivers[181]. Solo que la síntesis cervantina no llegó al extremo de la dificultad culterana.

[179] Castro, 1972, pág. 227.
[180] Castro, 1972, pág. 228.
[181] Rivers, 1980.

III. El mundo de la comunicación como tema de la obra cervantina. La comunicación verbal y la comunicación semiótica no verbal

1. "Cadena del ser" y plurilingüismo real

En el *Quijote*, en el *Persiles* y en otras obras aparece con frecuencia un tema lingüístico que vamos a considerar preliminar: el de la comunicación verbal y el de la comunicación semiótica no verbal. El tratamiento de este asunto en Cervantes está enmarcado por el plurilingüismo real que proporcionan los mundos árabe y americano, sobre todo, y por el presupuesto metafísico de la "cadena del ser".

Ambas coordenadas se relacionan directamente con la lingüística del Renacimiento, lo que supone un estrecho contacto de Cervantes con este aspecto de la cultura de su época.

El plurilingüismo es un factor de desarrollo de la lingüística. El descubrimiento de nuevas tierras y nuevas culturas pone al hombre europeo en contacto con nuevas lenguas. Por eso en el Renacimiento se ponen bases muy firmes para el comparatismo lingüístico. Los más granados frutos de este no serían pensables sin la recopilación de datos y observaciones comenzada en el siglo XVI. Por otra parte, la diversidad de lenguas y la necesidad de comunicación ponen en el primer plano de la atención la figura del intérprete, del trujamán o truchimán, y, con ella, toda una doctrina y una práctica sobre la traducción que va a hacerse un sitio en la reflexión renacentista sobre la lengua y el lenguaje. No es que el interés por la traducción sea algo nuevo. Lo que es nuevo es la intensidad con que se aborda teórica y prácticamente esta cuestión, superando el marco erudito de las traducciones bíblicas o clásicas, pero, al mismo tiempo, enriqueciéndolo con nuevos puntos de vista.

La idea de la "cadena del ser" informa una cierta mentalidad de la época (de la que participa Cervantes) y hace posible, en el terreno de la lingüística, el concepto de hombre como *homo loquens*[182]. Aspectos lingüísticos importantes de esta idea filosófica son, en primer lugar, la consideración del lenguaje como uno de los atributos del ser humano frente a "eslabones" inferiores; en segundo lugar, se intuye que dentro del lenguaje humano hay estratos ("variedades" geográficas y sociales, diríamos hoy) que se corresponden con la distinta situación de cada hombre en la "vasta cadena del ser". Las implicaciones de este asunto en ámbitos específicos de lo que hoy consideramos dialectología y sociolingüística son evidentes.

2. Las raíces del plurilingüismo cervantino

2.1. *El caso de la hija de Agi Morato*

Cervantes exhibe el plurilingüismo de un modo original, que solo encuentra parangón en algunas obras de la primera mitad del xvi (*Viaje de Turquía*, *La lozana andaluza*). Como posibles factores explicativos se pueden apuntar: su contacto vivo con la realidad lingüística árabe y su contacto —más bien libresco, suponemos— con el plurilingüismo real del mundo americano y acaso con cierta idea de plurilingüismo heredada de la baja Edad Media.

Oliver Asín ha documentado la realidad histórica del episodio de Zoraida, personaje de ficción que es trasunto de la hija de Agi Morato, personajes —padre e hija— a quienes Cervantes llegó a conocer en Argel. El tema de Zoraida lo trata Cervantes en la comedia *Los baños de Argel* y luego en el *Quijote*.

Los hechos reales que vive Cervantes, y en los que luego se inspira, ponen de manifiesto la importancia del plurilingüismo, de modo que este es nota esencial de la historia vivida y luego de la historia narrada. En los episodios de la realidad histórica aparecen personajes y situaciones relacionados con la hija de Agi Morato, como Hasan Basa el Veneciano, un moro que vive en Italia y habla, por lo menos, dos lenguas. O como los hermanos Corzo, Gasparo y

---

[182] Malcolm K. Read, "The Concept of Man as «Homo loquens» in the Spanish Renaissance", en *Revista Española de Lingüística*, 12 (1982), págs. 65-84.

Andrea, italianos en contacto comercial y político con árabes y españoles (se escriben con Mateo Vázquez, secretario de Felipe II). Aparece también un renegado portugués que actúa de traductor e intérprete entre árabes y españoles[183]. Cervantes conoció a algunos de estos personajes y vivió este mundo plurilingüe en Argel.

En el *Quijote* aparecen estas situaciones relativas a lo lingüístico que siguen muy de cerca la realidad histórica. Así, Zoraida no sabe español y el Cautivo, su enamorado, no sabe árabe; por eso se comunican a través de un intérprete que es un renegado español; por otra parte, el padre de Zoraida sabe un poco de español, se describe lo que fue históricamente la *lingua franca* de intercambio cristiano-árabe, etc.

El interés de Cervantes por llevar a la ficción el plurilingüismo de la realidad se demuestra en algunos hechos significativos. Tanto en los *Baños* como en la novela del Cautivo hay una primera carta de Zahara-Zoraida al cautivo; pero en la comedia está escrita en español y en la novela en árabe y necesita ser traducida por el renegado[184]. Si se tiene en cuenta que la novela es posterior a la comedia (y por tanto que su autor ha madurado), estos detalles lingüísticos —bilingüismo, traducción— suponen un creciente interés de Cervantes por

---

[183] Compárense las siguientes noticias:
1.ª 'Abd al-Malik escribe a Andrea Corzo: "La carta iba dictada por el sultán, y escrita por un secretario de 'Abd al-Malik, llamado fray Luis de Sandoval, franciscano de Sevilla. También le escribía en castellano el 'Cayto Rozuano', o sea, el caíd Ridwan, renegado portugués, personaje famoso en la historia de Marruecos…" (Oliver, 1947-1948, pág. 272).
2.ª Hasan Basa el Veneciano escribe a 'Abd al-Malik cartas en italiano "que el propio Andrea [Corzo] le leía para que las comprendiera mejor". Y esto se lo dice Andrea por carta en español a Mateo Vázquez, secretario de Felipe II (Oliver, 1947-1948, pág. 273).
3.ª Andrea Corso escribe en italiano a Mateo Vázquez. Y reproduce diálogos con personajes árabes, los cuales parece que chapurreaban también el italiano (véase muestra en Oliver, 1947-1948, pág. 274, n. 2).
4.ª De Hasan el Veneciano dice Gasparo Corso, hermano de Andrea: "Él es hombre muy leído y sabe muy bien escribir y contar en nuestra lengua" (Oliver, 1947-1948, pág. 285). Y comenta Oliver: "Su lengua corriente era, indudablemente, el toscano. Por eso se entendía tan bien con los Gasparo Corso. En toscano sostendría seguramente sus diálogos con Cervantes, que sabemos lo hablaba con soltura y aun lo escribía" (Oliver, 1947-1948, pág. 274, n. 2).
[184] Oliver, 1947-1948, pág. 323.

estas cuestiones, en el marco amplio del tratamiento de un mismo tema en la obra de teatro y en la narración novelística.

En segundo lugar, en la descripción de los personajes insiste en su capacidad de hablar varias lenguas. Así en los *Baños*. Del personaje ʻAbd al-Malik (el esposo de la hija de Agi Morato) dice: "Sabe la lengua turquesca, / la española y la tudesca, / la italiana y la francesa…"[185]. Hay muchos moros europeizados en el siglo XVI, como este, pero lo que nos interesa ahora es que Cervantes se fija en el tipo y lo emplea en la creación de sus argumentos.

2.2. *Los cronistas de Indias*

En los cronistas de Indias hay relatos de comunicaciones por señas, de la actuación de los intérpretes, etc., que admiten el cotejo con muy parecidas observaciones cervantinas. Pondremos algunos ejemplos[186].

En la *Historia natural y moral de las Indias*[187] del coetáneo de Cervantes José de Acosta se lee este párrafo en el que se habla de la "lengua compañera del Imperio" entre los indios, del plurilingüismo y la dificultad que supone para la predicación:

> Y aun aquí hay un particular notable, que como iban los señores de México y del Cuzco conquistando tierras, iban introduciendo también su lengua, porque, aunque hubo y hay muy gran diversidad de lenguas particulares y propias, pero la lengua cortesana del Cuzco corrió y corre hoy día más de mil lenguas, y la de México debe correr poco menos. Lo cual para facilitar la predicación en tiempo que los predicadores no reciben el don de lenguas como antiguamente, no ha importado poco, sino muy mucho[188].

---

[185] Oliver, 1947-1948, pág. 257.

[186] Para más información, véase Emma Martinell Gifre, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista*, Madrid, CSIC, 1988.

[187] José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. Francisco Mateos, Madrid, Atlas, 1954 [1590], *pág. 245*.

[188] *Apud* José María Enguita Utrilla, "El americanismo léxico en la «Peregrinación de Bartolomé Lorenzo»", en *Anuario de Lingüística Hispánica*, IV (1988), págs. 127-145, en pág. 128.

Veamos un ejemplo de comunicación por señas en otro texto del mismo cronista:

> Prosiguieron estotros su camino y toparon otros tres indios más humanos que bajaban de una sierra; y, aunque no se entendieron palabra los unos a los otros, el uno de aquellos indios les hizo señas, y siguiéndole los llevó a un pueblo de indios de paz, los cuales como supieron que eran españoles, ordenaron un solemne recibimiento, y el curaca principal, que era ladino y había tratado con españoles, salió muy bien vestido a recibirlos con todo el pueblo[189].

Habría que estudiar a fondo la relación de Cervantes con estos cronistas y, en general, con la realidad americana.

2.3. *Precedentes medievales*

Relacionado con la explicación de Aristóteles, el tema de la comunicación *por señas* aparece también en la Edad Media. Así, en un sermón pronunciado por Pedro Marín, probablemente ante el conde de Haro, y recogido en el códice de mediados del siglo xv: BNE, 9433, se explica que la comunicación por señas para ser eficaz requiere que las señas sean comunes (que los interlocutores compartan el mismo código). Vale la pena reproducir las palabras:

> […] es neccessario que declare su concepto e a los conviventes, e esta declaración a de seer *por señales* comunes a todos; que si el que a neccessario la cosa notificasse su desseo *por señal* o significación non común, ante ignota a aquel a quien tempta notificar e significar su concepto, su deseo siempre estaría ascondido e, así, *en su neccessidad non sería proveído, como si el gallego, estando en Austria, demandasse pan sin octra significación senon de pallabra al alamán que non entendiese su lengoa* (fol. 35)[190].

---

[189] José de Acosta, *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, *apud* Enguita Utrilla, 1988, pág. 129.
[190] *Apud* Rico, 1982, pág. 86.

Francisco Rico piensa que este texto pudo ser fuente de Ausias March (canto CI), en donde también se trata el mismo tema con un interesante matiz: no siempre es posible la comunicación *por señas*, no porque no se pueda expresar todo, sino porque se sea paralítico, por ejemplo, y no se puedan hacer las señas:

> Lo viscahí qui.s troba.n Alemanya,
> paralitich, que no pot senyalar,
> si és malalt, remey no li pot dar
> metge del món, si donchs no és d'Espanya,
> qui del seu mal haurá més conexença
> y entendrá molt millor sa qualitat.
> Atal són yo en estrany loch posat,
> c.altre sens vós ja no.m pot dar valença.

Muy interesante este ejemplo, porque parece que Cervantes conocía a Ausias March, en la traducción de Jorge de Montemayor[191], y sería conveniente estudiar este tema en otros textos medievales.

2.4. *La "cadena del ser"*

Entre comunicarse por señas y por palabras hay un *progreso* que se corresponde con los eslabones cada vez más perfectos de la "cadena del ser". El término "the vast chain of being" es de Alexander Pope en su *Essay on Man* (1733). Y el libro básico para este tema sigue siendo el de Arthur O. Lovejoy[192].

Se trata de un presupuesto metafísico, con vigencia en Occidente desde el *Timeo* de Platón hasta el siglo XVIII, que garantiza la perfección y el orden de la creación divina.

Esta Creación constituye una escala gradual: en un extremo está lo inanimado; en el otro, Dios mismo (los pies de Dios, adonde llegan las más perfectas criaturas, por ejemplo, el Papa y más allá los ángeles). De lo inanimado se pasa a lo vegetal, de lo vegetal a lo sensible y por ese camino (de la almeja al león) se llega al hombre, luego a los ángeles, etc.

---

[191] Eisenberg, 1987a.

[192] Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950.

Cada uno de estos elementos es un "eslabón" de la cadena del ser. Lo característico de cada eslabón es ser más perfecto que el anterior y menos que el siguiente.

La cadena del ser también se entendía como una "escala de perfeccionamiento, por la que se ascendía hasta los pies de Dios"[193].

Como veremos —sobre todo, en el *Persiles*— el estar en un determinado eslabón de la "cadena del ser" se manifiesta lingüísticamente en un sentido amplio. Este es el fundamento de la noción renacentista de *homo loquens*[194].

3. El mundo de la comunicación como tema del *Quijote*

El narrador, de vez en cuando, refiere actos de comunicación que se cumplen mediante un código semiótico no lingüístico: "Cardenio… *por señas* mandó a Sancho que subiese en su asno…" (*Quijote*, I, 47, 335). Pero la comunicación por el gesto y la paradójica comunicación del silencio adquieren una importancia narrativa grande en aquellos pasajes en los que se muestra la necesidad de la comunicación humana y, al mismo tiempo, su dificultad. Esto ocurre en la novela del Cautivo y en el encuentro de Sancho con el morisco Ricote y sus compañeros alemanes.

Aquí veo los dos aspectos de la lingüística del Renacimiento a que me he referido en los párrafos anteriores: por una parte, la presentación del *homo loquens* (la necesidad humana de comunicación y las distintas capacidades para la misma, según el eslabón que se ocupe en la "cadena del ser"); por otra, la exhibición de una realidad plurilingüe que hace difícil a veces la satisfacción de aquella necesidad. Es en estos casos cuando la palabra se tiene que acompañar necesariamente del gesto y, en ocasiones, tiene que ser suplida por él.

3.1. *La novela del Cautivo*

En la novela del Cautivo, Zoraida y el narrador protagonista simbolizan la necesidad y la dificultad de la comunicación: están

---

[193] Juan Bautista Avalle-Arce, (ed.), *Miguel de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1986, págs. 20-21.
[194] Read, 1982.

enamorados y hablan lenguas distintas. El narrador principal del *Quijote* se cuida de presentar una situación plurilingüe en la que se interfieren y complementan códigos lingüísticos y gestuales. Dice el Cautivo (que cuenta su historia en primera persona): "Servíanos de intérprete a las más destas palabras y razones el padre de Zoraida, como más ladino; que aunque ella hablaba la bastarda lengua que, como he dicho, allí se usa, más declaraba su intención por señas que por palabras" (*Quijote,* I, 41, 215).

Aquí hay, pues, personajes monolingües y bilingües; pero entre estos caben matizaciones. Zoraida, además de su lengua materna árabe, conoce una *lingua franca* (mezcla de árabe y de español) que se usaba para la comunicación más inmediata y primaria. Su padre es también de lengua árabe, pero conoce algo de español ("como más ladino"). Luego aparecerá un traductor, el Renegado, que es de lengua materna española y que conoce bien el árabe escrito y hablado. Implícitamente Cervantes sugiere una situación de bilingüismo (el Renegado), una situación de diglosia (el padre de Zoraida) y una situación de *lingua franca*, de la que participan, en la práctica, todos los personajes.

Ello explica ciertas contradicciones aparentes en episodios en los que se cuentan comunicaciones lingüísticas y comunicaciones semióticas no verbales. Así, Zoraida pregunta con *la mirada* al Cautivo y este, "en lengua arábiga", le contesta que se descubra el rostro (*Quijote*, I, 37, 147). Pero ¿en qué "lengua arábiga", si el Cautivo ha necesitado antes de intérpretes y traductores (el padre de Zoraida, el Renegado) para comunicarse con la mora? ¿Es que esa "lengua arábiga" es la *lingua franca*? ¿O es que a esas alturas de la narración —ya se han escapado de Argel y están en España— el Cautivo ha podido aprender algo de árabe? Esta segunda hipótesis parece más verosímil que la primera.

Lo confirma otro pasaje en que el cautivo habla a Zoraida en castellano (el narrador reproduce sus palabras en discurso directo) y explica en seguida: "Yo le dije esto de manera que ella me entendió muy bien a todas las razones que entrambos pasamos" (*Quijote*, I, 41, 216). Parece que también Zoraida, en contacto con españoles desde hace ya algún tiempo, ha aprendido algo de español.

En este mundo babélico la comunicación es difícil, sobre todo, cuando a la dificultad propiamente lingüística hay que añadir la dificultad del contenido. Pero aun en estos casos es posible comunicarse. El *homo loquens* termina imponiéndose.

En la iglesia de Vélez Málaga Zoraida ve imágenes de la Virgen y dice que esos rostros se parecen al de Lela Marïen (que así era como ella se refería a la Virgen María). Entonces hay que explicarle que, en efecto, esas imágenes representan a María, cosa nada fácil porque la religión islámica —en la que se había educado Zoraida— desconoce el culto a las imágenes. Y dice el narrador: "Dijímosle que eran imágenes suyas, y *como mejor se pudo* le dio el Renegado a entender lo que significaban" (*Quijote*, I, 41, 239-240).

En esta respuesta se dan diversos niveles de dificultad y se interfieren, probablemente, diversos códigos lingüísticos y no lingüísticos, aunque todo ello está narrado, en discurso indirecto, de un modo muy sintético.

Primero, un plural indeterminado ("Dijímosle…") confirma la apreciación de la Mora. ¿En qué lengua le dicen que eran imágenes de la Virgen? El narrador no lo especifica; pero, por el plural, podemos entender que se lo pudieron decir en árabe, en español, en *lingua franca* o por gestos acompañados en mayor o menor medida de alguna expresión lingüística sacada de alguno de esos códigos lingüísticos o de la mezcla de ellos.

Luego hay un segundo nivel en la respuesta, de mayor complejidad temática. Hay que explicarle a Zoraida una cuestión de Teología: lo que significan las imágenes. Ya no es un plural indeterminado el que habla, sino el Renegado, que conoce bien el español y el árabe. No dice el narrador que le hablara en árabe, pero ello se desprende de la construcción: "y como mejor se pudo le dio el Renegado a entender lo que significaban". Cuando ya no hay dificultad lingüística, porque el renegado le habla a Zoraida en su propia lengua, la dificultad del contenido se expresa en ese comentario del narrador, "como mejor se pudo le dio… a entender".

La comunicación siempre triunfa. Ya hemos visto que los personajes, a fuerza de contacto, consiguen entender algo de la lengua que ignoran. El narrador no declara explícitamente este aprendizaje parcial y rápido, pero lo sugiere. Al escuchar "lela Zoraida", esta —que no sabe español— "entendió lo que le habían preguntado" al Cautivo (*Quijote*, I, 37, 148). En este escueto enunciado se sugiere, además, que la comunicación puede estar fundada en factores lingüísticos (como la voz árabe "lela") y en factores no verbales (gestos, actitudes, etc.) presentes en la situación de comunicación.

El silencio es uno de esos factores semióticos no verbales: "Por su silencio imaginaron que […] debía de ser mora y que no sabía hablar cristiano". Ante esta conjetura de parte de los interlocutores, confirma el Cautivo inmediatamente: "Señoras mías, esta doncella *apenas entiende mi lengua*…" (I, 37, 146). Nótese cómo aquí las palabras que el narrador pone en boca del Cautivo hacen buena la hipótesis que ya habíamos aventurado: el prolongado contacto interlingüístico hace que los personajes aprendan algo de la lengua extranjera. Zoraida al principio desconocía el castellano; al final del cuento conoce ya algo ("apenas entiende" no es lo mismo que 'no entiende').

La capacidad prodigiosa de aprendizaje lingüístico del *homo loquens* (la cadena del ser es una cadena de perfeccionamiento) resuelve las situaciones comunicativas difíciles por el contacto de lenguas distintas. Cuando esto no es suficiente, queda el recurso de los gestos (las "señas") y todavía el de la intervención del mundo sobrenatural.

Al principio de la novelita, Zoraida envía un mensaje al Cautivo en el que le dice: "y si no tienes quien te escriba arábigo, dímelo por señas, que Lela Marïen hará que te entienda" (I, 40, 198). Es el último recurso, y la misma actitud de Sancho cuando su mujer no lo entiende: "Dios me entiende, y basta". En el fondo, la pluralidad de lenguas, causa de la confusión (un tema de la lingüística medieval), es un castigo divino. Y en Dios está suspender su acción cuando hay buena voluntad.

3.2. *El encuentro de Sancho con el morisco Ricote*

En el encuentro de Sancho con la banda de pedigüeños en la que va también el morisco Ricote se observa la misma interferencia de lenguas distintas y de gestos significantes (*Quijote*, II, 54, 206).

Esa gente de lengua alemana canta "en su lengua"—precisa el narrador— un texto del que Sancho solo entiende la palabra *limosna*, "claramente pronunciada". El bueno de Sancho les da pan y queso, "diciéndoles por señas que no tenía otra cosa que darles". Los alemanes entonces insisten en su petición, con la palabra clave: "¡Guelte!, ¡Guelte!", o sea, con la palabra alemana *Geld*, tal como la percibirían oídos españoles. Debió de ser una palabra muy conocida, aun por los que no sabían alemán, como hoy el inglés *money*. Cervantes la había utilizado ya en la comedia *La casa de los celos*. Pero Sancho sigue sin entender. Sin embargo, no por eso se suspende la comunicación. Los alemanes

con una *bolsa* le dan a entender que quieren dineros; y Sancho, "poniéndose el dedo pulgar en la garganta y estendiendo la mano arriba, les dio a entender que no tenía ostugo de moneda".

El proceso es, en síntesis, el mismo que en la novela del Cautivo: ante la diferencia de lenguas y la dificultad de comunicación, la mezcla de lenguas (árabe y español allí, alemán y español aquí); si esto no basta, el lenguaje de los gestos y de los objetos (la bolsa). De este modo, se satisface la humana necesidad de comunicación.

El proceso de *semiosis* —en cuanto "operación productora de signos mediante la instauración de una relación de presuposición recíproca entre la forma de la expresión y la del contenido"[195]— alcanza también al mundo animal. En más de una ocasión, los personajes descodifican mensajes que expresan los sonidos, los movimientos o las posturas de algunos animales: los relinchos de Rocinante o de otro caballo, los rebuznos del asno de Sancho, la actitud atenta de la cabra ante el cuento del cabrero (*Quijote*, II, 29, 295; II, 26, 247; I, 50, 395), etc.

4. El mundo de la comunicación en el *Persiles*

En el *Persiles* Avalle-Arce ve que la peregrinación de Auristela y Periandro, desde el norte bárbaro y fragmentario a la Roma culta y centralizada, es un símbolo del progreso en la "cadena del ser".

En el lenguaje se da también este simbolismo: progreso desde el norte babélico al latín unificado. Es interesante cuando llegan a Toledo; la alusión al latín tiene este sentido: expresar la "superación de la desintegración lingüística ligada al mundo bárbaro"[196].

Según Avalle-Arce, el *Persiles* es una novelización de esta idea. Lo demuestran los tipos humanos y el orden en que aparecen, el perfeccionamiento de algunos personajes y la geografía de la novela.

El orden en que aparecen los tipos humanos es el siguiente: bárbaros (eslabón ínfimo)-Clodio, Rosamunda (imperfectos, pero superiores a los bárbaros)-Arnaldo-Persiles y Sigismunda-Mauricio y

---

[195] Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtès, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, *s. v. semiosis*.

[196] Jorge Checa, "Lenguaje y ética verbal en el libro II del *Persiles*", en *Anales Cervantinos*, XXIII (1985), pág. 134, n. 3.

Soldino-el Papa. Se recorre, pues, la "cadena del ser", desde los eslabones inferiores a los superiores.

La "cadena del ser" es una escala de perfeccionamiento. En la novela esto lo plasman las ex bárbaras Cloelia y Ricla, el italiano Rutilio y la misma pareja de protagonistas Persiles y Sigismunda.

La escala de la geografía es la Isla Bárbara (mítica y desconocida)-Dinamarca o Irlanda (contornos más precisos, pero no exactos)-Portugal, España, Francia, Italia-Roma ("el cielo de la tierra").

La realidad lingüística se piensa también con este presupuesto de la "cadena del ser": por ejemplo, las variedades internas —la estratificación lingüística— constituyen una imagen o repetición de la cadena del ser[197]. Y en el *Persiles* hay reflejos de que la organización de la "cadena" incluye también lo lingüístico.

Es interesante ver este tema en el *Persiles*, por la importancia misma de la obra, pues téngase en cuenta que "el *Persiles* es una novela, es una idea de la novela y es la suma de todos los puntos de vista posibles en su tiempo sobre la novela"[198].

El tema de la comunicación por señas aparece también en esta novela. Esa clase de comunicación es la única forma de entenderse con los bárbaros que no conocen otro lenguaje que el suyo propio. Lo cual entraña a veces cierta dificultad que no escapa a la observación cervantina: "y llegándose a él, *por señas, como mejor pudo, le dio a entender* que no quería matarle" (*Persiles*, I, 1, 53). El sujeto es un bárbaro, que queda prendado de la belleza del personaje al que no quiere matar. Indirectamente se señala la "cadena del ser" como escala de perfección *natural*: la belleza hace mejor al bárbaro.

La palabra *señales* es la designación genérica para estos signos no verbales (*Persiles*, I, 15, 121). Pero también aparece *gestos* (*Persiles*, III, 20, 404) y otros términos aún más específicos: disparos de *artillería*, *señas de paz*, *alegres voces* (*Persiles*, I, 11, 108).

Hay señales que integran sistemas semióticos más estables, como las miradas amorosas o el saludo. Pero nótese que en el primer caso el peligro de la incomunicación (o de la frustración de la comunicación) es mayor que en el segundo, como lo hace ver la narración.

---

[197] Read, 1982.

[198] Avalle-Arce, 1986, pág. 27.

Ello se debe, sin duda, al tema de la comunicación no verbal. El saludo compromete mucho menos que la declaración amorosa y resulta más fácil, en consecuencia, que sus señales presenten un mayor grado de codificación:

> […] me atreví a ponerlos [mis pensamientos] en la señora Eusebia, dama de la reina de Francia, a quien solo con los ojos la di a entender que la adoraba, y ella, o ya descuidada o no advertida, ni con sus ojos ni con su lengua me dio a entender que me entendía (*Persiles*, II, 19, 261).

> Pasaron por delante dellos, y con bajar las cabezas, sin hablar palabra alguna, los saludaron y pasaron de largo; los del camino tampoco hablaron palabra, y al mismo modo les saludaron (*Persiles*, III, 19, 398).

Sin embargo, las señales amorosas, mezcladas con palabras no entendidas, comunican eficazmente el afecto entre el bárbaro español y la nativa (*Persiles*, I, 6, 80-81).

En fin, las señales son respuestas perentorias a una lengua que se desconoce, de modo que permiten que la comunicación triunfe. Es un privilegio del *homo loquens*. Así, el caso de Rutilio, el italiano, que luego aprenderá la lengua bárbara que a su llegada ignora:

> A poco trecho descubrí una gran cantidad de bárbaros, los cuales me rodearon, y en su lengua unos y otros, con gran priesa me preguntaron —a lo que después acá he entendido— quién era, cómo me llamaba, adónde venía y adónde iba.
> Respondíles con callar, y hacer todas las señales de modo más aparentes que pude, y luego reiteraba los saltos y menudeaba las cabriolas (*Persiles*, I, 9, 94-95).

Por último, la comunicación semiótica no verbal se basa en el valor simbólico de los objetos. Hay símbolo más que comunicación propiamente dicha en un caso como el de el "rico adorno que traía", con el que un personaje muestra que es príncipe (*Persiles*, I, 3, 63).

IV. El mundo de la comunicación lingüística. La ética verbal. La elocuencia. El nombre de la lengua y otras observaciones lingüísticas

1. Lo lingüístico como materia de la narración

Lo comentado en el anterior capítulo no agota la presencia de elementos lingüísticos como nervios argumentales de las ficciones cervantinas. Reunimos ahora en este, otros varios temas lingüísticos: la ética verbal, la narración de la elocuencia y de la falta de elocuencia, la narración del bilingüismo y otros hechos concomitantes (como la necesidad práctica del intérprete, etc.), y, dentro del ámbito del español, la cuestión del nombre de la lengua y la realidad de las otras lenguas de España.

2. La ética verbal

Erasmo sentó las bases del planteamiento del problema en el ámbito del humanismo del siglo XVI. Cabe hablar de una ética verbal desde el momento en que la lengua puede utilizarse para hacer el bien o para hacer el mal.

El *Persiles*, por ser "una inquisición novelesca sobre los usos del lenguaje", al menos el libro II[199], es un texto en el que se muestran algunos problemas relacionados con la ética verbal: la privatización del lenguaje, la contradicción entre lenguaje y síntomas externos, la dificultad de usar el lenguaje de un modo justo y apropiado, la condena moral de la maledicencia, el problema de los defectos lingüísticos desde el punto de vista de la educación, etc.

---

[199] Checa, 1985, pág. 146.

El asunto de la *privatización del lenguaje* se narra con detalle en los episodios que tienen lugar en la corte de Policarpo (libro II del *Persiles*). Lo que un personaje dice a otro no puede ser oído por un tercero; de ahí que se corte el diálogo cuando entra este tercero, de ahí la intriga, la astucia, el disimulo y el secreto que "configuran así la turbia atmósfera del palacio"[200].

Entre la emisión de un personaje y los síntomas externos que presenta (gestos, movimientos, etc.) puede haber contradicción, de tal modo que lo dicho por la palabra sea negado por la comunicación semiótica no verbal. En el *Persiles* las lágrimas de Auristela *desdicen* sus palabras[201].

Otras veces lo que la narración toma como tema es la dificultad de usar el lenguaje de un modo justo y apropiado. Así el problema de la inseguridad lingüística se refleja en las dificultades de Periandro para escribir una carta. Esto es símbolo de lo que pasa al personaje (y en general a todos) en la comunicación[202].

La maledicencia y la lascivia son vicios equiparados por Cervantes, al aparecer el maldiciente Clodio encadenado junto a la lasciva Rosamunda. Esto ya lo señaló Casalduero. Son, además, *intemperantes*, cada uno en su vicio. La *intemperancia* es peor pecado que la *incontinencia*, porque, además, es complacencia en la misma incontinencia[203].

Hay varios personajes del libro II con *defectos lingüísticos*:

> Policarpo transfiere a la expresión oral el desorden de sus apetitos eróticos y, simultáneamente, enmascara su hipocresía con palabras; la sensual y débil Sinforosa se muestra del todo indefensa ante el hechizo de la voz de Periandro, y es pronto ganada por la ilusión; el tosco discurso de Sinforosa no suaviza, al revés, agranda y hace intolerable a los oídos de Antonio la brutalidad del deseo[204].

En la presentación de estos personajes subyace el tema erasmista de la conexión del lenguaje con los componentes de la personalidad humana (razón, voluntad e instinto).

---

[200] Checa, 1985, pág. 135, n. 6.
[201] Checa, 1985, pág. 188, n. 11.
[202] Checa, 1985, pág. 139, n. 13.
[203] Checa, 1985, pág. 142, n. 20.
[204] Checa, 1985, pág. 148.

En Cervantes el empleo racional del lenguaje lleva al éxito social, y, al mismo tiempo, manifiesta el doble carácter, *natural* y *artificioso*, del lenguaje:

> Dominar racionalmente la palabra, en suma, conlleva en la novela una dimensión social tendente a afirmar el poder y la influencia del hablante sobre su interlocutor. Desde semejante perspectiva, el lenguaje, junto a un *don natural* entregado gratuitamente al hombre, es un instrumento *artificioso* y, por ello, susceptible de perfeccionamiento. El desarrollo de este artificio supone una garantía de triunfo[205].

Este tema vincula el libro II del *Persiles* a *El Cortesano* de Castiglione, donde "emplear el lenguaje con gracia, discreción y adaptándose siempre a las circunstancias del momento es parte central en la formación del perfecto caballero"[206]. Esto también está en otros tratados educativos, como el de Gracián Dantisco.

Ahora bien, para Castiglione y Cervantes "una lengua sabia abre las puertas del éxito", aunque para el primero esto no se plantea en términos de supervivencia y para el segundo sí. He ahí la diferencia.

Cervantes profundiza en el tema, en comparación con la postura típicamente renacentista de Castiglione. Para este el lenguaje es cuestión de lucimiento personal (tesis renacentista); pero el lenguaje también se puede emplear mal (tesis de Erasmo). Cervantes hace una síntesis en el *Persiles*, aunque esta síntesis contiene en sí los gérmenes de su destrucción, debido al equilibrio inestable entre decir la verdad y mentir o disimular. Los mismos Auristela y Periandro —la pareja más perfecta e ideal de toda la obra cervantina— tienen que disimular y llevar la discreción hasta la casi mentira para triunfar.

En esto Cervantes anuncia ya el barroco y a Gracián que tiene como lema "cifrar la voluntad" ante los otros.

En resumen, los personajes del *Persiles* se debaten entre las siguientes alternativas lingüísticas que comportan una determinada dimensión ética:

---

[205] Checa, 1985, pág. 148-149.
[206] Checa, 1985, pág. 149.

1) hablar / callar
2) decir la verdad / mentir
3) comunicarse oralmente / por escrito
4) hablar / actuar.

3. La elocuencia

A Cervantes le preocupaba el tema de la *elocuencia*, sin que esto se contradiga con su afición al folklore, como observó M. Bataillon[207]. La elocuencia como acto oratorio es descrita una y otra vez por Cervantes, y siempre subrayando detalles significativos: el gesto de pedir silencio, la atención del auditorio, la sonora y alta voz del orador (*Persiles*, II, 10, 214). Incluso se valora la elocuencia del silencio, el cual puede hablar en favor de un personaje mejor que "alguna otra retórica" (*Persiles*, I, 10, 100).

Para Américo Castro[208] una muestra de la "regulación literaria y el racionalismo" de Cervantes son "los reflejos de la vigilancia que el autor ejerce sobre el estilo de su obra", del tipo "con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida…". El *Persiles* está lleno de esto, según Castro. Pero también otras obras.

Michel Moner[209] ha señalado que Cervantes incorpora a sus textos algunas técnicas de los narradores populares ocasionales (*raconteurs*) y profesionales (*conteurs*), como:

a) conseguir el silencio del auditorio;
b) captar su atención con la voz, el ademán o la imagen;
c) conservar, suspender o recuperar el hilo del discurso;
d) usar todos los registros del estilo oral para mantener la expectativa; y
e) acudir al arte del camelo, representado por los falsos cautivos del *Persiles* o por los titiriteros de los retablos: Maese Pérez, etc.[210].

---

[207] Bataillon, 1966.
[208] Castro, 1972, pág. 49 y n. 110.
[209] Michel Moner, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 1989.
[210] Jean-François Canavaggio, "Reseña a Michel Moner: *Cervantes conteur. Écrits et paroles*", en *Ínsula*, 516 (1989), diciembre, 3.

Esto no quiere decir que valorara el hablar bien por encima de todo. Al contrario, a la hora de dar doctrina sobre su técnica narrativa valora otras cosas:

> Que no está en la elegancia
> y modo de decir el fundamento
> y principal sustancia
> del verdadero cuento,
> que en la pura verdad tiene su asiento.
>
> (*Galatea*, I, 215-216).

> Los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay, que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos (*Coloquio de los perros*, I, 228a)[211].

Aunque siempre, en la literatura narrativa, es la *propiedad lingüística* el factor determinante. Dice Periandro: "La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga" (*Persiles*, III, 7, 322-323).

Bajo este epígrafe de *elocuencia* podemos considerar varios apartados. En primer lugar, la *fascinación que ejerce la palabra bien dicha*:

Los ingleses de la corte alaban de Isabela, entre otras prendas físicas, "la dulzura de la habla" (*La española inglesa*[212], 286). La misma reina de Inglaterra es seducida, antes que persuadida, por la buena retórica de la protagonista: "Con tanta gracia y donaire decía cuanto decía Isabela, que la reina se le aficionó en extremo" (*La española inglesa*, 287).

En la Sinforosa del *Persiles* la fascinación es fascinación *erótica*; queda prendida de la narración de Periandro (*Persiles*, II, 12, 221)[213].

---

[211] *Apud* Avalle-Arce, 1986, págs. 322-323, n. 343.
[212] Miguel de Cervantes, *La española inglesa*, edición de M. Baquero Goyanes, Madrid, Editora Nacional, 1976, 2 vols.
[213] Checa, 1985, pág. 137, n. 9.

También Policarpo escucha "atentísimamente a la maliciosa Cenotia, que con cada palabra que le decía le atravesaba como si fuera con agudos clavos el corazón" (*Persiles*, II, 11, 220).

Transila tiene colgados a todos "de la suavidad de su lengua" (*Persiles*, I, 13, 115).

El hablar deleita siempre cuando "las pláticas" son "discretas" y "los cuentos graciosos" y siempre "honestos" (*Persiles*, I, 21, 149). Así es el discurso de Isabela en *La española inglesa*: "Aquí puso silencio Isabela a sus honestas y discretas razones" (*La española inglesa*, 282). Como he apuntado antes, esta manera de hablar, además de *deleitar*, *convence*, claro: "pero venciéndolos a todos [Ricaredo] con buenas razones" (*La española inglesa*, 296).

Por eso el auditorio escucha siempre *atenta* o *atentísimamente* incluso. O *con atento oído* (*Persiles*, I, 7, 88). A todo el mundo se le escucha con atención, y particularmente a los ancianos (*Persiles*, II, 13, 231).

En segundo lugar, destaca el narrador *las cualidades del discurso*: así, el hablar "breve y sucintamente" y "con voz clara" (*Persiles*, II, 18, 258); estas notas están en el marco reproductor —la introducción narrativa— de un discurso directo, y es construcción frecuente.

Otras veces son los propios personajes los que juzgan discursos, lo cual manifiesta la valoración social del buen lenguaje, un rasgo importante de la educación de la época[214]. Así, Periandro elogia la brevedad y resolución de un orador (*Persiles*, II, 18, 255), insistiendo en los valores ya comentados. Mauricio en dos ocasiones (en una juntamente con Ladislao, en otra lo declara a su hija) critica discursos de Periandro. Lo que critica es la *prolijidad*: lo que ha dicho se podría haber dicho más brevemente. Asimismo critica la falta de composición, pero como consecuencia de lo largo del parlamento. Estos defectos, sin embargo, no oscurecen un buen estilo y una gracia en el decir de Periandro que permite que se le escuche con gusto (*Persiles*, II, 11, 217; y II, 14, 234)[215].

---

[214] Alonso, 1948; Rosenblat, 1978.

[215] Los hechos anotados aquí (con igual presencia en el *Quijote*) permiten considerar la obra de Cervantes como una fuente para recuperar el pensamiento de la antigua Retórica. Concretamente, la pervivencia de los géneros discursivos. Véase a este respecto Antonio Roldán Pérez, *Don Quijote: del triunfalismo a la dialéctica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974.

Cualquier innovación retórica causa admiración, como la causa en Periandro la "velocidad con que hablaba" un mozo (*Persiles*, III, 10, 349). Esto demuestra que el narrador valora mucho todos los aspectos del decir.

En tercer lugar, se narran los *malos discursos*, la *falta de elocuencia*, destacando el *pronunciar mal* o el hecho de que *la lengua se turbe* por la cólera o por la enfermedad. Normalmente estas indicaciones suelen aparecer en la introducción narrativa del discurso directo: "y en mal pronunciadas palabras le dijo" (*Persiles*, III, 17, 387); dos marineros traidores hablan en discurso directo "con palabras turbadas y mal compuestas" y "a voces y con mal articuladas palabras" (*Persiles*, I, 19, 138 y 139).

La cólera turba la lengua, también en la introducción de un discurso directo (*Persiles*, I, 12, 113); lo mismo, "con desmayada voz y lengua turbada le dijo" [sigue discurso directo] (*La española inglesa*, 281), aunque aquí la turbación parece proceder de otra causa.

En efecto, la herida de muerte o la enfermedad puede hacer que se pierda la elocuencia. El duque *herido* "con mal pronunciadas palabras dijo…" (*Persiles*, IV, 2, 420). O Auristela, enferma, dice palabras "entre débiles acentos formadas, y pronunciadas con turbada lengua" (*Persiles*, IV, 9, 454).

En fin, el pronunciar mal es característica de una persona de "mala condición", como la peregrina del *Persiles* que se encuentran los protagonistas a la salida de Talavera; en ella se aúnan lo feo físico y lo feo moral. Y la voz acompaña:

> Saludáronla en llegando, y ella les volvió las saludes con la voz que podía prometer la chatedad de sus narices, que fue más gangosa que suave (*Persiles*, III, 6, 313).

Finalmente, hay otros temas lingüísticos en el *Persiles* que jalonan las narraciones cervantinas. Enumeremos, por ejemplo, los siguientes: el hablar en voz baja, que puede estar relacionado con la ética del lenguaje: si se habla en voz baja, nadie oye, y así habla Periandro a Auristela (I, 4, 67); el hablar en representación de otros (II, 13, 233); la condena del monólogo (II, 6, 184); la dificultad de la escritura (II, 6, 188); el elogio y provecho de la lectura (III, 8, 328).

Por otra parte, se rinde tributo a la idea humanística de la época, cuando se consigna en la narración la consideración de la *gramática* como puerta de las demás ciencias (lo que curiosamente significa catalogarla como *ciencia*, más que como *arte*): "Llegué a las puertas de la gramática, que son aquellas por donde se entra a las demás ciencias", dice el español exiliado en el Norte (*Persiles*, I, 5, 72).

Hay aún otras observaciones lingüísticas en la narración más esporádicas. Como, por ejemplo, el hecho de que los lobos hablen (*Persiles*, I, 5, 77), si bien en el *Quijote* ya Cervantes se había interesado por este lenguaje de los animales y por la interacción del lenguaje humano y el animal. Así, el narrador nos indica que la cabra escucha atentamente el cuento del cabrero (*Quijote*, I, 50, 395). Por otra parte, el muchacho de maese Pedro, narrando, dice que los relinchos del caballo "dan señales que va contento con la valiente y hermosa carga que lleva en su señor y en su señora" (*Quijote*, II, 26, 247). Y Sancho interpreta el *roznar* del rucio y los movimientos de Rocinante, que 'quiere venir tras nosotros' (*Quijote*, II, 29, 295).

4. Los problemas del plurilingüismo

Los problemas (sobre todo, prácticos) del plurilingüismo están muy presentes en el *Persiles* y en *La española inglesa*. Que el problema lingüístico preocupaba a Cervantes lo muestra el hecho de que, en el *Persiles*, cuando describe las islas de Frislanda y Groenlanda, se invente todo lo relacionado con los aspectos lingüísticos. Se conocen las fuentes cervantinas para lo geográfico (el veneciano Nicolás Zeno), pero el asunto de las enseñanzas lingüísticas que se imparten en el monasterio de Santo Tomás de Groenlandia es una "contribución cervantina al tema septentrional", como explica Avalle-Arce[216]. Estos problemas podemos encuadrarlos en dos grandes modalidades: contactos lingüísticos y situaciones de bilingüismo.

4.1. *Contactos lingüísticos*

Los contactos lingüísticos se presentan de diverso modo: simplemente se consigna que un determinado personaje habla en otra

[216] Avalle-Arce, 1986, pág. 465, n. 548.

lengua distinta de la mayoritaria en la situación, o se narran las vicisitudes de los intérpretes, o la necesidad de aprender una lengua, o las ventajas de ser bilingüe o plurilingüe.

En el *Persiles* se mencionan distintas lenguas. Una bárbara "dijo en lengua polaca" en la introducción del discurso directo (I, 3, 62; y II, 18, 255). Se habla también en portugués (I, 9, 96; III, 6, 317), en inglés (I, 11, 107), en alemán (IV, 7, 447), en italiano o toscano (I, 6, 85 y 86), en noruego (IV, 12, 464), en aljamiado (III, 11, 354) y en valenciano, aunque no se dice directamente el nombre de esta modalidad lingüística (III, 12, 360). Se hablan, asimismo, lenguas desconocidas: la bárbara "con palabras y en lenguaje que él no entendía le consolaba" (I, 4, 65; también en I, 11, 105 y 106).

Como en el *Quijote* (novela del Cautivo), aparece en el *Persiles* la narración de hechos significativos relacionados con la traducción y los intérpretes. Las distintas lenguas con las que el ser humano tiene que vivir (el plurilingüismo real que se narra) hacen necesarias estas actividades. Y el narrador las describe con todo lujo de detalles, incluso con repeticiones que hoy se nos antojan superfluas, pero que demuestran la valoración que el autor concedía a estos aspectos lingüísticos: "Oyendo esto algunos de los bárbaros, preguntaron a la bárbara les dijese lo que decía. Díjolo ella…" (I, 3, 62); la bárbara "dijo a Arnaldo que su príncipe decía que mandase alzar el velo a su doncella" (I, 3, 63); "y dijo a la intérprete dijese a su dueño" (I, 3, 63); "La intérprete estaba admirada de oír hablar en aquella parte, y a mujeres que parecían bárbaras, otra lengua de aquella que en la isla se acostumbraba" (I, 4, 71): por esta última cita vemos que estaba claro que hablar varias lenguas no era de bárbaros, sino de eslabones más avanzados en la "cadena del ser".

También en *La española inglesa* Isabela sirve de *intérprete* entre la reina de Inglaterra y sus padres (303).

El aprendizaje de lenguas es otro medio para asegurar la comunicación en un mundo plurilingüe. Incluso entre bárbaros —en el *Persiles*— se aprenden lenguas: cada uno aprende la del otro (I, 6, 82). O bien un personaje no bárbaro, como Transila, aprende la lengua de los bárbaros (I, 13, 115). La narración muestra que el hombre tiene una gran capacidad para aprender idiomas. El italiano Rutilio, haciéndose el sordomudo, también es capaz de aprender una lengua bárbara: "Con la atención y curiosidad noté su lengua, y aprendí mucha parte

della" (I, 9, 95). El polaco que se encuentran en Lisboa aprendió "la lengua castellana de la manera que veis que la hablo", y había venido a España "como a centro de los estranjeros y a madre común de las naciones" (III, 6, 316). Es decir, la lengua del Imperio debe aprenderse bien por las lógicas ventajas de su extensión geográfica y social.

En el *Persiles*, en diversos pasajes, se narran las ventajas del plurilingüismo con acumulación de detalles y situaciones muy significativos. Así, según apuntaba, para andar por el mundo como por la propia casa —para que la gente principal de la isla "en saliendo della, sean entendidos por do quiera que fueren" (IV, 13, 470)— hay que saber español, francés, italiano y latín, que son las lenguas que se enseñan, por profesores nativos, en el monasterio de Santo Tomás, en Groenlandia. Y recuérdese que estos detalles lingüísticos se los inventa Cervantes. Recuérdese a este respecto que Periandro, como hombre culto del norte, sabe latín y conoce a Garcilaso (III, 8, 327).

El hablar la misma lengua de un interlocutor extranjero franquea puertas y levanta barreras: Periandro habla en alemán a unos alemanes. Y comenta el narrador: "… con habelles hablado en su lengua, con que se reconcilian los ánimos que no se conocen…" (IV, 7, 447).

Sin embargo, el conocer una lengua extranjera no basta para asegurar la comunicación; esta puede ser evitada por otras causas:

> Auristela le respondió que no había entendido palabra de cuantas le había dicho, porque bien se veía que ignoraba la lengua castellana, y que puesto que la supiera, sus pensamientos eran otros… (III, 2, 286).

Es evidente la superioridad del que conoce lenguas (como Auristela que sabe español); puede incluso fingir que no las conoce, si le conviene, como aquí.

Finalmente, también se consignan argumentos *a contrario* a favor del plurilingüismo: los bárbaros no entienden otro lenguaje que el suyo (I, 1, 52). El saber lenguas era ocupar un eslabón avanzado en la "cadena del ser".

4.2. *Situaciones de bilingüismo*

El bilingüismo se narra con detalle, especificando los diversos grados en que se puede poseer una lengua extranjera.

Así, se describe el bilingüismo perfecto de Isabela —y su mantenimiento, diríamos— en *La española inglesa*:

> […] y, aunque iba aprendiendo la lengua inglesa, no perdía la española, porque Clotaldo tenía cuidado de traerle a casa secretamente españoles que hablasen con ella. Desta manera, sin olvidar la suya, como está dicho, hablaba la lengua inglesa como si hubiese nacido en Londres (I, 280).

Otras veces la narración muestra un hecho al que estamos acostumbrados en la vida real. El que sabe una lengua, más o menos bien, quiere practicarla. La reina de Inglaterra le dice a Isabela: "Habladme en español, doncella, que yo le entiendo bien, y gustaría de ello" (I, 286). E Isabela le habla unas veces en "lengua castellana" (I, 287) y otras en "lengua inglesa" (I, 286).

El poder traducir simultáneamente un texto —pongamos una carta— escrito en otra lengua distinta de la vernácula es buena prueba del dominio de la segunda lengua. Catalina, la madre de Ricaredo, escribe desde Londres a Isabela en Sevilla. Dice el narrador: "… venía en lengua inglesa; pero leyéndola en español, vio que así decía" (I, 316).

Con idéntico lujo de detalles se narra el bilingüismo con interferencias. Isabela en una ocasión "no entendió lo que la reina le mandaba" en inglés (I, 289). Ricaredo "no muy expertamente hablaba la lengua castellana" (I, 321). Y en el *Persiles* un bárbaro habla en español para hacerse entender de Periandro, "que aunque no muy despiertamente sabía hablar la lengua castellana" (I, 4, 70).

5. El español y las otras lenguas de España

El castellano o español no es la única lengua de España, y esta realidad era ya digna de ser notada en la narración porque sin duda era digna de consideración intelectual en la época de Cervantes. Con ello aparecen dos asuntos más estrictamente encuadrables en los programas lingüísticos de aquellos tiempos, a saber, la cuestión del nombre de la lengua y el elogio de la lengua vernácula (con independencia de cuál sea esa lengua).

Como hemos visto, en el *Persiles* se menciona el *aljamiado* e indirectamente la lengua —¿catalán o valenciano?— de la pastora de Villarreal de los Infantes. De la lengua de esta pastora dice el narra-

dor solo que es "graciosa"; pero antes ha dicho de la misma pastora que era "valenciana" (III, 12, 360).

En el *Quijote* se mencionan otras lenguas y hablas de España, según veremos: el vizcaíno, el catalán y el aragonés; no hay mención para el gallego, aunque sí para el portugués. Es significativo que en la *Lozana andaluza* Francisco Delicado muestre también las mismas lenguas de España, dando testimonio de su vitalidad entre los nativos españoles que vivían en Roma en la primera mitad del siglo XVI.

5.1. *El nombre de la lengua*

Recordemos que Amado Alonso, entre otras razones, apuntó el binomio 'denominación universal y denominación peninsular o doméstica' para dar cuenta de la diferente connotación —la denotación es idéntica, como se sabe— de *español* y *castellano* en el siglo XVI: "El nombre de *castellano* había obedecido a una visión de paredes peninsulares adentro; el de *español* miraba al mundo"[217].

En el *Quijote*, lo normal es *castellano*, incluso *nuestro vulgar castellano*. Pero en *La española inglesa* hay dos casos de *lengua española*[218] y tres de *español*[219] y solo dos de *lengua castellana*[220]. Lo significativo es que se prefiere *español* o *lengua española* cuando hay claro contraste entre esta lengua y otra (el inglés), o entre hablantes nativos (Isabela) y foráneos (la reina de Inglaterra, Ricaredo):

> La reina dijo a Isabela que en lengua española dijese… (*La española inglesa*, 302).
>
> [La reina de Inglaterra le dice a Isabela:] Habladme en español, doncella, que yo le entiendo bien, y gustaré de ello (*La española inglesa*, 286).
>
> Preguntándoles Ricaredo en español que qué navío era aquél… (*La española inglesa*, 292).

---

[217] Amado Alonso, *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, Losada, 1968, 4.ª ed, pág. 31.
[218] *La española inglesa*, págs. 280 y 302.
[219] *La española inglesa*, págs. 286, 292 y 316.
[220] *La española inglesa*, págs. 321 y 287.

> […] venía [la carta] en lengua inglesa; pero leyéndola en español, vio que así decía (*La española inglesa*, 316).

En el *Persiles* (I, 4) se habla tres veces de *castellano*, y se está entre extranjeros y españoles. Además, hay otros seis casos de *castellano* o *lengua castellana*[221]. En cambio, hay dos casos de *lengua española*[222] y un caso de *español* (II, 8, 200). Está claro que el ambiente extranjero favorece *español* (nótese que este término aparece en los libros I y II, cuando hay más extranjeros, o mundo extranjero y aun bárbaro).

5.2. *El elogio de la lengua vernácula*

Es un tema renacentista, como vimos. En el *Persiles* se plantea de diversos modos. El bárbaro Antonio oye hablar español en tierras lejanas y se emociona ante "la dulce lengua de mi nación" (I, 11, 107), destacando el tópico de la *dulzura* y el sentido de *idioma nacional*.

La mora Cenotia dice a Antonio: "Mira que te hablo español, que es lengua que tú sabes, *cuya conformidad suele engendrar amistad entre los que no se conocen*" (II, 8, 200). Lo que hace la mora es aplicar al español un tópico de todas las lenguas. Hablar en la misma lengua siempre genera mayor comprensión; el mismo narrador lo dice cuando Periandro habla a unos alemanes en su idioma. Pero aplicándole el lugar común al español queda elogiada esta lengua particularmente.

Otra forma de elogiar el español es ponderando su extensión fuera de los límites de España. Por ejemplo, en Francia, en donde "ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana" (III, 13, 368). Y la popularidad del español en Francia está demostrada desde el estudio clásico de Alfred Morel-Fatio[223].

También se elogia el valenciano, "graciosa lengua, con quien sola la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable" (III, 12, 360).

Finalmente, fuera del ámbito de las lenguas de España, al final de la novela, Periandro oye hablar a lo lejos "la lengua de su patria", la lengua de Noruega, y se admira de que esa lengua se oiga allí, en Roma, tan lejos de su tierra (IV, 12, 464). El elogio está más bien

---

[221] *Persiles*, IV, 1, 415; III, 16, 381; III, 2, 284; II, 3, 171; I, 5, 72; y I, 9, 96.
[222] *Persiles*, I, 18, 132; y I, 11, 107.
[223] Alfred Morel-Fatio, *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris-Toulouse, Alphonse Picard et Fils, 1901.

implícito, aunque subrayado por la emoción. Aparece claramente en el fervor que despierta el idioma vernáculo y en el concomitante sentimiento nacionalista.

Un modo muy curioso de elogiar la lengua vernácula es el que se aplica al italiano. Los italianos propagan su lengua incluso cuando emigran, de modo que un bárbaro, nacido en el orte y descendiente de italianos, habla italiano (I, 8, 93). El detalle es muy curioso; es la misma situación que se da en Argentina, Caracas o Estados Unidos, entre italianos y descendientes de italianos.

v. El problema de la traducción y la doctrina cervantina

1. Auge de la traducción en la época de Cervantes

El preocuparse por la traducción y por lo que hoy llamaríamos sus "problemas teóricos" es uno de los argumentos más convincentes para afirmar la comunión de Cervantes con las líneas maestras de la lingüística de su tiempo. En efecto, Cervantes emplea la traducción como materia de la narración y, al mismo tiempo, pone en boca de sus personajes un discurso sobre la teoría y la práctica de la traducción que consuena con el discurso real e histórico sobre el asunto. Esto no puede ser casual.

La traducción aparece como una necesidad cultural y vital del Renacimiento: la hacen necesaria el conocimiento de nuevos mundos y nuevas lenguas, el progresivo olvido del latín, la peculiaridad de cada lengua romance, la creciente necesidad de comunicación científica, etc.

La comunicación entre mundos lingüísticamente distintos ha tenido y tiene una solución conocida: la traducción. Traducir es una práctica antigua, pero la lingüística del Renacimiento la incluye entre sus contenidos teóricos. Era lógico. Estamos en la época en que los descubrimientos geográficos descubren también nuevas lenguas para el hombre de Occidente.

Las lenguas vulgares han producido ya, y producen, frutos literarios y científicos que el hombre culto debe conocer. Por otra parte, el latín ha dejado de ser la lengua de cultura universal que fue en la Edad Media; ahora cada sabio empieza a escribir en su propio idioma vernáculo.

Se avanza muchísimo en el conocimiento del griego y en el del árabe y el hebreo; y es necesario verter en castellano o en cualquier

otro vulgar ilustre los conocimientos acumulados en las culturas de esas lenguas.

La normalización de las lenguas vulgares pasa por la traducción, ya que este ejercicio enriquece el idioma al que se traduce. La traducción ejemplifica, pues, un contacto lingüístico; de ahí, el *interés teórico* que posee[224] en la lingüística de hoy y en la de ayer.

Todo esto hace que el Renacimiento sea una época de auge de la traducción y de reflexión sobre sus problemas teóricos.

Por lo que respecta a España, sabemos que a partir de 1470, con la imprenta, se había acelerado notablemente el ritmo de las traducciones, y que la época del Emperador y la segunda mitad del siglo XVI (con fray Luis de León, entre otros) son momentos de gran auge de la práctica de la traducción y de la discusión teórica sobre la misma[225].

Sin salir del ámbito de la cultura española inmediatamente anterior al *Quijote*, encontramos un pensamiento lingüístico sobre la traducción en autores como Juan de Valdés, Boscán, Garcilaso y fray Luis de León, muchos de ellos, traductores también por oficio, como se sabe.

En estas coordenadas históricas hay dos hechos que vale la pena subrayar en relación con el tema de este capítulo. En primer lugar, la enorme cantidad de textos italianos que se traducen; en segundo lugar, la doctrina valdesiana sobre la traducción. Ambos hechos se pueden relacionar con Cervantes, aunque esto no se ha solido hacer en las historias de la traducción en España (ni, mucho menos, en el ámbito de las historias de la lingüística).

El caso es que en el *Quijote* aparece, como veremos, lo que podría sospecharse rastro de una polémica posible de la época acerca de si vale la pena o no traducir del italiano. Se ha aducido (también lo veremos) el testimonio de Lope de Vega, de Suárez de Figueroa y de otros ingenios coetáneos. Todo lo cual hace verosímil la hipótesis de la existencia de esa polémica, en la que tercia Cervantes, señalando, una vez más, su participación en el universo de las ideas lingüísticas de su tiempo.

---

[224] Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1977, 2.ª ed.

[225] Valentín García Yebra, *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid, Gredos, 1983.

Impresión que se confirma cuando comparamos la identidad de los puntos de vista, en este asunto, de Cervantes y Juan de Valdés, un nombre imprescindible en la historia de la lingüística española del siglo XVI. Vamos a detenernos previamente en presentar la doctrina valdesiana sobre la traducción, pues sabido es que Ángel Rosenblat y Elias L. Rivers han negado que Cervantes pudiera haber conocido el manuscrito del *Diálogo de la lengua*, seguramente por no haber sido publicado este hasta el siglo XVIII. Pero, aparte de que eso no constituye firme argumento para negar el conocimiento directo de la obra valdesiana por parte de Cervantes (que pudo leer el manuscrito), resulta muy sorprendente la amplia coincidencia de ambos autores en materia de traducción. No quiero decir con esto que Cervantes conociera el *Diálogo de la lengua*; tampoco me interesa esa afirmación. Lo que sí quiero subrayar —y esto parece indudable, y más importante que lo anterior— es que Cervantes se convierte en exponente de unas ideas lingüísticas compartidas por los profesionales de la ciencia en su tiempo, no solo Valdés, sino también fray Luis de León y otros.

2. El *Diálogo de la lengua* y la traducción

Vayamos ya al pensamiento de Juan de Valdés, que, además de teórico, fue traductor del latín y del italiano. Su doctrina puede resumirse en tres puntos: primero, traducir es difícil, porque cada lengua es rica en lo suyo[226], porque cada lengua "dice" cosas que otras lenguas no pueden "decir"; segundo, hay que conocer muy bien, en consecuencia, las dos lenguas, aquella de donde se traduce y aquella otra a la que se traduce; tercero, las lenguas "necesarias" son el latín, el griego y el hebreo; en ellas está todo lo bueno que se ha escrito, tanto en religión como en ciencia, por tanto deberían ser sabidas de todo el mundo y entonces no haría falta traducir de ellas (lo que dicho a la inversa significa que son las lenguas de donde vale la pena traducir, puesto que no todo el mundo las conoce, pensamiento de Cervantes, como veremos).

Sobre estos tres puntos se articulan las restantes observaciones valdesianas. Así, entre original y traducción es mejor el original, pero también es buena la traducción que puede competir con el origi-

[226] Barbolani, 1982, pág. 226.

nal[227], como la traducción española del *Enquiridion* de Erasmo[228]. Para que la traducción sea buena, es fundamental respetar y salvaguardar la propiedad lingüística. Veremos luego que estas dos ideas resuenan en Cervantes.

La traducción literal está condenada en el texto de Valdés[229], pero, al reconocer la particular dificultad de traducir poesía —un tema cervantino—, se admite una cierta literalidad (sin ella no habría poesía, mensaje literal). No obstante, hay que buscar el equilibrio y buscar las metáforas apropiadas en la propia lengua a la que se traduce, lo cual choca con la literalidad[230].

Conviene tener este sucinto esquema como referencia para entender el pensamiento cervantino sobre la traducción, tanto más cuanto que la influencia directa de Valdés sobre Cervantes se descarta. Lo cual, como decíamos, deja la puerta abierta para una participación más extensa y acaso intensa de Cervantes en el pensamiento lingüístico de la época.

3. El tema de la traducción en el *Quijote*

Cervantes, en su *Quijote*, no pudo dejar de reflejar este importante tema de la lingüística de su tiempo. Y lo hace de dos modos: presentando narrativamente el hecho de la traducción (con sus problemas y sus soluciones) y poniendo en boca de algunos personajes una doctrina sobre la traducción que, sin duda, era la que sostenía el propio Cervantes.

Dentro del primer modo destaca el hecho de que el mismo *Quijote* sea una traducción "del arábigo en nuestro vulgar castellano" (II, 3, 82), como dice el narrador. El *Quijote* es, además, una buena traducción: de la primera parte dice Sansón Carrasco, dirigiéndose a don Quijote, que "el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuesa merced" (II, 3, 84). Como veremos en seguida, las buenas traducciones son —según la doctrina cervantina y renacentista— aquellas en las que no se sabe muy bien cuál es el texto original y cuál el texto tra-

---

[227] Barbolani, 1982, págs. 244 y 246.
[228] Barbolani, 1982, pág. 246.
[229] Barbolani, 1982, pág. 247.
[230] Barbolani, 1982, pág. 247 y n. 333.

ducido, es decir, aquellas en las que la versión adopta la forma de la recreación, sin que se falte al contenido del texto que se traduce. Y esto es lo que significan las palabras de Sansón Carrasco, en las que resultan muy significativas la contraposición de autores y lenguas ("el moro en su lengua y el cristiano en la suya") y la expresión "tuvieron cuidado de pintarnos", con la que se alude claramente a la dificultad de la buena traducción.

La traducción como tema del relato es importante en la novela del Cautivo, según apunté antes. En ella se nos presenta la traducción como una actividad necesaria para garantizar la comunicación entre personas de lenguas distintas. Zoraida "le dijo al Renegado que me dijese le hiciese merced de soltar a aquellos moros, y de dar libertad a su padre" (I, 41, 222-223). "Todo lo que el moro decía a su hija nos lo declaraba ['nos lo traducía'] el Renegado" (I, 41, 226). El narrador se podía haber ahorrado estos detalles de narrar la traducción. Si no lo hace, es porque los valora, porque los cree importantes para su relato. Una prueba aún más clara de ello la tenemos en una conversación entre el Renegado y Zoraida que el narrador reproduce. Pero en seguida dice: "Preguntele al Renegado lo que con ella había pasado, el cual me lo contó…" (I, 41, 221). Lo que le contó es la anterior conversación, de la que ya está enterado el lector. Esta precisión puede explicarse por el principio de verosimilitud de la narración, pues el lector sabe que el Cautivo no sabe árabe y que Zoraida no sabe español y que el Renegado actúa de traductor: en consecuencia, Zoraida y el Renegado solo pueden hablar en árabe. Entonces, ¿cómo puede el Cautivo, que es el narrador, reproducirnos lo que los otros dos personajes habían hablado, a no ser que se lo hubiera dicho en español el Renegado? Pero, desde la perspectiva del relato como género literario, esa precisión sobra, pues es una convención del género que el narrador sepa lo que dicen y piensan los personajes, incluso cuando el narrador es también un personaje, como aquí. De otro modo sería epistemológicamente imposible el empleo del discurso directo. Así, pues, la verosimilitud de la narración se concentra aquí sobre un hecho lingüístico, lo que muestra la importancia de este como tema del relato.

En fin, en esta novela intercalada se pondera narrativamente la cualidad de buen traductor, que exige el conocimiento profundo de la lengua de la que se traduce. Refiriéndose al Renegado (al traductor), dice el Cautivo: "Supe que sabía muy bien arábigo, y no sola-

mente hablarlo, sino escribirlo" (I, 40, 196). Y se pondera también la dificultad de la traducción. El Renegado pide "tinta y pluma" para traducir el mensaje de Zoraida al Cautivo y sus amigos. Lo podría haber hecho verbalmente, pues sabía bien el árabe; pero se explica el motivo de hacerlo por escrito: "porque mejor lo hiciese" (I, 40, 196-197). La traducción —aun la de un texto culturalmente irrelevante— pide meditación y, como decía fray Luis, peso y medida de las palabras. Por eso la tinta y la pluma.

4. El tema de la traducción en el *Persiles*

En primer lugar, la novela es una "traducción" (II, 1, 159); se trata de crear una perspectiva para criticar la propia narración; es el mismo juego del *Quijote*, aunque con menos malabarismos; pero lo que se persigue, en suma, es poner intermediarios entre el texto y el lector.

En segundo lugar, el tema de la traducción surge cuando los personajes pertenecen a mundos lingüísticos distintos. Así, un marinero es intérprete entre los bárbaros y los personajes centrales (II, 10, 211), a veces traduce las voces de los bárbaros (II, 10, 209), es decir, desde la perspectiva más civilizada se califica el lenguaje no entendido con un término —*voces*— que es peyorativo si se aplica al lenguaje de la civilización. Un personaje puede traducir una *canción* (II, 3, 171), o sea, poesía, no comunicación funcional. También el narrador *vuelve* en lengua española una canción italiana (I, 18, 132). El polaco traduce su nombre propio: "Díjoles su nombre, que se llamaba Ortel Banedre, que respondía en castellano Martín Banedre" (III, 7, 326). ¿Traducción o adaptación práctica para españolizarse?

En tercer lugar, traducir del portugués al español *casi* no es traducir, por la proximidad de las lenguas. Nótese cómo lo narra Cervantes:

> Con todo eso, se fueron al templo que decía, y vieron la capilla y la losa sobre la cual estaba escrito en lengua portuguesa este epitafio, que leyó casi en castellano Antonio el padre, que decía así:
>
> aquí yace viva la memoria
> del ya muerto
> Manuel de Sosa Coitiño,
> caballero portugués,

que a no ser portugués,
aun fuera vivo.
No murió a las manos
de ningún castellano,
sino a las del amor,
que todo lo puede;
procura saber su vida,
y envidiarás su muerte,
pasajero.

(III, 1, 280).

El *casi* indica esa facilidad de la traducción oral, que más que traducción es contacto de lenguas, diglosia o bilingüismo. En otro lugar se dice que el bárbaro Antonio, español, escucha cantar en lengua portuguesa, "que él sabía muy bien" (I, 9, 96).

5. Doctrina sobre la traducción

Aparte de esta presentación narrativa de la traducción, en el *Quijote* hay una doctrina explícita sobre la misma. El narrador la pone en boca de don Quijote (II, 62, 88-90) y antes, más condensada, en la del Cura (I, 6, 197-199). Los puntos principales de esta doctrina son los siguientes:

1. El de traductor es un oficio no recompensado, siendo una labor importante desde el punto de vista de la cultura. En este punto coincide Cervantes, esencialmente, con la valoración que de la traducción habían hecho Garcilaso y fray Luis.

2. La traducción es siempre mala (*traduttore, traditore*); es como mirar "los tapices flamencos por el revés" (se ven las figuras, pero se ven mal). Esta comparación de los tapices es un lugar común de la época: la habían empleado antes Diego de Mendoza y Luis Zapata.

3. Traducir poesías es particularmente difícil. Se corre el riesgo de quitarle al texto "mucho de su natural valor", como dice el Cura de la traducción del *Orlando* de Ariosto, hecha por Jerónimo de Urrea y tachada de mala por muchos testimonios de la época. Pero el Cura generaliza: "y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua; que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento" (I, 6, 199). Este juicio lo suaviza

más tarde don Quijote, al elogiar la traducción del *Pastor Fido*, de Suárez de Figueroa, y la de *Aminta*, de Juan de Jáuregui, obras —dice— "donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original" (II, 62, 90). Este último es el criterio de la época para determinar las buenas traducciones (o, si se quiere, las menos malas): que el texto traducido no se distinga del original; es un criterio que, como hemos visto, se aplica al *Quijote* en boca de Sansón Carrasco.

4. ¿De qué lenguas hay que traducir? De "las reinas de las lenguas, griega y latina". Hablando con don Diego Miranda ya don Quijote había dicho que las lenguas clásicas son el "primer escalón de las esencias", necesario para subir a "la cumbre de las letras humanas" (II, 16). No vale la pena traducir de una lengua como el italiano; el Cura defiende el texto original del *Orlando*, que si "habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; pero si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza". Y don Quijote sentencia: "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". Cervantes, por boca de don Quijote, manifiesta un sentir que va a ser también el de Lope de Vega, el cual en 1621 desdeña tener que traducir el italiano; en cambio, se aparta de Garcilaso y de fray Luis, así como de un autor posterior, Suárez de Figueroa, para el que traducir es siempre difícil, aun del italiano.

Esta doctrina sobre la traducción manifiesta, también, la valoración de la lengua vulgar frente al latín, tema capital de la lingüística del Renacimiento. Incluso ponderar la excelencia del latín y del griego —"las reinas de las lenguas"— como lenguas dignas de traducirse significa, en última instancia, valorar máximamente el castellano, lengua capaz de recibir en su molde el contenido de tan altos modelos.

En suma, el problema de la traducción se inserta en el de la *questione della lingua*, porque los renacentistas siguen el modelo de revolución lingüística y cultural de los latinos y de Cicerón, sobre todo[231]. Es decir, intentan latinizar el español lo mismo que Cicerón intentó grecizar el latín, pero con conciencia de la diferencia de lenguas. En este sentido, la traducción ejemplifica un contacto de lenguas típico, según señaló Georges Mounin[232].

---

[231] Rivers, 1980.
[232] Mounin, 1977.

El italiano, por otra parte, era la lengua de la cultura literaria renacentista. Un autor culto debía conocerlo; por eso no es necesario traducirlo. Acaso Cervantes, lo mismo que Lope, se estaban jactando indirectamente de su conocimiento directo de la lengua toscana. En cualquier caso, la idea de que el italiano no necesita traducción apunta igualmente a un capítulo de la lingüística del Renacimiento: el comienzo de la filología románica y el conocimiento por parte de los hombres de la época de la fragmentación del latín y de los grados de parentesco de las lenguas neolatinas; en este punto, como es sabido (y entonces se empezó a saber), el italiano y el español están especialmente próximos.

Pero en este punto Cervantes y Lope se apartan de la realidad filológica de la traducción. Solo traduciendo se llega a percibir la dificultad que ello entraña, aun si se traduce del italiano. En este sentido, creo, deben entenderse las palabras de Boscán acerca de su traducción de *El Cortesano*: "Traducir este libro no es propiamente romanzalle, sino mudalle de una lengua vulgar en otra quizá tan buena". Recuérdese el auge de las traducciones del italiano en esa época.

Aquí hay, desde luego, el entusiasmo ante la riqueza de la lengua vernácula de un Nebrija o de un Pedro Mexía: "La lengua castellana no tiene, si bien se considera, por qué reconozca ventaja a otra ninguna" (*Silva de varia lección*, prólogo). Lo mismo, salvadas las distancias, pensaba Cicerón de la comparación del latín con el griego: "Sed ita sentio et saepe disserui Latinam linguam non modo non inopem, ut vulgo putarent, sed locupletiorem esse quam Graecam"[233]. Pero también hay en las palabras de Boscán la negación de esa aparente facilidad propia de la traducción del italiano o del portugués.

---

[233] I *De fin.*, 3, 10, *apud* Morreale, 1959, I, pág. 21 y n. 2.

VI. La doctrina sobre los refranes

1. Refranes y humanismo

Cervantes participa de la doctrina humanista sobre los refranes, condensada en los *Adagia* de Erasmo, y con gran repercusión en la España del siglo XVI, donde muchos autores se hacen eco de las reflexiones paremiológicas del roterodamense. Así, Bartolomé Jiménez Patón, en su *Eloqüencia española* (1604), autoriza el uso de refranes con Erasmo y recuerda que el refrán "ha de ser especia, y no comida principal". Para Juan de Valdés —aunque E. L. Rivers no cree posible que Cervantes conociera el *Diálogo de la lengua*— el refranero es expresión genial del castellano: en los refranes "se vee mucho bien la puridad de la lengua castellana"[234].

Hay otros autores coetáneos de Cervantes que elogian el empleo del refranero en el discurso, como Juan Rufo (amigo de Cervantes), Melchor de Santa Cruz y Hernán Núñez, "el Comendador Griego" (citado en el *Quijote*, II, 34).

Cervantes pudo conocer algunas colecciones de refranes muy difundidas en su tiempo, como *Refranes glosados en los quales qualquier que con diligencia los quisiere leer hallara prouerbios e marauillosas sentencias y generalmente a todos muy prouechosos*, 1541 (sin lugar ni autor o recopilador), o la obra de Pedro Vallés, *Libro de refranes copilado por el orden del abc en el qual se contienen quatro mil y trezientos refranes. El más copioso que hasta oy ha salido impresso,* Zaragoza, 1549. Sobre todo, debió de conocer la recopilación de refranes más conocida de su tiempo, la de Juan de Mal Lara, *Primera parte de la Philosophia vulgar, en que se declaran mil refranes de los que común-*

---

[234] Rosenblat, 1978, pág. 42.

mente se vsan en España, en casa de Hernando Díaz, impressor de libros, Sevilla, 1568[235].

1.1. *La doctrina de Mal Lara*

La doctrina de Mal Lara fue el mejor resumen de la de Erasmo: describe la situación desde finales del XV a finales del XVI, "hasta que el abuso de los refranes acaba por convertirlos en signo no ya de sabiduría sino de popularismo y plebeyez"[236]. Según esta doctrina, el refranero se caracteriza por su naturalidad y por su universalidad: los refranes *populares* son argumentos de moralidad y enseñanza; el refrán es quintaesencia de la sabiduría popular; posee finalidad ética y "autoridad probativa". La razón de todo esto la da Américo Castro: el humanismo concibe al hombre independientemente de tiempos y lugares, y lo provee de un sentido justo y razonable que la naturaleza puso en él. Y Mal Lara dice:

> Es grande maravilla que se acaben los superbos edificios, las populosas ciudades, las bárbaras pirámides, los más poderosos reinos, y que la filosofía vulgar siempre tenga su reino dividido en todas las provincias del mundo… El refrán corre por todo el mundo de boca en boca, según moneda…

En segundo lugar, el refrán posee un valor retórico: es apto para la argumentación y para la prueba; compite, por tanto, con la sentencia, a la que no llega a desplazar. Y recuérdese que la sentencia era una "cita" esencial en las artes retóricas[237]. De nuevo Mal Lara:

> Los refranes aprovechan para el ornato de nuestra lengua y escritura. Son como piedras preciosas salteadas por las ropas de gran precio, y la disposición da a los oyentes gran contento.

En tercer lugar, el refrán posee un valor estilístico: según la repetida imagen de Erasmo, es como "piedra preciosa" del discurso.

---

[235] Julio Fernández-Sevilla, "Paremiología y lexicografía. Algunas precisiones terminológicas y conceptuales", en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, II, Madrid, Gredos, 1985, págs. 191-203, en pág. 192.
[236] Fernández-Sevilla, 1985, pág. 201.
[237] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Pero la moderación es la clave del valor estilístico del refranero, pues, según imagen también erasmiana, los refranes no deben ser comida (plato fuerte), sino condimento.

El empleo de los refranes está condicionado por el género literario. Mal Lara precisa en qué textos se pueden usar y en cuáles no; entre estos están las oraciones graves, las epístolas solemnes, los proemios, etc.[238]

Finalmente, Mal Lara apunta que, aunque los refranes no son literatura, participan de la característica esencial del folklore oral: el esquema rítmico; en este sentido son discurso repetido: "y como son de notar, quédanse en la memoria"[239].

1.2. *Entre la Edad Media y el Renacimiento*

A través del refranero el Renacimiento español enlaza con la Edad Media; la tradición de refranes española era rica antes de Erasmo[240]. O'Kane[241] señala que los *adagia* de Erasmo eran "proverbios" (cultos, en latín, bíblicos) y, por tanto, distintos de los "refranes" (vulgares, en romance), que son los que se recogen en el *Quijote*: en consecuencia, la influencia de Erasmo no es tan grande como la de la Edad Media (Santillana, por ejemplo).

De hecho, Sancho y su mujer y su hija son los que más emplean el refranero; de ellos dice el Cura (*Quijote*, II, 50):

> Yo no puedo creer sino que todos los deste linaje 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.

Por eso el lenguaje de Sancho representa en el *Quijote* el lenguaje medieval, según Rivers. Pero también usa refranes don Quijote; y a Cervantes le debieron de interesar, porque, si no, no los habría

---

[238] Fernández-Sevilla, 1985, págs. 193 y 194.
[239] Rosenblat, 1978, pág. 42.
[240] Fernández-Sevilla, 1985, pág. 193, n. 10.
[241] Eleanor S. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, S. Aguirre Torre, 1959.

recogido en tan gran número. De modo que la oposición no sería lenguaje medieval con refranes / lenguaje renacentista sin refranes, sino empleo discreto de refranes / empleo abusivo.

Según Bataillon[242], Cervantes gusta del cuento folklórico (episodio de los rebuznos: *Quijote*, II, 25), del lenguaje infantil (*Quijote*, I, 20) y de los refranes. Este gusto por lo popular y vulgar hace de Cervantes un autor único. Así Quevedo pisotea "con una rabia de 'literato' todos los modos de hablar del vulgo. Cervantes, en medio de tantos ingenios empeñados en buscar la expresión imprevista, sorprende por su limpidez casi popular, aunque sabia […] Más que ningún otro escritor de la época de Felipe III, él permanece fiel al ideal de transparente sencillez que Juan de Valdés había formulado en el *Diálogo de la lengua*: escribir como se habla"[243].

2. El uso de refranes como caracterización lingüística de los personajes

Cervantes descubre paulatinamente el recurso de caracterizar el habla de Sancho por la abundancia de refranes; en el *Quijote* la vena refranesca —como señaló Clemencín— no se abre hasta el capítulo 19 de la I.ª parte.

Sancho usa y abusa de los refranes por el modo de ensartarlos (un buen ejemplo en II, 33), y don Quijote le reprende por el abuso:

> —¡Maldito seas de Dios y de todos sus santos, Sancho maldito —dijo Don Quijote—, 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 molerás las almas, no solo puestas entre dos, sino entre dos mil refranes, traídos tan a sazón y tan a tiempo cuanto le dé Dios a él salud, o a mí, si los querría escuchar (*Quijote*, II, 34)[244].

El problema es que Sancho no sabe hablar si no es por medio de refranes:

---

[242] Bataillon, 1966.
[243] Bataillon, 1966, págs. 781-782.
[244] *Apud* Rosenblat, 1978, pág. 38.

> —No más refranes, Sancho, por un solo Dios —dijo Don Quijote—; habla a lo llano, a lo liso, a lo no intrincado, como muchas veces te he dicho; y verás cómo 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 (*Quijote*, II, 71)[245].

Hemos de ver estos argumentos a la luz de la doctrina de Mal Lara. Compárese, por ejemplo, lo dicho por don Quijote con este párrafo de la *Filosofía vulgar*:

> Hemos de mirar también que los refranes tengan orden en el decirlos y escribirlos, porque si toda nuestra habla y escritura es toda de refranes, pierde su gracia con la demasiada lumbre[246].

Otro aspecto de la caracterización lingüística mediante el refranero es el empleo que hace Sancho de los refranes en circunstancias imprevistas o de modo disparatado. Así, cuando aconseja a don Quijote que se case con la princesa Micomicona, le dice:

> Y advierta que ya tengo edad para dar consejos, y que este que le doy le viene de molde, y que más vale pájaro en mano que buitre volando, porque quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga (*Quijote*, I, 31).

Con frecuencia, Sancho *pervierte* el refrán. El del último párrafo citado era "quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga, no se enoje".

Pongamos otro ejemplo de estas perversiones. Correas recoge: "A do pensáis que hay tocinos, no hay estacas" ('se espera encontrar tocino y no hay ni las estacas donde se cuelga'). En boca de Sancho aparecen las siguientes versiones:

> […] considere que se suele decir que buen corazón quebranta mala ventura y que *donde no hay tocinos, no hay estacas* (*Quijote*, II, 10).

---

[245] *Apud* Rosenblat, 1978, pág. 41.
[246] *Apud* Riley, 1966, pág. 118, n. 1.

> […] y muchos piensan *que hay tocinos, y no hay estacas* (*Quijote*, I, 25).
>
> *Donde no hay estacas, no hay tocinos* ('puede haber algo de provecho aun sin indicios externos') (*Quijote*, II, 73).

Naturalmente, no es solo Sancho el prevaricador. También Teresa Panza dice "allá van reyes do quieren leyes" (II, 5), en vez de "allá van leyes do quieren reyes", que es la formulación tradicional y la que dice doña Rodríguez en II, 37. Hay comicidad en este equivocarse, según Rosenblat.

Otra forma de "perversión" es modificar el refrán para acomodarlo a la propia circunstancia de quien lo emplea. El Duque aconseja a Sancho que se dedique a la caza, cuando sea gobernador, y Sancho replica: "Eso no: el buen gobernador, la pierna quebrada y en casa" (modificación de "La mujer honrada, la pierna quebrada y en casa"). Sancho, caído en una sima, da pan a su asno y le dice: "Todos los duelos con pan son buenos" (*Quijote*, II, 55) (por "Los duelos con pan son menos").

Las *perversiones* suponen que Cervantes se da cuenta de lo que es esencialmente un refrán: un *esquema rítmico*. En 1925 el psicolingüista francés Marcel Jousse señalaba el carácter exclusivamente mnemotécnico de la rima y el ritmo paremiológicos; esta observación sirve a Jakobson para distinguir *esquema rítmico* de *verso*, es decir, folklore oral —en expresión de Fernando Lázaro Carreter[247]— de literatura. Cuando Cervantes pone en boca de Sancho estas prevaricaciones refranescas, parece estar apuntando a la esencialidad del fenómeno folklórico del esquema rítmico, pues es propio de estos esquemas el repetirse y perpetuarse a base de reiteraciones.

3. La retórica del refranero

Como acabamos de ver en el epígrafe anterior, se expone esta retórica al mismo tiempo que se usa el refrán para caracterizar el habla de Sancho y, en general, de los Panza. Siempre es don Quijote quien se hace portavoz de la doctrina humanística de la época. Así, en *Quijote*, II, 43. Los puntos esenciales de dicha doctrina son los siguientes:

---

[247] Fernando Lázaro Carreter, "Literatura y folklore: los refranes", en *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 207-217.

En primer lugar, los refranes son "sentencias breves" y han de usarse con moderación en la plática, porque, de lo contrario, son más bien "disparates" que "sentencias".

En segundo lugar, los refranes en demasía hacen la "plática desmayada y baja", es decir, aplebeyan el discurso y le quitan vigor. Con esto don Quijote está anunciando la trivialización de los refranes, lo que acaba con ellos en el lenguaje literario al final del XVI. En su *Premática* de 1600 Quevedo legisla:

> Primeramente, se quitan todos los refranes, y se manda que ni en secreto ni en palabra se aleguen, por gran necesidad que haya de alegarse[248].

Tercero, indirectamente, se indica el papel del refrán como muletilla que impide el pensamiento original:

> Eso Dios lo puede remediar —respondió Sancho—, porque sé más refranes que un libro, *y viénenseme todos 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 (*Quijote*, II, 43).

También dice lo mismo el autor cuando pone en boca de Sancho: "No sé decir razón sin refrán, ni refrán que no me parezca razón" (*Quijote*, II, 71). Téngase en cuenta que la función del refrán es socialmente represora[249]: el refrán nace cuando la sociedad lo acepta, se instala en la competencia del hablante y es un filtro de la sociedad para reafirmar su propia cultura.

Emplear bien un refrán exige sudor y trabajo, "como si cavase". Don Quijote se anticipa a Quevedo, Gracián y Feijoo: el refrán por su funcionalidad intrínsecamente represiva es un arma peligrosa.

Don Quijote siente curiosidad por saber los refranes que enuncia Sancho. Luego el refrán era un dicho codiciado por quien aspiraba a hablar bien y alardeaba de ello. Además, al afirmar el valor cultural de la sociedad en la que surge, el refrán interesa a don Quijote

---

[248] *Apud* Rosenblat, 1978, pág. 36.
[249] Lázaro, 1980, págs. 207-217.

como argumento de la defensa del vulgar (y de la cultura romance) frente al latín (y la cultura latina).

Finalmente, por encima del refrán como sabiduría popular está la crítica racional. A "más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena" responde don Quijote: "Eso no, Sancho […]; que el necio en su casa ni en la ajena sabe nada, a causa que sobre el cimiento de la necedad no asienta ningún discreto edificio" (*Quijote*, II, 43).

La crítica de que no todos los refranes son verdaderos se hace explícita en el *Criticón* de Gracián; luego la expone también el Padre Feijoo; Quevedo solo se burla de los refranes; en nuestro tiempo Lázaro Carreter ve que el refranero se ha ido perdiendo gracias al poder liberador de la literatura. Lázaro opone refranero ("folklore oral") a literatura, como dos modos de creación y recepción opuestos, y se sitúa en la línea racionalista según la cual el refrán es un instrumento de control de la propia cultura de la época, un instrumento de represión.

Un aspecto importante de la doctrina de Cervantes y de don Quijote sobre los refranes es el de la verdad o falsedad de estas emisiones fijadas. A pesar de las críticas señaladas, en varios lugares se subraya la verdad de los refranes. Dice don Quijote: "Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias" (*Quijote*, I, 21).

Muy interesante, a este respecto, es el discurso del Cautivo que empieza: "Hay un refrán en nuestra España, a mi parecer muy verdadero, como todos lo son, por ser sentencias breves sacadas de la luenga y discreta experiencia…" (*Quijote*, I, 39, 169).

Nótese, en primer lugar, el empleo del refrán dentro de un plan oratorio. El refrán actúa como *sententia* en el exordio del discurso (pues el Cautivo comienza a contar su historia).

No solo se cita una sentencia, un refrán, sino que se comenta la cita: como todo discurso referido, este es también "discurso acerca del discurso"[250].

En fin, ese comentario subraya algunas notas esenciales del refrán: su verdad, su brevedad, su fundamento empírico, el ser producto de la "discreción".

---

[250] Para esta noción, véase Valentín N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

Al margen de estas consideraciones, que están en la doctrina general de la época (Erasmo, Mal Lara, etc.) de un modo inequívoco, repárese en la forma como el Cautivo parece relacionar el refrán con el entorno etnográfico y cultural de la lengua (como sistema e institución social), más que con la propia lengua. El refrán es "de España", no del español.

Don Quijote vuelve a la retórica del refrán en otro conocido párrafo:

> Mira, Sancho; yo traigo los refranes a propósito, y vienen cuando los digo como anillo en el dedo; pero tráeslos tan por los cabellos que los arrastras y no los guías; y si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán que no viene a propósito antes es disparate que sentencia (*Quijote*, II, 67)[251].

Destaca don Quijote, en primer lugar, la propiedad en el empleo de refranes. Si no hay propiedad, la sentencia se vuelve "disparate". Y no hay nada peor en el pensamiento cervantino que un "disparate", a no ser que sea disparate consciente[252].

En segundo lugar, hay una sutil referencia a algo muy poco atendido por los comentaristas y que ya hemos visto a propósito del discurso del Cautivo. Es necesario (para hablar bien) dominar el mundo de la cita, sus mecanismos, al menos cuando se emplean los refranes como *sentencias*. Es decir, a los refranes hay que "guiarlos" y no "arrastrarlos".

Se vuelve a insistir en que son sentencias breves y fundadas en la "experiencia" y en la "especulación de nuestros antiguos sabios". Por tanto, en los refranes se conjugan experiencia y crítica racional (como dice el Cautivo), sin que haya contradicción entre estos términos. El fundamento crítico permite rechazar algunos refranes, como hace don Quijote con "Más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena". Y ello, porque, como dice Américo Castro: "El Renacimiento rinde culto a lo popular como objeto de reflexión, pero lo desdeña como sujeto operante"[253].

---

[251] *Apud* Rosenblat, 1978, pág. 41.
[252] Riley, 1966.
[253] Castro, 1972, pág. 184.

4. Conclusión. Otra vez el *Diálogo de la lengua*

Por una parte, el refranero es manifestación del espíritu humanista en el *Quijote*, como señala Américo Castro: "El refrán nos lleva al centro de la ideología renacentista". Y a modo de conclusión:

> En resolución, los refranes están en Cervantes como un tema legado por el humanismo, […] e igualmente influido por un concepto básico sobre la naturaleza. La conexión con Mal Lara, eco de Erasmo, subraya el sentido con que aquí aparece esa manifestación de la natural sabiduría de los pueblos. Dese hoy el valor que se quiera a los refranes, es lo cierto que su significación en Cervantes ha de percibirse históricamente y a la luz de las características generales de su pensamiento, ya bastante claras para nosotros. Los proverbios no aparecen aquí amontonados como en los refraneros, ni artificiosamente engarzados como en *La Dorotea*, de Lope de Vega, sino que surgen como emanación espontánea del espíritu de Sancho. Frente a ese tema, don Quijote se hará portavoz de la crítica[254].

Pero, por otra parte, también la preocupación y el gusto por los refranes está en consonancia con la preocupación por la *questione della lingua*, porque los refranes son característicos del español de la época para los extranjeros. Massimo Troiano anota en sus *Dialoghi* (1569) —una especie de manual de español para italianos— tres rasgos propios de la expresión española: la abundancia de comparaciones, exclamaciones y preguntas retóricas; la abundancia de apodos, sinónimos picantes y burlescos; y la abundancia de refranes innumerables[255].

Asimismo Juan de Valdés dedica considerable extensión al tratamiento de los refranes. No se trata solo de un problema ideológico, sino pedagógico. Cristina Barbolani[256] ha apuntado esta línea de la investigación, señalando la conexión educativa de refranes y emblemas (recuérdese que la publicación de los *Emblemata* de Alciato es de 1531). Pero, además, el aspecto técnicamente lingüístico con que

---

[254] Castro, 1972, pág. 185.
[255] Rosenblat, 1978, pág. 35.
[256] Barbolani, 1982, pág. 86.

Valdés plantea el problema de los refranes salta a la vista. Ni más ni menos se plantea una cuestión que hoy sigue interesando a los lexicógrafos[257], a saber, la diferencia entre los adagios o proverbios griegos y latinos y los refranes castellanos:

> No tienen mucha conformidad con ellos [con los proverbios], porque los castellanos son tomados de dichos vulgares, los más dellos nacidos y criados entre viejas, tras del fuego hilando sus ruecas; y los griegos y latinos, como sabéis, son nacidos entre personas dotas y están celebrados en libros de mucha dotrina. Pero, para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo[258].

El refrán es producto del vulgo. Por eso es fundamento de autoridad lingüística[259]. Pero también puede ser ennoblecido por el hombre de letras[260]. El paralelismo con lo que hemos visto que es doctrina de don Quijote se estrecha; tanto más cuanto que hay algunos refranes que, significativamente, comparten el hidalgo y su escudero, como "Allá van leyes do quieren reyes" (citado y pervertido por Teresa Panza en *Quijote*, II, 5), o como "Castígame mi madre, y yo trómposelas"[261], usado por don Quijote también, precisamente cuando reprende a Sancho el abuso de refranes.

En consecuencia, el buen empleo de los refranes —su "retórica"— era, para los intelectuales del siglo XVI —erasmistas, sobre todo— un problema lingüístico, no solo ideológico. Lo común es que los críticos se hayan preocupado del asunto de los refranes en Cervantes desde la vertiente de la ideología o del pensamiento (en la línea de Castro). Sin embargo, la cuestión es asimismo interesante desde el lado de la historia de la lingüística, que es el que hemos seleccionado aquí.

---

[257] Fernández-Sevilla, 1985.
[258] Barbolani, 1982, pág. 127.
[259] Barbolani, 1982, págs. 229, 230 y 257.
[260] Barbolani, 1982, pág. 86.
[261] Barbolani, 1982, pág. 208.

VII. Las variedades internas de la lengua cervantina y los contactos del español con otras lenguas

1. La diferenciación interna de la lengua en la lingüística del Renacimiento

La lingüística del Renacimiento intuye un tema —y da los primeros pasos en su tratamiento— que preocupa hoy a la historia de la lengua, la dialectología, la sociolingüística e incluso a la teoría del lenguaje. A saber: las lenguas funcionan por medio de variedades internas; el hablar nunca es "puro", en sentido estricto, porque, cuando hablamos, empleamos palabras y construcciones de nuestro medio geográfico (dialectalismos), expresiones determinadas por nuestro estrato sociocultural (niveles de lengua distintos), o por la situación (registros idiomáticos), o por nuestra cultura literaria e idiomática (estilos de lengua) o por nuestro conocimiento más o menos directo, más o menos profundo, de otras lenguas (contactos de lenguas). Para decirlo con términos de Eugenio Coseriu[262], la lengua "real" o "histórica" es un *diasistema de variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas*; es, por tanto, un código esencialmente heterogéneo.

Los desarrollos de la gramática generativa acuñaron el concepto de 'competencia sociolingüística' para describir el conocimiento de esta lengua real por parte del hablante. La lingüística de la enunciación y el análisis del discurso insisten en lo mismo, frente al estruc-

---

[262] Eugenio Coseriu, *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid, Gredos, 1973, 2.ª ed.; y "Los conceptos de 'dialectología', 'nivel' y 'estilo de lengua', y el sentido propio de la dialectología", en *Lingüística Española Actual*, III (1981), págs. 1-32.

turalismo clásico que considera la lengua como un sistema homogéneo y abstracto.

Pues bien, desde finales del siglo xv los estudiosos del lenguaje se plantean la cuestión de la lengua como conjunto no homogéneo de variedades internas. El *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés es una buena prueba de ello; pero también otros estudios y gramáticas de los siglos xvi y xvii.

El tema de la diferenciación geográfica y social de las lenguas no pasó desapercibido a los lingüistas del siglo xvi, pero según Hans Arens[263] se olvidó durante los dos siglos posteriores, xvii y xviii, de modo que aparece con cierta novedad en la segunda mitad del xix. No se trata, desde luego, de que la lingüística del Renacimiento se planteara científicamente el diseño de una sociolingüística *avant la lettre*. No. Más bien lo que llegó a interesar fue la consideración de los factores que intervienen en la diferenciación lingüística y la importancia de los mismos en la evolución de las lenguas.

Arens cita a Teodoro Bibliander (h. 1504-1564) y su "opinión sobre las fuerzas diferenciadoras que intervienen en la vida de las lenguas", recogida en su obra latina *De ratione commune omnium linguarum et litterarum commentarius* (1548). Más que por la variedad interna de las lenguas, se preocupa Bibliander por las razones por las que las lenguas llevan un "desarrollo independiente"; pero al desarrollar esta idea no puede dejar de aludir al problema de la diferenciación interna del idioma, es decir, a hechos como el que las diferencias de habla pueden ponerse en relación con diferencias socioculturales (la influencia de la educación es la manifestación más notable) y con diferencias geográficas, y, más aún, con otras diferencias —como las de raza — que modernamente son atendidas por la etnolingüística. He aquí, pues, algunas de las razones por las que las lenguas se van diferenciando:

> La primera es la mezcla de los diversos hombres y lenguas. Así, por ej., las lenguas hebrea, griega y latina y la mayoría de las demás sufrieron cambios… El segundo motivo es el cambio de la supremacía y de las circunstancias, pues la necesidad obliga a innovaciones. […]

---

[263] Hans Arens, *La lingüística. Sus textos y su evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 102.

> Podemos considerar como tercer motivo: enseñanza, estudio e imitación de un maestro…
> Hay que atribuirlo igualmente, creo yo, a la necesidad y costumbre de que los oficios tengan su especial tipo de lengua…
> Las disposiciones espirituales y morales de los hombres acarrean muchos cambios; así los mayores cambios de la lengua coloquial son producidos por apatía, negligencia, ligereza, afectividad y exageración…
> Hay también una especie de lengua secreta para encubrir arcanidades, por ejemplo, entre hechiceros y amadores, y también entre los vagabundos, cuya lengua llama nuestro pueblo germanía, que algunos han enseñado incluso en libros impresos[264].

Aquí Bibliander parece que está viendo la relación que media entre dialectología y sociolingüística, por un lado, e historia de la lengua, por otro.

Ahora bien, parece que estas eran ideas de la época, del siglo XVI. Y consuenan con las de Correas y con la exhibición de una lengua muy diferenciada en el *Quijote.* No se trata de buscar nuevas fuentes a Cervantes. Pero parece clara la afinidad de su práctica literaria con esta teoría. Por otra parte, este es un aspecto no muy subrayado por la historiografía lingüística del siglo XVI español.

2. Cervantes y la variedad interna del idioma

Es muy probable que Cervantes aprendiera en Boscán el empleo de la variedad estilística o de registro más oportuna en cada caso, si, como dice Margherita Morreale, Boscán, al traducir *El Cortesano*, "echa mano, con aparente arbitrio, de distintas palabras españolas para traducir el mismo término italiano"[265]. Es muy probable…, porque lo que sí sabemos con seguridad es que el poeta barcelonés fue lectura provechosa de Cervantes.

Claro que, según la misma Morreale, el mismo texto italiano que traducía Boscán era ya una poderosa invitación a incorporar a la lengua literaria todas las variedades de la lengua, incluso las vulgares. Entre los antecedentes lingüísticos del *Cortigiano* hay que tener en

---

[264] Arens, 1975, págs. 102 y 103.
[265] Morreale, 1959, I, pág. 19.

cuenta "no solo la vigorosa tradición popular (en toda la gama que va desde las obras burlescas a la predicación popular), sino el uso consciente de la lengua del pueblo por parte de escritores cultos: el que hace, por ejemplo, que en las canciones de carnaval no solo se imite, sino que se extreme el lenguaje del vulgo. Contra este fondo resalta aún más la fastidiosa cautela con la cual el humanista de Mantua recoge el eco de lo que "si sol dire" (II, 97, 5; cf. también I, 25, 12)". Por otra parte, la idea de *escribo como hablo* está también en Castiglione (I, 29, 24)[266].

Ante estos hechos parece que no hay más remedio que aceptar que Cervantes participó en una idea de la lingüística renacentista caída pronto en olvido. Incluso los más nimios detalles así lo indican: el *si sol dire* de Castiglione evoca el "como vos decís" que la duquesa espeta a Sancho cuando lo quiere señalar por sus prevaricaciones idiomáticas.

La defensa e ilustración del vulgar y los elogios de esa lengua (frente al latín) también desembocaban en el reconocimiento de la riqueza y variedad interna del idioma. En los *elogios* de la lengua recogidos por el Conde de la Viñaza[267] destacan las notas de *riqueza* y *variedad*. Así, en el *Discurso sobre la lengua castellana*, de Ambrosio de Morales, subraya el Conde de la Viñaza:

1. "Abundancia, propiedad, *variedad* y lindeza": notas excelentes del castellano (subrayado mío).
2. Invitación al cultivo de la lengua.
3. El *arte* hará aún más noble la lengua.
4. Arte es escoger los vocablos apropiados, repartirlos, etc.[268]

Otras notas en las que insisten esos elogios son la necesidad de estudiar y emplear bien los *tesoros* de nuestra lengua[269], así como la no menor de aplicar la lengua a *materias graves*[270].

De modo que no nos debemos extrañar, cuando vemos que un gramático posterior a Cervantes, como el maestro Correas, concede

---

[266] Morreale, 1959, I, pág. 38.
[267] Conde de la Viñaza, 1893, págs. IX-XXXIV.
[268] Conde de la Viñaza, 1893, pág. XI.
[269] Conde de la Viñaza, 1893, pág. XII.
[270] Conde de la Viñaza, 1893, pág. XIII.

gran importancia normativa y teórica a las variedades geográficas y sociales del español[271].

En efecto, dice Gonzalo Correas[272]: "con la comunicación de la gramática i libros latinos se nos pegan vocablos, aunque pocas frases… La causa es porque en Castellano tenemos muchas más frases que en Latín, i no nos acordamos de imitar las suias"[273]. He aquí un pensamiento puramente renacentista: valoración de la riqueza del vulgar, de los refranes, y todo ello, además, contraponiéndolo al latín.

Por todo esto no hay que pensar que Correas sea un innovador. Sin duda, era deudor de una idea de su tiempo. Así lo ha señalado Malcolm K. Read[274], aunque sin acordarse para nada de Cervantes. En su artículo sobre el *homo loquens* en el Renacimiento estudia la historia de la idea de la "cadena del ser" (cara al neoplatonismo) y su repercusión en el Renacimiento español y en las ideas lingüísticas españolas de esta época.

Esta idea determina —entre otras cosas— una discusión acerca de las diferencias sociales y geográficas de la lengua, anunciando los conceptos de 'dialecto', 'registro' y 'estilos de lengua'[275].

La mayoría de los lingüistas del Renacimiento rechazaba la lengua de la gente socialmente menos privilegiada y prefería un uso lingüístico guiado por una norma aristocrática, cortesana o literaria. Pero no escasearon los partidarios de un lenguaje que reflejase lo plebeyo. El Renacimiento había descubierto la belleza de la naturaleza creada en todas sus variopintas formas; y los lingüistas exaltaron hasta las formas más bajas de la lengua vernácula[276]. Como dice el maestro Correas:

> Ase de advertir qe una lengua tiene algunas diferenzias, fuera de dialectos particulares de provinzias, conforme á las edades, calidades, i estados de sus naturales, de rrústicos, de vulgo, de ziu-

---

[271] Antonio Salvador Plans, "Niveles sociolingüísticos en Gonzalo de Correas", en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, eds. Manuel Ariza, A. Salvador y A. Viudas, I, Madrid, Arco Libros, 1988b, págs. 977-993.
[272] Emilio Alarcos García (ed.), Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana* [1625], Madrid, CSIC, 1954, pág. 385.
[273] Morreale, 1959, I, pág. 32, nota.
[274] Read, 1982.
[275] Read, 1982, pág. 80.
[276] Read, 1982, pág. 82.

> dad, de la xente más granada, i de la corte, del historiador, del anziano, i predicador, i aun de la menor edad, de muxeres i varones: i que todas estas abraza la lengua universal debaxo de su propiedad, niervo i frase; i á cada uno le está bien su lengua, i al cortesano no le está mal escoxer lo qe le pareze mexor á su propósito, como en el traxe. Mas no por eso se ha de entender qe su estilo particular es toda la lengua entera i xeneral, sino una parte; porque muchas cosas qe él desecha, son mui buenas i elegantes para el historiador i anziano i predicador i los otros[277].

El problema es este: en el *Quijote* hay una exhibición de la lengua "histórica" en todas sus variedades. Y Cervantes es anterior a Correas, y está influido de neoplatonismo, filosofía de donde surge esta valoración de la lengua "entera". En conclusión, no sabemos a ciencia cierta de dónde tomó Cervantes estas ideas: acaso de Boscán, tal vez de Ambrosio de Morales, quizá de Juan de Valdés; podría pensarse que de fray Juan de los Ángeles o de Cristóbal de Fonseca, o de otros escritores espirituales de la primera mitad del siglo XVI, escritores generosos en la recolección del habla popular y aun vulgar, como ha señalado Menéndez Pidal[278]. Lo que parece seguro es que Cervantes participó de la lingüística de su tiempo, que se preocupó teóricamente (una buena prueba: Gonzalo de Correas) por este asunto.

Por otra parte, lo que dice Correas ("i á cada uno le está bien su lengua") parece presidir la caracterización lingüística de Cervantes, una técnica narrativa en la que alcanza cotas de maestría insuperable.

Y el *Quijote* se hace eco de esa esencial heterogeneidad del uso lingüístico. El castellano de la novela vive en contacto con otras lenguas y es, al mismo tiempo, una lengua internamente muy diferenciada.

3. El tema de las lenguas en contacto como materia de la narración

3.1. *Contactos del castellano con el latín*

El castellano vive en contacto con el latín. Primero, porque el narrador y los personajes mezclan a veces su español con palabras y

---

[277] Correas, 1954 [1625], págs. 60 y 61, *apud* Read, 1982, pág. 82.
[278] Menéndez Pidal, 1986.

frases latinas; en segundo lugar, porque en otras ocasiones toman palabras directamente del latín y las españolizan, es decir, usan cultismos.

La primera modalidad —el empleo de latines en el discurso— está sutilmente condenada, porque se ridiculiza o se toma con ironía. Así, en el *Quijote*, los latines de don Quijote, de Sansón Carrasco, del médico de Barataria Pedro Recio o de maese Pedro.

Hay que añadir que lo que se ridiculiza es el propio latín y, especialmente, el latín eclesiástico. Por ejemplo, en el baile que se da en casa de don Antonio Montero don Quijote rechaza las insinuaciones de algunas damas ligeras y alegres con un "¡Fugite, partes adversae!" (*Quijote*, II, 62, 76), tomado de los exorcismos eclesiásticos. Y el bribón de maese Pedro acude nada menos que al Evangelio de San Juan (X, 38), al decir "y *operibus credite, et non verbis*, y manos a la labor" (*Quijote*, II, 25, 231).

Idéntica situación encontramos en el *Persiles*. En un diálogo dice el enamorado portugués: *Maria optimam partem elegit*, citando a Lucas, X, 42 (*Persiles*, I, 10, 104).

Lo mismo podría decirse de otros muchos casos, incluso cuando el latín empleado no es el eclesiástico, sino el escolástico. En esta condena subyace, también, la defensa de la lengua vulgar: todo lo que se dice en latín se puede decir en castellano.

En este punto la práctica cervantina coincide, una vez más, con la de Boscán. La materia del libro que traduce le obliga a Boscán "a admitir palabras 'latinas', pero con desgana, y no sin avisar al lector cada vez que emplea un tecnicismo". Así traduce *quella virtù eroica* (*Cortegiano*, IV, 22, 19) como *aquella virtud… que por los filósofos es llamada heroica*[279]. Esta manera de proceder, explicando el término, manifiesta "la tendencia vulgarizadora de los intérpretes de la Edad Media"[280].

La burla de los latines es, desde luego, una prueba más (y muy terminante) de la participación de Cervantes en polémicas lingüísticas bien conocidas en la época, como la que giraba en torno al aprendizaje del latín por parte de los españoles y, en general, al parecido de ambas lenguas y al estado de corrupción del latín en nuestro país[281].

---

[279] Morreale, 1959, I, pág. 23.

[280] Morreale, 1959, I, pág. 29.

[281] Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981; y *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1984.

Estas burlas cervantinas contra los "romancistas" que citan latines sin saber esa lengua manifiestan una conexión del pensamiento del novelista con el de muchos lingüistas y humanistas contemporáneos[282] y apuntan un fondo común erasmista y, en el caso concreto de Cervantes, la vinculación con una obra como el *Viaje de Turquía*, en donde la mezcla de lenguas es constante, con diversa finalidad, de la que no queda exento el humorismo.

Otra cosa es el cultismo. Sancho no entiende la palabra *longincuos* que acaba de emplear su señor. Y don Quijote explica: "*Longincuos* […] quiere decir *apartados*, y no es maravilla que no lo entiendas; que no estás tú obligado a saber latín, como algunos que presumen que lo saben, y lo ignoran" (*Quijote*, II, 29, 294).

El cultismo ejemplifica un contacto de lengua típico: una palabra se toma del latín y se introduce en el español, adaptándola morfológicamente. El cultismo, además, distingue socialmente; es una variedad diastrática de las clases socioculturalmente altas; por eso no es maravilla que Sancho no lo entienda. Ahora bien, con el tiempo y el uso el cultismo puede dejar de ser variedad diastrática y convertirse en modalidad común (en lengua estándar, diríamos hoy): es preferible *erutar* a *regoldar*; dice don Quijote: "la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regüeldos, 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" (*Quijote*, II, 43, 250-251).

3.2. *Contactos con el árabe*

El español entra también en contacto con el árabe dentro del ámbito novelístico del *Quijote*. Hemos aludido antes a este contacto, pero conviene explicarlo más detalladamente. El texto se hace eco de la presencia del árabe en el español de varios modos.

En primer lugar, el narrador indica —por medio de expresiones como *dijo en arábigo, en lengua morisca, en su lengua*— que un deter-

---

[282] Josep Closa Farrés, "La difusión hispana de la *Ars minor* de E. Donato en los siglos XVI y XVII", en *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, III (1977), págs. 47-80.

minado personaje habla en árabe, ya sea en discurso directo o indirecto; pero las palabras referidas son lógicamente españolas. En estos casos, el árabe no está mencionado o mostrado, sino sugerido; esas indicaciones sirven para que el lector se imagine una caracterización lingüística del personaje. Pero al mismo tiempo hacen patente el interés de Cervantes por el contacto de lenguas como tema de su novela.

Esto se ve muy bien cuando el narrador, innecesariamente desde el punto de vista del argumento, acumula detalles para dar una imagen exacta de la *lingua franca* cristiano-árabe: "… el cual me dijo en lengua que en toda la Berbería, y aun en Constantinopla, se habla entre cautivos y moros, que ni es morisca, ni castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual todos nos entendemos, digo, pues, que en esta manera de lenguaje me preguntó que qué buscaba en aquel su jardín, y de quién era" (*Quijote,* I, 41, 210). O cuando describe el bilingüismo perfecto del morisco Ricote: "y Ricote, *sin tropezar nada en su lengua morisca, en la pura castellana* le dijo las siguientes razones: —Bien sabes…" (*Quijote*, II, 54, 215).

Un segundo modo de indicar el contacto del árabe con el español consiste en poner alguna palabra o frase árabe en el discurso directo o indirecto de un personaje. De este modo queda caracterizado lingüísticamente de una manera más viva e intensa que antes. Los ejemplos son muy abundantes en discurso directo; Cervantes sigue una tradición, documentada ya en los textos medievales: "*Gualá* ('por Alá'), cristiano, que debe ser muy hermosa…" (*Quijote*, I, 41, 215), en boca del padre de Zoraida; "¿*Tamxixi*, cristiano? ¿*Tamxixi?* —Que quiere decir: '¿Vaste, cristiano…?'" (*Quijote*, I, 41, 216), en boca de Zoraida. Incluso emplea las mismas palabras árabes que en el siglo XIV el Arcipreste de Hita puso en labios de su mora: "*Amexi*, cristiano; *amexi.* 'Vete, cristiano, vete'" (*Quijote*, I, 41, 217). Más original se muestra Cervantes cuando utiliza la misma caracterización en el discurso indirecto: "Zoraida… preguntó con voz baja si éramos *nazarani*, como si dijera o preguntara si éramos cristianos" (*Quijote*, I, 41, 220).

Hay un tercer modo, que ya vimos al señalar el valor semiótico de la novela del Cautivo. Consiste en mostrar indirectamente la presencia del árabe en contacto con el español por medio de un discurso español que denota el escaso conocimiento de esta lengua por parte

del hablante; dice Zoraida: "¡No, no Zoraida: María, María!", y comenta el narrador: "dando a entender que se llamaba María, y no Zoraida" (*Quijote*, I, 37, 148).

Por último, un cuarto modo, más importante lingüísticamente, es el empleo por el narrador o por un personaje de una palabra o frase árabes, a la que puede o no seguir la traducción o glosa: "*zalá* cristianesca" ('oración'); "*jumá*, que es el viernes", etc. Los ejemplos son muy numerosos. A veces el narrador se complace en mostrar la dialectología árabe, acumulando variedades geográficas que designan una misma realidad: "*Tagarinos* llaman en Berbería a los moros de Aragón, y a los de Granada, *mudéjares*; y en el reino de Fez llaman a los mudéjares *elches*" (*Quijote*, I, 41, 208).

Esta manera de proceder recuerda la de algunos cronistas de Indias, los cuales usan la misma técnica casi lexicográfica de Cervantes: "En la lengua del Cuzco le dicen *uchu* [al ají]"; "Los osos, que en la lengua del Cuzco llaman *otoroncos*…"[283].

Bartolomé Lorenzo, portugués en tierras españolas, nivela su lengua con el español colonial en las Antillas[284], y una prueba de ello es esta manera de explicar variedades diatópicas (como Cervantes), o de nombrar realidades y palabras desconocidas para los europeos: "entráronse por el monte, que allá dicen *arcabuco*"; "y descubrieron un *buhío* o rancho"; "Topó después […] muchos *mameyes*, que es fruta estimada en Indias, que tiene el tamaño y hechura mayor que grandes melocotones y tiene dos huesos grandes dentro"; "Daba en aquella tierra una enfermedad de unos gusanos tan delgados como un cabello, que se metían por la carne sin sentir, que llaman *niguas*"; "se cebaron en acosar un bravísimo toro que andaba en una *zabana* o prado"[285].

Don Quijote hace lexicografía cuando define la palabra *albogues* y otros arabismos léxicos del español, aunque se equivoca, pues no todas las palabras que comienzan por *al-* son de origen árabe, como ya había señalado Juan de Valdés. Pero que se equivoque don Quijote en asuntos de lengua es significativo, como veremos. El ideal de lengua de Cervantes es también, como otros temas de la novela,

---

[283] Acosta, 1954, *apud* Enguita, 1988, pág. 130.
[284] Acosta, 1954, *apud* Enguita, 1988, pág. 141.
[285] Acosta, 1954, *apud* Enguita, 1988, pág. 143, n. 52.

producto de una integración de perspectivas, y no puede encarnarse en un solo personaje, aunque este sea el protagonista.

También en el *Persiles* se muestran parecidos contactos del español con el árabe. En el discurso del "libre cautivo" aparecen palabras turcas: "a lo menos a mí me suena agora el *rospeni*, el *manahora* y el *denimaniyoc*, que con coraje endiablado va diciendo que todas estas son palabras y razones turquescas, encaminadas a la deshonra y vituperio de los cautivos cristianos: llámanlos de judíos, hombres de poco valor, de fe negra y de pensamientos viles…" (*Persiles*, III, 10, 345). El mismo Cervantes insinúa el significado; en efecto, parece que *denimaniyoc* significa 'ni religión ni fe' y *rospeni*, probablemente, 'prostituta'. El *manahora* "queda en el aire"[286]. Avalle denuncia que los editores y exégetas no se hayan preocupado por estas palabras, pero él no remite al *Viaje de Turquía*.

Y la mora que habla aljamiado dice en un momento de su discurso: "salid luego desta casa, y *acogedos* a la iglesia" (*Persiles*, III, 11, 355). Avalle comenta que este "arcaísmo" es errata "o bien voluntaria, aunque muy parcial recreación del habla aljamiada"[287].

3.3. *Contactos con el italiano*

El español, en el *Quijote*, entra en contacto, asimismo, con el italiano. Don Quijote conoce el italiano y se jacta de ello en la imprenta de Barcelona. Por otra parte, emplea italianismos en su español ("*¿qué peje pillamo*?", *Quijote*, II, 25, 224), como el Ventero de la II.ª parte (que no es Juan Palomeque el Zurdo) usa *galante* y *bon compaño* (*Quijote*, II, 25, 223).

El italiano sirve también a los alemanes para comunicarse con los españoles, como vimos; pero lo curioso es que el español de Sancho sufre, en su morfología, ese contacto con el italiano de los germanos, así como ese italiano está en parte españolizado. Dicen los que van con Ricote: "*Español y tudesqui, tuto uno: bon compaño*; y Sancho respondía: —¡Bon compaño, jura Di!" (*Quijote*, II, 54, 214). En el enunciado de los alemanes aparece la conjunción española *y*; en el de Sancho, la forma *Di*, por Dios. Y en el *Persiles* dice el italiano Rutilio "*fatucherie*, que en castellano se llaman *hechiceras*" (*Persiles*, I, 8, 89).

---

[286] Avalle-Arce, 1986, pág. 345, n. 390.
[287] Avalle-Arce, 1986, pág. 355, n. 408.

3.4. *Contactos con el portugués*

También en su última novela muestra Cervantes los contactos del español con el portugués. El músico "en medio portugués y en medio castellano, dijo" (y sigue un discurso directo en puro español) (*Persiles*, I, 9, 97). Esto muestra que para Cervantes entre portugués y español hay menos distancia que entre otras lenguas, como se ve cuando Antonio casi lee en español el epitafio en portugués (cf. aquí cap. V, § 4).

El portugués aparece de otra forma: "calles, o *rúas*, como ellos las llaman" (*Persiles*, III, 6, 316). Nótese el *como ellos las llaman*, igual que el *como vos decís* de la Duquesa a Sancho, etc.

3.5. *Otros contactos, otros casos*

De un modo mucho más indirecto y con menor relevancia aparecen en el *Quijote* otras lenguas en contacto con el español: el alemán (ya vimos *Guelte*), el francés, los idiomas peninsulares. De estos últimos, el vascuence o eusquera contamina al castellano del vizcaíno, con unos rasgos que fueron tópicos en la literatura de la época y que, al parecer, ni siquiera se ajustan a la realidad; el lenguaje aragonés se menciona una vez, lo mismo que el catalán, pero sin que se reproduzca palabra[288].

En una ocasión se valora negativamente el contacto de lenguas. Y es en el *Persiles*, dentro del tema ya visto del dominio del lenguaje como supervivencia. El contacto de lenguas deja huella, pues la lengua no vernácula puede delatar como extranjero. Rutilio se hace mudo y sordo "para disimular la lengua, y que por ella no fuese conocido por extranjero" (*Persiles*, I, 9, 94). La lengua no sirve para unir, sino que es un peligro. Claro que es la lengua que se conoce mal o que no se conoce.

---

[288] Tomo estos datos de Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, RAE, 1962: "La otra, que el lenguaje es aragonés", *Quijote*, II, III, 227 (*s. v. lenguaje*); "Diziéndoles en lengua catalana que estuuiessen quedos", *Quijote*, II, III, 230 (*s. v. lengua*). Es curioso: según los ejemplos de Fernández Gómez, *andaluz*, *gallego* y *leonés* se utilizan solo como gentilicios en el *Quijote; navarro* no aparece, ni como gentilicio ni como nombre de un lenguaje o dialecto.

VIII. Las variedades geográficas y sociales de la lengua cervantina. Los estilos literarios intertextualizados.

1. Planteamiento

El tema de este capítulo no ha pasado desapercibido —al menos, en algunos puntos esenciales— a la crítica tradicional, representada egregiamente por Menéndez Pidal[289] y Ángel Rosenblat[290]. Se trata de ver cómo en el *Quijote*, sobre todo, pero también en algunas de las *Novelas Ejemplares*, Cervantes emplea las variedades internas del idioma (dialectalismos, niveles sociolingüísticos, registros idiomáticos) con una determinada finalidad artística. Se trata, también, de observar el mismo comportamiento con una serie de rasgos de estilos literarios, rasgos extraídos de otros tantos textos (Romancero, poesía de Garcilaso, etc.) que, por eso mismo, resultan *intertextualizados*.

Así, Ángel Rosenblat, antes de que entre nosotros se conociera a Bajtín, y antes de que en el país vecino Julia Kristeva creara el término *intertexto*, había resumido los distintos niveles de habla con los que Cervantes "juega" (en eso consiste la intertextualidad, casi siempre) en sus narraciones. Además del juego con el latín eclesiástico y médico (más que niveles de habla, contactos lingüísticos que hemos analizado en el capítulo anterior), distinguía Rosenblat el juego con estas otras variedades internas: 1) lenguaje de germanías; 2) fórmulas notariales y jurídicas; 3) fórmulas del juramento judicial; 4) el romancero; 5) la poesía de Garcilaso.

---

[289] Menéndez Pidal, 1986.
[290] Rosenblat, 1973 y 1978.

A ello hay que añadir, según Marcel Bataillon[291], el gusto de Cervantes por el lenguaje infantil (*Quijote*, I, 20). Y, por nuestra parte, añadiremos esta otra observación. El narrador no se limita a emplear todas estas variedades; además, en su afán de captar y exhibir la lengua real, llega a narrar el registro idiomático del personaje, como cuando introduce un discurso directo de don Quijote con la siguiente acotación: "Levantado, pues, en pie don Quijote, temblando de los pies a la cabeza como azogado, con presurosa y turbada lengua, dijo" (*Quijote*, II, 32, 33).

Elias L. Rivers[292], siguiendo el rastro de Bajtín, sobre todo, ha empezado a explicar esos procedimientos de intertextualización. Mi idea ahora es llamar la atención sobre los mismos desde la perspectiva de la historia de las ideas lingüísticas y, de un modo más comprehensivo, desde el punto de vista de la historia de la lengua. El erasmismo está en la base de esta exhibición de la lengua entera, eje de coordenadas en el que hay que situar también el uso de refranes y la autoridad lingüística que encarnan estos dichos populares. G. Arthur Padley[293] lo ha visto con claridad, cuando resume el contenido doctrinal del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés:

> It is this Erasmian movement that provides Valdés with the vernacular norm he needs, for its emphasis on the perfectness of Nature, and on the manifestations of popular speech as products of Nature, coincided with a widespread Spanish interest in proverbs and popular sayings. This interest extended even to 'germanía' or the jargon of thieves, and formed part of the wider obsession of Spaniards at this time with low life in general. Such indeed was the vogue for proverbs, reflected in collections such as Hernán Núñez's *Refranes o proverbios* (1555), that it has to be treated as an essential feature of sixteenth-century Spanish attitudes to language.

También pretendo subrayar algún aspecto menos atendido, como el encarnado en el ejemplo que acabo de poner sobre la narra-

---

[291] Bataillon, 1966, págs. 781 y 782.
[292] Rivers, 1983a, 1983b y 1987.
[293] George Arthur Padley, *Grammatical Theory in Western Europe 1500-1700. Trends in Vernacular Grammar II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, págs. 174 y 175.

ción de un determinado registro idiomático. En general, podemos decir que muchas veces el narrador cervantino —sobre todo, en el *Quijote*— da cuenta, no solo de los enunciados, sino de la enunciación: contempla "el decir y lo dicho". Lo que significa que habrá que considerar algunos aspectos hasta ahora poco considerados, como, por ejemplo, el comportamiento sociolingüístico que es el *tratamiento*. Y quiere también decir que habrá que recurrir al sentido de la reflexión lingüística "técnica" sobre el empleo de una lengua "entera"[294] para crear un nuevo género literario.

En consecuencia, dentro de la modalidad lingüística fundamental —que es el *castellano culto* de la época, el castellano de los "discretos cortesanos", aunque hayan nacido en Majadahonda—, en la lengua del *Quijote* coexisten importantes variedades internas: hay vulgarismos en las hablas de Sancho y su mujer; hay hablas jergales (de germanía, de estudiantes y pícaros, etc.) en el discurso de los personajes y en el del narrador; hay intertextualización de discursos sociales (expresiones populares, modismos, tecnicismos jurídicos consolidados en el habla popular y, por supuesto, refranes) en las elocuciones de personajes y de narrador; y hay, en fin, intertextualización de determinados discursos literarios (arcaísmos de las novelas de caballerías, naturalidad expresiva del Romancero, rasgos de la lengua literaria de Garcilaso, de la novela pastoril, etc.).

---

[294] Este tema —el de los niveles de uso que integran lo que hoy llamaríamos "lengua real" o "lengua histórica"— fue importante en la lingüística contemporánea de Cervantes; apoyándose en él de un modo más o menos indirecto se alcanzaron conclusiones que hoy nos parecen curiosas. Por ejemplo, Martín de Viziana, en 1574, establece las diferencias del valenciano y del español con respecto al latín de acuerdo con este criterio: el valenciano desciende directamente del latín hablado por los hombres de letras, mientras que el castellano es producto de la pronunciación del latín por gente plebeya. Recuérdese que Viziana distinguía tres niveles de uso, que son de mayor a menor prestigio: el de los hombres de letras, el de los caballeros cortesanos y gente de ciudad y el de los villanos y gente común (cf. Padley, 1988, pág. 182). Para la importancia que da Correas a las variedades internas de la lengua, véase *infra* y Juan Miguel Lope Blanch, *Estudios de historia lingüística hispánica*, Madrid, Arco Libros, 1990, págs. 14-15.

2. La transposición de la lengua hablada

Empecemos señalando que, en el *Quijote*, sobre todo, hay una verdadera "escritura del habla"[295], concepto equiparable al de transposición de la lengua hablada en el texto literario, empleado para el *Quijote* por Menéndez Pidal y Ángel Rosenblat. El segundo trata desde este punto de vista las famosas *incorrecciones* de Cervantes; el primero precisa que tales incorrecciones no lo son, y responden a la "variedad constructiva" de la lengua de Cervantes, pareja de la "variedad inventiva" de su novela.

Menéndez Pidal sostiene que la lengua hablada de la época está "transpuesta" en el *Quijote*, texto que es, por eso, "discurso acerca del discurso", en el sentido que Voloshinov da a estos términos. Una buena prueba de ello es lo que podríamos llamar *oralidad de la sintaxis* de Cervantes; otra, el contraste entre rasgos populares y cultos dentro del mismo texto.

Menéndez Pidal describe con precisión la *oralidad de la sintaxis* antes de que este sintagma se hubiera convertido en tecnicismo de cierto análisis del discurso[296]:

> Por lo general, en la prosa del *Quijote*, y lo mismo cabe decir de las *Novelas Ejemplares*, el trabajo de redacción literaria no parece operado sobre el papel, sino en la mente, durante la lenta gestación de la obra artística. La frase no aparece, lo que se dice, castigada; no ofrece el más leve rasguño del manoseo correctivo; su intacta frescura es su mayor belleza, la constante facilidad, la variedad oportuna que da a la expresión, evidencia de intimidad, transparencia y lucidez cristalinas. Pero no hace falta advertirlo: el que la corrección se haga sobre todo en la mente no quiere decir que no se haga también sobre el papel. Ríete del poeta que no borra, decía el genio improvisador de Lope de Vega. Conservamos dos redacciones de las novelas ejemplares *El celoso extremeño* y el *Rinconete*, una manuscrita hacia 1602 y otra la impresa en 1613, cuya comparación nos deja ver un vigilante retoque de cada línea, atento siempre a simplificar, acla-

---

[295] Véase mi artículo "La 'escritura del habla' y el discurso indirecto libre en español", *AFA*, XXXVI-XXXVII (1985), págs. 173-204.

[296] Véase Laurent Danon-Boileau (coord.), *Les plans d'énonciation, Langages*, 73 (1984), Paris, Larousse.

> rar y vivificar lo escrito, a dotarlo de la difícil sencillez libre de cualquier ajamiento[297].

Pocas palabras tan precisas y ajustadas. Esa prosa, *simplificada, aclarada, vivificada*, es el fruto de un trabajo que consiste en saber 'escuchar' el intercambio verbal que se produce en el seno de la sociedad. De ahí que semejante prosa sea, ante todo, una cita de los discursos sociales de la época. Únicamente de este modo se puede hablar de lengua popular en el *Quijote*.

Porque la lengua popular está *citada* en el texto es por lo que, con frecuencia, se mezcla con rasgos inequívocamente culteranos, como el intercalar elementos entre el demostrativo y el sustantivo al que determina: "con *estas* que dava, al parecer, justas *excusas*". Esta frase se pone en boca del cabrero Pedro, nada más y nada menos, personaje cuya elocuencia censura don Quijote. Y es que, como dice Menéndez Pidal, la lengua popular, y aun vulgar, no aparece en su cruda realidad de magnetófono (aquella literatura de la berza de los años cincuenta del siglo xx). La lengua literaria cumple, así, su alta misión: contener en sí misma todos los otros registros, todos los otros estilos, todos los otros dialectos[298].

En el fondo de este proceso de "transposición" de la lengua hablada en la lengua literaria está la razón teórica (en el sentido de teoría de la literatura) de buscar un género que exprese "lo que es", "lo que debe ser" y "lo que puede ser"[299]. La verosimilitud de la *poesía* era "lo que debe ser"; la de la *historia*, "lo que es"; la de la *novela*, "lo que puede ser", sin negar ni "lo que es" ni lo "que debe ser". Ahora bien, para llegar a este tipo de solución teórica se necesita, no solo reflexionar sobre la doctrina poética del Renacimiento, sino también participar en el descubrimiento lingüístico de que todas las variedades sociales, geográficas y estilísticas constituyen la "lengua entera". Este atisbo de la sociolingüística, presente en Correas, está antes en Cervantes, si no como producto de una reflexión explícita y técnica, sí como logro de una intuición artística y de una compenetración

---

[297] Menéndez Pidal, 1986, pág. 13.

[298] Compárese: "La literatura se distingue de los demás registros lingüísticos por la posibilidad de contenerlos a todos, de suerte que la única gramática real y completa es la gramática de la literatura" (Rico, 1982, pág. 145).

[299] Riley, 1966.

reflexiva con el instrumento lingüístico. Por eso se puede hablar de las ideas lingüísticas de Cervantes. Pero vengamos ya a la lengua hablada transpuesta o intertextualizada en el *Quijote*.

Entre los recursos propios de la lengua hablada (¿la lengua hablada de la época?) que recoge Menéndez Pidal[300] se cuentan las repeticiones populares (del tipo *qué simple que eres, luego luego, vivo vivo, al cabo al cabo*, etc.), las gradaciones en desorden ("prometió de hazer todo quanto yo le *impuse y notifiqué y quise*", *Quijote*, I, 31), las polisinonimias ("se trueque, cambie, vuelva y mude", *Quijote*, II, 17) y los superlativos humorísticos formados sobre sustantivos ("dueñíssima", "escuderíssimo", *Quijote*, II, 38).

Otro rasgo típico de la lengua hablada transpuesto o intertextualizado en el *Quijote* es el que Pidal llama "zeugma de agudeza". Está en la lengua de Santa Teresa: "[…] de tal manera me mudó esta conversación, que de natural y alma *virtuoso* no me dejó casi *ninguna* [virtud]"[301]. En Cervantes es abundantísimo. Recuérdese "el *cuento* ['narración'] de mis desventuras que no *lo* ['cuento' como 'cómputo'] tiene". Distingue Menéndez Pidal este zeugma popular del que llama *zeugma de incongruencia*, de raíz culta y literaria; consiste en unir "al mismo verbo dos complementos de esfera ideológica dispar, por lo común uno abstracto y otro concreto: 'faltoles el sol y la esperanza' (*Quijote*, I, 10)"[302]. La coexistencia de lo popular y lo culto, en un único procedimiento subyacente, como es la elipsis, demuestra el carácter de *escritura* con que se presenta la forma popular. Y escribir sobre un uso lingüístico presupone reflexionar sobre él.

A este respecto debemos añadir que la figura del zeugma de agudeza también había sido anotada por Juan de Valdés, como característica del español hablado. Recuérdese su famosa explicación de los tres sentidos de *tocar* en aquella frase que un fraile dice a una monja: "Quando *toque* a mí *tocaros*, con más que *esso* os serviré"[303]. El tema tópico de la riqueza del español (en los tratados de lingüística de la época) queda subrayado en estos ejemplos, de los que Cervantes se nutre abundantemente.

---

[300] Menéndez Pidal, 1986, págs. 14-15.
[301] Menéndez Pidal, 1986, pág. 15.
[302] Menéndez Pidal, 1986, pág. 16.
[303] Barbolani, 1982, pág. 213.

Debemos preguntarnos ahora el modo y la razón de estos usos lingüísticos.

3. La caracterización lingüística

¿A qué se debe este gusto por reflejar la lengua real? En primer lugar, a la caracterización lingüística del personaje, una técnica que ya se empleaba en el teatro de la época. Pero Cervantes la desarrolla y la convierte en tema central de su novela. Porque en el teatro es el gracioso, por ejemplo, el que trabuca las palabras y el que usa vulgarismos léxicos y morfológicos. Pero en el *Quijote* la diferenciación interna del idioma alcanza a todos los personajes y al narrador. El arcaísmo caballeresco de don Quijote (*malferido, fuyades*, etc.) está también en boca de su sobrina, de Sancho, del narrador. Hay un cuidado muy notable por señalar todas esas variedades internas: "Este [andar] que *entre ellos llaman andar a la sopa* (*Quijote*, I, 37, 153); la flor de las ceremonias, o *cirimonias*, *como vos decís*, dice la Duquesa a Sancho (*Quijote*, II, 32, 66)". "No se le cocía el pan a don Quijote, *como suele decirse*…" (*Quijote*, II, 25, 209), etc. No es simple gusto por exhibir la lengua como un diasistema de variedades internas; por medio de esta lengua, diferenciada y varia, se expresan puntos de vista diferentes que integran el perspectivismo esencial de la obra. La palabra *baciyelmo* —un compuesto morfológicamente aceptable, pero con una difícil referencia en el "mundo real" de la narración— es un buen ejemplo de esta integración de perspectivas sociolingüísticas, como ha observado Elias L. Rivers. El narrador pone en distanciamiento irónico la veracidad de su propia narración por medio de las variedades lingüísticas internas: en el capítulo 5 de la II.ª parte sugiere, más de una vez, la posibilidad de que sea apócrifo, porque en él Sancho habla mejor de lo que le corresponde. He aquí una prueba palpable de *autoironía* y de cómo la lengua castellana funciona en el texto como tema de la novela.

4. No entender y no ser entendido

Pero la caracterización lingüística no agota el tema lingüístico. El narrador muestra con insistencia un hecho que debe tener su importancia argumental y temática: a menudo los perso-

najes no entienden el habla de los otros, o no son entendidos por los otros.

No es entendido el lenguaje caballeresco de don Quijote, lenguaje que se califica, por parte de sus interlocutores, de *disparate*, de *jerigonza*, de *griego*, de *retóricas*, etc.

Tampoco Teresa Panza o el morisco Ricote entienden el lenguaje caballeresco del Sancho quijotizado; ni la Duquesa entiende el culto y neológico sintagma "retórica demostina" (*Quijote*, II, 32, 48-49), que emplea don Quijote; por otra parte, este mismo sintagma es de formación discutible, al menos, pues cabría esperar "demostenesiana", de Demóstenes, lo mismo que de Descartes (o de *Cartesius*) se forma *cartesiano*.

El mismo don Quijote no entiende el lenguaje de germanía ("gurapas", por *galeras*, "cantar", por *delatar*); ni siquiera entiende ciertos registros de la lengua común —como el eufemismo "hacer aguas", con el que "en la escuela destetan a los muchachos", como le hace ver Sancho (*Quijote*, I, 48, 367)—, o ciertas variedades locales generalizadas también en la lengua de todos, como "truchuela" (para designar el *abadejo* y no una *trucha*).

Este no entender y no ser entendido está apuntando a la extensión de la "lengua entera" y a que la lengua es un constituyente de la realidad ("el lenguaje es la casa del ser", dirá Heidegger cuatro siglos después de Cervantes); y está apuntando también a otro tema que ya vimos: la necesidad y la dificultad de la comunicación humana.

Por otra parte, no fue un tema exclusivo de Cervantes. En algún cronista de Indias se encuentra también. Y es curioso que la misma palabra, *jerigonza*, se emplee para designar el habla ininteligible de un interlocutor. Así, en la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* de José de Acosta se lee:

> Lorenzo se llegó a ellos sin miedo, no sabiendo que aquellos eran los cimarrones, y con mucho contento les preguntó el camino, y diciendo ellos qué llevaba, sacó de la capilla de su capa bizcocho y convidó con él al más viejo, que era el capitán, y los negros, vista su simplicidad, se rieron y *hablaron entre sí su jerigonza*, y no solo no le hicieron mal, pero lo ofrecieron del pescado que traían (*Peregrinación*, 311, ed. BAE, *apud* Enguita, 1988, pág. 129. El énfasis es mío).

5. Las narraciones populares

Otra posible causa del gusto cervantino por exhibir toda la variedad interna del idioma se halla en las narraciones populares. En el libro de Michel Moner se señala que un recurso que aprende Cervantes de los narradores populares (sean narradores profesionales o *conteurs*, o bien narradores ocasionales o *racconteurs*) es usar, para mantener la expectativa, todos los registros del estilo oral; y Canavaggio dice que esta valoración de la "dimensión lúdica del lenguaje" y que estos cambios de máscaras no son bufonescos, sino que apuntan "hacia una problemática del discurso cuyo trasfondo ideológico suscita serios interrogantes"[304]. Pues bien, uno de esos interrogantes es el más que probable contacto de Cervantes con las ideas lingüísticas de su época. Porque, lógicamente, no hay ninguna contradicción entre la tesis de Moner y la hipótesis —cada vez más verosímil— de una formación lingüística de Cervantes, probablemente forjada en la lectura individual y en la curiosidad intelectual.

6. Correcciones y actitudes lingüísticas

La variedad interna del idioma se exhibe y se cita en el *Quijote* todavía de otro modo indirecto. Con muchísima frecuencia los personajes corrigen a los otros personajes la elocución o la construcción del discurso. Don Quijote corrige los vulgarismos de Sancho y de los cabreros, o el tono de sus discursos, o su prolijidad innecesaria; Sansón Carrasco corrige también a Sancho; el Barbero corrige al Ventero; y el mismo Sancho corrige a su mujer, o al Labrador de Barataria, o, incluso, la imprecisión del bachiller Sansón Carrasco.

Veamos algunos ejemplos. Don Quijote corrige a Sancho *logicuos* (*Quijote*, II, 29, 294), "*sorbiese* una duda" (*Quijote*, II, 8, 188), *relucida* y *fócil* (*Quijote*, II, 7, 158-59), haciéndole ver que debe decir *longincuos*, *absolviese*, *reducida* y *dócil*. Por cierto, que este cultismo mereció asimismo la explicación de Juan de Valdés:

> M[arcio]. No vi en mi vida hombre de vuestra tierra que fuesse docile sino a vos.

---

[304] Moner, 1989, pág. 4.

> T[orres]. ¿Qué quiere decir DOCILE?
> V[aldés]. *Dócil* llaman los latinos al que es aparejado para tomar la dotrina que le dan, y es corregible[305].

No deja de ser curioso que Sancho prevarique en el cultismo comentado por Valdés.

A veces la corrección es irónica e indirecta, pero el ya escarmentado Sancho la percibe adecuadamente. El escudero dice en una ocasión *gata* por *rata*. Y don Quijote ironiza: "a las veces tan buena suele ser una *gata* como una *rata*". Y prosigue el texto: "Ya entiendo —dijo Sancho—: yo apostaré que había de decir *rata* y no *gata*; pero no importa nada, pues vuesa merced me ha entendido" (*Quijote*, II, 7, 162). Nótese en las últimas palabras de Sancho la *actitud* sociolingüística, de la que hablaremos en seguida.

Don Quijote, que no puede "sufrir el trocar de los vocablos del cabrero" (*Quijote*, I, 12, 337), Pedro, corrige también a este personaje, reprochándole las formas *cris, estil* y *Sarna,* en vez *eclipse*, *estéril* y *Sarra*, respectivamente. Ahora bien, se trata de correcciones no muy afortunadas. Las dos primeras formas reprendidas son dobletes etimológicos (como señalaron Leo Spitzer y Rodríguez Marín); y, en cuanto a la tercera, un nombre propio, el mismo don Quijote admite la bondad de la versión del cabrero. En consecuencia, se puede entender que el narrador acusa a don Quijote de *pedante purista*, excesivamente preocupado de reprochar, en el sentido que tenía este verbo en el teatro de la época.

Del mismo modo, Sansón Carrasco corrige a Sancho la pronunciación vulgar *presonajes*, en vez de la normal *personajes* (*Quijote*, II, 3, 87). Y el barbero corrige al ventero, que dice *flemáticos* en vez de *cismáticos* (*Quijote*, I, 32, 12). Ni siquiera el mismo Sancho se priva de corregir las prevaricaciones de los demás: "*Resuelto* has de decir… y no *revuelto*" (*Quijote*, II, 5).

El afán de corregir sobrepasa la prosodia para centrarse en la construcción del discurso, en la propiedad y en el estilo. Don Quijote corrige la prolijidad y los rodeos de Sancho: "Acaba ya de preguntar; que en verdad me cansas con tantas salvas, plegarias y prevenciones, Sancho" (*Quijote*, I, 48, 366); en otra ocasión le corrige claramente el

---

[305] Barbolani, 1982, pág. 164.

tono, no la expresión: "Habla con respeto, Sancho, de las cosas de mi señora…" (*Quijote*, II, 9, 198).

Sancho aprende bien la lección retórica y, a su vez, critica el discurso de su mujer: "Válate Dios, la mujer, y qué de cosas has ensartado unas en otras, sin tener pies ni cabeza!" (*Quijote*, II, 5). Actuando como gobernador de Barataria, corrige la prolijidad del labrador: "Y venid al punto sin rodeos ni callejuelas, ni retazos ni añadiduras" (*Quijote*, II, 47, 62). Incluso se burla de él, como antes don Quijote se había burlado del propio Sancho. Dice el labrador: "Soy viudo, porque se murió mi mujer…" (*Quijote*, II, 47, 59), a lo que replica Sancho: "De modo que si vuestra mujer no se hubiera muerto, o la hubieran muerto, ¿vos no fuérades agora viudo?". Y contesta el labrador: "No, señor; en ninguna manera". El comentario final de Sancho es: "¡Medrados estamos! …" (*Quijote*, II, 47, 60). Ni siquiera la imprecisión de Sansón Carrasco se escapa a la corrección de Sancho. Dice el bachiller que el sabio autor de la primera parte lo cuenta todo, "hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta". La réplica de Sancho no se deja esperar: "En la manta no hice yo cabriolas —respondió Sancho—; en el aire sí, y aún más de las que yo quisiera" (*Quijote*, II, 3, 85).

Estas correcciones son un remedo de la afición a *reprochar* el mal uso lingüístico, muy frecuente en el teatro y, sin duda, en la vida cotidiana como apunta Ángel Rosenblat[306]. Pero también ejemplifican el valor social de la lengua, un valor de gran importancia en la época, como se pone de manifiesto en otras obras: citemos, por poner un solo ejemplo, el *Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco. Y es que, como observan Amado Alonso[307] y Rosenblat[308], "hablar bien era entonces un valor nuevo, que formaba parte de la buena crianza, un valor social e individual que el siglo XVI había convertido en primordial".

Pero las correcciones suscitan la réplica de los corregidos. La sociolingüística ha acuñado la noción y el término de *actitud lingüística* para denotar la toma de posición del hablante ante su propia lengua,

---

[306] Rosenblat, 1978, pág. 34.
[307] Alonso, 1948.
[308] Rosenblat, 1978, pág. 34.

una toma de posición que puede ser positiva o negativa[309]. Es curioso que, en el *Quijote*, la mayoría de las veces, el personaje corregido adopta una actitud lingüística positiva, de defensa de su propia habla y de identificación intelectual y afectiva con la misma. El cabrero, Sancho, la mujer de Sancho defienden su hablar incorrecto o vulgar ante quien les reprocha, y se enfadan (actitud emotiva) por lo que consideran "niñerías" del reprochador (actitud intelectual *sui generis*)[310]. Una vez Sancho muestra una actitud negativa ante su lengua: cuando promete a don Quijote dejar de decir *regoldar* y acogerse al más culto *erutar* (*Quijote*, II, 43, 252). Aun así, le traiciona enseguida su conciencia sociolingüística y cae de nuevo en la palabra estigmatizada.

Pero es que aquí hay más de una cuestión: por una parte, la condena de *regoldar* es más asunto del idiolecto de don Quijote que de la valoración social de la época, pues ni Covarrubias ni Gracián Dantisco, por ejemplo, muestran la aversión de don Quijote por el vocablo; por otro lado, Sancho está en vísperas de acceder a su Gobierno de la Ínsula, esto es, de subir en la escala social. Y, claro, acepta cualquier corrección lingüística que lo pueda mejorar, incluso a costa de renunciar a su propia conciencia sociolingüística.

La exhibición de estas actitudes lingüísticas en los personajes significa que Cervantes valora, por sí misma, la lengua real y sus diferencias internas. Frente a la condena medieval de los dialectalismos geográficos y sociales —representada por la máxima autoridad de Dante—, el renacentista Cervantes —como señaló Leo Spitzer— "los considera modos de expresión que existen como realidades indi-

---

[309] Humberto López Morales, "Sociolingüística Hispánica: perspectivas futuras", en *Perspectivas de la investigación lingüística en Hispanoamérica. Memoria*, ed. Juan Miguel Lope Blanch, México, UNAM, 1980, págs. 59-78, en págs. 62-64.

[310] "Yo hablo como Dios es servido, y no me meto en más dibujos", dice Teresa Panza ante las correcciones de su marido (*Quijote*, II, 5). La actitud del cabrero es más matizada: primero, "no reparando en niñerías, prosiguió su cuento" (*Quijote*, I, 12, 334), es decir, no hace caso de las correcciones de don Quijote; luego dice "todo se sale allá" (*Quijote*, I, 12, 335), o sea, da lo mismo; por último, echa mano del pragmatismo y la actitud afectiva: si me zaherís, no acabaremos en un año, viene a decir (*Quijote*, I, 12, 338). El mismo argumento emplea Sancho ante las correcciones de Sansón Carrasco: "¿Otro reprochador de voquibles tenemos? […] Pues ándense a eso y no acabaremos en toda la vida" (*Quijote*, II, 3, 87). También Sancho saca su actitud afectiva ante don Quijote: le echa en cara el quererlo turbar, puesto que lo corrige habiéndolo entendido (*Quijote*, II, 7, 158-159).

viduales y que en sí mismos tienen su justificación"[311]. Y, por esto mismo, la lengua real de la época se convierte en tema esencial de su novela. Es decir, Cervantes se sitúa en la línea de una lingüística preocupada por los dialectos, que se pierde para no reaparecer hasta el siglo XIX (recuérdese a Bibliander), y, al mismo tiempo, crea la novela moderna como un microcosmos lingüístico.

7. El problema del tratamiento

Una función parecida a la de las actitudes lingüísticas desempeña el comportamiento sociolingüístico asociado al empleo de las formas de tratamiento. El tratamiento clasifica socialmente, y este es un hecho insistentemente subrayado por el narrador. Así, en el *Quijote*, por ejemplo. Hay gobernadores que no le llegan a Sancho a la suela del zapato "y, con todo eso, los llaman señoría, y se sirven con plata" (*Quijote*, II, 3, 89). Todo el capítulo quinto de la segunda parte versa sobre este asunto: narra los intentos de Sancho para que su hija abandone el *tú* y entre en el *señoría*, esto es, para que cambie de clase social. Y don Quijote insiste en expresar el valor social del tratamiento cuando promete a Sancho "… cuando yo pensaba… que a pesar de tu mujer te llamaran *señoría*…" (*Quijote*, II, 28, 287).

Pero quizá el testimonio más elocuente sobre la consideración del valor social del tratamiento se halle en el *Persiles*. Huarte de San Juan inspira la historia del español Antonio y el problema del tratamiento, esencial en ella. Un caballero, "hijo segundo de un titulado", va a las fiestas del pueblo de Antonio (que es hijo de "padres medianamente nobles"); el forastero habla a Antonio de *vos* (es decir, con el tratamiento para inferiores), y este le contesta llamándolo *señoría* con reiteración irónica[312]. Recuérdese que *señoría* era el tratamiento para los nobles de título, pero en Italia equivalía a *vuesa merced*. En el diálogo un amigo de Antonio le hace ver esto; e inmediatamente el caballero se suma a la lección. A lo que Antonio replica:

---

[311] Spitzer, 1968, pág. 160.

[312] Para las formas de tratamiento en el español de la época, véase Rafael Lapesa, "Personas gramaticales y tratamientos en español", en *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX, 74 (1970), págs. 141-167. Para este episodio del *Persiles*, también Avalle-Arce, 1986, pág. 74, n. 40.

> Bien sé […] los usos y las ceremonias de cualquiera buena crianza, y el llamar a vuesa señoría, señoría, no es al modo de Italia, sino porque entiendo que el que me ha de llamar vos ha de ser señoría, a modo de España: y yo por ser hijo de mis obras y de padres hidalgos, merezco el merced de cualquier señoría, y quien otra cosa dijere —y esto echando mano a mi espada— está muy lejos de ser bien criado (*Persiles*, I, 5, 73).

El incidente acaba con las dos cuchilladas que Antonio le proporciona al irrespetuoso caballero.

Las sutiles distinciones sociales y de afecto, inherentes a las distintas formas de tratamiento, se hacen aún más finas si se tiene en cuenta que, al lado de los valores normales, podían aparecer otros más o menos reconocidos históricamente. Así, Periandro emplea con Arnaldo el *vos* arcaico que sobrevivía en el estilo elevado para dirigirse a superiores (*Persiles*, IV, 8, 453)[313]. No era, pues, un *voseo* canalla. Como tampoco lo es el *tuteo retórico* (con solera ciceroniana, como dice Rodríguez Marín) que usa Sansón Carrasco con don Quijote (*Quijote*, II, 7, 165-166). Ahora bien, el paso de ese tuteo humanista al de "pura burleta" es imperceptible. Para ello el ingenioso bachiller ha ido preparando el terreno: ha empezado con el *tú* ciceroniano, sigue con el *vuesa merced* y de ahí se desliza al *tú* burlesco.

Otra cosa es, como decía, el *tuteo canalla*. Aparece así calificado, indirectamente, cuando uno de los molineros del Ebro tutea a don Quijote. Y este reacciona ("dijo entre sí"): "¡Basta! Aquí será predicar en el desierto querer reducir a esta *canalla*" (*Quijote*, II, 29, 304).

Otro aspecto del tratamiento consiste en el cambio de *tú* a *vos*, para mostrar irritación. Sucede a menudo en los diálogos entre don Quijote y Sancho. Tratar de *vos* a Sancho cuando hasta ese momento se le ha tratado de *tú* indica que don Quijote le retira la confianza o, lo que viene a ser lo mismo, que se muestra enojado por su comportamiento. La situación se repite a menudo en el *Quijote* (*Quijote,* II, 7, 162-164; II, 28, 283, etc.). En el sabrosísimo diálogo de este último pasaje (*Quijote,* II, 28) se llega incluso al extremo de usar el *tú* y el *vos* en un mismo turno de réplica: "Confieso —dijo don Quijote—. que todo lo que *dices*, Sancho, sea verdad. ¿Cuánto parece que *os* debo dar más de lo que *os* daba Tomé Carrasco?" (*Quijote*, II, 28, 285).

---

[313] Avalle-Arce, 1986, n. 531.

Esta técnica del cambio de tratamiento no es, desde luego, una novedad. Estaba en el teatro del siglo XVI, como la afición a *reprochar*. Y estaba en la Edad Media, en un texto como el *Libro de buen amor*. Como he demostrado en otro lugar[314], Endrina, por ejemplo, trata de *vos* a Trotaconventos (tratamiento de respeto en aquella época), pero la tutea cuando ya tiene intimidad con la alcahueta. Del mismo modo, el ratón que ha tuteado siempre al león, lo trata de *vos* para mostrar una irónica superioridad, en el episodio del león y el *mur* (cs. 1425 y ss.). Sin embargo, la exhibición que de estos *repertorios* sociolingüísticos hace Cervantes, en el conjunto de las otras observaciones sobre los usos lingüísticos, autoriza a pensar en una reflexión más allá de lo literario, es decir, en una reflexión que parte de lo lingüístico y lo tiene muy en cuenta, siquiera sea para alcanzar otros fines (como puede ser la creación de la novela moderna, según veremos).

8. Estilos literarios intertextualizados

A este asunto (aunque no con el presupuesto bajtiniano) han dedicado atención minuciosa Menéndez Pidal y Ángel Rosenblat. Por ello solo vamos a mencionarlo.

En el *Quijote* se intertextualiza el romancero, la poesía de Garcilaso, la Biblia, etc. Pongamos algunos ejemplos.

En primer lugar, el romancero. También Boscán había echado mano de los romances. Como dice Margherita Morreale:

> Cuando Castiglione aconseja al cortesano que no se muestre extremoso y valentón (I, 17, 27), Boscán insiste en que no traiga braveza en el rostro y en las palabras, diciendo (con palabras de romance viejo) que "sus arreos son las armas y su descanso el pelear" [315].

Este verso lo intertextualiza también Cervantes. Y muchos más, como en otros escritores contemporáneos suyos, en cuyos textos el romancero era cantera de fraseología:

---

[314] José Luis Girón Alconchel, "Caracterización lingüística de los personajes y polifonía textual en el *Libro de Buen Amor*", en *Epos. Revista de Filología*, 2 (1986), 115-123; las citas en págs. 122-123.

[315] Morreale, 1959, I, pág. 32, n. 2.

> Las obras de Cervantes, Góngora, Tirso o Quevedo, ofrecen muchos ejemplos de esta fraseología: en el *Quijote*, por ejemplo, hallamos el verso del romance del Cid: *Por el val de las Estacas*; el de Fernán González: *Mensajero eres amigo, no mereces culpa, no*; el de las quejas de doña Urraca: *no digas la tal palabra*; del Conde Claros: *Media noche era por filo, los gallos querían cantar*; de la Constancia: *Mis arreos son las armas, mi descanso el pelear*, y bastantes más[316].

La poesía de Garcilaso se *cita* en diversos lugares, pero en el capítulo 18 de la II.ª parte se logra una relación de intertextualidad de gran eficacia artística. Don Quijote entra en casa de don Diego Miranda y ve unas tinajas del Toboso, ante las cuales exclama:

> —¡Oh dulces prendas por mí mal halladas, dulces y alegres cuando Dios quería! ¡Oh tobosescas tinajas que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura![317]

Pongamos un solo ejemplo de cómo se intertextualiza el Evangelio. Dice el narrador en el *Persiles*: "Viéndose, pues, Bartolomé y la de Talavera no ser *de los escogidos ni llamados* de Soldino" (*Persiles*, III, 18, 394): está "secularizando" (dice Avalle-Arce) a Mateo, XX, 16. Era moda esta intertextualización de las Escrituras; Cervantes la emplea mucho en la *Galatea*, aunque menos que otros. Por ejemplo, en el *Viaje de Turquía* es continua la cita latina de los Evangelios, sobre todo. Lo mismo Periandro que dice: "[…] un descuido mío, más pequeño que *un grano de mostaza…*" (*Persiles*, II, 7, 193), con intertextualización de Mateo, XIII, 31-32.

Este aspecto de la intertextualidad remite a la cuestión tradicional de las fuentes. Por ello es uno de los más investigados, aunque, como señalaba al principio, debería abordarse con nuevos criterios. Uno de ellos insistiría en el modo como Cervantes "escucha" el discurso que refiere. Lo cual nos debería llevar a la consideración lingüística de la lengua "entera".

---

316 Menéndez Pidal, 1986, pág. 9. Para la intertextualización de la Leyenda de los Infantes de Lara, véase Maurice Molho, "Doña Sancha. (*Quijote*, II, 60)", en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 443-448.

317 *Apud* Rosenblat, 1978, pág. 235.

IX. Final. El tema lingüístico en la creación de la novela moderna

1. La novela como un problema de lenguaje

Se ha dicho muchas veces. El *Quijote* es la piedra fundacional de la novela moderna. O, con la original y contundente fórmula de Milan Kundera: "El novelista no tiene que dar cuenta a nadie, salvo a Cervantes". Destaquemos dos argumentos para sustentar una afirmación como esta, por lo demás tan evidente en el discurso de la historia. Por un lado, el *Quijote* es una "lectura infantil", como subrayó Spitzer[318]; por otro, Cervantes ensancha en esa obra el principio de la *imitación verosímil*, como ha destacado Edward C. Riley[319].

El *Quijote* ejemplifica la interpretación de la civilización de la "lectura", ejercicio que supone aceptar críticamente la imaginación; por eso precisamente es lectura de niños en todo el mundo occidental.

El principio de la imitación verosímil consiste en el binomio *imitación* más *realidad*. Al concepto clásico, según el cual la verosimilitud comprende 'lo que debe ser' (y para eso estaba el género *poesía*) y 'lo que es' (el género *historia*), Cervantes añade una importantísima nota: también es verosímil 'lo que puede ser', y para esa verosimilitud nueva —que no cabe ni en la poesía ni en la historia— hay un género, también nuevo, la *novela*.

Todo esto se consigue en el *Quijote*, sustancialmente, por medio de un vasto comentario lingüístico. La lengua de la época, en todos, o al menos en sus más representativos dialectos horizontales y

---

[318] Leo Spitzer, "Sobre el significado de «Don Quijote»", en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 291-309.
[319] Riley, 1966.

verticales, está presente en el texto de la genial novela. Y, lo más importante, cada estrato, cada variedad, tiene su propia importancia, de modo que —como observó Leo Spitzer[320]— nadie, ni el mismo protagonista, puede atribuirse el encarnar un ideal de lengua genuinamente cervantino. El ideal está en lo que el maestro Gonzalo Correas llamaría después "lengua entera", un concepto que intuyó Cervantes desde la ladera no técnica de la reflexión lingüística. Otro estudioso de la estilística, Helmut Hatzfeld, ha destacado esta riqueza de la lengua real, aunque subrayando más el aspecto sociológico que el puramente sociolingüístico:

> Es claro que representa don Quijote una figura poética, profunda, sublime y humana que domina la novela según su título y que domina su estilo. Pero don Quijote no es solo la figura de influencia sobre el lenguaje. Empezando con Sancho, ama, sobrina, cura, barbero, Sansón Carrasco, Dulcinea del Toboso, hay 659 personajes, 607 hombres y 52 mujeres, casi todos hablando, casi todos simpáticos. Y en estos y por estos se refleja una pintura colosal de la España del Siglo de Oro en su entidad y con la ayuda de 9362 palabras distintas según la estimación de Ángel Rosenblat[321].

El camino desde la *Galatea* hasta el *Quijote* no fue fácil, ni desde el punto de vista del aprendizaje lingüístico ni desde la perspectiva de la vida del hombre. Menéndez Pidal ha señalado los hitos más importantes del primer aspecto, que es el que nos interesa aquí. Todavía en su primera novela Cervantes hace gala de un estilo en el que prevalece la nota de selección sobre la de naturalidad, lo que explica la acumulación de adjetivos y la frecuente anteposición de los mismos, el gusto por el verbo al final de la frase, la anáfora atrevida en la que el antecedente pronominal no es fácil de hallar, el período largo, etc. Pero en el *Quijote* la naturalidad ha triunfado sobre la selección, sin que, por ello, se haya prescindido por completo de esta. Según Pidal, sobre Cervantes debió de actuar el gusto por la naturalidad de la literatura espiritual contemporánea, de la novela picaresca reiniciada por el *Guzmán de Alfarache* y del romancero. En escritores espirituales como

---

[320] Spitzer, 1968.
[321] Hatzfeld, 1972, pág. 5.

fray Juan de los Ángeles y Cristóbal de Fonseca, así como en Mateo Alemán, encuentra Menéndez Pidal algunos rasgos del naturalismo lingüístico del que pudo nutrirse Cervantes. El verbo de germanía *atisbar* se incorpora a la lengua común en estos textos. Un enunciado como "la oración es la *casamentera* entre Dios y el alma" supone una elevación del término que se dice entre la gente común a la categoría del lenguaje escrito, aunque, desde el punto de vista de la intertextualidad en el sentido bajtiniano, lo que implica semejante procedimiento es un escuchar activamente la interacción hablada real y un citar ese interdiscurso. La cita del discurso social es más compleja cuando se habla de "lucha amorosa" y se complementa este sintagma con este otro, "a brazo partido". En *lucha* podía subsistir el eco de su empleo antiguo como forma de un estrato muy bajo (el lenguaje de las serranas del Arcipreste de Hita, por ejemplo) para designar el acto sexual; *a brazo partido* es una expresión que actúa como factor de ambigüedad (acaso de calculada ambigüedad), ya que puede emplearse para negar la referencia sexual de *lucha*, o para subrayarla.

El romancero es, asimismo, escuela para el difícil aprendizaje de la naturalidad, porque se presenta como modelo de lengua nueva, enriquecida y propia, de acuerdo con lo que se lee en el prólogo a la tercera edición del *Romancero General*, Madrid, 1604: "Si fueres aficionado a la lengua Española, aquí la hallarás acrecentada sin asperezas, antes con apacibilidad de estilo, y tan mañosamente que no te ofenderá la novedad" [322]. Aquí está el fundamento de la frecuente intertextualización de los romances que veíamos en el capítulo anterior. No podemos dejar de relacionar el uso de estos textos como *fuente de fraseología* con la valoración erasmista de la lengua común, incluso vulgar. En este contexto hay que situar tanto el cuidado por evitar que *no ofenda la novedad* (en el prólogo citado) cuanto el huir de los *términos desusados de las gentes* que veíamos en Ambrosio de Morales, en Boscán y en el mismo Cervantes.

En virtud de este extenso comentario lingüístico que es el *Quijote* Cervantes ha podido crear la novela moderna. Recordemos las palabras de Elias L. Rivers, que expresan con elocuencia la tesis que acabo de resumir:

---

[322] *Apud* Menéndez Pidal, 1986, pág. 12.

> If Góngora, then, is the "superación" of Garcilaso in Spanish poetry, similary, Cervantes transcends classical Spanish prose, transforming the pastoral utopia and the picaresque dystopia into a baroque interplay of different styles and characters, of written and oral acts of speech, an interplay which amounts, as we can now see, to the invention of that anti-classical genre which is the modern novel[323].

Y es que, así como, en gran parte, la ciencia moderna consiste en la creación de una terminología (puesto que nombrar un fenómeno es conocerlo), así también la novela que crea Cervantes, la novela moderna, no es otra cosa que "un discurso dentro del discurso y un discurso acerca del discurso", para decirlo con palabras de Voloshinov.

2. La historia de la lingüística y sus márgenes

Lo que hemos querido hacer en este trabajo es demostrar que Cervantes poseyó una cultura lingüística acorde con el designio científico de su tiempo. De acuerdo con esto, se puede decir que el hallazgo cervantino de la novela, ni es casual ni es ajeno a preocupaciones lingüísticas de la época. Preocupaciones técnicas que merecieron la atención y el esfuerzo de los lingüistas profesionales y también de otros lectores de lingüística que encontraron en esta ciencia fundamento para sus propios fines. Cervantes está entre estos últimos. Y la historia de la lingüística del siglo xvi (como la de otras épocas) debe hacerse sin renunciar a explorar en sus márgenes, porque lo que en ellos encontremos nos puede ayudar a comprender la totalidad de su objeto científico.

Si se puede hablar de ideas lingüísticas de Cervantes, es porque este se planteó el problema de la responsabilidad del escritor ante la lengua, un problema nada nuevo[324]. Pero ese eterno problema, en el caso de Cervantes, se funde con la *questione della lingua*, que, como decíamos siguiendo a Lore Terracini, en España es más bien una *questione della letteratura*.

---

[323] Rivers, 1980, pág. 33.

[324] Véase para una breve, pero certera, historia de este concepto Rafael Lapesa, "La responsabilidad de los intelectuales ante la lengua", en *Cuenta y Razón*, 48-49 (1989), págs. 19-28, en págs. 21-24.

De este modo hay que entender que el pensamiento de Cervantes entra en las márgenes de la historia de la lingüística. De acuerdo con Juan Miguel Lope Blanch[325], las parcelas de la lingüística española del siglo XVI son la gramática descriptiva, los estudios lexicológicos (en un sentido amplio), los estudios de lingüística aplicada tendentes a la enseñanza del español a extranjeros, las indagaciones sobre las lenguas aborígenes de América, los estudios de fonética y ortografía[326] y los estudios de historia de la lengua, dentro de los cuales alcanza relieve especial la cuestión del origen del castellano.

Hemos visto que el interés de Cervantes por el lenguaje era vario y extenso. Pero, ¿dónde situar su pensamiento en esta red de parcelas? Dentro de la lexicología, Lope Blanch sitúa la lexicografía y en el campo de esta la recopilación de refranes. Pues bien, he ahí una vía por la que Cervantes accede a eso que hemos llamado pensamiento lingüístico técnico. Pero hay más. En el campo genérico de la historia de la lengua habría que situar el asunto de la traducción y el de los contactos de lenguas (algo que escapa al propio Lope Blanch y que, sin embargo, fue objeto de estudio). Y, sobre todo, hay que tener en cuenta que, aunque el autor que estamos citando no menciona como parcela específica la sociolingüística, sí la sitúa en los estudios de gramática descriptiva, al hablar concretamente de Gonzalo Correas. Pues bien, Cervantes se adelanta al maestro Correas, aunque no llega claro está a formular ninguna tesis sociolingüística. Se limita a exhibir los comportamientos sociolingüísticos de sus personajes. Repárese en que ya Leo Spitzer anotó que Cervantes significaba la superación del pensamiento medieval de Dante sobre los dialectos y jergas. No podemos quedarnos tranquilos diciéndonos

---

[325] Lope Blanch, 1990, págs. 7 y 8.

[326] No hemos tratado de estas cuestiones en el presente trabajo. Sin embargo, no faltan alusiones a las mismas en la obra cervantina. Así, don Quijote dice *línea* y Sancho entiende y repite *leña* (II, 29, 296); como oportunamente conjetura Rodríguez Marín, probablemente don Quijote lo que dice es *liña*, no *línea.* En el mismo capítulo, el *cómputo*, *cosmógrafo* y *Ptolomeo* de don Quijote son para Sancho *puto*, *gafo* y "*meón* o *meo*, o no sé cómo" (II, 29, 297). Don Quijote se ríe de las interpretaciones de Sancho; pero probablemente había pronunciado llanas las dos primeras palabras, como Quevedo pronunciaba *medulas*, no *médulas*, en su inmortal soneto. Estos y otros hechos semejantes —que habría que desarrollar— demuestran que también los estudios de fonética y ortografía de la época merecieron la atención *novelística* (eso sí) de Cervantes.

que sonó la flauta. Cervantes tuvo que estar en contacto con el ambiente lingüístico que produjo también las reflexiones e intuiciones de Correas. Es evidente que él ni fue un "gramático" ni quiso serlo; lo que él quería era seguir la pista de un nuevo género literario, de lo cual fue muy consciente, según nos han hecho ver los críticos e historiadores de la literatura. Para ello, no obstante, tuvo que recurrir al pensamiento sobre el lenguaje. Reflexionando sobre el lenguaje, encontró que la novela moderna era un problema de lenguaje. De ese modo se situó en las márgenes de la historia del pensamiento sobre el lenguaje[327]. Y por eso cabe hablar de Cervantes en un trabajo como este, en el que se ha pretendido relacionar la creación de la novela moderna con el trasfondo de la historia del pensamiento lingüístico y de la historia de la lengua.

---

[327] Y aun desde las márgenes del pensamiento lingüístico intuyó Cervantes algunas cuestiones que hoy no dudaríamos en tratar dentro de la historia de la lengua o de la sociolingüística. Por ejemplo, las relaciones de *lengua-estado-nación-religión*. Es sumamente instructivo leer, desde este complejo punto de vista, el discurso del morisco Ricote a Sancho en *Quijote*, II, 54, 218-220. Y comparar lo que ahí se dice con algunos problemas actuales, a la luz de un libro como el de Ángel López García, *El rumor de los desarraigados. Conflicto de lenguas en la península ibérica*, Barcelona, Anagrama, 1985.

Bibliografía

Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. Francisco Mateos, Madrid, Atlas, 1954 [1590].

Aguado, José María, *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

Alarcos García, Emilio (ed.), Gonzalo de Correas, *Arte de la Lengua Castellana* [1625], Madrid, CSIC, 1954 (Anejos de la *Revista de Filología Española*, LVI).

Alonso, Amado, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948), págs. 1-20.

Alonso, Amado, *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, 4.ª ed.

Arens, Hans, *La lingüística. Sus textos y su evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Gredos, 1975.

Asensio, Eugenio, "Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*…, I, Madrid, Gredos, 1960a, págs. 101-113.

Asensio, Eugenio, "La lengua compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal", en *Revista de Filología Española*, XLIII (1960b), págs. 399-413.

Ausonio, Décimo Magno, *Centón Nupcial*, ed. Enrique Montero Cartelle, Madrid, Gredos, 1981 (Biblioteca Clásica Gredos, 41).

Avalle-Arce, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.

Avalle-Arce, Juan Bautista (ed.), *Miguel de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1986.

Avalle-Arce, Juan Bautista y Edward C. Riley (eds.), *Suma Cervantina*, London, Tamesis Books Ltd., 1973.

Bahner, Werner, *La lingüística española del Siglo de Oro*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Barbolani, Cristina (ed.), *Juan de Valdés, Diálogo de la lengua*, Messina-Firenze, Editrice G. D'Anna, 1967.

Barbolani, Cristina (ed.), *Juan de Valdés, Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1982.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966, 2.ª ed.

Bécares Botas, Vicente, "La prosa conceptista, el estoicismo y las ideas lingüísticas y literarias del XVI (El Brocense)", en *Studia Philologica Salmanticensia*, 7-8 (1984), págs. 93-108.

Beltrán, Luis, *Razones de buen amor*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia, 1977.

Blecua, Alberto, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor*, Barcelona, Planeta, 1983 [Madrid, Cátedra, 1992].

Blecua, José Manuel, "El *Quijote* en la historia de la lengua española", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2004.

Bleiberg, Germán, *Antología de elogios de la lengua española*, Madrid, Cultura Hispánica, 1951.

Boggs, Ralph S., Lloyd Kasten, Hayward Keniston y H. B. Richardson, *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*, North Carolina, USA, Chapel Hill, 1946.

Brey Mariño, María (ed.), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia, 1977, 13.ª ed. (Odres Nuevos).

Campos, Juana G. y Ana Barella, *Diccionario de refranes*, Madrid, RAE, 1975 (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, XXX).

Canavaggio, Jean-François, "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", en *Anales Cervantinos*, VII (1958), págs. 13-107.

Canavaggio, Jean-François, "Reseña a Michel Moner: *Cervantes conteur. Écrits et paroles*", en *Ínsula*, 516 (1989), diciembre, pág. 3.

Carrera de la Red, Avelina, *El* "problema de la lengua" *en el humanismo renacentista español*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones

de la Universidad de Valladolid y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1988.

Casares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 2.ª ed.

Castro, Américo, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1936.

Castro, Américo, "El *LBA* del Arcipreste de Hita", en *Comparative Literature*, IV, 3 (1952), págs. 193-213.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid-Barcelona, Noguer, 1972 [1925]. (Nueva edición ampliada con notas del autor y de J. Rodríguez-Puértolas).

Castro, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1983 [1948], 2.ª ed.

Cejador y Frauca, Julio, *Juan Ruiz Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 [1913], 2 vols. (Clásicos Castellanos).

Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1986.

Cervantes, Miguel de, *La española inglesa*, edición de M. Baquero Goyanes, Madrid, Editora Nacional, 1976, 2 vols.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, dir. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2004.

Checa, Jorge, "Lenguaje y ética verbal en el libro II del *Persiles*", en *Anales Cervantinos*, XXIII (1985), págs. 133-150.

Chiarini, Giorgio, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1964.

Closa Farrés, Josep, "La difusión hispana de la *Ars minor* de E. Donato en los siglos XVI y XVII", en *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, III (1977), págs. 47-80.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Corominas, Joan, *Juan Ruiz, Libro de Buen Amor*, Madrid, Gredos, 1967.

Corominas, Joan y José Antonio Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico (DCECH)*, Madrid, Gredos, 1980.

Correas, Gonzalo, *Arte de la Lengua Castellana* [1625], Madrid, CSIC, 1954 (Anejos de la *Revista de Filología Española*, LVI).

Coseriu, Eugenio, *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid, Gredos, 1973, 2.ª ed.

Coseriu, Eugenio, "Los conceptos de 'dialectología', 'nivel' y 'estilo de lengua', y el sentido propio de la dialectología", en *Lingüística Española Actual*, III (1981), págs. 1-32.

Cotarelo, Armando, *Cervantes lector*, Madrid, Publicaciones del Instituto de España, 1943.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner, 1979. (Reproducción facsimilar de la edición de 1611).

Criado de Val, Manuel y Eric W. Naylor, *Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*, Madrid, CSIC, 1972, 2.ª ed. corregida.

Criado de Val, Manuel, Eric W. Naylor y Jorge García Antezana, *Arcipreste de Hita, Libro de buen amor*: *glosario de la edición crítica*, Barcelona, SERESA, 1972.

Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1981 [1955], traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 3.ª reimpr., 2 vols.

Danon-Boileau, Laurent (dir.), *Les plans d'énonciation*, *Langages*, 73 (1984).

Ducamin, Jean, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, texte du XIV.e siècle, publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus*, Toulouse, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1901.

Eisenberg, Daniel, "Did Cervantes Have a Library?", en *Hispanic Studies in Honor of A. D. Deyermond*, eds. John S. Miletich y Joseph J. Gwara, Madison, Wisconsin, 1986, págs. 93-106.

Eisenberg, Daniel, "La biblioteca de Cervantes", en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, coords. C. Alvar *et al.*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987a, págs. 271-328.

Eisenberg, Daniel, *A Study of "Don Quixote"*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987b.

Enguita Utrilla, José María, "El americanismo léxico en la «Peregrinación de Bartolomé Lorenzo»", en *Anuario de Lingüística Hispánica*, IV (1988), págs. 127-145.

Fernández Gómez, Carlos, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, RAE, 1962.

Fernández de Palencia, Alonso, *Universal Vocabulario en latín y en*

romance, Sevilla, 1490. Reproducción facsimilar, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967, 2 vols.

Fernández-Sevilla, Julio, "Paremiología y lexicografía. Algunas precisiones terminológicas y conceptuales", en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, ed. Julio Fernández-Sevilla *et al.*, II, Madrid, Gredos, 1985, págs. 191-203.

Fernández-Turienzo, Francisco, "El «pasaje más obscuro» del *Quijote* y las ideas estéticas de Cervantes", en *Anales Cervantinos*, XXI (1983), págs. 51-72.

Figueroa Esteva, Max, *La lingüística europea anterior al siglo XIX*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1987.

García Gómez, Emilio, *Cinco poetas musulmanes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944 (Colección Austral).

García Salinero, Fernando (ed.), *Viaje de Turquía*, Madrid, Cátedra, 1985, 2.ª ed.

García Yebra, Valentín, *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid, Gredos, 1983.

Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español* (*1500-1800*), Madrid, Alhambra, 1981.

Gil Fernández, Luis, *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1984.

Gili Gaya, Samuel, *Tesoro Lexicográfico, 1492-1726*, Madrid, CSIC, 1947-1952.

Girón Alconchel, José Luis, "Sobre la lengua de Juan Ruiz. Enunciación y estilo épico en el *LBA*", en *Epos. Revista de Filología*, 1 (1984), págs. 35-70.

Girón Alconchel, José Luis, "La 'escritura del habla' y el discurso indirecto libre en español", en *AFA*, XXXVI-XXXVII (1985), págs. 173-204.

Girón Alconchel, José Luis (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de buen amor,* Madrid, Castalia, 1985 (Castalia Didáctica).

Girón Alconchel, José Luis, "Caracterización lingüística de los personajes y polifonía textual en el *Libro de Buen Amor*", en *Epos. Revista de Filología*, 2 (1986), págs. 115-123.

Girón Alconchel, José Luis, *Las formas del discurso referido en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Real Academia Española, 1989 (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV).

Girón Alconchel, José Luis, "Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*", en *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), págs. 23-33.

Girón Alconchel, José Luis, "La creación de gramática y de texto: del enunciado a la unidad discursiva en el *Quijote*", en *Procesos de gramaticalización y textualización en la historia del español*, eds. José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga y Daniel M. Sáez Rivera, Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert, 2018, págs. 311-344.

González de Amezúa y Mayo, Agustín, *Cervantes creador de la novela corta española*. Introducción a la edición crítica y comentada de las *Novelas Ejemplares*, Madrid, CSIC, 1956, 2 vols.

Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968 (Clásicos Hispánicos).

Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtès, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

Gybbon-Monnypenny, Gerald B., "Autobiography in the *LBA* in the light of some literary comparisons", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), págs. 63-78.

Hatzfeld, Helmut, *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1972, 2.ª ed. (Anejos de la *Revista de Filología Española*, LXXXIII).

Hill, John M., *"Universal Vocabulario" de Alfonso de Palencia: registro de sus voces internas*, Madrid, RAE, 1957.

Huerta Tejadas, Félix, "Vocabulario de las obras de don Juan Manuel (1282-1348)", en *Boletín de la Real Academia Española*, 35 (1954), págs. 85-134.

Joset, Jacques (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*. *Libro de buen amor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 2 vols. (Clásicos Castellanos).

Koch, Peter y Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, versión española de Araceli López Serena, Madrid, Gredos, 2007.

Lapesa, Rafael, "Personas gramaticales y tratamientos en español", en *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX, 74 (1970), págs. 141-167.

Lapesa, Rafael, "Arcipreste de Hita", en *Diccionario de literatura española*, dir. Germán Bleiberg y Julián Marías, Madrid, *Revista de Occidente*, 1972, 4.ª ed. corregida y aumentada.

Lapesa, Rafael, "La responsabilidad de los intelectuales ante la lengua", en *Cuenta y Razón*, 48-49 (1989), págs. 19-28.

Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, 9.ª ed. corregida y aumentada.

Lázaro Carreter, Fernando, "Literatura y folklore: los refranes", en *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 207-217.

Lázaro Carreter, Fernando, "Las voces del *Quijote*", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, págs. xxi-xxxvii.

Lecoy, Félix, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita* (With a New Prologue, Supplementary Bibliography and Index by A. D. Deyermond), Westmead, Gregg International, 1974.

Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan Ruiz. Selección del LBA y estudios críticos*, Buenos Aires, EUBEDA, 1973.

Lope Blanch, Juan Miguel, *Estudios de historia lingüística hispánica*, Madrid, Arco Libros, 1990.

López García, Ángel, "Notas para la historia de la lingüística española: la contribución de San Vicente Ferrer", en *Philologica II. Homenaje a D. Antonio Llorente*, eds. J. Borrego Nieto, J. J. Gómez Asencio y L. Santos Ríos, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989, págs. 389-398.

López García, Ángel, *El rumor de los desarraigados. Conflicto de lenguas en la península ibérica*, Barcelona, Anagrama, 1985.

López Grigera, Luisa, "Historia textual: textos literarios (Siglo de Oro)", en *Historia de la lengua española*, coord. R. Cano, Barcelona, Ariel, 2005, 2.ª ed., págs. 701-728.

López Morales, Humberto, "Sociolingüística hispánica: perspectivas futuras", en *Perspectivas de la investigación lingüística en Hispanoamérica. Memoria*, ed. Juan Miguel Lope Blanch, México, UNAM, 1980, págs. 59-78.

Lovejoy, Arthur O., *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1950.

Maingueneau, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette Université, 1976.

Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

Martinell Gifre, Emma, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista*, Madrid, CSIC, 1988.

McGaha, Michael D. (ed.), *Cervantes and the Renaissance. Papers of*

the Pomona College Cervantes Symposium, Easton, Pennsylvania, Juan de la Cuesta, 1980.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, I, Santander, CSIC, 1944 (Edición Nacional de las Obras Completas).

Menéndez Pidal, Ramón, "Cuestiones de método histórico" (1.º), en *Castilla*, *la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, 4.ª ed. (Austral).

Menéndez Pidal, Ramón, "El lenguaje del siglo XVI", en *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 [1942], 5.ª ed., págs. 47-84 (Austral).

Menéndez Pidal, Ramón, "Notas al libro del Archipreste de Hita", en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 6.ª ed., págs. 137-157 (Austral).

Menéndez Pidal, Ramón, "Culminación de la época clásica, 1554-1617" y "La época barroca, 1610-1713", en *Historia de España*, dir. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, XXVI (1986), págs. 6-37 y 38-137.

Menéndez Pidal, Ramón, *Historia de la Lengua española*, ed. Diego Catalán, I, Madrid, Fundación Menéndez Pidal y Real Academia Española, 2005.

Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana*, Introduzione di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni Editore, 1988.

Molho, Maurice, "Doña Sancha (*Quijote*, II, 60)", en *Homenaje a José Manuel Blecua. Ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 443-448.

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1980.

Moner, Michel, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 1989.

Montero Cartelle, Enrique (ed.), Décimo Magno Ausonio, *Centón Nupcial*, Madrid, Gredos, 1981 (Biblioteca Clásica Gredos, 41).

Morel-Fatio, Alfred, *Ambrosio de Salazar et l'*étude de l*'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris-Toulouse, Alphonse Picard et Fils, 1901.

Morreale, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, RAE, 1959, 2 vols. (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española,* I).

Morreale, Margherita, "Apuntes para un comentario literal del *Libro*

del buen amor", en *Boletín de la Real Academia Española*, 43, 169 (1963), págs. 249-372.

Morreale, Margherita, "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini", en *Boletín de la Real Academia Española*, 47, 181 (1967), págs. 213-286.

Morreale, Margherita, "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini", en *Boletín de la Real Academia Española*, 47, 181 (1967), págs. 417-498.

Morreale, Margherita, "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini", en *Boletín de la Real Academia Española*, 48, 183 (1968), págs. 117-144.

Morreale, Margherita, "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de buen Amor*, sugeridos por la edición de Joan Corominas", en *Hispanic Review*, 37, 1 (1969), págs. 131-163.

Morreale, Margherita, "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*, sugeridos por la edición de Joan Corominas", en *Hispanic Review*, 39, 3 (1971), págs. 271-313.

Mounin, Georges, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1977, 2.ª ed.

Narbona, Antonio, "Las voces del *Quijote*", en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, *Minervae Baeticae*, 34 (2006), págs. 161-180.

Navarro Tomás, Tomás, *La voz y la entonación en los personajes literarios*, México, Colección Málaga, 1976.

Nebrija, Antonio de, *Dictionarium latino-hispanicum*, Salamanca, 1492. Reproducción facsimilar, Madrid, RAE, 1951.

Nebrija, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*, ed. Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980.

Niederehe, Hans-Josef, "Alfonso X el Sabio y el ambiente lingüístico de su tiempo", en *Revista Española de Lingüística*, 13 (1983), págs. 217-239.

Niederehe, Hans-Josef, *Alfonso X el Sabio y la lingüística de su tiempo*, Madrid, SGEL, 1987.

O'Kane, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, S. Aguirre Torre, 1959.

Oliver Asín, Jaime, "La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes", en *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII (1947-1948), págs. 245-339.

Padley, George Arthur, *Grammatical Theory in Western Europe 1500-1700. Trends in Vernacular Grammar II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Pastor, José Francisco (ed.), *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de oro*, Madrid, CIAP, 1929.

Peiper, Rudolf, *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. (Reimpresión de la edición de Leipzig, 1886).

Peralta, Ceferino, "Ideas lingüísticas subyacentes en los escritos de Baltasar Gracián (1601-1685)", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LIII (1984), págs. 331-349.

Quilis, Antonio (ed.), *Gramática de la lengua castellana*, de Antonio de Nebrija, Madrid, Editora Nacional, 1980.

RAE, *Diccionario*, Madrid, Imprenta de los Sres. Hernando y Compañía, 1899, 13.ª edición.

RAE, *Diccionario histórico* de la Lengua Española. Tomo II.- B-Cevilla, Madrid, Imprenta de Librería y Casa Editorial Hernando, 1936.

RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969. Facsímil de la edición de 1726.

RAE, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 y 1984, 19.ª y 20.ª eds., 2 vols.

RAE, *Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid, RAE, 1972.

Read, Malcolm K., "The Concept of Man as «Homo loquens» in the Spanish Renaissance", en *Revista Española de Lingüística*, 12 (1982), págs. 65-84.

Rico, Francisco, "Sobre el origen de la autobiografía en el *LBA*", en *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), págs. 301-325.

Rico, Francisco, *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982.

Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

Riley, Edward C., *Introducción al "Quijote"*, Barcelona, Crítica, 2000 (Biblioteca de bolsillo).

Rivers, Elias L., "Cervantes and the question of Language", en *Cer-*

vantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, ed. M. D. McGaha, Easton, PA, Juan de la Cuesta, 1980, págs. 23-33.

Rivers, Elias L., *Quixotic Scriptures*, Bloomington, Indiana University Press, 1983a.

Rivers, Elias L., "Cervantes y Garcilaso", en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983b, págs. 565-570.

Rivers, Elias L., "El gran acierto del *Quijote*", en *Ínsula*, 488-489 (1987), págs. 1 y 4.

Rodríguez Marín, Francisco (ed.), *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, Atlas, 1947-1949, 9 volúmenes. (Patronato del Cuarto Centenario de Cervantes).

Roldán Pérez, Antonio, *Don Quijote: del triunfalismo a la dialéctica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974.

Rosenblat, Ángel, *La lengua del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1.ª reimpr., 1978 [1971].

Rosenblat, Ángel, "La lengua de Cervantes", en *Suma Cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, London, Tamesis Books Ltd., 1973, págs. 323-355.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, *texte du XIV.e siècle*, *publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus*, ed. Jean Ducamin, Toulouse, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1901.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Giorgio Chiarini, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1964.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, eds. Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, Madrid, CSIC, 1972, 2.ª ed. corregida.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. María Brey Mariño, Madrid, Castalia, 1977, 13.ª ed. (Odres Nuevos).

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Magisterio Español, 1979, 3.ª ed. (Edición modernizada, estudio y notas, Madrid, Alhambra, 1988).

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Barcelona, Planeta, 1983 y Madrid, Cátedra, 1992.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. José Luis Girón Alconchel, Madrid, Castalia, 1985 (Castalia Didáctica).

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, y Madrid, Cátedra, 1992.

Salvador Miguel, Nicasio, "El mester de clerecía", en *Historia de la literatura española I*, *Edad Media y Renacimiento*, coord. José María Díez Borque, Madrid, Guadiana, 1974, págs. 125-183.

Salvador Miguel, Nicasio, *Libro de buen amor*, Madrid, Magisterio Español, 1979a, 3.ª ed. (Edición modernizada, estudio y notas, Madrid, Alhambra, 1988).

Salvador Miguel, Nicasio, "*Mester de clerecía*, marbete caracterizador de un género literario", en *Revista de Literatura*, 42 (1979b), págs. 5-30.

Salvador Plans, Antonio, "Ideas lingüísticas de Antonio de Torquemada", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XI (1988a), págs. 349-369.

Salvador Plans, Antonio, "Niveles sociolingüísticos en Gonzalo de Correas", en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, eds. Manuel Ariza, A. Salvador y A. Viudas, I, Madrid, Arco Libros, 1988b, págs. 977-993.

Sánchez, Alberto, "Estado actual de los estudios biográficos", en *Suma Cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, London, Tamesis Books Ltd., 1973, págs. 3-24.

Scholberg, Kenneth R., "Alfonso de Cartagena: sus observaciones sobre la lengua", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), págs. 414-419.

Sobejano, Gonzalo, "Escolios al *Buen Amor* de Juan Ruiz", en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso…*, Madrid, Gredos, 1963, III, págs. 431-458.

Sobejano, Gonzalo, "Consecuencia y diversidad en el *LBA*", en *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*. *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, dir. Manuel Criado de Val, Barcelona, SERESA, 1973, págs. 7-17.

Spitzer, Leo, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 2.ª ed., págs. 87-134.

Spitzer, Leo, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 2.ª ed., págs. 135-187.

Spitzer, Leo, "Sobre el significado de «Don Quijote»", en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 291-309.

Terracini, Lore, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento* (*con una frangia cervantina*), Torino, Stampatori, 1979.

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Messina-Firenze, Editrice G. D'Anna, 1967.

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1982.

Viaje de Turquía, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra, 1985, 2.ª ed.

Viñaza, Conde de la, *Biblioteca histórica de la filología castellana*, Madrid, Atlas, 1893, 3 vols.

Voloshinov, Valentín N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

Walsh, John K., "Juan Ruiz and the *mester de clerezía*. Lost Context and Lost Parody in the *LBA*", en *Romance Philology*, 33 (1979), págs. 62-86.

Weigert, Louis, *Untersuchungen zur spanischen Syntax auf Grund der Werke des Cervantes*, Berlin, Mayer & Müller, 1907.

Ynduráin, Francisco, "Un artificio narrativo en Juan Ruiz", en *De lector a lector*, Madrid, Escélicer, 1973a, págs. 3-23.

Ynduráin, Francisco, "Una nota sobre la composición del *LBA*", en *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*. *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, dir. Manuel Criado de Val, Barcelona, SERESA, 1973b, págs. 217-231.

Índice general

Sumario 9
Prólogo 13

Primera parte: Juan Ruiz 15

"Remendar" y "centón". notas léxicas al *Libro de buen amor* 17

1. Introducción 17
2. La significación literaria de *remendar* 22
3. Breve historia de la palabra *centón* 28
4. El *LBA* y los centones 37
5. Ausonio y Juan Ruiz 41
6. Final 48

Segunda parte: Cervantes 51

La voz de los personajes del *Quijote* 53

1. Introducción 53
2. La voz de don Quijote 55
3. La voz de Sancho 62
4. La voz de Dulcinea 67
5. La voz oratoria de Dorotea y su función en la segmentación del discurso 68
6. Final 72

Cervantes y la "cuestión de la lengua".
Contribución al estudio de sus ideas lingüísticas 73

i. Importancia del tema lingüístico en Cervantes.
Fuentes de su pensamiento lingüístico 73

1. Originalidad de las observaciones lingüísticas cervantinas 73
2. El idioma como tema de la obra cervantina 76
3. Algunos hechos que demuestran la importancia del tema lingüístico en Cervantes 77
4. Recuperación de las ideas lingüísticas del pasado 81
5. Las ideas lingüísticas de Cervantes 83
6. Las fuentes del pensamiento lingüístico de Cervantes 84
   6.1. Dificultades que presenta este asunto 84
   6.2. Cervantes lector y el problema de su biblioteca 85
   6.3. Fuentes genéricas del pensamiento de Cervantes 86
   6.4. Fuentes específicas de su pensamiento lingüístico 88

ii. Cervantes y la "cuestión de la lengua"
en el Renacimiento español 91

1. ¿Qué es la "cuestión de la lengua"? 91
2. Aportación de Cervantes a la "cuestión de la lengua" 94
   2.1. Crítica del latín 95
   2.2. Defensa e ilustración del vulgar 98
   2.3. El ideal de lengua de Cervantes 99
3. Conclusión 106

iii. El mundo de la comunicación como tema de la obra cervantina. La comunicación verbal y la comunicación semiótica no verbal 108

1. "Cadena del ser" y plurilingüismo real 108
2. Las raíces del plurilingüismo cervantino 109
   2.1. El caso de la hija de Agi Morato 109
   2.2. Los cronistas de Indias 111
   2.3. Precedentes medievales 112
   2.4. La "cadena del ser" 113

3. El mundo de la comunicación como tema del *Quijote* 114
3.1. La novela del Cautivo 114
3.2. El encuentro de Sancho con el morisco Ricote 117
4. El mundo de la comunicación en el *Persiles* 118

IV. El mundo de la comunicación lingüística. La ética verbal. La elocuencia. El nombre de la lengua y otras observaciones lingüísticas 121

1. Lo lingüístico como materia de la narración 121
2. La ética verbal 121
3. La elocuencia 124
4. Los problemas del plurilingüismo 128
4.1. Contactos lingüísticos 128
4.2. Situaciones de bilingüismo 130
5. El español y las otras lenguas de España 131
5.1. El nombre de la lengua 132
5.2. El elogio de la lengua vernácula 133

V. El problema de la traducción y la doctrina cervantina 135

1. Auge de la traducción en la época de Cervantes 135
2. El *Diálogo de la lengua* y la traducción 137
3. El tema de la traducción en el *Quijote* 138
4. El tema de la traducción en el *Persiles* 140
5. Doctrina sobre la traducción 141

VI. La doctrina sobre los refranes 144

1. Refranes y humanismo 144
1.1. La doctrina de Mal Lara 145
1.2. Entre la Edad Media y el Renacimiento 146
2. El uso de refranes como caracterización lingüística de los personajes 147
3. La retórica del refranero 149
4. Conclusión. Otra vez el *Diálogo de la lengua* 153

VII. Las variedades internas de la lengua cervantina y los contactos del español con otras lenguas 155

1. La diferenciación interna de la lengua en la lingüística del Renacimiento 155
2. Cervantes y la variedad interna del idioma 157
3. El tema de las lenguas en contacto como materia de la narración 160
   3.1. Contactos del castellano con el latín 160
   3.2. Contactos con el árabe 162
   3.3. Contactos con el italiano 165
   3.4. Contactos con el portugués 166
   3.5. Otros contactos, otros casos 166

VIII. Las variedades geográficas y sociales de la lengua cervantina. Los estilos literarios intertextualizados 167

1. Planteamiento 167
2. La transposición de la lengua hablada 170
3. La caracterización lingüística 173
4. No entender y no ser entendido 173
5. Las narraciones populares 175
6. Correcciones y actitudes lingüísticas 175
7. El problema del tratamiento 179
8. Estilos literarios intertextualizados 181

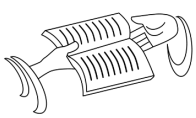
IX. Final. El tema lingüístico en la creación de la novela moderna 183

1. La novela como un problema de lenguaje 183
2. La historia de la lingüística y sus márgenes 186

Bibliografía 189

De Juan Ruiz a Cervantes,
por José Luis Girón Alconchel,
cuarta entrega de la colección *Ars Maiorum*,
se terminó de imprimir en Valencia
el 25 de septiembre de 2023,
cuando se cumplen 85 años
de la publicación en Buenos Aires (Coni 1938),
de la primera edición de Amado Alonso,
Castellano, español, idioma nacional.
Historia espiritual de tres nombres.

Consta la tirada de 110 ejemplares
numerados no venales.



Ejemplar núm.

_____

Colección *ARS MAIORVM*

1. M.ª Teresa Echenique Elizondo. *Principios de fraseología histórica española*. 2021

2. Consolación Baranda Leturio. *Miscelánea de estudios literarios*. 2022

3. José Jesús de Bustos Tovar. *Oralidad, escritura y discurso en la Historia del español*. 2023

4. José Luis Girón Alconchel. *De Juan Ruiz a Cervantes*. 2023

