



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Humanidades

**“Funciones de la mimesis conversacional en la
evolución psicológica de Sancho Panza”**

T E S I S PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HUMANIDADES
LÍNEA ACADÉMICA: FILOLOGÍA MEDIEVAL,
ÁUREA E HISPANOAMERICANA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

P R E S E N T A

Mtra. Jessica Marcela Mora Camarena

Matrícula: 2143802100

Correo: arteyliteratura24@gmail.com

ORCID: 0009-0000-5974-4280

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Gustavo Illades Aguiar

JURADO

PRESIDENTA: Dra. María José Rodilla León

SECRETARIO: Dr. Gustavo Illades Aguiar

VOCAL: Dra. Ana María Vian Herrero

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO A 19 DE MAYO DE 2021

Esta tesis va dedicada a mi madre, Flor Isabel Camarena Alejandro, una mujer verdaderamente admirable: mi ejemplo de lucha y fortaleza incansable.

A ella le agradezco desde lo más profundo, no sólo porque me ha cobijado a lo largo de toda mi vida, sino también por la inefable oportunidad de acompañarnos a lo largo de estos más de cuatro años tan emotivos y complicados a la vez. Fue un acompañamiento de amor mutuo: a ella en su implacable lucha contra el cáncer de mama y a mí en mi empecinado sueño cervantista. Todas y cada una de las veces que sentí desesperación, angustia, miedo, o pensé en la posibilidad de darme por vencida, inmediatamente venía a mi mente la imagen de fortaleza de mi madre: una mujer valiente cuya entereza no doblegó ni siquiera el cáncer. Con ese ejemplo de grandeza y corazón, yo no podía permitirme el lujo de tirar la toalla y aprendí a levantarme a pesar de la adversidad.

Juntas hemos llegado hasta aquí, tomadas de la mano nos sostuvimos y nos abrazamos la una a la otra. En las buenas, en las malas y en las peores, no nos permitimos derrumbarnos en estos cuatro años, que incluyeron enfermedad, terremoto y pandemia. Te dedico este trabajo con todo mi amor, mi infinita admiración por la invaluable mujer que eres y por tu gran ejemplo de tenacidad y amor por la vida. Sé que nos espera mucho futuro juntas, muchos sueños, proyectos y alegrías por compartir.

Mamá, ¡gracias por tu ejemplo inspirador!

AGRADECIMIENTOS

Al doctor Gustavo Illades, quien ha dirigido mi trabajo desde la licenciatura hasta hoy. Estos más de ocho años bajo su dirección han sido un privilegio y una gran oportunidad para mí. Gracias por su confianza, por su infinita paciencia y por su generosidad. Le agradezco profundamente su empatía y su calidez humana. Lo admiro y lo respeto profundamente por su brillante y ejemplar trabajo como académico-investigador, del que por supuesto he aprendido mucho, pero también por el ser humano amable, respetuoso y solidario que tuve la oportunidad de conocer y de quien sólo recibí apoyo, solidaridad y sabios consejos.

A mis lectoras, las doctoras Ana Vian y María José Rodilla, a quienes también admiro y respeto profundamente. Ambas han influido de manera importante en el desarrollo de esta investigación y sin duda alguna sus aportaciones son y serán invaluablees. Agradezco a la entrañable y admirada doctora María José Rodilla, notable cervantista y profesora ejemplar, de quien siempre he recibido apoyo generoso, dentro y fuera de las aulas. Me honra que una vez más acepte leerme, más aún por tratarse de una investigación sobre el *Quijote*.

Un agradecimiento especial a la Doctora Ana Vian por la bondad de hacerse un espacio para leerme y también por la calidez y generosidad con que me apoyó durante mi estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo, pionero en el estudio de la mimesis conversacional, ha sido esencial para mis investigaciones. De modo que me honra mucho que me lea la especialista más destacada en el tema y una investigadora cuyo trabajo y prestigio admiro y respeto enormemente.

Un agradecimiento a mi familia y amigos por su cariño y su paciencia en este trayecto. A mis padres, por su esfuerzo, dedicación y compromiso con mi educación y mi bienestar. Sin ustedes esto jamás habría sido posible. Mi reconocimiento por su gran labor como padres. Mi deuda eterna porque he sido una hija muy amada, valorada y protegida.

Agradezco al CONACYT por haber financiado esta investigación. A mi alma máter, la UAM- Iztapalapa, por su excelencia académica y por los apoyos financieros en el extranjero y durante la pandemia. Pero, sobre todo, mi agradecimiento por la invaluable oportunidad de vida que significa pertenecer a la Universidad Pública.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. MÍMESIS CONVERSACIONAL: CRÍTICA CERVANTINA Y PROPUESTA TEÓRICO- METODOLÓGICA.....	9
1.1. HABLA Y CARACTERIZACIÓN LINGÜÍSTICA DE SANCHO PANZA: PANORAMA CRÍTICO.....	9
1.2. MÍMESIS CONVERSACIONAL: MARCO TEÓRICO.....	37
2. SANCHO PANZA EN 1605.....	46
2.1. DEL MUNDO DE LA APARIENCIAS A LA APROPIACIÓN DEL LENGUAJE.....	46
2.2. LA ANDANTE CABALLERÍA QUE TODAS LAS COSAS “IGUALA”: EL DEVENIR DE SANCHO-HABLADOR.....	69
2.3. SANCHO Y LA PALABRA: DEL CASTIGO DE SILENCIO AL BACIYELMO.....	115
3. SANCHO PANZA EN 1615.....	145
3.1. LA MÍMESIS CONVERSACIONAL DESDE LA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA Y EL DESARROLLO PSICOLÓGICO DE SANCHO PANZA EN 1615.....	145
3.2. SANCHO PANZA IRRUMPE EN ESCENA: INCREMENTO DE LA MÍMESIS CONVERSACIONAL Y EL PAULATINO PROTAGONISMO DEL ESCUDERO.....	158
3.3. EL PROTAGONISMO CRECIENTE DE «SANCHO-ENGAÑADOR»: LA SEGUNDA SALIDA DEL ESCUDERO.....	187
3.4. EL PALACIO DE LOS DUQUES.....	227
3.5. SANCHO GOBERNADOR.....	247
3.6. LA RUPTURA ESTAMENTAL.....	258
CONCLUSIONES.....	263
BIBLIOGRAFÍA.....	278

INTRODUCCIÓN

El estudio de la lengua cervantina, especialmente en el *Quijote*, ha sido vasto desde la crítica clásica hasta la actualidad. Más aún, se trata de un área de estudio prolífica desde distintas perspectivas de análisis: ya sea la retórica, la lingüística y por supuesto los estudios filológicos. De ahí que, hoy por hoy, contamos con trabajos exhaustivos y fundamentales, tales como el de Hatzfeld o el de Rosenblat, por mencionar algunos de los más relevantes, que estudian a detalle los diversos recursos retóricos y lingüísticos del *Quijote*. Del mismo modo, contamos también con copiosos trabajos que analizan el habla de Sancho Panza desde distintos enfoques: a partir de su génesis como personaje popular, la caracterización del personaje a partir del decoro lingüístico y el ideal valdesiano “escribo como hablo”, a la luz de la polifonía bajtiniana, el análisis de las prevaricaciones lingüísticas del escudero, la *quijotización* de Sancho Panza, entre otros estudios.

En este sentido, resulta una empresa tan difícil como arriesgada intentar aportar conocimiento nuevo u original a la ya de por sí extensa y erudita crítica cervantina. Al respecto, el objetivo de este trabajo es mucho más modesto, pues no pretende de ninguna manera redescubrir el hilo negro ni reinventar la crítica, sino estudiar los recursos retóricos y literarios de la pluma cervantina en el personaje de Sancho Panza, a partir de un enfoque que nos permita explorar la evolución psicológica desde el habla del personaje en sus distintas etapas: del labrador iletrado al escudero donairoso en que se convierte.

Así, el presente análisis parte del fenómeno de la *quijotización*, cuyo proceso va mostrando cómo se apropia Sancho Panza del lenguaje caballeresco y cortés, y cómo ello deviene lenguaje *polido*: mezcla de habla cortés y caballeresca con lenguaje popular y sus consecuentes prevaricaciones lingüísticas. Dicho de otro modo, entendiendo la *quijotización*

como un fenómeno doblemente mimético en el que los libros de Caballerías, especialmente el *Amadís*, es el modelo que imita don Quijote, y, a su vez, don Quijote es el modelo del que abreva Sancho para construirse como escudero. Empero, esta construcción, basada fundamentalmente en la imitación del lenguaje a partir de las competencias verbales y culturales de Sancho Panza, da como resultado un personaje novelesco complejo en sus contradicciones. Vale decir, su evolución nos muestra un personaje profundamente humano en relación con distintos aspectos, tales como su objeto de deseo (la ínsula), su corporalidad, su apetito y su verbosidad y todo lo que esto implicará frente a su lealtad de escudero y aquello que confronta sus valores y su propia visión de mundo. De este modo, la apropiación lingüística deviene un proceso de autoconstrucción de la autoimagen escuderil a partir de la verbalización, dentro de un ambiguo ir y venir de la fantasía a la realidad inmediata.

Asimismo, este proceso adquiere mayor complejidad cuando se van entremezclando los distintos registros populares del habla de Sancho Panza con el lenguaje *polido* y la cortesía, pues ello va reflejando las psicodinámicas de la oralidad que le son propias al personaje. Es decir, siguiendo las ideas de José Manuel Martín Morán, el discurso y las interacciones verbales de ambos personajes están determinados por las psicodinámicas de la cultura a la que cada uno pertenece: la cultura libresca-escritocéntrica de don Quijote y la cultura oral de Sancho. De este modo, Sancho Panza, paradigma del mundo oral popular, se desarrolla y expresa como un personaje verbomotorio (Martín 1997: 337). En consecuencia, en tanto personaje verbomotorio, la imitación de los distintos registros léxicos de Sancho van mostrando la evolución interna del personaje desde el lenguaje popular y refranescos, muestra de las psicodinámicas del pensamiento oral, hasta el lenguaje *polido* en el que se mezclan las psicodinámicas orales con aquello que el escudero va abrevando del pensamiento escritocéntrico de don Quijote. Por tanto, todo ello nos permite apreciar en este proceso las

contradicciones internas con que Sancho se va construyendo como personaje-escudero: desde el perspectivismo lingüístico con que logra conciliar ambas realidades (realidad inmediata vs. fantasía caballerescas), hasta la capacidad de utilizar los códigos caballerescos del Sancho Panza más malicioso de la Segunda parte.

Con base en lo anterior, a mi juicio, el estudio del fenómeno se comprende mejor desde la propuesta de Ana Vian Herrero sobre la mímesis conversacional. Esta propuesta, si bien está enfocada en el estudio del Diálogo como género literario-argumentativo, especialmente el Diálogo Renacentista, considero que también es válida para el diálogo de la novela y el estudio de la evolución del personaje novelesco, puesto que abarca el análisis de la imitación de los registros léxicos, las jerarquías de los dialogantes desde distintas perspectivas, la interacción dialogal desde el marco espacio-temporal y el conflicto conversacional a la luz de la pragmática. Por tanto, este enfoque nos permite estudiar tanto la imitación de registros léxicos, más allá de la caracterización y el decoro lingüístico del personaje, como las interacciones del personaje dentro del marco pragmático y la jerarquía estamental, de manera que nos es posible descodificar la evolución psicológica del escudero con base en aquello que expresa y pone de relieve la mímesis conversacional.

Asimismo, y siguiendo las ideas de Gustavo Illades, el enfoque teórico-metodológico de este estudio requiere deslindar las técnicas de producción oral, desde la oralidad viva hasta los textos oral-vocalizados (textos escritos para decirse en voz alta frente a un auditorio), de la mímesis conversacional, la cual “considerada por no pocos especialistas como el procedimiento a través del cual se inserta de manera más obvia lo oral en la escritura española reproduce retóricamente la oralidad viva, pero, agrego yo, de ninguna manera retiene las técnicas de producción del texto oral” (Illades 2014, 159). Esto nos permite comprender que la mímesis conversacional en el *Quijote* imita retóricamente la oralidad en

distintos niveles. Primero, en lo que se refiere a la “estética de la negligencia”, como la ha llamado Ana Vian, misma que reproduce el ritmo de pensamiento desordenado del coloquio oral y que otorga el efecto estético de espontaneidad. Segundo, en relación con el fenómeno del lenguaje *polido* y consecuentemente con el perspectivismo lingüístico. Tercero, en la pluma de Cervantes, la imitación retórica de los distintos registros léxicos también reproduce retóricamente las psicodinámicas de la oralidad en voz de Sancho Panza, lo que nos permite observar la evolución interna del labrador al escudero, así como el devenir de su autoimagen como resultado de la verbalización, el habla, su interacción como dialogante y las relaciones jerárquicas.

Sobre esta base, presentaré el análisis de la Primera parte siguiendo la propuesta de Ana Vian sobre la mímesis conversacional, expuesta en el número 7 de la revista *Edad de Oro*, lo que nos permitirá observar cómo las características intrínsecas de Sancho Panza, mismas que la crítica por lo general observa en el personaje de 1615, ya están dadas desde 1605. Esto nos permitirá observar cómo en la Primera parte se va construyendo como escudero de caballero andante en un mundo de fantasía y aventura caballeresca que paulatinamente va descubriendo, aprendiendo y aprehendiendo gracias a la experiencia propia, sus motivaciones primigenias y su transformación dentro de la relación jerárquica-estamental con su amo debidas a la llamada *quijotización* verbal.

Asimismo, lo anterior nos permitirá comprender los elementos y circunstancias que provocan los cambios de perspectiva e intenciones de Sancho Panza en 1615 y cómo esto afecta su evolución en lo referente al habla, aunado a su ambiguo creer y descreer en la fantasía quijotesca, así como en lo que toca a su posición dentro de la relación jerárquica-estamental y lo que esto implica para sus aspiraciones como personaje novelesco. Para ello, el análisis de la Segunda parte pone especial énfasis en el conflicto conversacional estudiado

desde la pragmática, por un lado, siguiendo las ideas de José Jesús de Bustos Tovar y Henk Haverkate y, por otro, a partir de las propuestas que Ana Vian ha expuesto en los últimos años como parte del estudio de la mimesis conversacional desde el conflicto conversacional. Esto nos permite observar los distintos conflictos entre escudero y caballero en relación con las aspiraciones del primero, su protagonismo verbal y su trayectoria hacia la ruptura de las relaciones estamentales. A su vez, esto nos permitirá comprender a Sancho Panza como un todo, cuya evolución y trayectoria rumbo a la ínsula y la ruptura de la relación estamental comienza en 1605 y llega a sus últimas consecuencias en 1615, cuando el escudero pone en tierra a su amo para evitar los azotes forzados con que don Quijote pretende desencantar a Dulcinea. Momento fundamental para comprender la liberación del personaje novelesco, ya que esta liberación rebasa los límites literarios del personaje en cuanto al decoro tanto lingüístico como estamental. En consecuencia, con la ruptura final culmina la evolución de Sancho Panza, porque es esta coyuntura la que le permite continuar las subsecuentes aventuras instalado en su rol del afamado y donairoso escudero de don Quijote de la Mancha, pero en sus propios términos.

1. MÍMESIS CONVERSACIONAL: CRÍTICA CERVANTINA Y PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA

1.1. HABLA Y CARACTERIZACIÓN LINGÜÍSTICA DE SANCHO PANZA: PANORAMA CRÍTICO

El lenguaje es uno de los fenómenos complejos del *Quijote* debido a los múltiples niveles léxicos y la integración de éstos tanto en el diálogo como en la narración, entre otros factores. Consecuentemente, en tanto fenómeno complejo, éste ha llamado la atención de las mentes más brillantes de la crítica cervantina. Así, sendos estudios han dilucidado, desde distintos enfoques, las complejidades de la prosa cervantina en ambas partes del *Quijote*: los diversos estilos léxicos y literarios a lo largo de la obra, así como los fenómenos que atañen a los personajes en particular, con especial énfasis en don Quijote y, por supuesto, en Sancho Panza. Este último, objeto central del presente trabajo.

No obstante, dentro de este panorama, aunque nos enfrentamos a trabajos rigurosos, y en algunos casos exhaustivos, en realidad los acercamientos al fenómeno del habla en Sancho Panza, y su evolución a lo largo de 1605 y 1615, no nos dan cuenta de manera precisa del artificio cervantino como fenómeno lingüístico-literario. Dicho en otras palabras, ya sea desde el enfoque retórico y estilístico o ya desde la perspectiva de las tradiciones literarias de las que abreva Cervantes para construir al personaje del escudero. En realidad, lo que nos refiere la crítica es un catálogo de registros léxicos y estilos literarios explicados desde la retórica; o bien, desde el análisis intertextual, nos expone las cualidades verbales, procedentes de otras tradiciones, que definen al personaje del escudero: comicidad verbal en función de sus simplezas, donaires y agudezas o su capacidad para hilar refranes y proverbios, vengan o no al caso, así como su tropezada imitación del lenguaje caballeresco.

Sin embargo, lo anterior no nos explica, teórica y metodológicamente, cuál es ese artificio lingüístico que se desarrolla en el habla de Sancho, ni cómo se edifica de manera que lo hace que se perciba tan coloquial y natural. Es decir, cómo es que este desarrollo oscila desde lo nítidamente conversacional hasta la expresión de los discursos más elaborados y persuasivos del escudero. Esto nos permitiría diferenciar entre aquellos momentos en los cuales el propósito del autor es la imitación paródica de discursos literarios de otros géneros de aquéllos en los cuales lo que se pretende imitar es la llaneza, la espontaneidad y el ritmo de pensamientos de la oralidad prototípica. De esta última también se desprenden diversos registros léxicos, así como ciertos elementos de la oralidad conversacional, cuya finalidad es reproducir literariamente el coloquio oral prototípico: la mimesis conversacional.

Sin embargo, antes de enfocarme en la mimesis conversacional, haré un breve y panorámico repaso de los distintos enfoques críticos relevantes, algunos de los cuales se han acercado al fenómeno que nos interesa, pero entendiéndolo como un procedimiento estilístico relacionado con el ideal valdesiano «escribo como hablo».

En cuanto a las influencias y orígenes literarios, emparentados con algunos de los rasgos más característicos del habla de Sancho, una de las primeras líneas de investigación es el análisis comparativo entre el Ribaldo, escudero del *Caballero Zifar*, y Sancho Panza. Esta hipótesis, iniciada por Philip Wagner¹, y retomada por Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela*², tiene como uno de sus argumentos más importantes el constante uso de refranes y proverbios como elemento caracterizador de ambos escuderos de origen humilde.

¹ Philip Charles Wagner. "The Sources of the «Cavallero Cifar», en *Revue Hispanique*, X, (1903), pp. 58-59. Cabe destacar que Wagner es más cauteloso que Menéndez Pelayo, pues sí toma en cuenta que las similitudes entre ambos personajes tampoco demuestran de manera indiscutible que Cervantes haya leído el *Caballero Zifar*.

² Marcelino Menéndez Pelayo. *Orígenes de la novela*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Tomo I, Santander, España: Aldus de Artes Gráficas: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, pp. 310-311.

Esta relación con el escudero Ribaldo, aunque también fue secundada por Hatzfeld, pronto fue puesta en duda por William S. Hendrix, quien sostuvo que no hay evidencias concluyentes de que Cervantes conociera el *Caballero Zifar*, obra publicada en 1512, y que por cierto jamás se menciona ni en el escrutinio de la biblioteca, ni a lo largo de todo *el Quijote* (Hendrix 1925: 486). A ello se suman los argumentos de Francisco Márquez Villanueva³ en torno a la escasa resonancia del *Zifar* a lo largo del siglo XVI, y en cuanto a las raíces literarias del refrán en la literatura del mismo siglo, además de la recurrencia e importancia que este uso estilístico alcanzó a partir de *La Celestina* (Márquez Villanueva 1973: 25, 26).

Por otra parte, Hendrix estudió la influencia de los tipos cómicos del teatro áureo en Sancho Panza, especialmente de Lope de Rueda, Torres Naharro y Juan del Encina, así como su relación con los géneros celestinescos del siglo XVI: las continuaciones de *La Celestina*, análisis que abrió un campo de estudio relevante para los cervantistas. En esta línea, Hendrix analizó la construcción del tipo cómico dentro de dos categorías: el gracioso estúpido y el gracioso inteligente. Para el crítico el personaje de Sancho oscila a lo largo de la obra entre esta dicotomía. Por tanto, de estas dos categorías es de donde se desprenden diversas cualidades que Cervantes retoma en la construcción del escudero⁴, según el enfoque de

³ Otro trabajo relevante sobre Sancho Panza que soslaya la génesis del personaje a partir del escudero del caballero Zifar es el de Eduardo Urbina. Para este crítico la génesis literaria de Sancho está directamente relacionada con Gandalín, el escudero de Amadís, mismo que sería su modelo paródico. Sobre esta base, afirma que las gracias escuderiles, tanto en las acciones de Sancho como al nivel del diálogo, son producto de una desviación del modelo paródico original. Y esta desviación, a su vez, se explica porque ante la ausencia de Dulcinea hay mayor espacio para la conversación entre caballero y escudero, dentro del marco del diálogo. De tal modo que ello implicaría uno de los mayores sellos de originalidad de Cervantes en cuanto a la libre evolución y creación de sus personajes, independientemente de sus modelos paródicos (Urbina 1991: 135-194).

⁴ Por ejemplo, explica que el “tipo estúpido es caracterizado por su ruda estupidez, su credulidad, su superstición, su deseo constante de satisfacer su apetito animal, especialmente comer, beber y dormir, su dialéctica pronunciación de palabras, su repetición de necedades estúpidas y sin sentido, su cobardía y su familiaridad con sus superiores. Los más numerosos de este tipo son los rústicos, usualmente los pastores” (Hendrix 1925: 489).

Hendrix: el mucho hablar, su habilidad discutidora, las cómicas necedades, etc. Además, entre las características verbales heredadas tanto del teatro áureo, como de *La Celestina* y sus posteriores continuaciones, incluye también el fenómeno de “la pronunciación dialéctica de las palabras” (Hendrix 1925: 491). Específicamente la pronunciación incorrecta, cuyo “efecto cómico es aumentado si se corrige la palabra” (*Ibid.* 491), como usualmente sucede con las correcciones de don Quijote a Sancho, y de Sancho a Teresa Panza.

De igual manera, Anthony Close y Márquez Villanueva toman como punto de partida del trabajo de Hendrix. Aunque Close desarrolla su análisis con base en el bufón de corte de los siglos XVI y XVII, personaje también influido por los tipos cómicos del drama áureo, y Márquez profundiza en los tipos cómicos del drama del siglo XVI. En realidad los tres autores señalan básicamente las mismas características verbales en el habla del escudero. Sin embargo, aunque desde enfoques distintos, los dos últimos observan otro elemento: el hablar sentencioso de Sancho, especialmente el de raigambre teológica.

Al respecto, Márquez Villanueva observa el lenguaje eclesiástico derivado del sermón. Explica que se trata de una oposición al tipo cómico del teatro, es decir, el rústico simple sin religión. En el caso de Sancho su buen cristianismo se pone de relieve a través de la expresión de su bien aprendido catecismo y la educación religiosa recibida de oídas, a través del cura del pueblo. Para Márquez Villanueva esto se hace palpable con las huellas del *sayagués* en la obra, en relación con lo religioso, huellas que “se advierten en las dificultades sanchescas con el latín eclesiástico” (Márquez Villanueva 1973: 86): *abernuncio*, *nula es retencio*, entre otros ejemplos. De este modo, el crítico afirma que la herencia sayaguesa tiene una doble función: por un lado, a través dichos vocablos, acredita el entendimiento nada vulgar del escudero en cuanto a lo religioso; y por otro, en el plano lingüístico, “constituye un retrato objetivo de las dificultades de pronunciación de un campesino, en cuanto persona

que no posee una cultura formal” (*Ibid.* 86). Dicho en otras palabras, se trata de una nota de caracterización verista, elemento ya moderno que supera a los tipos cómicos del drama anterior.

Por su parte, Anthony Close observa el aspecto religioso y la influencia del sermón en el lenguaje en tres niveles distintos que se van enlazando a lo largo de la obra. El primero, en función de la tradición literaria del juglar del palacio de Dios. Dicho tópico se cristaliza y toma relevancia a partir de la idea erasmista que idealiza la sabiduría contenida en el tonto simplón. Éste, a su vez, pasa de tipo literario a tipo dramático, especialmente en las comedias de santos: el santo simple o santo tonto, tradición ampliamente desarrollada por Lope de Vega y que retoma Cervantes (Close 1973: 344, 350-352). Es en este sentido que, para A. Close, los discursos religiosos y la influencia del sermón muestran los rasgos del escudero que ilustran su dicotomía tonto/listo y su ambivalencia entre agudezas, gracias, necedades y simplezas⁵.

Asimismo, otro nivel que observa el crítico es el relacionado con el estilo rústico como una oposición entre la sabiduría de la aldea frente a la de la corte, poniendo así de relieve la sabiduría rústica de Sancho⁶.

Finalmente, Close analiza este elemento no sólo en función de la inteligencia que subyace a la simpleza del escudero. Además, observa su evolución y cómo ésta da paso a otro recurso estilístico: la imitación del lenguaje caballeresco y la retórica del amo,

⁵ Respecto de la influencia del tipo cómico de la comedia de santos, Close afirma lo siguiente: “Sancho nunca es o se convierte en un modelo de santidad. Sin embargo, sus defectos son veniales; su ingenuidad es básicamente sin malicia; y su generosidad y sentido moral le pueden ganar epítetos como bueno, cristiano, discreto, y sincero. Por consiguiente, su sabiduría puede compararse con la de un santo inocente o santo tonto” (Close 1973: 351).

⁶ Con respecto de la sabiduría rústica frente a la de la corte, véase también a José Antonio Maravall. *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Madrid: Pico Sacro, 1976.

especialmente en la Segunda parte. No obstante, este último artificio estilístico, afirma Close, es heredado del género celestinesco y su finalidad es la de retratar de manera burlesca la educación que el criado va adquiriendo gracias a la compañía y consejos del amo⁷.

En cuanto a los estudios retóricos y estilísticos en torno a la lengua en el Quijote, encabeza la crítica el trabajo de Leo Spitzer en torno al perspectivismo lingüístico en la construcción de los distintos registros léxicos y literarios en la obra. Este estudio parte del fenómeno de la paronomasia y la paraetimología. Es decir, se trata de una parodia de la forma medieval de nombrar basada en la tradición bíblica: el problema de los diversos nombres de Dios, lo que externa una realidad específica a partir de la etimología de cada nombre (Spitzer 2016: 2). Así, en el Quijote “el juego paraetimológico con nombres sirve para subrayar la duplicidad de la evidencia externa: lo que para Don Quijote y Sancho son sucesos maravillosos, no son más que burlas en un mundo barroco de teatro y doblez” (Ibid. 4).

Por tanto, el perspectivismo afecta de manera general el fenómeno del habla y la diversidad lingüística de la novela. La oposición entre lengua culta y lengua popular expresa distintas perspectivas y visiones del mundo. Cada perspectiva, a su vez, es relativa a la posición social del hablante (Spitzer 2016: 6). En este sentido, agrega que las prevaricaciones lingüísticas de Sancho corresponden tanto a la significación de la etimología popular como al hecho de que el escudero malentiende el lenguaje culto y caballeresco de Don Quijote

⁷ A. Close explica lo siguiente con respecto al habla y la educación de Sancho Panza: “Este o aquel comentario sagaz se atribuyen a su recuerdo de los sermones de los sacerdotes del pueblo; sus veredictos como gobernador muestran el beneficio de los preceptos aprendidos del amo o los efectos estimulantes de la responsabilidad. El carácter general, la recurrente explicación de su creciente inteligencia en la Segunda parte implican que, aunque básicamente el tonto tiene un ingenio natural (*buena naturaleza y discreción*), este ingenio crece aún más en compañía de su amo. Su inteligencia se revela inicialmente con un estilo de elegante expresión y de verdades sentenciosas (*sentencias*). Ahora bien, al retratar a un criado que emula la retórica de su amo, Cervantes probablemente está influenciado por la *Celestina*, donde sucede lo mismo por razones burlescas” (Close 1973: 356).

(*Ibid.* 4-6). Asimismo, Spitzer subraya que el personaje de Sancho constituye el ejemplo ideal para estudiar el funcionamiento del imaginario lingüístico popular.

Por su parte, Amado Alonso fue el primero en nominar uno de los aspectos más llamativos del habla de Sancho como «prevaricaciones lingüísticas», término que ha sido retomado por diversos estudios críticos para describir las incorrecciones idiomáticas en la pronunciación del escudero, así como sus confusiones y malentendidos en torno a los cultismos, especialmente los de Don Quijote. Al respecto, Amado Alonso explica el sentido de las prevaricaciones idiomáticas de Sancho en los siguientes términos: “Unos no tienen otra sustancia particular que la de mostrar y explotar como primaria fuente de regocijo la impericia (rusticidad frente a urbanidad) de Sancho, más divertida por funcionar en situaciones idiomáticas cultas, como son los diálogos con Don Quijote o con otras personas instruidas” (Alonso 1948: 9). Asimismo, agrega que éstas también tienen la función de permitir a don Quijote expresar el ideal lingüístico en torno al “buen lenguaje”, ideal que era “un valor puesto como primordial en la vida de relación por el Renacimiento en el siglo XVI” (*Ibid.* 14). Finalmente, Alonso también señala la evolución del discurso de Sancho, debido a la influencia de su convivir cotidiano con don Quijote, así como su caracterización como personaje a través del discurso y del registro léxico (*Ibid.* 16-20).

En su estudio ya clásico, y siguiendo las propuestas metodológicas de los estudios de Spitzer y de Vossler, Helmut Hatzfeld realizó un esfuerzo estilístico abarcador, en cuanto al estudiar de las diferentes figuras retóricas y estilos verbales dentro del plano de la retórica clásica. Con ello distinguió los estilos procedentes de tradiciones literarias anteriores: caballeresca, pastoril, etc. Sobre esta base señala que al nivel del diálogo el arte de Cervantes “implica un realismo idiomático emparentado con *La Celestina*” (Hatzfeld 1949: 10):

El diálogo está emparentado con *La Celestina*, con las obras dramáticas de Lope de Rueda, tan conocidas de Cervantes, y con el arte coloquial de Alfonso de Valdés. De la *Celestina* procede la abundancia de refranes; la alacridad de las sentencias nos retrotrae al Arcipreste de Talavera. La inurbanidad de los dichos de pastores, posaderas y labriegos ha sido utilizada por Cervantes como medio de caracterización (Hatzfeld 1949: 11).

Sin embargo, dichos rasgos paremiológicos, populares y coloquiales Hatzfeld los describe en términos de discursos literarios y sus respectivas tradiciones. En este contexto, ubica la caracterización de Sancho a partir de su habla popular, en primer lugar, y también en función de dos motivos ideológicos fundamentales en su devenir como personaje: el motivo del gobernador, mismo que se sostiene en el afán pragmático de bienes, éxitos materiales y poder; y el motivo del retorno, el cual “siempre suena cuando amenaza a su amo con abandonarle” (Hatzfeld 1949: 29, 30). Sin embargo, ambos motivos en la evolución de Sancho edifican al personaje como acompañamiento secundario del tema central: don Quijote. Ello porque, al obtener el gobierno de la ínsula y reconocer que es una carga que lo rebasa, comienza a servir a su amo con menor interés; aunque al final de la novela llega a convencerse por completo de los discursos y encantamientos en que cree su amo (*Ibid.* 34-36)⁸.

Rosenblat, por su parte, realizó un estudio aún más exhaustivo en el que describe el uso del lenguaje en relación con los juegos de palabras, las figuras retóricas, las antítesis, supresiones, rupturas, bagaje refranescos y coloquial, etc., pero, sin definir los niveles lingüísticos a que corresponden estos fenómenos. Asimismo, su análisis parte de lo que denomina “la actitud de Cervantes ante la lengua”. En este sentido, nos dice que, por un lado, la imitación de estilos literarios se utiliza como un recurso paródico (Rosenblat 1971: 22). Pero, por otro lado, hay una actitud de repudio a la afectación elocutiva propia del

⁸ Al respecto, el autor expone que tales motivos “son los motivos de caracterización y los motivos de realización de la acción, tanto como motivos de estilo y de concepción que dominan la acción novelesca” (Hatzfeld 1949: 36).

gongorismo, misma que se sustenta en la mayoría de los manuales de retórica de la época

(*Ibid.* 25). Y no sólo eso, pues se trata de una actitud basada en el ideal valdesiano.

Más cerca está Cervantes de Juan de Valdés, que enunció claramente su doctrina: «el estilo que tengo me es natural; y sin afectación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien la afectación». Era también el ideal de Garcilaso, al elogiar a Boscán, por su traducción del *Cortesano* de Castiglione (Rosenblat 1971: 25).

En consecuencia, Rosenblat afirma que la actitud de Cervantes apunta a un lenguaje cuya llaneza y sencillez imita el habla de la lengua natural. De esta forma, sigue la pauta del *Cortesano* en el sentido de que “la mejor y más verdadera arte —dice— es la que no parece ser arte” (Rosenblat 1971: 26). Ello se relaciona con lo que postula Ana Vian Herrero⁹ en cuanto a que la mimesis conversacional nos presenta en el diálogo una conversación que, por la naturalidad de la misma, pretende hacernos creer que se trata de la imitación de una conversación realmente acontecida. Rosenblat no define el fenómeno en dichos términos, ya que su estudio es muy anterior.

Por otra parte, el crítico también explica que el habla coloquial se opone a la imitación de los registros literarios (caballerescos o pastoriles). Es decir, éstos representan, en tanto parodia de estilos, la crítica a la afectación, cuyo fundamento es el ideal valdesiano (Rosenblat 1971: 26, 27). Además, cada registro de lenguaje sirve como elemento caracterizador. Así, el lenguaje arcaizante caracteriza a Don Quijote “como hombre de otros tiempos, salido de los libros de caballerías, igual que sus armas heredadas de sus bisabuelos” (*Ibid.* 28); pero en momentos álgidos en los que se confronta con la realidad, habla en lenguaje llano y corriente (*Ibid.* 29). Por ello, Rosenblat observa que, en los diálogos y discursos, Cervantes manifiesta en todo su esplendor la lengua de su tiempo, “y sólo

⁹ Ana Vian Herrero. “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, *Edad de Oro*, 7, (1988), 173-186.

ocasionalmente alternan –como conciliación entre el pasado y el presente– las formas viejas y las formas nuevas” (*Ibid.* 28).

Rosenblat analiza dentro de este contexto la caracterización de Sancho a partir del habla. Siguiendo las ideas de Amado Alonso, señala las incorrecciones idiomáticas que configuran a Sancho como un prevaricador del lenguaje. Al respecto subraya que dicha característica tiene dos finalidades: 1) la crítica contra el habla vulgar; y 2), la comicidad, pues al igual que el vizcaíno y el sayagués, las prevaricaciones son un viejo recurso de comicidad procedente del teatro (Rosenblat 1971: 33).

Además, agrega que junto a las prevaricaciones se presentan las pullas exclamativas y la acumulación de refranes en Sancho. Este elemento, también cómico, imita los rasgos de la expresión coloquial española, rasgos que señaló el napolitano Massimo Troiano en 1569¹⁰ (Rosenblat 1971: 34, 35, 38).

Lo anterior tiene como finalidad enfrentar la forma rústica de Sancho con el habla culta de don Quijote. Así, las correcciones del amo corresponden al ideal de ennoblecimiento de la lengua, lo que refleja “de manera viva la distinción o el contraste entre los dos lenguajes, o, a través del lenguaje, entre los dos mundos” (Rosenblat 1971: 33). Asimismo, expresa una dignificación de la lengua popular mediante la naturalidad y algunos elementos del cuento oral popular (*Ibid.* 43). Es decir:

La naturalidad es virtud capital del diálogo: el vizcaíno habla como vizcaíno, los galeotes como galeotes, las labradoras del Toboso como aldeanas rústicas (II. Cap. X), y Sancho como Sancho. El diálogo tiene movilidad teatral, y es uno de los mayores encantos de la obra [...] Cervantes tomó del teatro cómico la caracterización de los personajes a través del habla, que se convirtió en procedimiento pictórico (Rosenblat 1971: 46).

¹⁰ “Tres rasgos de la expresión española le llamaron la atención: la abundancia y frecuencia de comparaciones, exclamaciones y preguntas retóricas; el cúmulo de nombres, apodos y sinónimos picantes, mordaces y burlescos, y los refranes innumerables que matizaban la conversación” (Rosenblat 1971: 35).

Al respecto, hay que subrayar que estos elementos de naturalidad y teatralidad son algunos de los recursos lingüísticos de visualización imaginaria con que se construye la mimesis conversacional, según observa Ana Vian, como veremos más adelante.

Finalmente, Rosenblat explica que la evolución de Sancho se presenta dentro de esta caracterización a través del habla que se edifica el humor y la comicidad en Sancho como los que analizan el discurso del escudero, lo que la crítica ha llamado la *quijotización* del personaje. Es decir, a medida que avanza la obra, el personaje va adquiriendo conciencia de su propio léxico y discurso, va asumiendo el discurso caballeresco de su amo, sus correcciones lingüísticas y su preocupación por el buen lenguaje, aunque sin dejar de prevaricar. De tal suerte, “Sancho se nos ha convertido así en maestro de estilo. Frente a la afectación, la virtud suprema es la naturalidad o la llaneza” (Rosenblat 1971: 46).

Desde otra perspectiva, dentro de los estudios retóricos encontramos también aquéllos cuya finalidad ha sido explicar tanto los mecanismos con que se edifica el humor y la comicidad en Sancho como los que analizan el discurso del escudero desde su construcción retórica persuasiva. En este último caso se encuentra el trabajo de Howard Mancing. Este autor analiza algunos recursos estilísticos en la *elocutio* de Sancho, tomando como ejemplo el pasaje de los batanes. Con ello pretende demostrar que desde la Primera parte el labrador “de muy poca sal en la mollera” es mucho más inteligente de lo que parece (Mancing 1980: 717- 723).

Igualmente, en el campo de la construcción retórica en función humorística, Augusto Hachoun analiza figuras tales como el ateísmo, la cita trastocada, metaplasmos, paronomasia, paragramatismo, prosonomasía, el trasoír, la mimesis, etc. Dichas figuras, nos dice, construyen los tres tipos de humor que se observan en el habla del escudero: 1) humor cándido, 2) humor ingenioso, y 3) adecuación de lo inadecuado. Es, por tanto, a partir de esta

construcción retórica en función humorística, que explica el habla prevaricadora, la imitación de lenguajes y variedad de registros, entre otros rasgos del lenguaje sanchesco.

Por otro lado, un estudio de suma importancia es el de Robert M. Flores en torno al habla rústica de Sancho. Al respecto, este análisis parte de contrastar dos niveles de habla presentes en la obra, especialmente en el habla y el discurso de Sancho: el *hablar rústico* vs el *hablar polido*. Flores afirma que se trata de dos niveles, tanto lingüísticos como estilísticos, de los que Cervantes y sus personajes son conscientes a lo largo de la novela (Flores 1985: 77, 78).

Para comprobar lo anterior, se enfoca en la revisión de los elementos que constituyen la construcción estilística del habla rústica de Sancho, elementos que estudia en las dos primeras ediciones de la obra. De esta manera evidencia que algunos cambios de grafías u omisiones pertenecen al criterio de dichas ediciones, mientras que, en lo que Flores considera que debió ser el manuscrito autorial, los elementos lingüísticos y grafías que corresponden a una pronunciación incorrecta debieron ser constantes. De manera que estos “aspectos de la caracterización que Cervantes hace de Sancho son todos elementos fundamentales de la bien definida y consistentemente dibujada personalidad del escudero” (Flores 1985: 78). Por tanto, explica:

resulta imposible estudiar el hablar rústico de Sancho sin mencionar sus despropósitos lingüísticos y juegos de palabras, su recurrir a proverbios y el encadenamiento de proverbios y refranes que expresa de un tirón, su uso de formas arcaicas con el propósito de imitar a su amo, su tortuoso capricho de decir, sus exclamaciones improvisadas, cómicas vueltas de oraciones, exageraciones y vulgarismos, sus inversiones del orden de los componentes de la frase u oración, propósito y contenido de su discurso (Flores 1985: 78).

Asimismo, Flores hace una distinción entre lo que, afirma, se ha llamado incorrectamente “prevaricaciones” idiomáticas y las categorías que componen el habla rústica de Sancho. Es decir: distingue “entre coloquialismos y algunos de los otros elementos que maquillan el habla de Sancho” (Flores 1985: 78). Esta categorización, expone, se

compone de los siguientes elementos: 1) juegos de palabras, 2) *malapropismos*¹¹, y 3) coloquialismos. Así, en cuanto a la diferencia técnica de las palabras y su función dentro de cada categoría, Flores explica lo siguiente:

Los juegos de palabras de Sancho son equivocaciones conscientes, y los usa principalmente para entretenerse él mismo y a sus oyentes, o como paliativos para sus problemas o temores cuando se encuentra a sí mismo en una situación difícil. Es evidente que en esas instancias Sancho retuerce a propósito, combinando o sustituyendo lo que él ha escuchado, haciendo así algo totalmente diferente, y él es consciente de lo que está haciendo. Además, la mayoría de los juegos de palabras implican cambios hechos a los nombres propios correctos.

Los malapropismos de Sancho son una cuestión diferente. Ninguno de ellos es un sustantivo correcto, y todas las ocurrencias enlistadas son ejemplos de la incorrección, uso accidental de una palabra o frase en lugar de la correcta, pero que suena fonéticamente similar. La única ocasión en la que Sancho se da cuenta, antes de ser corregido, que no conoce el significado de uno de sus despropósitos lingüísticos, es decir, que él probablemente está pronunciando mal la palabra correcta, es cuando dice «*logicuos*» en lugar de *longicuos* («no entiendo eso de *logicuos*», II, O7v).

[...] *los coloquialismos* de Sancho son transposiciones de letras o sonidos (personaje> *presonaje*, persona> *presona*, abrenuncio> *abernuncio*); inserción de un sonido o sílaba, (epéntesis local: inserción de una vocal o consonante en una palabra para facilitar su pronunciación): *patrañas*> *pastrañas*, fiscal> *friscal*, Isopete> *Guisopete*); supresión de sonidos ([Ç]ensorino> *Çonzorino*, cebellina> *cebollinas*, homicidio> *omecillo*, dictado> *litado*, dictas> *lita*) (Flores 1985: 81, 82).

Como podemos observar, la categorización de Flores es mucho más rigurosa a nivel teórico que la conceptualización de Amado Alonso en cuanto a las prevaricaciones idiomáticas. Sin embargo, para precisar, la última categoría de coloquialismos que expone Flores, en realidad, está compuesta por *vulgarismos*. Es decir, por incorrecciones idiomáticas fuera tanto de la norma culta como de sociolectos o normas regionales, que aunque pueden ser parte de la lengua coloquial, en realidad son errores derivados del desconocimiento del hablante, a causa de su bajo nivel cultural¹².

¹¹ El término *malapropismo* se utiliza “para nombrar el error cometido por la persona que, al querer utilizar una palabra no bien conocida, la sustituye por otra de composición fonética similar. Si en el caso de la *etimología popular* se crea un término nuevo, variando analógicamente la forma existente pero conservando el significado de esa forma existente, en el caso del malapropismo hay en la mente del hablante una situación de homofonía, de homonimia. El locutor tiene sólo una intuición aproximada de la forma que corresponde al significado que quiere transmitir, de hecho, desconoce exactamente el significado de la una y de la otra, pero sabe vagamente que una de ellas conviene al contenido de lo que intenta transmitir” (Martinell 1993: 221).

¹² Al respecto, siguiendo las ideas de A. Briz, Lorena Camacho hace la siguiente distinción: “Para caracterizar la lengua hablada se han venido confundiendo los términos *coloquial*, *popular* y *vulgar*. Con *popular*, nos referimos a algunos de los niveles de lengua (medio-bajo, bajo), derivado de las características socioculturales del individuo; con *vulgar*, a usos no contemplados en la norma estándar o normas regionales, como consecuencia de un nivel de lengua bajo; y *coloquial*, entendido como nivel de habla, sería el «uso socialmente

No obstante, salvo la precisión en torno a los vulgarismos, por lo demás seguiremos muy de cerca la propuesta de Flores en nuestro análisis, sobre todo en cuanto a la intención con que se utiliza cada categoría y la conciencia que el personaje tiene de la misma. Ello puesto que esa conciencia lingüística que señala Flores, en la pluma de Cervantes y consecuentemente en la consciencia de sus personajes, es un elemento que corresponde a la mimesis conversacional en cuanto a imitación no sólo del habla, sino también de la imitación textualizada de la familiaridad y la distensión propias de un coloquio oral prototípico en el que convergen los distintos registros lingüísticos y las incorrecciones idiomáticas propias del ritmo de pensamiento de la conversación oral.

Para finalizar, esbozaré brevemente la línea de estudios que, desde distintas perspectivas, se han enfocado en el diálogo del *Quijote* como tema central. Dichos trabajos parten de las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, en donde se refiere a la gran novela cervantina como un conjunto de diálogos y a la novela como categoría del diálogo. Siguiendo esta línea, los primeros estudios centraron su atención en buscar las relaciones del diálogo cervantino con la tradición del diálogo clásico de la que abreva, afirman los críticos. Así, Eleazar Huerta observa las influencias del diálogo platónico en la obra de Cervantes, así como de sus más cercanas fuentes: *El Cortesano* traducido por Boscán, el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés y *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León (Huerta 1947: 66).

En el mismo sentido, Luis Andrés Murillo observa la filiación cervantina con el diálogo español del siglo XVI y la dialéctica¹³, característica principal de este género. En

aceptado en situaciones cotidianas de comunicación, no vinculado en exclusiva a un nivel de lengua determinado y en el que el vulgarismo y los dialectalismos aparecen en función de las características de los usuarios»". (Camacho 2009: 333, 334).

¹³ Al respecto, véanse los siguientes estudios: Claudio Guillén. "Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado", en *El primer siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona: Crítica, 1998, pp. 212-134. Elías L. Rivers. "Cervantine Dialectic", en *Quixotic Scriptures. Essays on the Textuality of Hispanic Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. 105-31.

consecuencia, para Murillo los personajes cervantinos también comportan dicha esencia dialéctica y más aún, afirma, nacen de ella (Murillo 1959: 66).

No obstante, Jesús Gómez ha abordado el tema más detalladamente, de modo que su análisis pone el acento en la confusión que implica asimilar diálogo y dialéctica de manera absoluta. Para el autor ambas categorías no son términos equivalentes, pues “la sustancia de los diálogos españoles del siglo XVI no es dialéctica, sino didáctica. Es decir, se concibe el diálogo como medio de transmisión del conocimiento, antes que como una búsqueda compartida de la verdad, según aparece en Platón” (Gómez 1990: 36). Sobre esta base, Jesús Gómez diferencia el diálogo como medio de expresión formal (el caso del *Quijote*), de la dialéctica como método de conocimiento que implica una determinada visión de mundo; así como del dialogismo, término acuñado por Bajtín con el que se refiere a la novela moderna, especialmente a partir de Dostoievsky, y “a procedimientos literarios muy diferentes del diálogo, como el llamado estilo indirecto” (*Ibid* 37).

Partiendo de esta distinción, Gómez expone lo siguiente: “En términos genéricos, el diálogo de la novela es semejante al del teatro, pero opuesto al diálogo dialéctico” (Gómez 1990: 37). De modo que ambos se diferencian porque en el diálogo dialéctico la característica principal “estriba en que los interlocutores, el tiempo y el espacio están al servicio de las ideas que, a su vez, dependen del proceso discursivo (lógico o retórico de la argumentación)” (*Ibid* 37). En el diálogo de la novela, en cambio, “las ideas tienden a depender de la caracterización individual de los interlocutores, orientados hacia la acción y determinados por una historia personal concreta, lo mismo que sucede en el teatro” (*Ibid* 37).

En este sentido, Jesús Gómez observa que el diálogo del *Quijote* se vincula con la tradición del diálogo de la *Celestina* y los entremeses de Lope de Rueda, mismos que están escritos en prosa (Gómez 1990: 37). Para fundamentar lo anterior, retoma las ideas de

Anthony Close, quien relacionó el empleo del diálogo en la obra cervantina con la tradición del diálogo entremesil¹⁴, lo que implica que las conversaciones entre don Quijote y Sancho estén determinadas por el esquema típico de la comedia, del galán con el gracioso (*Ibid* 38).

En consecuencia, Gómez agrega que:

El diálogo en el *Quijote* se acerca al diálogo teatral en la medida que no es un diálogo objetivo, sino que depende de cada personaje, de acuerdo con su procedencia social o geográfica. Éste es uno de los rasgos de la lengua cervantina que con más acierto ha subrayado la crítica [...] Don Quijote está caracterizado por su estilo caballeresco, mientras que Sancho lo está por el suyo popular, plagado de refranes, modismos e incorrecciones lingüísticas (Gómez 1990: 38).

Asimismo, además de relacionar el decoro lingüístico con la tradición del teatro, Gómez retoma la idea de la “rueda virgiliana” sobre el decoro: cada personaje habla según su procedencia social, misma que se corresponde con su excelencia. De ahí, afirma que en la novela cervantina se da una interesante ruptura de la preceptiva:

La ruptura de esta convención estilística ha tenido consecuencias fundamentales en la literatura occidental, como ha estudiado Erich Auerbach [...] En la obra maestra de Cervantes, se produce de manera significativa la parodia de la convención estilística que exige la correspondencia entre el habla de cada personaje y su condición social. Así, Sancho intenta acceder con éxito relativo a un nivel lingüístico superior que, según el *decoro* o la «rueda virgiliana», no es el que le corresponde (Gómez 1990: 39).

En esta línea, observa que las prevaricaciones de Sancho no sólo tienen un valor humorístico como en el teatro del siglo XVI, en realidad sirven también para caracterizar al personaje como individuo, lo que desemboca en la *quijotización* del personaje (Gómez 1990: 40). Hecho, éste, que no sólo derrumba la teoría lingüística sobre los tres estilos, sino que demuestra, a través de Sancho, que “la discreción lingüística no es incompatible con la naturalidad ni con la baja condición” (*Ibid* 40, 41). Dicho de otro modo, Cervantes retoma dicho recurso humorístico del teatro, pero da un paso más adelante en el uso de la técnica estilística, al convertirla en un elemento esencial en la caracterización.

¹⁴ Al respecto, véase: Anthony Close. “Characterization and Dialogue in Cervante’s «Comedias en Prosa»”, *The Modern Language Review*, 76: 2, (1981), pp. 338-356.

De este modo, y tomando en cuenta la tradición celestinesca de la que abreva en conjunto con su conciencia dialógica, Gómez observa lo siguiente: “El diálogo en el *Quijote* no es uniforme, sino que depende del carácter de los personajes que, a su vez, varía según las particularidades de cada situación dialógica. Se trata, por tanto, de un diálogo subjetivo o, como dice Claudio Guillén, de un «diálogo inacabado»” (Gómez 1990: 42).

Asimismo, en un artículo posterior, Jesús Gómez se vuelve a ocupar del tema; para ello parte de una de las ideas esbozadas en el estudio de 1990 en cuanto a las diferencias entre diálogo y dialéctica. En consecuencia, expone que la relación dialéctica general que sí se construye en el *Quijote* es la que se desarrolla, primero, específicamente entre los interlocutores; y segundo, aunque oculto, entre los interlocutores y las voces narrativas. De manera que esta dialéctica general se traduce en el perspectivismo lingüístico que señaló Spitzer. Es decir, una serie de puntos de vista que generan el dialogismo bajtiniano en la obra. Una multiplicidad de perspectivas que se expresan a través del diálogo y que, a su vez, se oponen al punto de vista único del Yo narrativo de la novela picaresca¹⁵ (Gómez 1990: 42, 43). Ello tiene como resultado otorgar libertad y movimiento a los personajes cervantinos, a la vez que les concede mayor imparcialidad en sus juicios¹⁶ (Gómez 2004: 248).

¹⁵ En el mismo sentido, Jacqueline Ferreras afirma que el paso del diálogo conceptual del siglo XVI a la novela picaresca fue precisamente la pérdida de la multiplicidad de voces para llegar al punto de vista único y parcial de la picaresca (Ferreras 1985: 355).

¹⁶ “La distancia narrativa se refleja en diversos aspectos que dotan de libertad y movimiento a los personajes de la novela cervantina, caracterizada por la relatividad de los juicios tanto del narrador o narradores (Cide Hamete, el traductor morisco, el narrador cristiano, los Anales de la Mancha) como por las opiniones diversas de los personajes, en su perspectivismo, que mantienen puntos de vista encontrados u opuestos sobre la realidad como el de don Quijote frente a Sancho. La diversidad de opiniones que manifiestan los personajes explica la progresiva importancia que adquiere el diálogo, desde la primera salida, caracterizada por los soliloquios de don Quijote, hasta la relación dialógica fundamental que se establece entre don Quijote y Sancho” (Gómez 2004: 248-249).

Con base en lo anterior, y partiendo de la distinción entre el Diálogo del siglo XVI y el diálogo del *Quijote* como forma de expresión (el diálogo de la novela)¹⁷, Gómez elucida algunos otros aspectos que separan a la novela cervantina del Diálogo como género. En primera instancia, subraya que en el diálogo novelístico cervantino el desarrollo narrativo “es la expresión dialógica de unos caracteres literarios, dentro de la ficción, cuyas voces se retratan como si fueran autónomas con respecto a la del autor” (Gómez 2004: 250).

En segundo lugar, señala la importancia que adquiere el diálogo entre caballero y escudero a partir de la segunda salida, pues, en la primera salida, a falta de diálogo efectivo, la locura de don Quijote contrasta de manera absoluta con la realidad. En cambio, en la segunda salida “no se contrapone únicamente la locura del hidalgo frente a la realidad, sino que median las advertencias previas de Sancho y, tras el final frustrante, el comentario *a posteriori* de las mismas. Es un hallazgo fundamental en la estructura de la novela y básico por lo que se refiere al sentido de las pláticas y diálogos entre don Quijote y Sancho” (Gómez 2004: 254). Ello, además, hace posible calar hondo en los pensamientos de los personajes gracias a las conversaciones que se establecen entre ambos, a veces para enseñar, razonar o convencer, y otras incluso para discutir. De este modo, afirma Gómez, el diálogo con Sancho obliga al caballero “a introducir cierta coherencia entre su mundo imaginario y la realidad real” (Gómez 2004: 255). Coherencia fundada en el recurso de los encantadores como justificación a los hechos inexplicables.

Otro elemento que elucida es la jerarquía entre los interlocutores. Explica que el diálogo didáctico del siglo XVI “parte en general de una relación de igualdad entre los

¹⁷ Gómez observa que, aunque en la novela cervantina el esquema dialogal no está al servicio de las ideas, como sí sucede en el género dialogado, en realidad también hay excepciones tales como los pasajes doctrinales que se desarrollan, por ejemplo, en el final de la Primera parte en las discusiones teóricas entre don Quijote y el cura (Gómez 2004: 250).

interlocutores, por lo que pueden expresar libremente sus opiniones” (Gómez 2004: 256).

Por el contrario, don Quijote y Sancho parten de la relación estamental amo-criado, misma que es determinante en el desarrollo de la novela. Así, pues, ambos personajes:

van adquiriendo progresiva importancia y protagonismo en el desarrollo narrativo, pero ambos interlocutores no parten de una relación de igualdad. El desnivel social entre amo y criado se pone de manifiesto en la diferencia de tratamientos, así mientras don Quijote trata al escudero de *tú* (ocasionalmente con *vos*), fórmula de confianza utilizada con los inferiores, Sancho se dirige al hidalgo con *vuestra merced* habitualmente (Gómez 2004: 256).

En el mismo sentido, observa que el desarrollo de las jerarquías es también fundamental para el perspectivismo y el dialogismo, este último además se convierte en principio estructural de la novela. Ello deviene, por tanto, en “contrastes dialécticos entre pareceres, que van superponiéndose” (Gómez 2004: 257):

la variedad de puntos de vista viene condicionada también por las diferencias sociales entre los interlocutores, así cuando don Quijote le permite a Sancho que se siente junto a él para comer, exclama el escudero irónicamente: «¡Gran merced!» porque se precia más de comer «en mi rincón sin melindres ni respetos» (I, 11). La diferencia de pareceres entre ambos se pone de manifiesto también frente al auditorio improvisado de sorprendidos cabreros que escuchan las pláticas entre don Quijote y Sancho (Gómez 2004: 257).

Igualmente, señala que las diferencias estamentales son clave en la visión realista del escudero frente a la visión idealista de don Quijote (Gómez 2004: 257). No obstante, la relación estamental de la que parte no es obstáculo para que los papeles se hagan intercambiables, tal es el caso de Sancho frente a Maritornes cuando le explica qué es un caballero andante o frente a Teresa Panza; del mismo modo ello tampoco frena la *quijotización* de Sancho:

el proceso de *quijotización* de Sancho es imparable a lo largo de toda la novela. La caracterización dialógica del escudero también evoluciona, como lo hace el personaje. En la misma venta de Palomeque, cuando Sancho convencido todavía de las virtudes del bálsamo de Fierabrás, tiene que pedirle al cuadrillero los ingredientes para que su amo lo confeccione, lo hace asumiendo la *fabla* quijotesca (Gómez 2004: 259).

En contraposición, “don Quijote se va haciendo más sensato, en la medida que Sancho aprende a engañarle” (Gómez 2004: 260). Así, a partir de los batanes, cuando Sancho urde el engaño al caballero, atribuyéndolo a designios de encantadores, lo que sucede es que el

escudero ha aprendido “el sistema de su amo y lo utiliza, dentro de su propia simplicidad” (*Ibid* 260)¹⁸. Esto pone de relieve el desarrollo al que han llegado las relaciones jerárquicas, de modo que no es casualidad que, después de la burla, este episodio motive las primeras reflexiones de don Quijote sobre el tipo de conversación¹⁹ que sostiene con su escudero (*Ibid* 260). Al mismo tiempo, partir de ahí la conversación va cobrando mayor importancia, pues “cada vez con más frecuencia, las pláticas del *Quijote* versan sobre la manera de conversar que caracteriza a los interlocutores, convirtiéndose en auténticos metadiálogos, que ocurren con frecuencia en la Segunda parte” (Gómez 2004: 261). Asimismo, en nuestro análisis, se observa que estas referencias a la manera de conversar son elementos de la mimesis conversacional que funcionan como elementos que aluden al marco del coloquio y a la lengua hablada no formalizada.

Por otro lado, hay que destacar otro aspecto de la lengua cervantina que se desarrolla a partir del mandato de silencio con que don Quijote pretende fallidamente restablecer el orden jerárquico, así como moderar el habla desbordada de Sancho. Se trata de la

¹⁸ Gómez opina que lo mismo sucede cuando Sancho pretende engañar a don Quijote en relación con la falsa embajada a Dulcinea en la Primera parte; pero la evolución del escudero aún no alcanza los vuelos imaginativos del amo: “Cuando Sancho engaña de nuevo a don Quijote, en el episodio de la embajada a Dulcinea, haciéndole creer que la ha visto, la rústica imaginación del escudero es incapaz de remontar el vuelo hasta las alturas del de su amo. Éste le pregunta si Dulcinea estaba «ensartando perlas o bordando alguna empresa», responde Sancho que «ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa»; y cuando don Quijote se refiere a su «fragancia aromática», Sancho replica «que sentí un olorcillo algo hombruno» (I, 31) (Gómez 2004: 260). En mi opinión esto es incorrecto. De hecho, creo que la malicia y la argucia de Sancho ya han alcanzado un punto tal que es capaz de ironizar y rebajar a Dulcinea de manera paródica.

¹⁹ Por lo tanto, el pasaje de los batanes será clave “para la evolución dialógica entre amo y criado, porque señala el grado de confianza que han adquirido ambos, mal que le pese a don Quijote ya que el proceso resulta imparable. Con su mentalidad rústica, Sancho replica a su amo acto seguido y le demanda, en un nuevo acto que atenta contra la caballería: «cuánto ganaba un escudero de un caballero andante en aquellos tiempos, y si se concertaban por meses, o por días, como peones de albañir» (I, 20); para pasmo de su amo: «No creo yo —respondió don Quijote— que jamás los tales escuderos estuvieron a salario, sino a merced». La situación se recompone momentáneamente porque Sancho, premiado con su inclusión en el «testamento cerrado» que el hidalgo ha dejado en casa, le promete lo siguiente: «Mas bien puede estar seguro que de aquí en adelante no despliegue mis labios para hacer donaire de las cosas de vuestra merced, si no fuere para honrarle como a mi amo y señor natural» (I, 21)” (Gómez 2004: 261).

acumulación de insultos. Estos se presentan en voz de don Quijote cuando Sancho se expresa de manera vulgar sobre Dulcinea, Gómez expone que este es otro de los elementos que diferencian al diálogo del *Quijote* del Diálogo didáctico del siglo XVI: “Desde luego, no hay tal acumulación de insultos en las obras dialogadas, que giran sobre una argumentación de tipo intelectual sin que aparezcan rasgos tan emotivos como es propio de los diálogos novelescos, aun a pesar de que se pueda aducir la denominada «mimesis conversacional»” (Gómez 2004: 262)²⁰.

Al respecto, cabe agregar que, efectivamente, como veremos en nuestro análisis, las funciones de la mimesis conversacional que se desarrollan con mayor profundidad en el diálogo novelesco son justamente las que están orientadas hacia la evolución del personaje. Tal es el caso de las prevaricaciones y la acumulación de refranes, las cuales funcionan en el mismo sentido emotivo con que se edifican las acumulaciones de insultos en el diálogo novelesco. Para Gómez, ambos elementos, prevaricaciones y sarta de refranes, se convierten en recursos dialógicos constantes hasta la Segunda parte y explica que: “El recurso cómico es semejante al que se utiliza en el entremés de *Los habladores*, que ha sido atribuido a Cervantes, construido enteramente a base de coloquios disparatados porque los personajes no pueden evitar incurrir en el vicio que censura el título de la pieza” (Gómez 2004: 271). De este modo: “La certera caracterización cómica de Sancho, basada tanto en la sarta de refranes como en las prevaricaciones idiomáticas, aparece básicamente en la segunda parte

²⁰ Al respecto, agrega que, dado que es un elemento de hecho inusual, igualmente hay obras que como excepción sí lo presentan, aunque no en la misma medida que los diálogos del *Quijote*. Un ejemplo, expone, es el *Coloquio de la mosca y la hormiga*, en el que la mimesis conversacional viene condicionada por la tradición fabulística (Gómez 2004: 262). Yo agregaría también el diálogo del *Viaje de Turquía*, en el que, debido a la comicidad y la marcada intención humorística de Mátalas Callando, se presenta frecuentemente la acumulación de insultos entre Mátalas Callando y Juan de Voto a Dios con mayor profundidad y emotividad.

del *Quijote*. Responde sin duda al cada vez mayor protagonismo que adquiere la figura del escudero” (*Ibid* 272).

Finalmente, otro aspecto de interés para este trabajo que debo subrayar son los coloquios de carácter argumentativo que se presentan al final de la Primera parte. En su análisis, Jesús Gómez afirma que se trata de los diálogos más teóricos y doctrinales de la obra, en referencia a la discusión entre el cura y el canónigo sobre los libros de caballería y sobre la comedia nueva lopesca [I, 47-48]; posteriormente entre el canónigo y don Quijote se presenta la *disputatio*, o *altercatio*, en torno a los libros de caballerías [I, 49-50]: “En ambos coloquios, de carácter argumentativo, hay una cierta semejanza entre el *Quijote* y el género dialogado, en el que predomina la expresión de un razonamiento sobre la caracterización de los interlocutores, aunque no por ello deje de existir la mencionada ficción conversacional o dialógica” (Gómez 2004: 264).

No obstante, el diálogo continúa siendo novelesco, ya que “Las pláticas entre don Quijote y Sancho mantienen la tensión narrativa. De nuevo expresa el escudero sus dudas sobre el encantamiento quijotesco, utilizando de manera paródica un razonamiento pseudo-escolástico o silogístico con que él cree haber convencido dialécticamente a su amo” (Gómez 2004: 264-265). En este sentido, explica que se trata de una parodia del razonamiento mayéutico, mismo elemento que se repetirá en la Segunda parte [II, 8: sobre la superioridad de los santos sobre los caballeros]. Con ello, afirma Gómez, el escudero demuestra “de modo cómico si se quiere, su habilidad dialéctica innata que va a emplear a fondo después, por ejemplo, en el episodio de la ínsula Barataria” (*Ibid* 265). Sobre este aspecto en específico cabe subrayar que las relaciones entre los interlocutores, basadas en estructuras tales como maestro-discípulo, adversarios o proponentes también son un elemento de la mimesis

conversacional con que se caracteriza a los dialogantes del *Quijote*. De modo tal, que de hecho observaremos desde principio de la segunda salida la recreación de la estructura mayéutica desde la mimesis conversacional.

Por otro lado, hay otro grupo de estudios que se han enfocado en aspectos específicos del diálogo. Por ejemplo, Alberto Rodríguez revisa la función de la anácrisis, figura “entendida como recurso para fomentar y provocar la palabra” (Rodríguez 1989: 6), en conjunto con el diálogo de recuerdos “en el cual el pasado se va perfilando con la rememoración de todos los participantes” (*Ibid* 4). A partir de ello observa cómo la anácrisis es el vehículo retórico a través del que surgen las revelaciones íntimas de los personajes al calor de la conversación, lo que abona al dialogismo bajtiniano (*Ibid* 7-8).

En un artículo posterior, Rodríguez vuelve a abordar el tema desde otra perspectiva: el ideal renacentista del buen decir del cortesano. Expone las reglas que se le imponen al buen cortesano en la conversación, tales como contener los impulsos negativos que amenazan la buena convivencia, el uso de lenguaje refinado, evitar las discusiones más técnicas y evitar que salgan a relucir los aspectos más íntimos, o bien, si esto último sucede, que ello no salga de los límites de la discreción (Rodríguez 1993: 90-91).

No obstante, observa que en el *Quijote*, a partir de la estructura del simposio se presentan diversas conversaciones que, siguiendo las normas del buen cortesano, devienen un diálogo asimétrico. Es decir, un diálogo en el que “un personaje domina la plática con sus comentarios, mientras que el interlocutor guarda silencio, o tan sólo participa con breves declaraciones. Se trata de una relación asimétrica, porque un personaje tiene mucho que decir, mientras que al otro le toca escuchar” (Rodríguez 1993: 1001). Así, en el marco de esta relación asimétrica “surge en el oyente una profunda actividad subdialógica, porque puede mantenerse en silencio para auscultar o revisar tranquilamente los comentarios del

hablante” (*Ibid* 1001). De tal modo que dicha actividad auditiva sirve para ir preparando la postura del que escucha y, mediante la respuesta, se expondrán las elucubraciones de su actividad subdialógica.

Al respecto, cabe señalar que Rodríguez analiza diversos ejemplos de diálogo asimétrico, en la mayoría de ellos la respuesta se da de manera directa al interlocutor. Pero en otros, como el caso de la conversación entre don Quijote y don Lorenzo en casa del Caballero del Verde Gabán, el diálogo con que don Lorenzo revela su actividad subdialógica frente a la locura del hidalgo se presenta como un aparte dicho entre dientes que pasa inadvertido a don Quijote. Como veremos en nuestro análisis, el aparte entre dientes forma parte fundamental de los elementos con que se edifica la mimesis conversacional, de modo que el subdiálogo que observa el crítico, al nivel del diálogo, surge también de una profundización en el uso estilístico de este elemento por parte de Cervantes.

Finalmente, esbozaré el estudio de José Manuel Martín Morán, quien ha observado que la mayoría de los trabajos sobre el diálogo en la novela cervantina miran al pasado, buscando las tradiciones clásicas de las que abreva; o bien hacia el futuro, desde el punto de vista bajtiniano, para elucidar los elementos novedosos que apuntan hacia un nuevo género.

Por su parte, Martín Morán tiene como objetivo analizar la técnica formal del diálogo desde el punto de vista funcional (Martín Morán 2002: 1257). Para lo anterior, estudia seis funciones que encuentra en el diálogo del *Quijote*, mismas que se constituyen como modos de intervención de la palabra en los hechos: “1) función semántica, que caracteriza y dota de capacidades actanciales a los personajes;; 2) función dramática, que resuelve situaciones narrativas; 3) función narrativa en sustitución del narrador; 4) función pragmática, que produce efectos emotivos en el lector; 5) función cohesiva, que integra un elemento extraño

en el relato; 6) función organizativa, que propone una línea de lectura organizativa” (*Ibid* 1265, 1266).

Dichas funciones, observa, engarzan el relato a partir de distintos referentes textuales (motivos narrativos). Y expone: “Para que un discurso cualquiera avance, según la lingüística del texto, es necesario que vaya constituyendo una red de referentes textuales internos sobre los que poder predicar atributos, modificar cualidades, alterar su colocación en el sistema, etc.” (Martín Morán 2002: 1257). Ejemplos de referentes textuales son la oreja herida de don Quijote o la manteada de Sancho. Así, dado que su recurrencia tiene implicaciones es que se constituyen como una modalidad “de relación entre las palabras y las cosas” (*Ibid* 1257).

En cuanto a las funciones que se construyen a partir del primer grado de distancia deíctica: el diálogo del «este», «aquí» y «ahora», la primera es la función semántica. En cuanto a ésta, Martín Morán explica lo siguiente:

Quando tiene por objeto la realidad, el diálogo de Don Quijote y Sancho se basa, como es lógico, en una señalización implícita o explícita («aquellos que allí ves», [I, 8,88]), con tres distancias temporales posibles, según los tres grados canónicos de la deixis: a) este —aquí— ahora, b) ese —ahí— hace un momento, c) aquel —allí— entonces. A cada uno de los tres grados les corresponden tres modos de relación palabra-cosa (Martín Morán 2002: 1258).

Es ese sentido, analiza el episodio de los molinos de viento, donde el diálogo, a través de las distancias deícticas, cumple “una función semántica de caracterización de los personajes” (Martín Morán 2001: 1258).

En cuanto a la función dramática, explica que hay pasajes en los que la función semántica, a través de las deixis, “puede tener repercusiones en el relato y adquirir así una dimensión funcional a un nivel superior, al consentir la resolución de los conflictos latentes gracias a la exposición de valores de que son portadores los participantes en el coloquio” (Martín Morán 2002: 1258). Tal es el caso de las historias que se desarrollan en la venta (Dorotea y Don Fernando, la mora Zoraida). Sobre esta base, el crítico explica que el

mecanismo consiste en que: “El diálogo desvela la esencia oculta de una persona o un objeto y eso origina un nuevo equilibrio en las relaciones interpersonales. Este uso del diálogo a mi parecer proviene directamente del teatro; lo catalogaré como función dramática” (Martín Morán 2002: 1258).

Por su parte, la función narrativa se basa en la potencia visiva que la distancia deíctica otorga a los personajes. Asimismo, esta función, expone, se basa en un efecto de *hipotiposis*, es decir, en la energía o efecto producido por artificios expresivos que producen que los hechos y cosas que se exponen parezcan desarrollarse frente a los ojos de quien escucha (Martín Morán 2002: 1259). De ahí que, afirma el autor, esta es la función “que parece atribuirse don Quijote cuando, con calculado efecto de hipotiposis, describe a Sancho la realidad que va contemplando en la batalla de los dos ejércitos [I, 18]” (*Ibid* 1259).

Martín Morán agrega que es debido al efecto de hipotiposis que se van edificando las diferentes personalidades del caballero: El Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones y el pastor Quijotiz. Vale decir, “se originan a partir de la reelaboración, por el diálogo entre caballero y escudero, de un referente textual inmediato: respectivamente, la pérdida de los dientes [I, 18], la aventura de los leones [II, 17], y la derrota en la playa de Barcelona [II, 66]” (Martín Morán 2002: 1259).

Asimismo, la función narrativa tiene una segunda variante, la cual el crítico denomina como variante pragmática de la función narrativa. Ésta consiste en el uso del diálogo “para presentar de modo oblicuo a los recién llegados” (Martín Morán 2002: 1260). Ello es lo que sucede cuando llegan a la venta don Fernando y Luscinda, el cura interroga “sobre su identidad a uno de los acompañantes [I, 36, 40], ahorrando así al narrador el trabajo de presentarlos” (*Ibid* 1260). En consecuencia, esta técnica del merodeo, como la llama Martín

Morán, implica “un método de recarga de significado a la acción por medio del efecto emotivo que el retraso en el suministro de la información provoca en el lector” (*Ibid* 1260).

Por otra parte, observa que la función pragmática se desarrolla también a partir de los elementos teatrales, especialmente cuando los personajes rebasan su esfera de acción y en consecuencia se da el intercambio de roles. Por ejemplo, Sancho frente a Teresa Panza. Al respecto, expone Martín Morán lo siguiente:

El efectismo de los diálogos se remonta también, cómo no, a una concepción teatral de la narración que antepone la energía pragmática a la coherencia interna del episodio y al decoro de los personajes, los cuales pueden salirse de las capacidades de acción delimitadas por sus atributos iniciales para ocupar, en una situación determinada, una esfera de acción diferente si la suya ya está ocupada (Martín Morán 2002: 1260).

En cuanto al segundo grado de distancia deíctica: el diálogo del «ese», «ahí» y «hace un momento», su función predominante es la función cohesiva: “El segundo grado de distancia deíctica respecto a su referente textual es el que podemos encontrar en los comentarios finales de don Quijote y Sancho a las acometidas del caballero, donde parece predominar la función cohesiva, es decir, la función que permite la incorporación de un episodio a una línea argumental más extensa” (Martín Morán 2002: 1261).

En estos casos, a pesar de acabar molidos en tierra, el caballero se defiende de los argumentos realistas de Sancho. Generalmente utiliza el argumento de autoridad de los encantadores maravillosos, lo cual aproxima la fantasía caballeresca a la realidad del escudero, de modo que don Quijote cede un poco en pro de la realidad de Sancho y viceversa, el escudero cede en pro de la realidad caballeresca. Ello es lo que garantiza que el contrato siga en pie, para que continúe el devenir de ambos personajes y el relato avance (Martín Morán 2002: 1262)²¹.

²¹ Además, en los comentarios finales de los textos interpolados, en los que un personaje da su opinión sobre el relato que acaba de escuchar, dichos comentarios “funcionan como instrucciones de lectura para el lector, el

Finalmente, en el tercer grado de distancia deíctica: el diálogo del «aquel», «aquí» y «entonces», encontramos la función organizativa. Este grado se desarrolla en momentos en los que a don Quijote no le es posible convencer a Sancho de que los golpes recibidos pertenecen al mundo de las apariencias, y que éstos son galardones que lo acercan al premio final. Se trata de momentos que se convertirán en conflictos sin resolver que perviven en el relato, de manera que provocarán que, en capítulos específicos, Sancho rememore las palizas, el manteamiento y otras aventuras fallidas, a modo de síntesis de los referentes textuales que recapitula. Así, la función organizativa suele presentarse

[...] como un índice de episodios que crea una línea de lectura alternativa a la de la narración; el relato se organiza en torno a un tema concreto, merced al parlamento de un personaje, y propone una instrucción de lectura, sin que falte tampoco un memorándum al receptor del texto. El lector podrá recordar a su vez lo sucedido e integrar el nuevo episodio en una trama más o menos unitaria [...] Las recapitulaciones de Sancho dotan al relato de la estructura unitaria de la que carece, si nos empeñamos en leerlo según una lógica causal, derivativa; una unidad basada en la analogía entre los episodios, en la reiteración de significados (Martín Morán 2002: 1256).

Lo anterior, no obstante que las recapitulaciones pueden tener también una función semántica y pragmática. En resumen, Martín Morán concluye que a nivel general estas funciones, “Mediante el diálogo de los personajes sustituyen al narrador, usurpando sus diferentes funciones y privándole de su autoridad narrativa” (Martín Morán 2002: 1266). De ahí que la estabilidad semántica de las cosas quede a merced de los diferentes puntos de vista que los personajes expresan, aunque “en realidad, el juego de las implicaciones dialogales consiente en todo momento la visión realista del referente textual, sobre cuya pujanza diegética no cabe lugar a dudas” (*Ibid* 1266).

Al respecto, cabe destacar que las diferentes funciones que observa Martín Morán a través de las distancias deícticas pertenecen a los elementos de la mimesis conversacional

cual ha de confrontar su propia visión de lo enjuiciado con lo que le proponen los comentarios internos” (Martín Morán 2002: 1262).

con que se construyen los marcos espacio-temporales, como referencia al marco del coloquio; igualmente sucede con las recapitulaciones, ya que éstas por lo general surgen a partir del tópico memoria-olvido, mismo que también es un elemento constitutivo de la mimesis conversacional en tanto referencia al tiempo del coloquio, así como un recurso de estilización temática y organizativa que de hecho ya se utiliza en ese sentido en los diálogos humanistas del siglo XVI²².

1.2. MÍMESIS CONVERSACIONAL: MARCO TEÓRICO

El estudio de la mimesis conversacional en las letras áureas, especialmente en los Diálogos humanísticos y literarios del siglo XVI, data de la década de los ochenta del siglo pasado y se inscribe dentro de la discusión sobre literatura oral suscitada a partir de la publicación del número 7 de la revista *Edad de Oro*²³.

Así, a partir de aquellos años, la mimesis o ficción conversacional ha sido estudiada, en la mayoría de los casos, como marcas de oralidad en los textos áureos; o bien como el recurso que muestra el paso de la ‘oralidad’ a la escritura, pero sin diferenciar teórica y explícitamente ambos circuitos de comunicación. Además, hay que agregar que para la

²² Con respecto al tópico memoria-olvido, es uno de los elementos que he revisado en la construcción de la mimesis conversacional del diálogo del *Viaje de Turquía* en mi tesis de maestría: “el tópico memoria-olvido atraviesa el desarrollo del diálogo como un elemento de ordenación temática, al tiempo que refuerza también el realismo conversacional de la obra. Es decir, no sólo implica una alusión a la condición hablada y al ritmo de pensamiento propio de la oralidad viva, sino que organiza la función de los personajes dentro de la discusión. De tal suerte que, en términos generales, es Mátalas el encargado de servir de memoria a Pedro para así ir tejiendo el hilo temático del diálogo. Asimismo, esta dinámica basada en el tópico memoria-olvido se equipara con el índice temático propuesto en la *narratio partitio*. Por lo tanto, en la *argumentatio*, el desarrollo pleno de la *partitio* queda a cargo de Mátalas y Pedro en sus funciones de maestro y discípulo: el maestro, a partir del olvido, da lugar a que la curiosidad de sus interlocutores introduzca nuevos tópicos, lo que da diversidad temática al diálogo; y, por su parte, Mátalas Callando, como discípulo y al servir de memoria, va hilvanando la estructura temática, de modo que ningún tema quede en el tintero” (Mora 2016: 128) .

²³ Para el diálogo surgido a partir de la publicación del núm. 7 de *Edad de oro*, y para otras precisiones teóricas, así como para un amplio estado de la cuestión al respecto, véase: Gustavo Illades Aguiar. “La «ecuación oralidad-escritura» en las letras hispánicas de los siglos XV-XVII. (Propuestas en torno a un diálogo en ciernes)”, *Críticon* 120-121, (2014): 155-170.

mayoría de la crítica especializada dicho fenómeno se explica a la luz del ideal lingüístico en boga en la época: el postulado valdesiano «escribo como hablo».

No obstante, desde distintas perspectivas lingüísticas, algunos críticos ya han señalado el error teórico-metodológico que implica asimilar la mimesis conversacional a la oralidad. Ejemplo de ello es el trabajo de José Jesús de Bustos Tovar, quien señaló las diferencias entre los rasgos privativos del coloquio oral prototípico: la oralidad viva que sólo existe en el presente hablado; el diálogo conversacional, sobre todo influido por la oralidad prototípica, su espontaneidad y su ritmo de pensamiento: ritmo dislocado, desordenado e incrustado, principalmente determinado por los signos kinésicos y proxémicos (en especial la deixis), mismos que hacen presente al hablante dentro del diálogo; y el diálogo textualizado producto de la escritura. Este último, explica Bustos, en tanto escritura, obedece a un orden lineal y una organización textual planificada por el autor. Así, el diálogo textualizado implica una manipulación retórica-discursiva que imita desde el texto los rasgos propios del coloquio oral prototípico, al mismo tiempo que restringe los signos no verbales (kinésicos y proxémicos) y los sustituye en particular por la anáfora, el anacoluto y la repetición (Bustos Tovar 2001: 191,192). De este modo, por tanto, se comprende que es el autor quien estiliza y organiza desde la escritura las intervenciones de los personajes, los registros lingüísticos-literarios, así como las rupturas discursivas y el aparente desorden conversacional, con la finalidad de imitar la conversación oral prototípica y su ritmo de pensamiento, pero sin abandonar la organización estructural del diálogo textualizado.

Dicho en otras palabras, lo coloquial conversacional, en tanto discurso que expresa mayormente lo oral prototípico en el dialogo, “es una subcategoría de lo oral que se caracteriza por constituir, más que una situación estable, un proceso. Esto quiere decir que existen grados diferentes de coloquialidad” (Bustos 2001: 192). En contraposición, el diálogo

textualizado, en tanto manipulación retórica discursiva que imita lo oral en el texto, deviene mimesis conversacional²⁴.

Por su parte, Margit Frenk también observó dicha inconsistencia teórica en su indispensable libro *Entre la voz y el silencio. La lectura en los tiempos de Cervantes*, en el que demostró ampliamente la lectura vocalizada en el *Quijote*. En este estudio, señaló la importancia de distinguir los distintos tipos de oralidad al referirnos al “lenguaje hablado”, ya sea el que está dirigido a la entonación y a la gestualidad para representarse en voz alta, o bien “el lenguaje familiar, cotidiano que ‘hablan’ muchos personajes en los varios géneros (empezando por el celestinesco). Es –sólo hasta cierto punto– el «escribo como hablo» del humanismo renacentista” (Frenk 2005: 50). Este último, cabe subrayar, es el que una parte de la crítica ha definido como mimesis conversacional.

En la misma línea que M. Frenk, Gustavo Illades abordó el tema a partir de la ecuación oralidad-escritura. Con base en esta metodología diferencia claramente la voz (inscrita en la *actio* que, codificada en la escritura, guía la lectura vocalizada frente a un auditorio) de la mimesis conversacional (producto de una manipulación retórica). Es decir, siguiendo las ideas planteadas por autoridades en materia de oralidad, P. Zumthor, W. Ong, Havelock, etc., Illades Aguiar propone “abordar la formación de la prosa áurea en cuanto interpenetración de diversas técnicas de producción, transmisión y recepción textuales

²⁴ Bustos lo explica en los siguientes términos: “Cuando un escritor intenta realizar la llamada mimesis conversacional ha de someter al diálogo a una manipulación formal y discursiva, de tal modo que se restrinjan algunos de los rasgos privativos del coloquio prototípico. Cuando una conversación se textualiza tiende a una mayor jerarquización de los tópicos, a delimitar los argumentos del enunciado y, sobre todo, a delimitar los turnos de la palabra [...] la presencia de lo «conversacional o coloquial» en el diálogo de la escritura será siempre parcial. Por su propia naturaleza comunicativa, el diálogo textualizado implica una reducción drástica de lo realmente producido en la actualización hablada [...] De este modo el objeto de estudio ha de consistir en un análisis de los mecanismos que permitan pasar del diálogo directo, en sus diferentes grados de coloquialidad, al diálogo referido o reproducido, que es resultado de esa transformación” (Bustos 2001: 197, 198).

vigentes en la época” (Illades 2014: 155). Ello implica un análisis cuya metodología primero defina las distintas etapas de producción oral según su génesis: ya sea la creación oral de las antiguas culturas ágrafas, la tensión y colaboración entre voz y escritura de la Edad Media, o bien la vocalidad residual, más cercana a la mentalidad escritocéntrica²⁵. En consecuencia, Illades Aguiar observa que la mimesis conversacional “considerada por no pocos especialistas como el procedimiento a través del cual se inserta de manera más obvia lo oral en la escritura española reproduce retóricamente la oralidad viva pero [...] de ninguna manera retiene las técnicas de producción del texto oral” (*Ibid* 159).

Por tanto, en este sentido, en el presente trabajo suscribo las ideas de Illades Aguiar y sigo su propuesta metodológica. Así, partiendo de su génesis escritural²⁶, se comprende que la mimesis conversacional reelabora en el discurso literario las características del habla (la oralidad prototípica), pero no es el habla viva (Illades 2014: 159). Dicho de otro modo: “la mimesis conversacional imita, vía una manipulación retórica, la oralidad viva, el *continuum verbal*” (*Ibid* 164).

²⁵ Sobre esta base, Illades explica los polos de creación verbal que van de la ‘oralidad primaria’ a la lectura silenciosa de la cultura tipográfica, ello a partir de “la siguiente terminología con la finalidad de distinguir en los textos, por una parte, el tipo de oralidad al que pertenecen y, por otra, cierto grado de balance en la ecuación. Texto ‘vocal vocalizado’ (de oralidad primera: compuesto de memoria y transmitido en alto); ‘vocal-manuscrito vocalizado’ (de oralidad mixta: la influencia de la escritura es parcial, externa, con retraso y la transmisión, vocalizada); ‘manuscrito vocalizado’ (oralidad segunda: la escritura tiende a ser autosuficiente y la voz se concentra en la transmisión, aunque influye todavía en la producción); ‘impreso vocalizado’ (lo mismo que el anterior, si bien algunos criterios editoriales tienden a debilitar la presencia de la voz); e ‘impreso no vocalizado’ (periodo escritocéntrico)” (Illades 2014: 163-164).

²⁶ Walter Ong define la escritura como “reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil; la separación de las palabras del presente vivo: el único lugar donde pueden existir las palabras habladas” (Ong 1987: 84) Es decir, la escritura implica “un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto” (*Ibid* 87). Este sistema se distingue de la oralidad viva porque ésta “atribuye el significado principalmente al contexto, mientras que la escritura lo concentra en la lengua misma” (*Ibid* 107).

En contraposición, la oralidad viva se define como ‘articulaciones orales primarias’, sonido dinámico: lengua hablada (*Ibid* 16). Por tanto, la oralidad viva, explica, no posee carácter permanente. Es decir, se trata de un acto efímero que existe únicamente como sonido articulado en el momento de su transmisión.

Por otra parte, a la luz de los polos de creación verbal, Gustavo Illades llama también la atención acerca de la importancia de no confundir la mimesis conversacional con los residuos de oralidad del texto vocalizado en la literatura áurea transmitida frente a un auditorio, es decir, con las funciones de la voz. Al respecto, subraya que la mimesis conversacional “Más que utilizar la voz, la representa, con lo que, paradójicamente, comienza a silenciarla. Dicho de otra manera: es una clara manifestación de la autosuficiencia de la escritura, capaz ya de incorporar todo tipo de discurso” (Illades 2014: 164).

Consecuentemente, podemos afirmar que la mimesis conversacional es producto de la *elocutio*²⁷, pero en su doble acepción: ornamental y persuasiva. Este es un aspecto relevante que Ana Vian Herrero puso de relieve, pues en la época (siglos XVI y XVII) la figura retórica, explica, tenía valor tanto ornamental como argumentativo (Vian 2001: 163). De ahí que la función dialógica de los interlocutores se desarrolle sobre la base de un proceso argumentativo y discursivo (Vian 1987: 50), lo que implica una doble faceta al interior de la figura retórica: ornato y captación (Vian 2001: 162-163). Ello tiene como resultado que la mimesis conversacional también genere adhesión y captación en el oyente, como veremos en algunos aspectos de los discursos de Sancho Panza frente a sus interlocutores.

No obstante, en tanto producto de la *elocutio*, es decir, de una construcción retórica persuasiva, resulta necesario tomar en cuenta la convivencia entre la lectura vocalizada y la mimesis conversacional en el *corpus* español de los siglos XVI y XVII, pues Margit Frenk demostró que el *Quijote*, así como gran parte del corpus del siglo XVI, se leían en voz alta.

²⁷ Vista desde la retórica clásica, la *elocutio* se entiende como la etapa de producción textual encargada de suministrar el ornato lingüístico al discurso. Es decir, esta etapa “se ocupa de los *verba* («exteriorización de la ideas por medio del lenguaje»). [...] La *elocutio* suministra «el ropaje lingüístico» [...] *vestiré atque ornare oratione* [...] la materialización, la «encarnación» de las ideas” (Lausberg 1967: 9).

En este sentido habrá que tomar en cuenta nuevamente los polos de creación verbal y el balance en la ecuación oral-escrito, arriba descritos. Es decir, cuando hablamos de mimesis conversacional en las letras áureas se trata de oralidad segunda, esto es cuando el texto

se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que ésta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario. Invirtiendo el punto de vista, se diría que la oralidad *mixta* procede de la existencia de una cultura «escrita» (en el sentido de que «sí se tiene una escritura»); y la oralidad *segunda*, de una cultura «erudita» (en la que toda expresión está más o menos condicionada por el escrito) (Zumthor 1989: 21).

En el caso específico del *Quijote*, y siguiendo la propuesta de Gustavo Illades para mayor precisión, se trata de un impreso vocalizado de oralidad segunda, en el que algunos criterios editoriales tienden a debilitar los valores de la voz (Illades 2014: 163-164).

Una vez definida la mimesis conversacional, ahora veamos cuáles son los elementos con que ésta se construye. Ana Vian Herrero fue la primera en observar las características intrínsecas con que se edifica lo que definió como «ficción conversacional»²⁸. Estas características las englobó en una taxonomía y con ello explicó lo que denominó una «estética de la negligencia» cuyo modelo vivo es la conversación corriente, y que se edifica con distintos elementos tanto narrativos como teatrales, a través de cierto grado de espectáculo y caracterización²⁹ (Vian 1988: 174-176). Dichos elementos tienen como función dar rapidez y distensión e ilusión de intimidad y familiaridad al diálogo. De esta forma el diálogo se presenta al modo de una conversación, ello con la intención de “ser económico cuando ésta

²⁸ Véase también el trabajo de Marié-Sol Ortolá, publicado unos años antes que el de Vian Herrero. En él, Ortolá, sin definir el fenómeno, observa y analiza los mismos elementos que Vian Herrero: Marie- Sol Ortolá. *Un estudio del Viaje de Turquía: Autobiografía o ficción*, London: Tamesis Books, 1983.

²⁹ Para Vian esta «estética de la negligencia» implica el paso de la oralidad a la escritura. Explica, desde su enfoque filológico, que se trata del método del que se vale el diálogo; es decir, “un proceso de distensión; de intensificación por disciplina y orden selectivos. El simple paso de la oralidad a la escritura impone un número de transformaciones porque se modifica el ritmo de pensamiento y el sistema de la lengua, porque el autor preselecciona temas y les confiere orden y disciplina” (Vian 1988: 175). En contraste, a la luz de nuestro enfoque teórico, no existe tal paso de lo oral a lo escrito. Se trata más bien de una imitación de la oralidad viva desde la escritura, pero no de creación oral. No obstante, sigo la taxonomía de Vian Herrero pues la «estética de la negligencia» que propone sí da cuenta de las técnicas literarias con que se construye la mimesis conversacional.

derrocha verborrea, ser articulado y lúcido cuando la conversación es enrevesada y oscura” (Vian 1988: 173-175).

Asimismo, las técnicas con que se desarrolla la estética de la negligencia, misma que deviene mimesis conversacional, Vian Herrero las divide en cuatro categorías:

1. Dramatización e inmediatez escénica: tiene como finalidad dar la idea de que la conversación que se lee transcurre ante los ojos del lector.
2. Ilusión de intimidad: ésta crea complicidad o secreto entre una parte de los interlocutores, o entre alguno de éstos y el lector.
3. Familiaridad y distensión: imita la lengua popular, así como el ritmo de pensamiento del coloquio oral prototípico.
4. Circunstancia y emotividad: reproduce las circunstancias particulares, la emotividad o irracionalidad, lo no lógico, lo que caracteriza a los personajes como individuos dialogantes a través de las ideas (Vian 1988: 178-186).

Con base en lo anterior, a continuación presento en la siguiente tabla los elementos que enuncia Vian Herrero como constitutivos de las técnicas y procedimientos de la «estética de la negligencia». Cabe agregar que a la taxonomía de 1988 de Ana Vian he añadido dos elementos más: 1) el aparte entreoído o dicho entre dientes³⁰, mismo que ya se ha estudiado

³⁰ Gustavo Illades explica, en un trabajo sobre la *actio* en *Celestina*, la correspondencia entre la lectura “entre dientes” instruida por Proaza y los apartes entreoídos. Correspondencia, agrega, advertida por Marcel Bataillon. Así, la lectura “entre dientes” implica, por un lado, la “técnica articulatoria sin la cual *La Celestina* se volvía confusa para el auditorio, ya que su función es diferenciar del resto del discurso los numerosos apartes entreoídos” (Illades 2002: 19). Y, por otro lado, se trata de una manera coloquial del habla popular: “hablar «entre dientes» era una costumbre social reprobable y, por lo tanto, apropiada a las hablas hipócritas, resentidas y rebeldes de criados, prostitutas y alcahuetas” (*Ibid.* 21). Por otro lado, el aparte entreoído “es el dicho por un personaje a su interlocutor de tal manera que éste lo entreoiga sin entenderlo, pues el contenido del aparte es indecoroso. Suele suceder en *Celestina* que el interlocutor demanda un habla comprensible, lo cual propicia la rectificación de las palabras del primer locutor, esta vez decorosas pero hipócritas” (*Ibid.* 19). Asimismo, Gustavo Illades agrega que el aparte entreoído es un recurso que proviene del arte histriónico, desde de los comediógrafos latinos (Plauto y Terencio), y cuya finalidad está estrechamente relacionada con la *pronuntiatio*. Es decir, conlleva una función histriónica y humorística dentro de la lectura vocalizada (*Ibid.* 20-26).

En cuanto al aparte entreoído, véase también: Ana Vian Herrero. “Hablar a la oreja en los diálogos del siglo XVI: el aparte frente al lector”. En *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de*

en el *corpus* áureo español, y que resulta fundamental tanto para la mimesis conversacional como para la lectura vocalizada. 2) El tópico memoria-olvido: éste funciona como alusión a la condición hablada no formalizada y generalmente aparece a través de la acotación enlazada. Ello imprime mayor realismo conversacional, pues imita el ritmo de pensamiento desordenado del coloquio oral prototípico. En consecuencia, se convierte en un elemento de ordenación temática que organiza la intervención y la función de los dialogantes.

MÍMESIS CONVERSACIONAL: TAXONOMÍA	
ELEMENTOS DE ESPECTÁCULO Y CARACTERIZACIÓN	TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS
I. Dramatismo e inmediatez escénica	Técnicas de visualización imaginaria: a) Acotación enunciativa b) Acotación descriptiva c) Acotación implícita d) Acotación enlazada e) Tópico memoria-olvido f) Recurso gramatical (variante de la acotación): adverbios de lugar y tiempo (deixis)

Bustos Tovar. Vol. II. Eds. J. L. Girón, J. Javier Herrero Ruiz de Loizaga, S. Iglesias Recuero, y A. Narbona Jiménez. Madrid: Editorial Complutense, 2003. 1311-1325. En cuanto a su raigambre popular como habla murmuradora y cuchicheante, véase: Gustavo Illades Aguiar. “Arte y pecado de *mal decir* en el *Quijote* de 1605”. En *El Quijote desde América*. Eds. Gustavo Illades Aguiar y James Iffland, México: COLMEX/ BUAP, 2006. 163-182. En relación con las máximas conversacionales y su función en el conflicto conversacional, véase: Ana Vian Herrero. “Palabra y responsabilidad compartidas: Cooperación y conflicto en el diálogo renacentista hispánico”. En *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit*. Eds. Klaus W. Hempfer y Anita Traninger. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010. 241-289.

II. Ilusión de intimidad	Recursos dramáticos: <i>aparte</i> en sus distintas modalidades: <i>mutis</i> y <i>monólogo</i>. El <i>aparte</i> revela un pensamiento íntimo. Por tanto, caracteriza, más que determina, la acción: a) El que pasa inadvertido a los personajes b) El <i>aparte</i> entreoído c) <i>Aparte</i> de los interlocutores frente al lector d) <i>Mutis</i> e) <i>Monólogo</i> dramático
III. Familiaridad y distensión	a) Chistes y pullas entre los interlocutores: <i>sugerencias</i> o <i>alusión</i> b) Repeticiones, saltos de tema y digresiones, <i>sugerencias</i> o <i>alusiones</i> a) <i>Alusiones</i> frecuentes a la condición hablada informal o no formalizada de su encuentro
IV. Circunstancia y emotividad	a) Juego de relaciones entre los dialogantes (no sólo maestro-discípulo o proponentes y adversarios): personajes impacientes o expresivos, curiosos o discutidores, reticentes, imprecisos, exhaustivos, conocedores o ignorantes, provocadores o porfiados.

Tabla 1

Esquema elaborado, a manera de resumen, a partir de los siguientes artículos: Ana Vian Herrero “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, *Edad de Oro*, 7, (1988), pp. 173-186. Gustavo Illades Aguiar. “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana), *Escritos, Revista del Centro del Lenguaje*, 26, (2012).

2. SANCHO PANZA EN 1605

2.1. DEL MUNDO DE LA APARIENCIAS A LA APROPIACIÓN DEL LENGUAJE

Como bien ha señalado la crítica, es en la *Segunda parte* donde el personaje de Sancho crece y se hacen más palpables sus intrínsecas características tanto psicológicas como verbales. Incluso, es cuestionable si el escudero de 1605 es el mismo de 1615. O bien, si a diez años de distancia entre la escritura de ambas partes podríamos hablar no de una marcada evolución como personaje, sino de una nueva creación artística. Lo anterior, sobre todo, en función de la creciente y más marcada inteligencia de Sancho en 1615, misma que se pone de relieve a partir de sus agudezas: malicias, gracias, donaires, etc.

Sin embargo, más allá de la discusión entre continuación y evolución del proyecto cervantino primigenio con respecto a Sancho, o bien una nueva creación artística, lo que resulta indudable es que las características esenciales del rústico escudero, incluyendo las agudezas y malicias (su natural inteligencia), se delinean y se establecen en la Primera Parte. Desde el Capítulo VII, donde nos presentan al vecino de Don Quijote (villano “de muy poca sal en la mollera”) y en adelante, para cualquier lector del *Quijote* resultan evidentes las características de Sancho en cuanto a su hablar rústico, su ignorancia campesina, la comicidad de sus intervenciones e incluso su carácter miedoso, glotón, amante del vino, dormilón, etc. Todo ello en oposición a su amo. Sin embargo, a este respecto, mi tema central será el artificio artístico del que se vale Cervantes para que esta caracterización y evolución del personaje se hagan tangibles en la obra.

Al respeto, ya observaba Dámaso Alonso que en el *Quijote* “las almas se desnudan hablando” (Alonso 1980: 319), lo cual implica lo que el crítico califica como la mejor expresión del «realismo español», cuyo origen se remonta a la tradición del *Mío Cid*, el *Arcipreste de Hita*, *La Celestina* y *El Lazarillo*. Esta técnica, como bien ha señalado el

célebre crítico, se convierte con Sancho en «una pintura del alma», una vivificación del alma que “va llevada a un tiempo, con flojedad y sabiduría, entre una inmensa selva de aventuras” (*Ibid.* 319). Y que, debido a las escasas acotaciones o indicaciones narrativas de las reacciones psicológicas, la obra se va convirtiendo en un “concierto y oposición de almas que se nos hacen transparentes en el diálogo” (*Ibid.* 319).

Según mi hipótesis, esa técnica es la mimesis conversacional. Es allí donde se construyen el realismo y la verosimilitud, no sólo de la imitación del habla, también de algunas características esenciales del personaje que se nos va presentando dentro del diálogo. Es en este sentido que a continuación analizaré cómo se va delineando al rústico Sancho dentro del marco conversacional, desde sus primeras apariciones en compañía de don Quijote y a lo largo de la novela.

Resulta curioso que la primera frase que se expresa directamente por boca de Sancho sea justamente en relación con la ínsula prometida, al final del capítulo VII,³¹ donde aparece por primera vez. Este discurso, a manera de tópico y *leitmotiv*, será el más recordado como sello del escudero. Sin embargo, dicho discurso no tomaría los matices cómicos que toma sin las primeras caracterizaciones de rusticismo, ingenuidad e ignorancia que le son dadas al escudero desde la mimesis conversacional.

Más aún, en estos primeros momentos, Sancho observa más de lo que habla y es en esta observación donde se hace palpable cómo el labrador, vecino de don Quijote, se va familiarizando con su nueva condición de escudero, con la naturaleza y el carácter tanto de su amo como de las aventuras de su nuevo oficio; pero, sobre todo, donde se expresa su

³¹ “—Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se olvide lo que de la ínsula me tiene prometido, que yo la sabré gobernar, por grande que sea” (I, 7, 74).

De aquí en adelante, cito de la Edición Conmemorativa de la RAE, Aniversario de Cervantes, dirigida por Francisco Rico.

noción de la realidad frente a la noción de don Quijote, y cómo reacciona al enfrentarse a esas múltiples realidades a las que lo lleva la fantasía de su amo. Así, una alta observación y una baja actividad discursiva funcionan también como nota caracterizadora de la mimesis conversacional.

Lo anterior se hace presente desde la primera aventura de la que Sancho es partícipe: «los Molinos de Viento». Aquí, al nivel de la mimesis conversacional, el elemento presente es la construcción del marco espacial, sobre la base de las técnicas dramáticas de visualización imaginaria. Al respecto, veamos el comienzo del capítulo VIII:

En esto, se descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en *aquel* campo, y así como don Quijote los *vio*, dijo a su escudero:

— La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque *ves allí*, amigo Sancho Panza, donde se descubrieron treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos la vida, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.

— ¿Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.

— *Aquéllos* que *allí ves* —respondió su amo—, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

— *Mire* vuestra merced —respondió Sancho— que *aquellos* que *allí se parecen* no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos *parecen* brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino

— Bien se ve, respondió don Quijote, que no estás cursado en esto de las aventuras: que ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de allí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla (I, 7, 75) ³².

Como se observa, la instancia narrativa plantea el marco espacial. No obstante, los personajes lo vuelven a señalar de manera reiterada desde el diálogo. Los elementos de los que se valen, como señalan las cursivas, son las deixis espaciales: el adverbio de lugar *allí* y el adjetivo demostrativo *aquellos*, así como el verbo visual *ves*. De esta manera marcan el espacio, la presencia y la distancia de aquello que ven o creen ver los personajes.

En general, el narrador marca la espacialidad y los personajes la omiten dentro del marco del diálogo. Aquí no sucede así, porque al interior de este diálogo en particular los

³² Las cursivas son mías y así en adelante, salvo indicación en contrario.

elementos de visualización imaginaria pertenecen a la mimesis conversacional y operan en función del verbo visual, ya que se trata de expresar cómo interpreta cada uno la realidad a partir de lo que ve³³.

De esta forma, así como don Quijote dice que «*allí ve aquellos* treinta gigantes» con quienes piensa entrar en batalla, Sancho al principio no ve nada, pero, una vez que entiende la confusión de su amo, utiliza elementos visuales semejantes a los de su interlocutor: “*Mire* vuestra merced —respondió Sancho— que *aquellos* que *allí se parecen* no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos *parecen* brazos son las aspas”. Es decir, reitera el marco espacial, pero a partir de su propia concepción de la realidad.

Y en este sentido, es significativo que Sancho sustituya el verbo *ver* por *mirar* y *parecer*, sustitución que, aunque pudiera pasar por sinonímica, en realidad tiene una semántica muy distinta en la intervención de Sancho. En cuanto al verbo *mirar*, éste lo utiliza para dirigirse al caballero. Una vez que don Quijote le ha explicado qué es exactamente lo que él ve, entonces el escudero observa e interpreta la realidad, pero se entiende que observa en silencio. A ese breve silencio interpretativo le sigue la réplica: “*Mire* vuestra merced”. Es decir, ‘mire lo que yo ya he observado’, como una invitación a salir del error. Así, con los mismos recursos de visualización imaginaria utilizados por don Quijote, Sancho vuelve a reconstruir el marco espacial, pero con su propia concepción de la realidad: “que *aquellos*

³³ Ésta es la potencia visual de la palabra y el grado de distancia deíctica a partir del cual se desarrolla la función semántica del diálogo, según el estudio de José Manuel Martín Morán: “Cuando tiene por objeto la realidad, el diálogo de Don Quijote y Sancho se basa, como es lógico, en una señalización implícita o explícita («aquellos que allí ves», [I, 8, 88]), con tres distancias temporales posibles, según los tres grados canónicos de la deixis: a) este —aquí— ahora, b) ese —ahí— hace un momento, c) aquel —allí— entonces. A cada uno de los tres grados les corresponden tres modos de relación palabra cosa” (Martín Morán 2002: 1258). No obstante, como veremos en el presente análisis, esta función del diálogo basada en la distancia deíctica y la función del verbo visual son elementos que pertenecen específicamente a la técnica de la mimesis conversacional, a partir de la construcción del marco espacio-temporal. Aunque, evidentemente, sí tiene una función semántica a partir de la cual se va desarrollando el perspectivismo de la obra, sobre todo en las primeras batallas.

que *allí se parecen* no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos *parecen* brazos son las aspas”. Más significativo aún resulta el verbo *parecen*. Vale decir, Sancho hace una clara distinción entre lo visto por don Quijote y lo que ello aparenta ser dentro de la fantasía del amo. En último término, entre la realidad y las apariencias.

Lo anterior, por un lado, en tanto construcción elocutiva del marco espacial, constituye una de las figuras retóricas más frecuentes de la mimesis conversacional dentro de las técnicas de visualización imaginaria: la *evidentia*³⁴. Ésta, en términos generales, consiste en la descripción detallada de objetos, lugares y procesos³⁵, descripción que se vuelve más viva y realista porque da un efecto de simultaneidad a un cuadro que en realidad es estático: los molinos de viento, en este caso. Y entre los múltiples procesos de los que puede dar cuenta la *evidentia* se encuentran las batallas, como la que protagoniza don Quijote contra los molinos.

Dicho en otras palabras, la mimesis conversacional, a través de esta figura retórica, nos presenta la imagen estática de los molinos, pero de una manera vivificada debido a los

³⁴ Según Lausberg, la *evidentia* “es la descripción viva y detallada de un objeto [...] mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía [...]). El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso [...] se trata de descripciones de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable). La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial [...] El compenetrarse con la situación de testigo presencial [...] es un efecto de la mimesis [...]; la figura de la *evidentia* es, pues, un medio expresivo claramente poético” (Lausberg, II, 1967: 224-226). Además, hay que agregar, la *evidentia* tiene tres modos de expresarse a partir de la *imaginatio*: *persona*, *loco*, *tempo*: “Incluyendo estos tres modos cabe distinguir los siguientes medios de expresarse [de] la *evidentia*: el detallamiento del conjunto del objeto [...], el empleo del presente [...], el empleo de los adverbios de lugar expresivos de la presencia” (*Ibid.* 228). Esta última categoría, los adverbios de lugar, también se utiliza “para dar a conocer (elogio, vituperio [...]) una persona mediante la descripción personal y la pintura de su comportamiento” (*Ibid.* 234). Y también para la descripción de lugares, a través de la figura de la *topografía*. Esta última, en la *evidentia*, resulta “frecuente (ya se trate de lugares reales o ficticios)”, mediante “la fórmula *est locus* (susceptible de variación) para presentarlos” (*Ibid.* 235).

³⁵ Al respecto véase mi tesis de maestría, Capítulo IV, apartado 4.2: J. Marcela Mora Camarena. *Oralidad y retórica: mimesis conversacional en El Viaje de Turquía*, México: UAM-I, 2016, pp. 91-97.

dos modos de expresión de los que se vale: de *locus* (los molinos y la *topografía* del espacio circundante), y de *persona* (don Quijote y su fantasía creadora).

Por tanto, la reiteración del marco espacial da lugar a que tanto amo como escudero expresen sus disímiles visiones de la realidad. Además, desde la visión de don Quijote introduce la fantasía creadora, misma que se materializa en la batalla, entendida ésta como proceso y como descripción de la conducta de la persona: la fantasía caballeresca que determina la acción de don Quijote. Y desde la visión de Sancho, describe sus procesos de iniciación en las aventuras de su amo y su conducta como persona que, desde su realidad de rústico labrador, aún no está capacitada para introducirse en la fantasía de su amo, aun a pesar de su natural simpleza.

Asimismo, lo anterior se explica también desde el perspectivismo lingüístico que, como expone Spitzer, subraya la duplicidad de la evidencia externa (Spitzer 2016: 2), duplicidad que a su vez expresa las distintas perspectivas y visiones de mundo, relativas éstas a la posición social del hablante (*Ibid.* 6). En este caso, un rústico labrador frente a un hidalgo culto inmerso en la fantasía de los libros de caballerías, género en el que es experto.

En este sentido, Raymond Willis observó que Sancho, en su evolución como personaje, se encuentra inmerso en el dilema entre *ver* y *creer*. Es decir, lo que se ve no requiere ser creído, mientras que el creer es necesario para lo que no se ve (Willis 1980: 330). Por ello, para este crítico la desventaja de Sancho es que él sí puede ver la realidad: que los molinos son molinos o que la bacía es bacía. De modo que, según su análisis, en la aventura de los molinos, el papel de Sancho es mucho más arduo, puesto que el caballero es capaz de justificar su desilusión sobre la base de su fantasía libresca; en cambio, Sancho tiene que vencer sus dudas racionales y creer en lo que dice su amo (*Ibid.* 328, 329).

El análisis de Willis, a mi juicio, funciona perfectamente a partir de que el escudero, como aprendiz, va abrevando del conocimiento que adquiere de la compañía de su amo y, como el mismo Raymond Willis señaló, el punto climático de la disyuntiva entre ver y creer se cristaliza en el pasaje de la discusión sobre la bacía o el yelmo de Mambrino, cuando Sancho concilia ambas realidades: la profunda decisión sanchesca en torno al *baciyelmo* (Willis 1980: 330).

No obstante, el contexto significativo en los molinos de viento es muy distinto. Recordemos que es la primera participación de Sancho en las aventuras caballerescas de don Quijote, y ésta sucede casi inmediatamente después de que emprenden la salida. Es decir, retomando las ideas de Spitzer, la posición social de Sancho como hablante es aún la de un labrador rústico y completamente ignorante del fantasioso mundo libresco de las caballerías. De manera que resulta completamente natural que en este momento las visiones de mundo del amo y del nuevo escudero sean completamente opuestas. Vale decir, Sancho aún está desprovisto de conocimientos y herramientas prácticas que lo ayuden a conducirse dentro de las reglas de la caballería andante, como bien lo hace notar el caballero al finalizar el breve diálogo: “—Bien se ve, respondió don Quijote, que no estás cursado en esto de las aventuras: que ellos son gigantes [...]”.

Es decir, Sancho no cree en lo que ve el caballero, y en ningún momento de la aventura se muestra en el texto que Sancho venza sus dudas racionales. Por el contrario, al finalizar la batalla corre a auxiliar al caballero y le dice “—¡Válame Dios! —dijo Sancho— ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?” (I, 7, 76). Incluso, en este momento, la explicación de don Quijote en torno a que el sabio Frestón le trastoca la realidad a través de encantamientos tampoco convence a Sancho, quien sólo contesta con la

exclamación “—Dios lo haga como puede [...]” y se limita a levantar a su amo para ayudarlo a subir al caballo.

Asimismo, apenas dos páginas más adelante, nuevamente se refuerza la incredulidad de Sancho, al introducir la siguiente aventura otra vez mediante las técnicas de visualización imaginaria en el marco de la mimesis conversacional:

Estando en estas razones, asomaron por el camino dos frailes de la orden de San Benito, caballeros sobre dos dromedarios, que no eran más pequeñas dos mulas en que venían. Traían sus anteojos de camino y sus quitasoles. Detrás de ellos venía un coche, con cuatro o cinco de a caballo que le acompañaban y dos mozos de mulas de a pie. Venían en el coche, como después se supo, una señora vizcaína que iba a Sevilla, donde estaba su marido, que pasaba a las Indias con un muy honroso cargo. No venían los frailes con ellas, aunque iban el mismo camino; más apenas los divisó don Quijote, cuando dijo a su escudero:

—O yo me engaño, o ésta ha de ser la más famosa aventura que se haya visto, por *aquellos* bultos negros que *allí* parecen deben de ser y son sin duda alguna encantadores que *llevan* hurtada alguna princesa en *aquel* coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío.

—Peor será esto que los molinos de viento —dijo Sancho—.

Mire, señor, que *aquellos* son frailes de San Benito, y el coche debe ser de alguna gente pasajera. *Mire* que digo que *mire* bien lo que hace, no sea el diablo que le engañe.

—Ya te he dicho, Sancho —respondió don Quijote—, que sabes poco de achaques de aventuras: lo que yo digo es verdad y ahora lo verás (I, 7, 79).

Aquí, aunque el narrador juega con los tiempos narrativos (“Venían en el coche, *como después se supo*, una señora vizcaína que iba a Sevilla”), está claro que su narración se halla fuera del nivel del diálogo. Ello bastaría para dar cuenta del marco espacial, sobre todo porque en esta ocasión el narrador se extiende aún más en la descripción del espacio y la escena. Sin embargo, los personajes vuelven a reconstruir el marco espacial a modo de *topografía* en cuanto recurso de la *evidentia*, para con ello expresar cada uno su concepción de la realidad.

En primera instancia, don Quijote utiliza de nueva cuenta las deixis: *aquellos*, *allí* y *aquel*, más el verbo visual *ver*; pero en esta ocasión agrega el verbo de movimiento *llevan*, mismo que da mayor realismo a la escena, aparentando, mediante el efecto de desplazamiento, que ésta se presenta ante los “ojos” del lector u oyente, lo que aumenta el efecto de la *evidentia* y, por tanto, de la mimesis conversacional.

No obstante, la respuesta de Sancho se introduce con un nuevo elemento. Se trata del recurso dramático del *aparte*: “—Peor será esto que los molinos de viento —dijo Sancho—”. Éste funciona como un *aparte* entre dientes que pasa inadvertido a los otros personajes. Sancho lo dice para sí mismo y con ello revela su pensamiento íntimo. Me parece que únicamente podría funcionar en ese sentido, puesto que, de otro modo, decírselo directamente a don Quijote constituiría una falta de respeto del criado al amo. Y justo, en este momento inicial, Sancho tiene perfectamente asumida la relación jerárquica y su función dentro de ella.

Acto seguido, en los mismos términos que en los molinos de viento, Sancho vuelve a conminar a su amo para que rectifique su interpretación de la realidad: primero, reconstruye de nueva cuenta el marco espacial: “*Mire*, señor, que *aquellos* son frailes de San Benito, y el coche debe ser de alguna gente pasajera”. Y, finalmente, cierra con la reiteración: “*Mire* que digo que *mire* bien lo que hace”, y la frase “no sea el diablo que le engañe”. De esta forma, se convierte en una reiteración exclamativa, en una súplica un tanto desesperada para que el caballero abandone la fantasía. Esta súplica fundamentada en el miedo, debido no sólo a su carácter, sino también a su experiencia catastrófica en la aventura pasada, además lo caracteriza como personaje impaciente y expresivo desde la mimesis conversacional. Todo ello, en conjunto, reafirma que sigue sin creer en las fantasías de don Quijote.

No obstante, esta batalla con el vizcaíno, una de las muy escasas en las que don Quijote sale vencedor, será decisiva para que el caballero vaya ganándose la credibilidad frente a su escudero; y al mismo tiempo, para que Sancho Panza comience a mostrar la ingenuidad y la crédula simpleza de su carácter a partir de lo que ve.

Al respecto vale la pena poner de relieve un guiño singular que aquí se da desde la voz del narrador. A mitad de la batalla, cuando don Quijote ya ha puesto en tierra al fraile, el narrador nos dice que “Sancho Panza, apenas *vio* en el suelo al fraile, apeándose ligeramente

de su asno arremetió a él y le comenzó a quitar los hábitos”. Asimismo, ante la pregunta de los mozos del fraile acerca de por qué despoja a éste, el narrador dice que Sancho les respondió que “aquello le tocaba legítimamente a él, como despojo de la batalla que su señor don Quijote había ganado” (I, 7, 80).

En este sentido, por un lado, resulta notable cómo la voz narrativa retoma elementos de caracterización que el propio escudero ha utilizado para presentarse a sí mismo como personaje desde la mimesis conversacional, es decir, Sancho reacciona a lo que ve. Lo que quiere decir que Sancho primero se autocaracteriza desde el diálogo; y posteriormente, con base en esos elementos que el personaje mismo ha dado, el narrador lo describe y se refiere a él desde la diégesis.

Por otro lado, es significativo que el solo hecho de ver vencedor a su amo sea más que suficiente para dar por sentada su verdad y asumir su rol como escudero, exigiendo el botín que, según cree, legítimamente le corresponde. Significativo, sobre todo, porque se da justo después de haber recibido su primera lección como aprendiz de don Quijote. Recordemos que después de los molinos de viento, toman el camino de Puerto Lápice y allí se da la primera conversación entre caballero y escudero, así como las primeras lecciones que recibe de don Quijote: que no le es permitido quejarse a los caballeros, pero a los escuderos sí; o bien, que si el amo entra en batalla con otros caballeros, no le es permitido al escudero intervenir, a menos que la batalla sea contra inferiores.

Es decir, la reacción de Sancho, ya a mitad de la batalla contra el vizcaíno, es diferente a la de los molinos de viento, e incluso, contraria a su primer parecer cuando ven llegar a los frailes. Este cambio de actitud se explica, primero, porque aquí él mismo ve vencer a don Quijote: es testigo presencial. Y segundo, porque ya tiene una primera aunque breve instrucción. Lo que implica que el personaje se va transformando a través de la palabra de

don Quijote y lo que aprende de él. No es que Sancho comparta desde el principio, a partir de su simplicidad, un tipo de locura similar a la de su amo, se trata más bien de lo que abreva de él en su compañía. Tan es así que tan pronto ya no vea vencer a su amo, y ante una serie de fracasos y golpes de la realidad, entonces sí, como afirma Raymod Willis, tendrá que debatirse entre el ver y el creer. Y para poder creer, las palabras y las lecciones de don Quijote tendrán un peso sustancial y determinante, al menos en la Primera Parte.

Pero volvamos a la derrota del vizcaíno. Podría argumentarse que cuando Sancho acomete y despoja al fraile, lo haría motivado por su natural deseo de medrar, pues sabemos que la ínsula prometida es el motivo que lo persuade de acompañar a don Quijote. De este modo el despojo implicaría una de sus primeras malicias. Sin embargo, en realidad esto no es así. Más adelante, en el capítulo X, podemos observar cómo su convencimiento es real. Aquí, a través de otros elementos de la mimesis conversacional, se nos presenta la ingenuidad rústica del personaje con respecto a que lo lleva a su primer convencimiento y su irse transformando con la experiencia caballeresca. Es, además, un segundo e importante momento porque aquí el personaje, a través del habla, muestra otros elementos esenciales de su personalidad. Veamos cómo inicia el capítulo:

Ya en este tiempo se había levantado Sancho Panza, algo maltratado de los mozos del fraile, y *había estado atento a la batalla de su señor don Quijote*, y rogaba a Dios en su corazón fuese servido de darle la victoria y que en ella ganase alguna ínsula de donde le hiciese gobernador, como se lo había prometido. *Viendo*, pues, ya acabada la pendencia y que su amo volvía a subir sobre Rocinante, llegó a tenerle el estribo y, antes que subiese, se hincó de rodillas delante de él y, asiéndole de la mano, se la besó y le dijo:

—Sea vuestra merced servido, señor don Quijote mío, de darme el gobierno de la ínsula que en esta rigurosa pendencia he ganado, que, por grande que sea, yo me siento con fuerzas de saberla gobernar tal y tan bien como otro que haya gobernado ínsulas en el mundo (I, 10, 90).

Lo primero que hay que hacer notar es que es el narrador, desde la diégesis, quien plantea el marco espacial a manera de disposición escénica. Primero, colocando a Sancho como observador atento de la batalla; y después describiendo el consecuente movimiento de

los personajes: don Quijote vuelve a subir a Rocinante y Sancho acude a ayudarlo, se hinca frente a él y le besa la mano.

Una vez descrita la escena, Sancho ya no reconstruye nuevamente el marco espacial, porque ahora de lo que se trata es de introducir directamente el discurso rústico de Sancho, discurso cuya peculiaridad es el esfuerzo lingüístico que hace el escudero por hablar lo más refinadamente que le es posible. Es decir, Sancho se hinca y besa la mano del amo de manera ceremoniosa, porque comprende la solemnidad que requiere la petición de la ínsula que ya cree ganada. Así, en consonancia con el lenguaje corporal que nos refiere el narrador, Sancho utiliza en su lenguaje fórmulas pomposas que considera adecuadas para la ocasión: «Sea vuestra merced servido, señor don Quijote mío [...]», « que en esta rigurosa pendencia he ganado [...]». Se trata del primer intento de *hablar polido*, pero aún con los escasos recursos que su rústica condición le permite.

Es decir, como bien explica Robert M. Flores, bajo ciertas circunstancias el habla rústica, vernácula o ajena a la lengua culta puede ser aceptada como *hablar polido*³⁶. En este sentido, hay que subrayar el esfuerzo del personaje, dentro de su conciencia lingüística, por refinar su lenguaje y parecer grandilocuente en circunstancias que considera apropiadas y ceremoniosas. Dicho esfuerzo que se convierte en uno de los elementos intrínsecos del *hablar polido* de Sancho Panza, como veremos más adelante.

Asimismo, la finalidad de esta intervención será introducir el largo diálogo que se desarrolla entre Sancho y Don Quijote en el Capítulo X. Es aquí donde veremos las primeras

³⁶ “Es claro que Don Quijote y Sancho son conscientes de la existencia de diversos niveles de habla, y también que Don Quijote tácitamente lo acepta. Es decir, bajo ciertas circunstancias, lo vernáculo puede ser aceptable sólo como un lenguaje más refinado (*hablar polido*) y estaría en una situación diferente. El vocabulario de Sancho es el de un campesino iletrado y, así como Sancho puede decir *presona* y *omecillo*, Catón Zonzorino y Martas cebollinas sin irritar a su amo. Él no puede, por otro lado, decir *relucida* o *fácil* impunemente cuando lo que él realmente piensa es alguna cosa totalmente diferente” (Flores 1985: 83).

notas de caracterización del personaje a través de algunos *vulgarismos*, *malapropismos* y *frases coloquiales* que componen su lenguaje rústico.

El diálogo tiene lugar después de que se han despedido de las mujeres que acompañan al vizcaíno. Acto seguido, retoman su camino y de pronto Sancho, movido por el miedo a la Santa Hermandad, pide a su amo detenerse un momento y le expresa sus temores. Entonces sugiere que se refugien en alguna iglesia, pues le advierte al caballero que, si los prenden, “primero que salgamos de la cárcel, que *nos ha de sudar el hopo*” (I, 10, 91).

Con la frase coloquial *nos ha de sudar el hopo*³⁷ (‘nos ha de sudar la punta de la barba’), Sancho se refiere a que han de pasar muchos esfuerzos y penalidades. Esta es una de las primeras ocasiones en que, desde un punto de vista más práctico, aconseja a su amo después de una situación de peligro. Es notable que estos primeros consejos ya vengan acompañados de la esencia coloquial que caracteriza al personaje campesino, apoyado en su conocimiento del mundo: Sancho sabe cuáles son las consecuencias con la Santa Hermandad. Es decir, este es un elemento que a lo largo de la novela se desarrollará con mayor prolijidad. Sin embargo, regresemos al diálogo:

—Calla —dijo don Quijote—, ¿y dónde has visto tú o leído jamás que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más homicidios que hubiese cometido?

—Yo no sé nada de *omecillos* —respondió Sancho—, ni en mi vida le caté a ninguno; sólo sé que la Santa Hermandad tiene que ver con los que pelean en el campo, y en esotro no me *entremeto* (I, 10, 91).

Aquí observamos los primeros errores idiomáticos que se refieren a la tropezada pronunciación de Sancho. En cuanto al primer error, se trata de un malapropismo³⁸, una

³⁷ Véase la nota 7, pp. 91, de la edición de la RAE aquí citada.

³⁸ Robert M. Flores toma *omecillo* por coloquialismos, como una simple transposición de letras o sonidos. Sin embargo, el caso es que hay un cambio semántico. A diferencia de Flores, no considero improbable que Sancho, un campesino iletrado, desconozca el término *homicidio* y lo sustituya por otro término fonéticamente similar pero de significado distinto. Véase. Robert M. Flores, "Sancho's Rustic Speech", *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, Madrid, 2, 1985, pp. 81-82.

confusión fonética. Sancho entiende *omecillos* (rencores)³⁹, en lugar de *homicidios*. De tal modo que su respuesta puede resultar disparatada, pues en realidad está diciendo: ‘yo no sé nada de rencores, ni nunca los he guardado’. Poco después deforma *entrometo* por *entremeto*⁴⁰. Este segundo caso es un *popularismo*, debido a la posición social del hablante, un campesino iletrado; apenas unas líneas más abajo, afirmará: «yo no sé leer ni escribir».

Lo anterior es una primera marca de la caracterización rústica de Sancho desde la mimesis conversacional. Sin embargo, un aspecto relevante del pasaje es que don Quijote no le corrige al escudero su mala pronunciación. Al respecto, Flores nos dice lo siguiente:

El vocabulario de Sancho es el de un campesino iletrado y, así como Sancho puede decir *presona* y *omecillo*, *Catón Zonzorino* y *Martas cebollinas* sin irritar a su amo. Él no puede, por otro lado, decir *relucida* o *fócil* impunemente cuando lo que él realmente piensa es alguna cosa totalmente diferente” (Flores 1985: 83).

Sin embargo, ya vimos que en el caso de *omecillo* sí está pensando en otra cosa: no es lo mismo cometer homicidios que guardar rencores. Por otro lado, aquí tampoco se trata de *hablar polido*. No hay tal esfuerzo por refinar el discurso en lengua vernácula; por el contrario, se trata del hablar llano, popular y coloquial de un campesino ignorante.

De hecho, es curioso que la primera vez que el caballero muestra su cultura y su afán por corregir, justamente no es con Sancho sino con Pedro, el cabrero, que les relata la tragedia de Grisóstomo en el Capítulo XII. Veamos unas cuantas líneas de dicho pasaje, cuando Pedro describe a Grisóstomo, para ilustrar la actitud de don Quijote al respecto:

- Principalmente decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decían el *cris* del sol y la luna.
- Eclipse* se llama, amigo, que no *cris*, el oscurecerse esos dos luminares mayores —dijo don Quijote—.
- Más Pedro, no reparando en niñerías prosiguió su cuento diciendo:
- Asimismo adivinaba cuando había de ser el año abundante o *estil*.
- Estéril* queréis decir, amigo —dijo don Quijote.
- Estéril* o *estil* —respondió Pedro—, todo se sale allá (I, 12, 104).

³⁹ Véase la nota 8, pp. 91, de la edición de la RAE aquí citada.

⁴⁰ Emma Martinell habla “de *popularismos* cuando se refiere a deformaciones que pueden ser habituales en un grupo de hablantes, aunque no lleguen a desbancar, en la norma estándar, el término correcto (*altobús* por *autobús*)” (Martinell 1993: 221).

Aquí observamos el fenómeno de la *etimología popular* recreado al nivel de la mimesis conversacional. Es decir, entre *cris* y *eclipse*, y entre *estéril* o *estil*, el significado es el mismo a pesar de la variación fónica. Sin embargo, don Quijote no deja pasar el error tan impunemente como cuando omitió el *omecillo* de Sancho. Más aún, cuando el significado sí varía, don Quijote también es consciente de ello. Veamos en el mismo pasaje:

—[...] no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que *sarna*.

—Decid *Sarra* —replicó don Quijote—, no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos del cabrero.

—Harto vive la *sarna* —respondió Pedro—; y si es, señor, que me habéis de andar zahiriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año.

—Perdonad, amigo, —dijo don Quijote—, que por haber tanta diferencia entre *sarna* y *Sarra* os lo dije [...] (I, 12, 104).

Sarna por *Sarra* es un malapropismo del mismo estilo que el vocablo *omecillo*. Efectivamente, don Quijote es consciente del cambio de significado, y, como ya observamos, en este diálogo no puede sufrir «el trocar los vocablos» por parte de Pedro, ya sea en una simple confusión fónica (etimología popular) o ya en un cambio significativo como el malapropismo mencionado.

Lo que aquí sucede es que, así como hablar incorrectamente es una característica intrínseca a la falta de decoro lingüístico de Sancho, corregir la pronunciación de los otros es propio de don Quijote, lo cual lo caracteriza como personaje con cultura libresca; a veces con cierta arrogancia en su afán de corrección y a veces con impaciencia. De hecho, se trata de un recurso, al parecer, del gusto de Cervantes, pues vuelve a utilizarlo en las *Novelas Ejemplares*: en *Rinconete y Cortadillo* especialmente. Aquí observamos cómo Rinconete corrige al mozo que los ha de llevar ante Monipodio:

—Y ¿con sólo eso que hacen, dicen esos señores —dijo Cortadillo— que su vida es santa y buena?

—Pues ¿qué tiene de malo? —replicó el mozo—. ¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser *solomico*?

—*Sodomita* querrá decir vuesa merced —respondió Rincón (Sevilla 1999: 561).

Lo mismo sucede más adelante cuando Chiquiznaque discute con el caballero que le contrató para dar una cuchillada a un enemigo suyo. El rufián se justifica diciendo que se encontró “imposibilitado de cumplir lo prometido y de hacer lo que llevaba en mi *destrucción*/—*Instrucción* querrá vuesa merced decir —dijo el caballero— que no *destrucción*./—Eso quise decir —respondió Chiquiznaque [...]” (Sevilla 1999: 567).

Evidentemente, del mismo modo que en el *Quijote*, el recurso se utiliza para caracterizar a los personajes según su cultura, tanto rústica como a partir del lenguaje de germanía típico del mundo rufianesco. Como buen rústico, el mozo, al igual que Sancho, trastoca *teologías* por *tologías*: “—Señor, yo no me meto en *tologías* [...]” (Sevilla 1999: 560). Inclusive, aquí observamos cómo el mismo personaje es consciente de su falta de decoro lingüístico. Así, el mozo, mientras va de camino con Rinconete y Cortadillo a casa de Monipodio, les dice a media plática: “Y, porque sé que me han de preguntar algunos vocablos de los que he dicho, quiero curarme en salud y decírselo antes que me lo pregunte [...]” (*Ibid* 560-561). Acto seguido les expone un glosario de vocablos propios de germanía. Esta conciencia lingüística también la observamos, de alguna manera, en Sancho Panza cada que defiende su manera rústica de hablar: porque no se puede obligar al de Toledo a que hable como si fuese bachiller de Salamanca, o bien cuando tacha de “corregidor de vocablos” a Sansón Carrasco igual que a don Quijote.

No obstante, a mi juicio, aunque el recurso caracteriza lingüísticamente a ambos estamentos por igual, el rústico y el de cultura libresca; en realidad se hace más énfasis en el personaje de mayor rango cultural, ya sea que lo retrate como personaje impaciente, tal es el caso de don Quijote, o bien desde un punto de vista más burlesco, como en el caso de Rinconete. En este sentido, observamos que en *Rinconete y Cortadillo* el narrador hace énfasis en el recurso de los vocablos trastocado al finalizar la novela:

Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural; y, como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, *sabía algo de buen lenguaje*, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad, y más cuando por decir *per modum sufragii* había dicho *per modo de naufragio*; y que sacaban el *estupendo*, por decir *estipendio*, de lo que se garbeaba; y cuando la Cariharta dijo que Repolido como un *marinero de Tarpeya* y un tigre de *Ocaña*, por decir *Hircania*, con otras mil impertinencias (Sevilla 1999: 569).

De lo anterior se puede colegir que la voz narrativa tiene como objetivo principal enfatizar tanto el conocimiento de Rinconete como su carácter burlesco; lo que le permite, al mismo tiempo, dibujar un mapa lingüístico de la cultura popular en la que se desarrolló el relato, al describir los vocablos trastocados por cada uno de los personajes.

Por tanto, en el *Quijote*, el recurso lo mismo puede aparecer con Sancho que con otros personajes rústicos, como ya vimos. Aunque, evidentemente, aparece más marcado cuando se trata del escudero, especialmente en la Segunda parte. Asimismo, esta conducta tampoco obedece a un criterio sistemático por parte del caballero, como señala Flores. Si bien es cierto que no cuestiona a Sancho cuando su intención es *hablar polido*, incluso en lengua vernácula, sí lo hace cuando de trocar vocablos se trata. En realidad, lo que determina la conducta de don Quijote es tanto la emotividad específica de la escena como la función cómica con que ésta se construye.

En consecuencia, podemos concluir dos cosas respecto a las correcciones lingüísticas y el trocar vocablos. Primero, que cada elemento por separado (el trocar vocablos por parte de Sancho y el afán culto de don Quijote por corregir el léxico y la pronunciación de otros) caracteriza a cada uno en el estamento cultural que les corresponde⁴¹. Y segundo, que, al

⁴¹ José Manuel Martín Morán explica que el discurso y las interacciones verbales de ambos personajes están determinados por las psicodinámicas de la cultura a la que cada uno pertenece: la cultura libresca-escritocéntrica de don Quijote y la cultura oral de Sancho. Así, Sancho, paradigma del mundo oral popular, se desarrolla y expresa como un personaje *verbomotorio*. De ahí que: “Don Quijote es la escritura y Sancho la voz. El repertorio de temas retratados por Don Quijote en sus discursos, los consejos que da a Sancho, sus ideas sobre los libros de caballerías y la literatura en general proceden de los libros; al igual que los refranes, los

nivel de la mimesis conversacional, ambos elementos sirven como una referencia a la lengua hablada no formalizada. Por un lado, los tropiezos en la pronunciación y las confusiones fónicas y semánticas, como elemento de distensión, imitan la lengua popular, coloquial y cotidiana. Y por otro, las correcciones de don Quijote son rupturas al discurso, cuyo efecto da la apariencia de la sintaxis dislocada de la oralidad prototípica, lo que nos refuerza la idea de que estamos ante una conversación cotidiana que acontece frente a los ojos de los lectores y oyentes de la novela.

Como ya mencioné, en ambos casos se imita el ritmo de pensamiento del coloquio oral prototípico. Sin embargo, sólo más avanzada la novela Cervantes comenzará a explotar ambos elementos en las diversas conversaciones entre caballero y escudero, lo que implicará un aumento en el efecto de la mimesis conversacional y en la comicidad, así como la evolución de los personajes a partir de sus diálogos.

Sin embargo, regresando al Capítulo X, los trastabilleos léxicos de Sancho por ahora sólo tienen la función de caracterizarlo como personaje rústico, caracterización que se reforzará con otros elementos de la mimesis conversacional pertenecientes a la visualización imaginaria.

Es decir, después de la explicación de la jurisdicción de la Santa Hermandad en relación con la caballería andante, el diálogo continúa con las preguntas de don Quijote sobre su desempeño en la batalla: “¿Has visto más valeroso caballero? ¿Has leído en historias otro que tenga ni haya tenido más brío en acometer [...]?” A lo que Sancho responde que no ha leído ninguna historia jamás, porque ni sabe leer ni escribir. La declaración de su

chascarrillos, los cuentos y anécdotas en los que Sancho apoya sus afirmaciones proceden de la cultura popular” (Martín 1997: 337).

analfabetismo sirve para reforzar tanto su condición rústica como su desconocimiento sobre la caballería andante y sus leyes. Sin embargo, le dice que lo que sí tiene para “vuestra merced es que se cure, que le va mucha sangre de esa oreja, que *aquí* traigo hilas y un poco de un ungüento blanco en las alforjas” (I, 10, 91). La deixis *aquí*, como elemento de visualización imaginaria, tiene la finalidad de mostrar la presencia de la alforja de Sancho y los elementos rústicos que en ella carga.

Lo mismo sucederá dos páginas más adelante. Sancho insiste en que en ese camino no hallarán más que arrieros. Don Quijote, por su parte, lo persuade de que hallarán más caballeros que aquéllos que fueron a la conquista de Angélica la Bella. Entonces Sancho responde:

—Alto, pues, sea así —dijo Sancho—, y a Dios *prazga* que nos suceda bien y que se llegue ya el tiempo de ganar esta ínsula que tan cara me cuesta, y muérame yo luego.

—*Ya te he dicho, Sancho*, que no te dé eso cuidado alguno, que, cuando faltare ínsula, ahí está el reino de Dinamarca, o el de Sobradisa, que te vendrán como anillo al dedo, y más que por ser en tierra firme, te debes más alegrar. *Pero dejemos eso para su tiempo*, y mira si traes algo en *esas* alforjas que comamos, porque vamos luego en busca de algún castillo donde alojemos esta noche [...].

—*Aquí* trayo una cebolla y un poco de queso, y no sé cuántos mendrugos de pan —dijo Sancho—, pero no son manjares que pertenecen a tan valiente caballero como vuestra merced (I, 10, 94).

Aquí, Sancho vuelve a incurrir en un error de pronunciación con la etimología popular *prazga*, en lugar de la forma correcta *plazca*, sin ser corregido por su amo. En lugar de eso, el caballero recurre a una ruptura del discurso propia de la mimesis conversacional: “*Ya te he dicho, Sancho*” y redunda sobre la información dada con anterioridad sobre la garantía de su promesa en relación con la ínsula. Este elemento de familiaridad y distención que nos recuerda la condición hablada se repite nuevamente en el mismo diálogo con el salto temático de don Quijote: “*Pero dejemos eso para su tiempo*, y mira si traes algo en *esas* alforjas que comamos”. Así, el salto no sólo recrea la sintaxis abierta y dislocada de la oralidad viva; además, introduce nuevamente la visualización imaginaria que mediante el verbo *mirar* y la deixis espacial *ésas* vuelve a hacer presente en el diálogo la presencia de la alforja de Sancho.

A lo anterior, Sancho Panza responde con los mismos elementos: “*Aquí* trayo una cebolla y un poco de queso, y no sé cuántos mendrugos de pan”. Respuesta que le permite, mediante los alimentos que lleva en su alforja, reiterar su caracterización rústica. Dicha caracterización que será reforzada por don Quijote cuando le explica a Sancho la frugalidad de la alimentación de los caballeros andantes, para quienes “su más ordinaria comida sería de *viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces*” (I, 10, 94).

Asimismo, dicha intervención también da lugar a que Sancho introduzca su noción de la jerarquía y su posición estamental con respecto a su amo: “pero no son manjares que pertenecen a tan valiente caballero como vuestra merced”. El esquema jerárquico y la noción que el escudero tiene de ello es un tema importante que irá evolucionando a lo largo tanto de 1605 como de 1615, tanto por una mala interpretación de las palabras de don Quijote en la Primera parte como por la independiente evolución psicológica del personaje en la Segunda. Pero sobre esto volveremos más adelante. En este momento, como es notorio, Sancho Panza tiene muy claros sus lazos estamentales con respecto a su amo y de ello nos da cuenta el mismo personaje desde la mimesis conversacional.

Asimismo, el esquema jerárquico, como característica del elemento de circunstancias y emotividad de la mimesis conversacional, establece el juego de relaciones entre los dialogantes: ya sea maestro-discípulo o bien proponentes y adversarios. En este caso, amo-criado, y al mismo tiempo maestro-discípulo, como se observa en la lección que don Quijote da a Sancho sobre la honrosa frugalidad alimenticia de los caballeros andantes:

[..] Así que, Sancho amigo, no te congoje lo que a mí me da gusto: ni quieras tú hacer mundo nuevo, ni sacar la caballería andante de sus quicios.

—Perdóneme vuestra merced —dijo Sancho—, que como yo no sé leer ni escribir, *como otra vez he dicho*, no sé ni he caído en las reglas de la profesión caballeresca; y de aquí adelante yo proveeré las alforjas de todo género de fruta seca para vuestra merced que es caballero, y para mí las proveeré pues no lo soy, de otras cosas volátiles y de más sustancia.

—No digo yo, Sancho —replicó don Quijote—, que sea forzoso a los caballeros andantes no comer otra cosa sino esas frutas que dices, sino que su más ordinario sustento debía de ser de ellas y de algunas yerbas que hallaban por los campos, que ellos conocían y yo también conozco.
—Virtud es —respondió Sancho— conocer esas yerbas, que, según yo me voy imaginando, algún día será menester usar de ese conocimiento (I, 10, 95).

Se observa en este fragmento que el diálogo se construye desde la doble estructura maestro-discípulo y réplica-contrarréplica. Para lo anterior, Cervantes se vale nuevamente de la mimesis conversacional. Los personajes vuelven a hacer referencia a la condición hablada, con elementos tales como aludir a la información suministrada con anterioridad: “yo no sé leer ni escribir, *como otra vez he dicho*”. De modo que la repetición subraya de nueva cuenta la condición iletrada de Sancho, pero ahora en su posición de discípulo. Con ello se da paso a la repetición de don Quijote a manera de réplica, misma que resulta necesaria para aclarar aquello que Sancho no ha comprendido: el hecho de que sea la comida más *ordinaria* no significa que sea la única; líneas atrás ya le había señalado que las invitaciones a banquetes u otras circunstancias particulares constituían la excepción a la regla (I, 10, 95).

No obstante, como ya ha señalado Jesús Gómez, debe diferenciarse el diálogo dialéctico del siglo XVI como género didáctico, del diálogo cervantino como forma de expresión, o bien como diálogo novelesco. Es decir, en el diálogo del siglo XVI, predomina un razonamiento argumentativo y dialéctico. Dicho de otro modo, “En el género dialogado, los interlocutores, el tiempo y el espacio están al servicio de las ideas que, a su vez, dependen del proceso discursivo (lógico o retórico) de la argumentación” (Gómez 2004: 250). Este proceso lógico o retórico es el que se edifica con base en la estructura mayéutica o bien la estructura maestro/discípulo. En cambio, esto no ocurre así “en la mayor parte de la novela de Cervantes, excepto en aquellos pasajes doctrinales que veremos en el análisis, ya que lo que predomina en el desarrollo narrativo del *Quijote* es la expresión dialógica de unos

caracteres literarios, dentro de la ficción, cuyas voces se retratan como si fueran autónomas con respecto a la del autor” (*Ibid* 250).

En consecuencia, aunque este diálogo sí está estructurado de una forma más doctrinal, basada en la estructura maestro/discípulo, réplica/contrarréplica; en realidad estas relaciones jerárquicas funcionan sólo al nivel de la mimesis conversacional, no como una verdadera estructura dialéctica al modo del diálogo didáctico del siglo XVI. De este modo, por un lado, sirven para caracterizar a ambos personajes desde la cultura de la que cada uno proviene y el conocimiento que les es propio; y por otro, en tanto personajes autónomos como apunta Jesús Gómez, para señalar el inicio del proceso de evolución del escudero, mismo que originará su qui jotización a partir de las lecciones que recibe de don Quijote.

Por tanto, estos elementos de la mimesis conversacional se imbrican con la estructura dialogal maestro/discípulo que se recrea, al tiempo que la encubren para así dar el efecto de una conversación corriente, coloquial y distendida de manera verosímil. Sin embargo, la estructura maestro-discípulo se establece. Al final del diálogo Sancho no sólo la asume, sino que reconoce la virtud del conocimiento que le aporta el caballero, y expresa su interés pensando en sus aventuras a futuro, pues ya se va imaginando que “algún día será menester usar de ese conocimiento”.

Este imaginar a futuro sus necesidades en compañía del caballero pone de relieve la credibilidad que don Quijote ha ido ganando en Sancho debido a su victoria sobre el vizcaíno, y también gracias a los discursos con que ha ido aleccionando a su escudero en relación con la caballería andante.

Si bien es cierto que por momentos Sancho duda entre la realidad conocida (por ejemplo, lo que sabe de la Santa Hermandad) y las fantasías que escucha de don Quijote, ello se debe a que el escudero ya ha entrado en la fase disyuntiva entre el ver y creer que nos

refiere R. Willis. Sin embargo, la atención de Sancho en este momento tiende más a la realidad que le presenta el caballero. Y esta tendencia se explica no sólo por la promesa de la ínsula, sino por la fuerza seductora y la emoción que todas aquellas maravillas de la andante caballería despiertan en Sancho Panza, aun cuando éste las signifique en términos de medrar.

Por ejemplo, en este mismo capítulo, cuando don Quijote le habla sobre el bálsamo de Fierabrás, Sancho contesta con una emoción tal que, incluso, se dice capaz de renunciar a la ínsula a cambio del bálsamo. Estas intervenciones, además, las esmalta con frases exclamativas de su repertorio coloquial que, a partir del elemento de circunstancias y emotividad, lo vuelven a retratar como un personaje expresivo e impaciente: “—¡*Pecador de mí!* —replicó Sancho— ¿a qué aguarda vuestra merced a hacéлле y enseñármele?” (I, 10, 92). Lo mismo sucede, líneas más adelante, cuando don Quijote lo convence de que en ese camino encontrarán tantos caballeros como los que fueron a la conquista de Angélica la bella. La retórica del amo lo persuade al grado de llevarlo a su ilusión primordial: la esperanza de adquirir la ínsula, a pesar de los peligros que implica.

En resumen, hemos observado que en este capítulo se ponen de relieve elementos importantes de la caracterización de Sancho en estas primeras fases como escudero de don Quijote: la credibilidad que va ganando el caballero a partir de lo que vio en la batalla contra el vizcaíno y debido también a su nueva experiencia como discípulo de don Quijote. Además, es aquí donde se retrata al personaje rústico sobre la base de su registro léxico, sus despropósitos lingüísticos, sus objetos personales, sus alimentos, su noción jerárquica y su actitud humilde. Todo ello en conjunto, retrata, además de la simpleza, la ingenuidad del campesino iletrado que se ha dejado persuadir por aquel hidalgo vecino suyo que ha perdido la cordura leyendo libros de caballerías

2.2. LA ANDANTE CABALLERÍA QUE TODAS LAS COSAS “IGUALA”: EL DEVENIR DE SANCHE-HABLADOR

Como ya he señalado, la relación jerárquica no es un elemento estático. Ésta, por el contrario, irá en evolución a lo largo de la obra, en ambas partes de la novela. Evolución que tendrá sus consecuencias en el devenir del escudero, pues la paulatina ruptura de las debidas distancias entre amo y subordinado provocará que el escudero comience a desarrollar su faceta de «Sancho hablador»⁴².

Como hemos observado, hasta aquí Sancho habla moderadamente. Pero más importante aún, en ocasiones sólo calla y observa, porque en silencio interpreta la realidad que se le presenta. En este sentido es fundamental subrayar que el silencio también juega un papel de suma importancia tanto en el habla como en la evolución del escudero. Dicho en términos de Alan S. Trueblood, el silencio es también un elemento que, en conjunto con el sonido y lo visual, funcionan como un engranaje de medios expresivos al servicio de la técnica narrativa, tanto en la creación exterior de escenarios y atmósferas como en el desarrollo del diálogo, mismo en el que se presentan la evolución y la revelación de los personajes (Trueblood 1958: 162- 163).

Con base en lo anterior, la facundia desbordada con que Cervantes dota a Sancho Panza también viene acompañada de la capacidad de escuchar⁴³. De este modo, según las

⁴² Para la clasificación de «Sancho hablador» sigo el estudio de Francisco Ramírez Santacruz, en el cual explica la facundia del personaje, en primer lugar, con base en su genealogía: viene de una familia “de grandes habladores” (Ramírez 2016: 290). Y en segundo, a partir de su ‘boca’ como órgano no sólo de glotonería, sino como “elemento principal de la configuración física y moral de Sancho Panza y el centro de su oralidad, de su *vocalidad* y de su *bocalidad*” (*Ibid* 292). Elementos que, en su desarrollo a lo largo de la novela, propicia que la lengua de Sancho se asocie con una cierta forma de hablar socarrona, viperina, etc. Sobre esta base, Ramírez define la faceta de Sancho hablador y explica lo siguiente: “el hacer es propio de don Quijote y el hablar de su acompañante. El primero realiza «quijotadas», el segundo donaires y gracias. Ahora bien, si Sancho escudero se encuentra en principio subordinado a su amo, Sancho hablador está facultado para rivalizar con él por el protagonismo de la obra” (*Ibid* 289).

⁴³ Al respecto, Trueblood agrega que *facundia* y *sociabilidad*, en los personajes cervantinos, “significan cierta capacidad natural para la expresión y la comunicación, e indican lo que pudiéramos llamar buena salud psicológica” (Trueblood 1958: 170). De este modo, “la verbalización alivia la tensión interna y contribuye a

observaciones de Trueblood, se desarrolla la pareja silencio-sonido. Dicha pareja, a nivel externo, opera como contraste disonante; y al nivel interno del diálogo opera en función de la expresión de la psicología del personaje:

Naturalmente encontramos personajes que no pueden o no quieren escuchar. Pero Cervantes sabe que sin los silencios en el diálogo que permiten a un personaje imponerse a su manera de lo que se está diciendo, se imposibilita el verdadero diálogo novelístico en que los personajes van revelándose e influyéndose a través del tiempo. En esta capacidad para escuchar, sin duda reflejan las creaturas artísticas cervantinas a su creador (Trueblood 1958: 170-171).

Este es justamente el tipo de silencio que quiero subrayar en el pasaje en el que se desarrolla el discurso sobre *La Edad de Oro*. Este resulta un momento muy particular y será determinante en el desarrollo del escudero y su habla a lo largo de la obra. Aquí Sancho calla, escucha la elocuente oratoria de su amo y maestro e interpreta sus palabras en silencio.

Interpretación que tendrá consecuencias que se irán develando poco a poco a lo largo de la obra como parte de la influencia de la palabra de don Quijote en Sancho. No obstante, la cuestión es que Sancho interpreta las lecciones del caballero a partir de su simpleza. Veamos.

En el pasaje referido, el encuentro con los cabreros que da paso al discurso de *La Edad Oro* presenta en la introducción al narrador, como es habitual, describiendo el marco espacial. Así, al finalizar dice:

[...] Sentose don Quijote, y quedábase Sancho en pie para servirle la copa, que era hecha de cuerno. Viéndole en pie su amo, le dijo:
—Porque veas, Sancho, el bien que en sí encierra la andante caballería y cuán a pique están los que en cualquiera ministerio se ejercitan de venir brevemente a ser honrados y estimados del mundo, quiero que *aquí* a mi lado y en compañía de esa buena gente te sientes, y *que seas una misma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor*; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere, porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice: *que todas las cosas iguala*.
—¡Gran merced! —dijo Sancho—; pero sé decir a vuestra merced que como yo tuviese bien de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador. Y aun, si va a decir verdad, mucho mejor me sabe lo que como *en mi rincón sin melindres ni respetos*, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si se me viene en gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo. Así que, señor mío, *estas honras que vuestra merced quiere darme por ser*

conservar el equilibrio psicológico” (*Ibid* 170). En este sentido se entienden especialmente las palabras de Sancho, en cuanto a que es “enemigo de guardar mucho las cosas”. No obstante, en el otro extremo, Trueblood también subraya que “La capacidad de exteriorización que se nota en los personajes cervantinos no los priva de otra cualidad al parecer opuesta: la de saber escuchar” (*Ibid* 170).

ministro adherente de la caballería andante, como lo soy siendo escudero de vuestra merced, conviértalas en otra cosa que me sean de más cómodo y provecho que éstas, aunque las doy por bien recibidas, las renuncio para desde aquí al fin del mundo.

—Con todo eso, te has de sentar, porque a quien se humilla, Dios lo ensalza.

Y asíéndole por el brazo, le forzó a que junto de él se sentase (I, 11, 96, 97).

Don Quijote, a través de la deixis *aquí*, vuelve a resaltar el marco espacial, y en función de éste, pone de relieve la presencia y la distancia entre los dialogantes. Ello es lo que da el efecto de familiaridad cotidiana a la lección que le está dando a su novel escudero, en relación con la humildad que prima en las leyes de la andante caballería que “*todas las cosas iguala*”. Asimismo, mediante este discurso, es el propio don Quijote quien, consciente de que para Sancho es su «*amo y natural señor*», comienza a acortar las distancias jerárquicas, lo que propiciará que se vaya modificando el juego de relaciones que los define como personajes y como individuos dialogantes.

Sancho responde de acuerdo con la honrosa circunstancia y hace gala de su *hablar polido*⁴⁴ para expresar sus elocuentes y afectados agradecimientos: “¡Gran merced!”, “estas honras que vuestra merced quiere darme”, “aunque las doy por bien recibidas, las renuncio”, etc. Y en este sentido, llama la atención que al llamarse a sí mismo “adherente de la andante caballería”, no sólo comienza a introducir, como señaló el narrador, la *jerigonza* caballeresca en su vocabulario, sino que asume su nuevo estado: “como lo soy siendo escudero de vuestra merced”. Es evidente que las experiencias previas lo han moldeado poco a poco, cosa que se refleja en su registro léxico.

No obstante, se rehúsa tajante a romper el orden social establecido. La razón es que, como ya se observó, Sancho es plenamente consciente de su lugar y su función en el orden

⁴⁴ Además de la evidente afectación que observamos en el pasaje, al finalizar el diálogo, el narrador confirma la estilización del lenguaje de ambos personajes calificándola de *jerigonza*, término que según la RAE se refiere tanto a lenguajes complicados y difíciles de entender como a lenguajes propios de algunos gremios, en este caso el de la andante caballería: “No entendían los cabreros aquella *jerigonza* de escuderos y caballeros andantes” (I, 11, 97).

de la relación estamental. Más aún, es consciente de las diferencias entre las normas de comportamiento que privan en cada estamento: en el suyo, no hay *respetos ni melindres*; en el de don Quijote, hay que comer despacio, limpiarse a menudo, beber poco, no estornudar ni toser, etc. Sancho naturalmente se incomoda en un contexto distinto al que le es propio y familiar. Por tanto, es factible creer en las palabras del escudero. Con toda seguridad es honesto cuando le pide a su amo intercambiar tales honras por algo de más provecho, y, sobre todo, cuando afirma vehementemente que renuncia a ellas “*para desde aquí al fin del mundo*”. Ello, aunque después renuncie a tal convicción, especialmente en la Segunda parte.

La cuestión es que Sancho no puede eludir la orden de su amo y esta experiencia, como las anteriores, será determinante. De este modo, más adelante se pone de relieve su humilde silencio, mismo que hace notar el narrador una vez finalizado el discurso de la *Edad de Oro*: “Sancho asimismo callaba y comía bellotas” (I, 11, 99). Para Alan S. Trueblood este silencio, en conjunto con el de los cabreros, es un recurso acústico que sirve para realzar la atmósfera y el escenario en que ésta se desarrolla. Dicho elemento, a su vez, funciona también como silencio admirativo que surge de la parodia de los libros de caballería. Así, “Cada silencio admirativo nos recuerda cuán poderosamente anacrónicos resultaban en su propia época la extraordinaria figura y el lenguaje anticuado del hidalgo manchego⁴⁵” (Trueblood 1958: 164).

Sin embargo, el silencio admirativo en Sancho funciona de manera distinta que en los cabreros, en quienes sí es únicamente muda incompreensión. En el escudero, en cambio, lo

⁴⁵ No obstante, el crítico agrega que “no deja de tener un aspecto paradójico la capacidad de don Quijote para hacer enmudecer a quienes encuentra. Si de un lado su silencio hace crecer la figura del hidalgo ante ellos, de otro le resta grandeza, porque trata a lo burlesco su heroísmo. Subraya la incapacidad de un mundo prosaico para recibir a quien quisiera salvarlo. Preferible mil veces la hostilidad activa que a veces provoca don Quijote, a esta muda incompreensión sin precedente en las novelas que leía” (Trueblood 1958: 164).

que se está gestando es un proceso de aprendizaje a partir de su capacidad de escuchar y, por ende, de abreviar de las palabras de don Quijote. En este sentido, resulta curioso que Trueblood observa cómo el narrador se refiere a la *jerigonza* que escuchan los cabreros cuando amo y escudero hablan, lo que genera un contraste acústico entre el habla caballeresca y la realidad prosaica de los cabreros (Trueblood 1958: 164). Aquí el silencio admirativo refleja la incomprensión de los cabreros, pero Sancho es parte de la *jerigonza* y la conversación. Como ya se ha señalado, el proceso de qui jotización ya ha moldeado al escudero un poco. De tal forma que cuando Sancho calla y come bellotas, éste atiende a las palabras del amo, mismas que mal entiende según su simpleza y, vale resaltar también, según le conviene.

Esto resulta significativo porque, en este largo discurso, don Quijote establece dos ideas importantes: 1) la idealización de la aldea frente a la corte, y 2) su ideal lingüístico de llaneza y naturalidad⁴⁶. Este último está relacionado con el ideal de llaneza, discreción y donaire del habla pastoril literaria. Sin embargo, debido a la mala comprensión de Sancho, el tópico se convertirá en la defensa de su mal pronunciar, su recurrencia constante a los refranes y proverbios y su mucho hablar. La segunda idea, como señaló José Antonio Maravall⁴⁷, está relacionada con el proyecto qui jotesco de llevar al campesino Sancho al gobierno de una ínsula, como restablecimiento y culminación del orden feliz de la Edad Dorada. Por tanto, es sobre esta base que se desarrollará la modificación de las relaciones jerárquicas.

⁴⁶ “Entonces se declaraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza” (I, 11, 98).

⁴⁷ José Antonio Maravall. *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Madrid: Pico Sacro, 1976, pp. 169-258.

En este sentido, vale la pena tomar en cuenta algunas observaciones sobre el elemento de las jerarquías y la relación amo-discípulo en el género del Diálogo del siglo XVI. Por un lado, Jesús Gómez y Jacqueline Ferreras señalan que uno de los elementos que separan al Diálogo humanístico del personaje novelesco es justamente el tratamiento de las relaciones jerárquicas. Así, en el Diálogo, la jerarquía depende del “valor intelectual o del grado de conocimiento alcanzado en la transmisión de la doctrina, dentro del esquema predominante maestro/discípulo, antes que de las desigualdades sociales, como las de amo/criado, que son determinantes en el *Quijote* (Gómez 2004: 256). De modo que, dentro de esta relación jerárquica, el personaje del género dialogado es una “mera función” al servicio de la tesis principal que se discute al interior del coloquio. Y en tanto función, estos personajes no actúan, sólo hablan. En cambio, el personaje novelesco tiene un pasado, un presente y un porvenir que serán determinados por su relación con los otros y la manera en que estas relaciones influyen en su actuar (Ferreras 1985: 350). Dicho de otro modo: “El personaje típico del *Diálogo humanista* no es más que un simple portavoz, una mera función, y que, por lo tanto, no se puede confundir con el protagonista de la novela, que se caracteriza por tener vida propia, es decir, un pasado y un futuro incierto, futuro que resultará de sus relaciones con los demás personajes” (*Ibid* 352).

Estas apreciaciones, por otro lado, hay que matizarlas. Es decir, como ha observado la mayoría de la crítica especializada en Diálogo humanístico del siglo XVI (excepto Ferreras y Gómez, claro está), en el género dialogado existe una gran variedad de maestros y discípulos. De este modo, la función de los interlocutores no es lo que diferencia la complejidad de los personajes, ya que en muchos casos encontramos personajes más

acabados y esféricos⁴⁸. No obstante, en la novela cervantina, a la luz de las transformaciones de Sancho Panza, podemos apreciar una libertad que efectivamente rebasa los límites de los géneros literarios que le preceden, especialmente desde el punto de vista de las relaciones jerárquicas.

En consecuencia, sobre esta base, observamos que Sancho Panza, personaje novelesco, si bien parte de la jerarquía estamental amo/criado, no desea romper esa relación cuando su amo lo llama a sentarse junto a él; por otro lado, una vez que no tiene más remedio que obedecer al caballero, Sancho atiende al discurso y debido a su simpleza⁴⁹ lo malentiende, como en muchas lecciones. No obstante, este constante malentender forma parte de la quijotización del personaje, y ello, en gran parte, es lo que determina la libre evolución novelesca del personaje. Tan libre que desembocará en la burla de los batanes, cuando Sancho rompe ya impunemente con todo el respeto estamental al que está obligado y su habla desbordada llega a un punto climático⁵⁰. De ahí el castigo de permanecer en

⁴⁸ Agradezco a la Dra. Ana Vian Herrero por esta y otras precisiones sobre el estudio del Diálogo humanístico. Sus generosos consejos y observaciones han enriquecido el presente trabajo, especialmente al momento de aplicar su teoría al análisis de la novela cervantina.

⁴⁹ Jesús Gómez explica que la simplicidad de Sancho, en consonancia con la locura de don Quijote, también es fundamental para el perspectivismo de la novela, y ello igualmente viene condicionado por las relaciones sociales amo/criado: “la variedad de puntos de vista viene condicionada también por las diferencias sociales entre los interlocutores, así cuando don Quijote le permite a Sancho que se siente junto a él para comer, exclama el escudero irónicamente: «¡Gran merced!» porque se precia más de comer «en mi rincón sin melindres ni respetos» (I, 11). La diferencia de pareceres entre ambos se pone de manifiesto también frente al auditorio improvisado de sorprendidos cabreros que escuchan las pláticas entre don Quijote y Sancho (Gómez 2004: 257).

⁵⁰ En cuanto a la evolución de ambos personajes, misma que tiene su clímax en los batanes, Jesús Gómez explica que ésta se refleja en ambos personajes: “don Quijote se va haciendo más sensato, en la medida que Sancho aprende a engañarle” (Gómez 2004: 260). Así, a partir de los batanes, cuando Sancho urde la treta al caballero, atribuyéndolo a designios de encantadores, lo que sucede es que el escudero “va aprendiendo el sistema de su amo y lo utiliza, dentro de su propia simplicidad” (*Ibid* 260). Lo que pone de relieve que no es casualidad que después de la burla de los batanes y tras la cólera de don Quijote, este episodio motive: “las primeras reflexiones del hidalgo sobre la excesiva familiaridad que observa en sus diálogos con el escudero, recurriendo como suele hacer a los libros de caballería y señaladamente al *Amadís*, libro en que el escudero Gandarín muestra, según advierte don Quijote, un respeto reverencial hacia el caballero” (*Ibid* 260). Por lo tanto, el pasaje de los batanes será clave “para la evolución dialógica entre amo y criado, porque señala el grado de confianza que han adquirido ambos, mal que le pese a don Quijote ya que el proceso resulta imparable” (Gómez 2004: 261).

silencio que le impone don Quijote⁵¹. Castigo nada eficaz, pues una vez iniciada la faceta de «Sancho hablador», ésta continuará a lo largo de ambas partes de la novela, sin que don Quijote pueda contenerla, ni tampoco el propio escudero será capaz de contenerla, aun intentándolo.

Pero veamos cómo se desarrolla el personaje en su faceta de Sancho-hablador. Como hemos subrayado, las palabras de don Quijote, tanto en relación con el ideal lingüístico de llaneza y naturalidad como en lo referente a la distancia jerárquica, van en el sentido de la virtud de la andante caballería que “todas las cosas *igual*”, por esta razón el caballero ordena a su escudero “seas una misma cosa conmigo” (I, 11, 96, 97). Esto implica una lección que Sancho asumirá, pero de acuerdo con sus capacidades. Es decir, la igualación, a partir de las competencias lingüísticas y del entendimiento del escudero, se expresará en un afectado y a la vez cómico lenguaje *polido*. Este registro está compuesto de una mezcla tanto de despropósitos lingüísticos, rusticismos y arcaísmos, así como de nomenclaturas y reglas pertenecientes al registro léxico de la andante caballerías. Estas últimas fueron aprendidas,

⁵¹ En su análisis, Trueblood se ocupa de la pareja principal, en tanto que su diálogo funciona como eje de toda la novela. Al respecto explica que dicho diálogo “no se suspende sino cuando los dos yacen exánimes después de algún encuentro violento. En tales momentos el silencio viene a ser como un *pianissimo* que acompaña un *rallentando* pasajero de la narración” (Trueblood 1958: 173). No obstante, señala también que hubiera sido difícil adoptar este procedimiento muy a menudo. Por esta razón, Cervantes lo que hace es invertirlo, “convirtiendo en problema la incapacidad sanchesca para callarse” (*Ibid* 173). Así, se presenta “Una locuacidad innata e incurable, caso máximo de una tendencia ya notada en los personajes cervantinos, llega muy pronto a ser sello distintivo de Sancho, por más que se empeñe don Quijote en dominarla” (*Ibid* 173). De este modo, la tensión que resulta de esta locuacidad “contribuye a la revelación de los personajes a lo largo de la novela” (*Ibid* 173). Esa tensión, agrega, “se hace notar por primera vez al final de la aventura de los batanes, quizá el primer episodio en que predominan elementos acústicos de todo género. Expuesto toda la noche al parloteo de Sancho, don Quijote no puede más al amanecer, y cuando la aventura se disuelve en risa, le impone el «mandamiento de silencio»” (*Ibid* 173). Sin embargo, el mandato de silencio resultará inútil, pues “La locuacidad de Sancho se interpone tan implacablemente entre don Quijote y sus modelos como el mandamiento de silencio se opone a la íntima manera de ser de Sancho. He aquí un caso claro de circunstancias vitales que se yerguen como obstáculo entre un personaje y el papel que aspira a representar. Gracias a ellas, precisamente, el personaje va realizando su ser, “encarnándose”, en frase de Américo Castro” (*Ibid* 173).

evidentemente, de sus diálogos con don Quijote. Asimismo, ello nos mostrará cierta evolución en la conducta y en la psicología del escudero.

En este sentido, se observa el fenómeno en la “Aventura de los yagüeses”, misma en la que se presentan cambios muy particulares en el actuar del escudero. Aquí, el diálogo comienza una vez que Rocinante es apaleado:

Ya en esto don Quijote y Sancho, que la paliza de Rocinante habían visto, llegaban ijadeando, y dijo don Quijote a Sancho:

—A lo que yo *veo*, amigo Sancho, éstos no son caballeros, sino gente soez y de baja ralea. Dígolo porque bien me puedes ayudar a tomar la debida venganza del agravio que *delante de nuestros ojos* se le ha hecho a Rocinante.

—*¿Qué diablo de venganza* hemos de tomar —respondió Sancho—, si estos son más de veinte, y nosotros no más de dos, y aun quizá nosotros sino uno y medio?

—Yo valgo por ciento —replicó don Quijote (I, 15, 131).

Como señalan las cursivas, la mimesis conversacional, en voz de don Quijote, establece el marco espacial a partir del verbo visual (*ver*). Con ello, el caballero explicita no sólo aquello que *delante de sus ojos* acontece a Rocinante, sino su particular manera de interpretarlo según su fantasía caballeresca. En contraste, para Sancho el “agravio hecho a Rocinante” no aparece en primer plano, sino el peligro que supone la venganza que propone su amo. De este modo, la negativa de Sancho se expresa esmaltada de sus primeras expresiones en forma de pullas exclamativas: “Qué diablo de venganza”. Este último elemento, característico de la mimesis conversacional, ya nos va señalando una mayor distensión y familiaridad entre los personajes. Percibimos con ello a un Sancho que se va tomando mayores confianzas al dirigirse a su amo y que, incluso, ya no disimula su exasperación.

No obstante, lo expresado en el marco del diálogo entrará en conflicto con las acciones una vez que don Quijote, al grito de “yo valgo por ciento”, arremete contra los yagüeses. Ello porque, según nos dice el narrador: “lo mismo hizo Sancho Panza, incitado y movido del ejemplo de su amo” (I, 15, 131). Es de notar que esta es la primera vez que

Sancho hace exactamente lo contrario de lo que dice. Resulta además llamativo puesto que su negativa, como en las ocasiones anteriores, muestra su conciencia de la realidad pragmática, en este caso en cuanto a la desventaja numérica que ve frente a él. Esta conciencia práctica, junto al miedo característico del labrador, generalmente funcionan como contraste en relación con la fantasía caballeresca y el valor de don Quijote. Aquí por primera vez se nos presenta al escudero entrando en batalla.

Así, la singularidad del pasaje estriba en que lo *visto* por Sancho problematiza la relación entre sus palabras y su conducta. De este modo, el personaje comienza a oscilar entre lo que ven sus ojos (la realidad práctica) y las acciones de su amo (la fantasía quijotesca). A lo anterior, además, hay que sumar la carga de emotividad con que actúa. El narrador nos refiere que el personaje entra en acción: “incitado y movido del ejemplo de su amo”. Es decir, el ejemplo de don Quijote va directamente al *movere* y es ello lo que le persuade a entrar en batalla. Entonces, cabe preguntarse, ¿a qué se debe, o a qué podemos atribuir, este giro en la evolución del personaje?

Lo anterior responde, como ya ha señalado Antonio Vilanova, a la influencia erasmista en la novela cervantina y la concepción general de locura atribuida a cada personaje: Don Quijote y Sancho⁵². Revisemos, pues, algunos aspectos relevantes de *El elogio de la locura*: en términos generales, cuando la Estulticia se refiere a la locura que padecen los cristianos, partiendo de la idea platónica de lo visible corpóreo frente a lo invisible incorpóreo, expone dos tipos de locuras: La primera, atribuida a los piadosos cristianos que, alejados de los placeres, han apartado su espíritu del cuerpo para entregarse a la meditación, los ayunos, las fatigas, el menosprecio de la vida, etc. Es decir, a la

⁵² Véase: Vilanova, Antonio. *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Editorial Lumen, 1989, pp. 8-125.

contemplación del alma y lo invisible (Erasmus 2011: 250). Y la segunda, generalmente atribuida al vulgo, quien vive entregado al materialismo y a los placeres asociados a la corporalidad. Al respecto, veamos cómo define Erasmo este último grupo en *El elogio*:

[...] el común de los mortales presta su mayor admiración a las cosas materiales y casi piensa que eso es lo único que existe. Por el contrario, los piadosos, cuanto más de cerca atañe algo material, tanto más lo descuidan y se entregan por entero a la contemplación de lo *invisible*. Así pues, los unos conceden un primer papel a la riqueza, luego a las comodidades corporales y dejan en el último puesto al alma, y aún la mayoría no cree que ésta exista, porque *no se ve con los ojos* (De Rotterdam 2011: 251).

A pesar de que Erasmo se refiere en este caso a la locura que padecen los piadosos cristianos, estas categorías son aplicables a los personajes cervantinos. En cuanto a don Quijote, la profesión de la andante caballería, en tanto ideal y fantasía, es esa locura de lo incorpóreo y la contemplación de lo invisible, tal como el ideal de Dulcinea o de restablecimiento de la Edad de Oro. En cuanto a Sancho, es evidente su relación con lo corpóreo a lo largo de toda la novela: su inclinación por el vino, la comida, el dormir y, sobre todo, su tendencia a creer sólo en aquella realidad inmediata y material que sus ojos ven.

Pero regresemos a la batalla contra los yangüeses. A la luz de las categorías erasmistas arriba citadas, lo que observamos es que Sancho actúa por primera vez *movido* por la fantasía y el invisible ideal del caballero. No se trata únicamente del ejemplo que en ese momento ve en la persona de su amo en acción, sino del aprendizaje que ha abrevado de él, así como de la credibilidad que don Quijote ha ido ganando frente a él. Lo que nos presenta este pasaje, por tanto, es a un Sancho que comienza a moverse dentro de la zona de locura de don Quijote. Ello implica que el personaje comienza a oscilar entre la locura que como simple y villano le es propia, locura sin la cual no se explicaría que siga al caballero, y aquella locura que ha ido adquiriendo a partir de la compañía y las palabras de don Quijote.

De ahí surge la problematización de lo *visto* en la evolución del personaje: la realidad práctica frente a la fantasía caballeresca. Esta problematización, a su vez, se refleja en la

mímesis conversacional a partir del lenguaje *polido* que entrevera el registro rústico con el registro caballeresco, como se observa en el mismo capítulo.

Así, una vez concluida la batalla, con amo y escudero apaleados, la problematización de lo *visto* se trasladará a la elocución del escudero:

- ¿Señor don Quijote? ¡Ah, señor don Quijote!
- ¿Qué quieres, Sancho hermano? —respondió don Quijote con el mismo tono afeminado y doliente que Sancho.
- Querría, si fuera posible —respondió Sancho Panza— que vuestra merced me diese dos tragos de aquella bebida del *feo Blas*, si es que la tiene vuestra merced ahí a mano: quizá será de provecho para los quebrantamientos de huesos, como lo es para las *feridas* (I, 15, 132).

Observamos el tono doliente de Sancho como parte de la emotividad conversacional y de la circunstancia; pero, sobre todo, resalta el tono *polido* caracterizado por su marcada afectación. De ese modo, introduce el discurso mediante fórmulas de respeto como: “querría si fuera posible”, “que vuestra merced me diese”, “quizá será de provecho”, etc. Sin embargo, introduce también el despropósito lingüístico: *feo Blas*. Este malapropismo, a través de la sustitución por homofonía, tiene la finalidad humorística de subrayar la caracterización del habla coloquial de Sancho. Coloquial entendido como el nivel de habla del escudero y su competencia lingüística tropezada. Asimismo, finaliza su intervención con el arcaísmo caballeresco *feridas*, por heridas. La transposición de la *h* por la *f*, tan característica en el habla de don Quijote, muestra ya la llamada qui jotización del escudero, en cuanto al lenguaje caballeresco. En consecuencia, no sólo vemos a un escudero que comienza a actuar según el ejemplo del caballero, sino que además intenta hablar como el caballero.

No obstante, cabe señalar que esta evolución de Sancho Panza es parcial y seguirá siendo conflictiva, lo que implicará una marcada ambivalencia en la psicología del personaje que va y viene en cuanto a creer y descreer según las circunstancias. Inclusive, en este mismo diálogo, Sancho retrocede a su primera caracterización, cuando don Quijote le advierte que en el futuro tendrá que ser él, que es villano, quien arremeta contra otros adversarios si éstos

también son villanos. Es entonces cuando Sancho se define a sí mismo en los siguientes términos: “—Señor, yo soy hombre pacífico, sosegado, y sé disimular cualquier injuria, porque tengo mujer y hijos” (I, 15, 133). Pero ya hemos visto que no es tan pacífico y muy pronto veremos que tampoco es verdad que sepa perdonar cualquier injuria, como en el caso de la manteada, cuyo rencor le acompañará a lo largo de toda la novela por más que intente aferrarse a aquel “Sancho el bueno” del principio de la historia.

Muestra de dicha ambivalencia será el paso de los personajes por la venta. Allí, a su llegada, Sancho se presenta como un orgulloso y convencido escudero, al tiempo que hace gala de sus talentos conversacionales. Es decir, de su faceta como Sancho-hablador, misma que comienza cuando la ventera le cuestiona sobre los golpes visibles de don Quijote. Entonces, en un tono más jocoso, el escudero miente de manera ingeniosa⁵³. Además, mentir será un elemento importante del Sancho-hablador, como veremos más adelante. En este caso, es insistente con la mentira como si ello implicara salvaguardar la dignidad y el prestigio de ambos, especialmente los del caballero. Y digo “especialmente” porque en la concepción y el valor estimativo en que tiene al amo se cifra también su dignidad como escudero y la noción que tiene de sí mismo. Además, esta valoración deja ver el crédito y la aceptación que

⁵³ “—No fueron golpes —dijo Sancho—, sino que la peña tenía muchos picos y tropezones, y que cada uno había hecho su cardenal.

Y también le dijo:

“—Haga vuestra merced, señora, de manera que queden algunas estopas, que no faltará quien las haya menester, que también me duelen a mí un poco los lomos.

—De esa manera —respondió la ventera—, también debistes vos de caer

—No caí —dijo Sancho Panza—, sino que, del sobresalto que tomé de ver caer a mi amo, de tal manera me duele a mí el cuerpo, que me parece que me han dado mil palos.

—Bien podrá ser eso —dijo la doncella—, que a mí me ha acontecido muchas veces soñar que caía de una torre abajo y que nunca acababa de llegar al suelo, y cuando despertaba del sueño hallarme tan molida y quebrantada como si verdaderamente hubiera caído.

—Ahí está el toque, señora —respondió Sancho Panza—, que yo, sin soñar nada, sino estando más despierto que ahora estoy, me hallo con poco menos cardenales que mi señor don Quijote” (I, 16, 138).

el personaje ha asumido en relación con la convención caballeresca, como el mismo Sancho Panza lo hace notar cuando se dirige a Maritornes:

- ¿Cómo se llama este caballero? —preguntó la asturiana Maritornes.
- Don Quijote de la Mancha —respondió Sancho Panza—, y es caballero aventurero, y de los mejores y más fuertes que de *luengos* tiempos acá se han visto en el mundo.
- ¿Qué es caballero aventurero? —replicó la moza.
- *¿Tan nueva sois en el mundo, que no lo sabéis vos?* —respondió Sancho Panza—. Pues sabed, hermana mía, que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador: hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más *menesterosa*, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero (I, 16, 138).

En este ejemplo, hay que poner de relieve, la mimesis conversacional se establece a través de la estructura dialogal pregunta-respuesta y con un interlocutor distinto a don Quijote. Ello le permite a Sancho expresar más holgadamente su opinión sobre su amo e, incluso, fanfarronear: es un caballero aventurero, de los mejores y más fuertes, fantochada aderezada de los arcaísmos y fórmulas de la caballería: “que de *luengos* tiempos acá se han visto en el mundo”. Pero, además, le permite también establecer la estructura maestro-discípulo, para dar así una lección sobre caballerías a Maritornes del mismo modo como generalmente lo hace don Quijote con él. De esta forma, Sancho define, según su experiencia y entendimiento, su propio concepto de “caballero aventurero”; y, a su vez, mediante la cómica arrogancia con que se expresa, a través de la mimesis conversacional, plantea el recurso de la inversión estructural maestro-discípulo, mismo que explotará más prolijamente en 1615 frente a Teresa Panza.

Es, entonces, con esta conciencia de la aventura quijotesca y sus implicaciones cuando Sancho entra a la venta. No obstante, los sucesos que enfrentarán allí serán sustanciales para enriquecer la experiencia del escudero en torno a la vida caballeresca. Y dado que estos sucesos son adversos y no salen muy bien librados de ellos caballero y escudero, la experiencia tendrá consecuencias en cuanto a la determinación de Sancho Panza de continuar o no con la aventura.

El primer suceso es la paliza que les propina el arriero a causa de Maritornes. Pero como los golpes los reciben en la oscuridad y, además, don Quijote está convencido de que hablaba con la hija del “alcaide del castillo” y no con Maritornes, el caballero atribuye todo a un gigante de ése que ahora cree castillo encantado, sin advertir que su escudero también ha sido apaleado⁵⁴. Sancho, por su parte, no sabe cómo nombrar esta nueva experiencia: “Pero dígame, señor, cómo se llama a esta buena y rara aventura, habiendo quedado de ella cual quedamos” (I, 17, 147). De ahí que su curiosidad se extienda en la mimesis conversacional:

- Señor, ¿si será éste, a dicha, el moro encantado, que nos vuelve a castigar, si se dejó algo en el tintero?
- No puede ser el moro —respondió don Quijote— porque los encantados no se dejan *ver* de nadie.
- Si no se dejan *ver*, déjanse *sentir* —dijo Sancho—; si no, díganlo mis espaldas (I, 17, 147, 148).

Como se observa, nuevamente estamos frente a la estructura pregunta-respuesta/maestro-discípulo. De esta forma, la mimesis conversacional revela no sólo la natural curiosidad de Sancho como discípulo y lo presente que tiene la lección del moro encantado; además, nos coloca una vez más en el terreno de lo visible y lo corpóreo, como bien señala el escudero: “Si no se dejan *ver*, déjanse *sentir*”. Es decir, Sancho está convencido de que todo es obra del moro encantado porque lo sintió corporalmente: en sus espaldas. Dicho de otra forma, hasta aquí el personaje no duda de los encantamientos que acontecen en las aventuras caballerescas, ni del moro o gigante, ni del bálsamo de Fierabrás como remedio a la paliza. De hecho, una vez concluida esta disertación sobre el moro encantado, don Quijote envía a Sancho con los venteros a pedir los ingredientes para preparar el bálsamo.

⁵⁴ “—Luego, ¿también estás tú aporreado? —respondió don Quijote.

— ¿No le he dicho que sí, pesia a mi linaje? —dijo Sancho.

—No tengas pena, amigo —dijo don Quijote—, que yo haré ahora el bálsamo precioso, con que sanaremos en un abrir y cerrar de ojos” (I, 17, 147).

Entonces, desde la mimesis conversacional, observamos otra vez el lenguaje caballeresco de Sancho:

—Señor, *quien quiera que seáis, hacednos merced y beneficio* de darnos un poco de romero, aceite sal y vino, que es menester para curar *uno de los mejores caballeros andantes que hay en la tierra*, el cual yace en aquella cama *malferido* por las manos del encantado moro que está en esta venta (I, 17, 149).

Este fragmento es una intervención introducida por el narrador a la que no le sigue ninguna respuesta, sino la voz del narrador que vuelve a tomar el control del relato. Ello porque la finalidad de la intervención es mostrar nuevamente ese esfuerzo de darse dignidad escuderil frente a los otros mediante su hablar *polido*, aun cuando, frente al mal sabor de la paliza, se queje de la parte que a él le toca: “que ni soy caballero andante, ni pienso serlo jamás, y de todas las malandanzas me cabe la mayor parte” (I, 17, 147). No lo es, pero pule su lenguaje de acuerdo con los códigos caballerescos, así como sus fórmulas de cortesía: *quien quiera que seáis, hacednos merced y beneficio*; adornadas, por supuesto, con los característicos arcaísmos, tal como *malferido*. Asimismo, si bien no piensa serlo jamás, al menos sabemos por esta intervención que lo que sí piensa es que está junto a *uno de los mejores caballeros andantes que hay en la tierra*. De ahí que no duda en afirmar que su amo está malherido a causa del moro encantado, y tampoco duda de la capacidad curativa del bálsamo.

Vale decir, en este punto, que Sancho ya es en realidad más escudero de lo que él mismo cree. No obstante, como arriba mencioné, el sentir corporal será determinante en esta experiencia escuderil, como sucederá una vez que beba el bálsamo y como resultado obtenga vómitos y desmayos, muy a pesar de la fe ciega con la que lo recibe:

[...] y viéndose tan afligido y congojado, maldecía al bálsamo y al ladrón que se lo había dado. Viéndole así don Quijote, le dijo:

—Yo creo, Sancho, que todo este mal te viene de no ser armado caballero, porque tengo para mí que este licor no debe de aprovechar a los que no lo son.

—Si eso sabía, vuestra merced —replicó Sancho—, *¡mal haya yo y toda mi parentela!*, ¿para qué consintió que lo gustase? (I, 17, 150).

Como vemos, tanto la voz del narrador como la mimesis conversacional muestran el ánimo con que Sancho enfrenta su segundo revés corporal en la venta. Así, la expresión “*¡mal haya yo y toda mi parentela!*”, pulla exclamativa con que lamenta no ser armado caballero, funciona, por un lado, como ruptura del discurso, con lo que se resalta la sintaxis dislocada del coloquio oral; y por otro lado, la maldición contra su estirpe se presenta también como imitación del registro léxico popular, de modo que remarca la familiaridad y la distensión del diálogo de manera humorística. Acto seguido, continúa con la pulla directamente contra don Quijote: “¿para qué consintió que lo gustase?”. Esta reacción resulta lógica dada la importancia que la corporalidad tiene para Sancho Panza. Y más aún porque es precisamente en el estómago, órgano tanpreciado por nuestro personaje, muy proclive a los placeres gastronómicos. Ello, además, por su emotividad y por su efecto de familiaridad y distensión, continúa acortando las distancias jerárquicas entre amo y escudero.

Sin embargo, este doliente Sancho no sabe que todavía le espera otra penuria corporal por sufrir antes de salir de la venta: el manteamiento. Esta experiencia, a los ojos del escudero, es la más indignante y, cabe agregar, la que más lo marcará a lo largo de la novela, tanto que su efecto inmediato es el deseo de regresar a casa.

No obstante, este intento de renunciar a la aventura es resultado de ese oscilar del personaje entre lo invisible-corpóreo-visible. Vale decir, la paliza del moro encantado es invisible tanto por el convencimiento de Sancho en dicha fantasía como porque sucede a oscuras, y corpórea porque recibió los golpes. En el pasaje del bálsamo lo invisible está igualmente determinado por la fe ciega del escudero en su poder curativo, pero se vuelve visible-corpórea en forma de vómito y terrible dolor estomacal. Sin embargo, la manteada, según su experiencia y por lo que al momento alcanza a escuchar, se convierte sencillamente

en una prueba visible-corpórea⁵⁵. Todo ello en conjunto: espalda molida, estómago lastimado y cuerpo manteado, lo conduce de regreso a la realidad empírica. De ahí su siguiente razonamiento:

[...] Y lo que yo saco en limpio de todo esto es que estas aventuras que andamos buscando al cabo al cabo nos han de traer a tantas desventuras, que no sepamos cual es nuestro pie derecho. Y lo que sería mejor y más acertado, *según mi poco entendimiento*, fuera el volvernos a nuestro lugar, ahora que es tiempo de la siega y de entender en la hacienda, dejándonos de *andar de ceca en meca y de zoca en colodra, como dicen*.

—¡Qué poco sabes, Sancho —respondió don Quijote—, de achaque de caballería! Calla y ten paciencia, que día vendrá *donde veas por vista de ojos* cuan honrosa cosa es andar en este ejercicio. Si no, dime: ¿qué mayor contento puede haber en el mundo o qué gusto puede igualarse al de vencer una batalla y al de triunfar de su enemigo? Ninguno, sin duda alguna.

—Así debe de ser —respondió Sancho—, *puesto que yo no lo sé*: sólo sé que, después que somos caballeros andantes, o vuestra merced lo es (que yo no hay para qué me cuente en tan honroso número), *jamás hemos vencido batalla alguna*, sino fue la del vizcaíno, y aún de aquélla salió vuestra merced con media oreja y media celada menos; que después acá *todo ha sido palos y más palos, puñadas y más puñadas, llevando yo de ventaja el manteamiento*, y haberme sucedido por personas encantadas, de quien no puedo vengarme para saber hasta dónde llega el gusto del vencimiento del enemigo, como vuestra merced dice (I, 18, 155).

Como puede observarse en el diálogo, Sancho deja claro que su argumento está basado en su experiencia y lo que “saca en limpio” de ella es a partir de su cuerpo flagelado. Claramente el escudero prevé que vendrán más desventuras de este tipo, de ahí que, a la sazón del dolor físico, su único deseo sea la paz de la siega y la tranquilidad de los asuntos domésticos.

Sin embargo, sabe también que su experiencia no tiene el suficiente peso argumentativo dado su *poco entendimiento*, entonces inserta el refrán *andar de ceca en meca y de zoca en colodra, como dicen*: andar de un lado a otro y de mal en peor⁵⁶. En este sentido, el refrán, como elemento conversacional⁵⁷, se inserta en el discurso no sólo como imitación

⁵⁵ “[...] tengo para mí que aquellos que se holgaron conmigo no eran fantasmas ni hombres encantados, como vuestra merced dice, sino hombres de carne y hueso; y todos, según los oí nombrar cuando me volteaban tenían sus nombres: que el uno se llamaba Pedro Martínez y el otro Tenorio Hernández, y el ventero oí que se llamaba Juan Palomeque el zurdo” (I, 17, 155).

⁵⁶ Véase la nota 2 a pie de página en la edición de Francisco Rico: Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: RAE, 2015, p.155.

⁵⁷ María Cecilia Colombi, desde la lingüística, explica que los refranes y proverbios “[...] son, en realidad, «textos» y fragmentos de textos que, en el fondo, constituyen documentos literarios: una forma de «literatura»

del registro popular y la llaneza del lenguaje tan perseguida por el ideal valdesiano⁵⁸ «escribo como hablo», sino, además, como un recurso argumentativo, cuyas funciones y estrategias operan de la siguiente manera:

En estos discursos conversacionales los refranes se insertan como enunciados autoritarios, como provenientes de otro discurso (de la tradición). Ese carácter autoritario se refleja en los fines que persiguen en cada situación: ordenarle o imponerle al oyente una acción a seguir, o evaluar una situación con un sentido didáctico, apoyar un argumento en una conversación de forma indiscutible, etc. (Colombi 1989: 49, 50).

Esto es justamente lo que hace el personaje, para darle peso a aquello que ha colegido de la experiencia: inserta el refrán a manera de *argumento evaluativo*, es decir, “que funcionan para apoyar o resumir la posición del hablante en el discurso” (Colombi 1989: 51). Dicho en otras palabras: en primer término, Sancho expone su punto de vista según la experiencia hasta ahí vivida y expresa lo que cree que se puede esperar de la andante caballería; en consecuencia, aconseja lo que considera más conveniente hacer (regresar); finalmente, cierra el discurso con el refrán, mismo que resume lo anterior⁵⁹, al mismo tiempo

(en el sentido amplio, es decir, también ideología, moral, etc.) englobada en la tradición lingüística y transmitida por la misma. Así los «refranes» son una forma de la literatura popular española. No hay diferencia esencial entre estos textos y las citas de autores conocidos, salvo el hecho de que muy frecuentemente son anónimos” (Colombi 1989: 22). Asimismo, agrega, que son cortos, tradicionales y fuera de contexto, “características generalmente aceptadas” en su definición general. En cuanto a su función dentro de la conversación, subraya que el significado de los refranes o proverbios se comprende mejor en su uso en una situación social, puesto que “existe un ajuste semántico entre las partes de un proverbio y el contexto cultural en que se lo cita”. Además, expone que su uso persigue una finalidad social o una estrategia, “o sea, un plan para salir adelante en una situación x”. Sobre esta base, expone que por «fuera de contexto» habrá que entender “que los proverbios rompen las reglas «usuales» de la conversación. Es decir que un proverbio puede ser aceptable en un momento dado en una conversación, pero que la sintaxis, «la coherencia semántica lineal» [...] o algún otro elemento [aunque más no sea la entonación] «viola» de alguna manera aceptable el contexto usual de la conversación” (Colombi 1989: 23).

⁵⁸ Américo Castro ya ha observado que el uso del refrán es uno de los elementos renacentistas que retoma Cervantes. Elemento asociado a la llaneza del lenguaje y la dignificación de la lengua vulgar que se engloban en el ideal valdesiano, así como al ideal de la Edad de Oro y su sabiduría primitiva y tradicional simbolizada en el refrán (Castro 1972: 182-190).

⁵⁹ En este sentido, también hay que subrayar que Sancho utilizará el refrán como estrategia argumentativa, aquí y a lo largo de la novela, porque este saber popular es el que le es natural como personaje verbomotorio que responde a las psicodinámicas de una cultura oral no alfabetizada, como ya lo señaló José Manuel Martín Morán (Martín 1997: 337). Por consecuencia, el refrán, en tanto imitación escrita de las psicodinámicas orales, funciona como construcción formulaica que engloba un saber general en una fórmula breve. Al respecto, W. Ong explica: “En las culturas orales, la ley misma está encerrada en refranes y proverbios formulaicos que no representan meros adornos de la jurisprudencia, sino que ellos mismos constituyen la ley [...]. En una cultura

que evalúa la situación general. Asimismo, al insertar la fórmula *como dicen* convierte al refrán en una cita⁶⁰ de la sabiduría de la tradición, ello con la finalidad de conferirle autoridad a su argumento frente a don Quijote. Así, no lo dice él, lo dice la sabiduría tradicional: todas estas aventuras sólo los llevarán físicamente de mal en peor.

No obstante, el caballero revierte el argumento basado también en la ignorancia que el mismo escudero reconoce en sí mismo: “qué poco sabes de achaques de caballerías”. Acto seguido, le promete que como premio a su paciencia, si la tuviere, “día vendrá *donde veas por vista de ojos*” los frutos del ejercicio de la andante caballería. Don Quijote conoce la necesidad del escudero de ver resultados tangibles. Sin embargo, la promesa del caballero seguirá siendo la esperanza de un ideal invisible, una abstracción: la honra, la gloria y el gozo del triunfo sobre el enemigo. Por esta razón, Sancho Panza, en su réplica, asume que

oral, el análisis de algo en términos no mnemotécnicos, no normativos ni formulativos, aunque fuera posible, sería una pérdida de tiempo, pues tal pensamiento, una vez formulado, nunca podría recuperarse con eficacia alguna; pero sí sería posible hacerlo con la ayuda de la escritura. No sería un saber duradero sino simplemente un pensamiento efímero, por complejo que fuera. En las culturas orales, extensas normas y fórmulas fijas comunales cumplen algunos de los propósitos de la escritura en las culturas caligráficas; sin embargo, al hacerlo determinan, claro está, el modo de pensamiento adecuado, la manera como la experiencia se ordena intelectualmente. En una cultura oral, la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente [...] toda expresión y todo pensamiento es formulaico hasta cierto punto en el sentido de que toda palabra y todo concepto comunicado en una palabra constituye una especie de fórmula, una manera fija de procesar los datos de la experiencia, de determinar el modo como la experiencia y la reflexión se organizan intelectualmente, y de actuar como una especie de aparato mnemotécnico. Expresar la experiencia con palabras (lo cual significa transformarla por lo menos en cierta medida, que no falsificarla) puede producir su recuerdo. Las fórmulas que caracterizan la oralidad son más complicadas, sin embargo, que las palabras aisladas, aunque algunas sean relativamente sencillas” (Ong 1987: 42).

⁶⁰ En cuanto a la función de los refranes como citas: “Al usar introducciones para anunciar un refrán, se lo está considerando como una especie de cita. En este sentido los refranes, como las citas, sirven para mantener la continuidad cultural, el sentido de la tradición. Desarrollan el rol de exaltar el pasado, dejando al descubierto el dilema de cada época –elegir entre la innovación y la duplicación de los ejemplos canonizados– y la forma en cómo ese pasado se filtra consciente o inconscientemente. La tradición confiere autoridad a los refranes para manipular las situaciones por medio del lenguaje [...] Esta referencia a una comunidad lingüística hace que el oyente perciba aquello que va a escuchar como un enunciado no creado por el hablante sino repetido y por consiguiente con autoridad” (Colombi 1989: 57). En este sentido, la autora divide las fórmulas introductorias de los refranes en tres grupos de fuentes: “a) el lenguaje (se incluyen aquí todas las introducciones que hacen referencia al refrán como fuente de sí mismo: «como dice el refrán...»); b) una fuente impersonal, anónima («se suele decir...», «ellos dicen...», «he oído decir...», etc.) c) una fuente identificable («como dice Teresa...», «como voacé dice...», «como yo digo...»)” (Ibid 57).

efectivamente no sabe de esos ideales, por lo que prefiere aferrarse nuevamente a lo visto y a lo corpóreo. Es decir, lo que sí ha visto en términos prácticos: la única batalla ganada es la del vizcaíno. Y lo que ha vivido en términos corporales en todas las aventuras, incluyendo la del vizcaíno, son palizas y más palizas, llevando él la peor parte, la manteada.

No obstante, tampoco se trata de un descreer absoluto por parte del escudero. Como se ha dicho, a partir de este momento, se problematiza lo visible-corpóreo (la realidad empírica) frente a lo invisible-incorpóreo (la fantasía caballeresca). Esto significa que el devenir del escudero se convierte en un oscilar entre una y otra categoría. Tal es el caso de la “Aventura de los rebaños”, en donde la descripción retórica que don Quijote hace de los ejércitos es suficiente para embelesar los oídos del escudero⁶¹. Sancho, una vez convencido, se muestra nuevamente dispuesto a actuar en consecuencia, con la misma determinación que en la Aventura de los yangüeses, sin reparar en las dudas anteriormente expresadas.

De esta forma, ahora observaremos cómo este oscilar conflictivo comenzará a operar de manera más marcada tanto en la conducta como en el habla de Sancho. Así, después del nuevo golpe de realidad vivido con los rebaños y aun habiendo perdido las alforjas, Sancho se muestra nuevamente inmerso en el universo quijotesco, como lo muestra el capítulo XIX, antes de comenzar la Aventura de los encamisados. Aquí, sin voz narrativa de por medio, el relato da inicio con la mimesis conversacional:

—*Paréceme, señor mío*, que todas estas desventuras que estos días nos han sucedido sin duda alguna han sido pena del pecado cometido por vuestra merced contra la orden de su caballería, no habiendo cumplido el juramento que hizo de no comer pan a manteles ni con la reina *folgar*, con todo aquello que a esto se sigue y vuestra merced juró de cumplir hasta quitar aquel *almete de Malandrino*, o como se llama el moro, *que no me acuerdo bien*.

—Tienes mucha razón, Sancho —dijo don Quijote—, más, para decirte verdad, *ello se me había pasado de la memoria*, y también puedes tener por cierto que por la culpa de *no habérmelo tú acordado en*

⁶¹ “Y la polvarada que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que por aquel mismo camino de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca. Y con tanto ahínco afirmaba don Quijote que eran ejércitos, que Sancho lo vino a creer y decirle: —Señor, pues ¿qué hemos de hacer nosotros?” (I, 18, 157).

tiempo te sucedió aquello de la manta; pero yo haré la enmienda, que modos hay de composición en la orden de caballería para todo (I, 19, 166).

Como se observa, nuevamente nos encontramos frente al hablar *polido* entreverado con los despropósitos lingüísticos propios del habla rústica del personaje. Sobre esa base, es de notar cómo Sancho Panza hace su particular remembranza de los hechos. Es decir, a pesar de haber visto con sus propios ojos a los rebaños de la aventura anterior, todo aquello que aún no acaba de comprender del todo se lo explica debido a la falta cometida por don Quijote en cuanto a su juramento: no comer pan a manteles ni con la reina *folgar*. Resulta interesante advertir que no sólo se trata de la imitación del lenguaje caballeresco: el cambio de la *h* por *f* para imitar los arcaísmos del caballero; o bien, el uso de fórmulas de respeto para referirse al amo, como “*paréceme, señor mío...*”. El lenguaje *polido* muestra en la evolución de Sancho una nueva manera de interpretar la realidad en código caballeresco. Y hay que subrayar, expone además la particular manera en que tiene en la memoria tanto las lecciones de la andante caballería como las palabras y juramentos de su amo. Es decir, nos muestra a un Sancho sumamente observador de don Quijote. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Volviendo al ejemplo anterior, esta manera de interpretar la realidad en código caballeresco viene nuevamente esmaltada de despropósitos lingüísticos. Gracias al *malapropismo* “*almete de Malandrino, o como se llama el moro, que no me acuerdo bien*”, nos podemos percatar de la parcialidad del aprendizaje de Sancho, quien confunde el *yelmo* con un moro a quien califica, mediante el juego de palabras, de *malandrino*. Es decir, desconoce el significado de *yelmo* y probablemente jamás en su vida ha visto uno. De ahí el juego de homofonía en términos cómico-rústicos.

Asimismo, la mezcla de rusticismos y hablar *polido* nos muestra también esta nueva concepción de la realidad en la que se juegan ambos códigos en la mentalidad del personaje.

En el caso del código rústico, mayormente influido por lo oral, las palabras de Sancho sirven también para introducir el tópico memoria-olvido a través de la técnica dramática de la acotación enlazada: “o como se llame el moro, *que no me acuerdo bien*”. Así, la acotación tiene varias funciones en este ejemplo. Por un lado, da familiaridad y distensión a través del humorismo de la confusión semántica entre *yelmo de mambrino* y *moro malandrino*, por otro, alude a la condición hablada informal que imita el ritmo de pensamiento dislocado de la conversación oral prototípica, mismo que le es propio al labrador. Y, finalmente, el olvido sirve dramáticamente para dar la sensación de que la conversación ocurre en tiempo real.

Don Quijote, por su parte, retoma el tópico memoria-olvido y admite: “*ello se me había pasado de la memoria*”. La mímesis conversacional vuelve a subrayar de este modo la apariencia de sintaxis dislocada, para con ello intensificar el efecto de que la conversación ocurre frente a los ojos del lector, así como la impresión de desorden, o bien de lo no lógico, de la estética de la negligencia.

De igual modo, el tópico memoria-olvido, a manera de acotación enlazada, ayuda a don Quijote en su intención de involucrar aún más a Sancho en la fantasía caballeresca, de ahí que le dice: “y también puedes tener por cierto que por la culpa de *no habérmelo tú acordado en tiempo* te sucedió aquello de la manta”. Es decir, no sólo es el olvido de los dos, sino la responsabilidad de ambos. Sancho, por su parte, contesta a manera de pulla exclamativa:

—Pues, ¿juré yo algo, por dicha? —respondió Sancho.

—No importa que no hayas jurado —dijo don Quijote— basta que yo entiendo que de participantes no estás muy seguro, y, por sí o por no, no será malo proveernos de remedio (I, 19, 166).

Como se observa, la pulla aumenta la comicidad del diálogo, así como la familiaridad del mismo. Ello permite que la réplica de don Quijote acentúe la idea de hacer partícipe a Sancho, tanto en términos de fantasmas como de responsabilidades frente a la Santa

Hermandad, como explica Francisco Rico en nota a pie de página⁶². De modo que el diálogo cierra con una cómica ironía de Sancho:

—Pues si ello es así —dijo Sancho—, mire vuestra merced *no se le torne a olvidar esto como lo del juramento*: quizá les volverá la gana a las fantasmas de solazarse otra vez conmigo, y aun con vuestra merced si le ven tan *pertinaz* (I, 19, 166).

Es decir, utiliza el tópico memoria-olvido para enlazar la advertencia irónica con que le revierte a don Quijote el asunto de las responsabilidades. Ello no sólo en cuanto a que los fantasmas o encantadores pudieran solazarse también con el caballero, sino que utiliza el término *pertinaz* en relación con la Santa Inquisición, refiriéndose al reo que persiste en su herejía⁶³.

En resumen, en este breve diálogo, a través de su tono coloquial y distendido, observamos cómo va evolucionando el creer y descreer del escudero, mediante recursos de dramatismo, familiaridad y distensión con que la mimesis conversacional va dando cuenta tanto del devenir psicológico del personaje como de la intimidad y la espontaneidad con que se va transformando la relación entre amo y escudero. Al mismo tiempo que sirve de preludio a la Aventura de los encamisados.

Dicha aventura, desde su inicio, es percibida por Sancho como una amenaza de fantasmas: “—¡Desdichado de mí! —respondió Sancho—; si acaso esta aventura fuese de fantasmas, como me lo va pareciendo, ¿adónde habrá costillas que la sufran” (I, 19, 167). Como puede observarse, en esta ocasión, a diferencia de las batallas anteriores, la queja de Sancho ya no es una oposición contundente de la realidad empírica frente a la fantasía del amo. Muy al contrario, su miedo va en el mismo sentido de la fantasía quijotesca; vale decir, éstos podrían ser fantasmas, tal como los encantamientos y magos de aventuras anteriores.

⁶² Véase las notas 3, pp. 166, de la edición de la RAE aquí citada.

⁶³ Así lo refiere Francisco Rico en la nota 4, pp. 166, de la edición de la RAE aquí citada.

Ello es lo que cree ver Sancho, dado el aspecto de los frailes, las antorchas y la oscuridad. No obstante, lo particular es que inmerso en la fantasía, Sancho teme en términos corporales que haya “costillas que la sufran”. Es decir, aquí el diálogo vuelve a dar cuenta de la mezcla de realidades en la concepción del escudero: la fantasía fantasmal en conjunción con lo corpóreo-visible que ha sacado de sus experiencias anteriores.

Sin embargo, ante la determinación y el valor con que observa actuar a su amo, quien apalea a los frailes, el convencimiento de Sancho se va acentuando: “Todo lo miraba Sancho, admirado del ardimiento de su señor, y decía entre sí: —Sin duda, este mi amo es tan valiente y esforzado como él dice” (I, 19, 169). Este aparte nos revela el pensamiento íntimo de Sancho a partir de lo que observa, de ahí que cada vez va creyendo más sinceramente en la virtud del caballero. En consecuencia, al final de la batalla, al ver vencedor a don Quijote, se acerca al bachiller vencido, Alonso López, y sin previa autorización de su amo se dirige al vencido y le dice:

—Si acaso quisieren saber esos señores *quién ha sido el valeroso que tales los puso, dirales vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha*, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura (I, 19, 171).

Vale decir, a la sazón de la emoción que le produce ver vencedor a su amo, Sancho se salta la jerarquía y se anticipa a don Quijote para dar la orden, en términos caballerescos como lo muestran las cursivas, de extender la fama del caballero. Aunque también, hay que decirlo, la emoción crece debido a las provisiones con que ha abastecido las alforjas vacías gracias a la derrota de los frailes.

Como se ve, también aquí se sigue jugando con esta dualidad que opera en la psicología del personaje entre realidad empírica y fantasía caballeresca en términos de lenguaje *polido*. Justamente, en este sentido hay que subrayar que éste es el momento en que Sancho denomina por primera vez a don Quijote como el «Caballero de la Triste Figura».

Ello vuelve a reflejar, desde la mimesis conversacional, la capacidad de observación de Sancho, y cómo éste expresa a partir del lenguaje *polido* su propia concepción de la realidad. Así, cuando don Quijote le cuestiona qué lo ha movido a llamarlo así, Sancho responde:

—Yo se lo diré —respondió Sancho—, porque *le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha* que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate, o ya la falta de muelas y dientes (I, 19, 171).

De lo anterior podemos colegir, primero, lo que Leo Spitzer ya nos ha mostrado en términos de perspectivismo y polionomasia⁶⁴. Por un lado, Sancho interpreta desde su enfoque y su horizonte intelectual en términos de la realidad empírica: observa la mala y maltratada figura del caballero; mientras que para don Quijote aquello debe de ser obra del encantador que escribe sus hazañas, quien puso en boca de su escudero aquel apelativo a la manera de los demás caballeros andantes. Es decir, lo interpreta dentro de los códigos ficcionales de los libros de caballerías. Para don Quijote es, pues, un apelativo novelesco (Spitzer 2016: 2-7).

No obstante, la evidente duplicidad de la realidad externa, como la llama Spitzer, es interesante subrayar cómo la nominación por parte de Sancho se da justo en lenguaje *polido*. Es decir, en este momento en que ambos códigos, rústico y caballeresco, operan en la psicología del personaje, y precisamente cuando ve vencedor a don Quijote y a través del aparte subraya su admiración: “—Sin duda, este mi amo es tan valiente y esforzado como él

⁶⁴ Refiriéndose a la actitud perspectivista de Cervantes, en cuanto a la polionomasia y la polietimología, Spitzer resume lo siguiente: “Este creador tiene que ver que el mundo, tal como se ofrece al hombre, es susceptible de varias interpretaciones, exactamente igual que los nombres son susceptibles de varias etimologías. Los individuos pueden ser engañados por las perspectivas bajo las que ven el mundo igual que por las etimologías que establecen. De consiguiente, podemos aceptar que el perspectivismo lingüístico de Cervantes se halla reflejado en su concepción de la trama y de los personajes; y de la misma manera que, por medio de la polionomasia y la polietimología, hace Cervantes aparecer distinto el mundo de las palabras a sus distintos personajes, mientras él personalmente puede tener su propio punto de vista, como creador, sobre los nombres, así también contempla la historia que nos va narrando desde su propia y personal posición panorámica. La manera que tienen los personajes de concebir la situación en que están envueltos puede no coincidir en nada con la manera de verlos Cervantes, aunque esta última no siempre esté clara para el lector” (Spitzer 2016: 5).

dice” (I, 19, 169). Por ende, cuando su nivel de credibilidad aumenta. Dicho en otras palabras, la duplicidad de la realidad externa, a través de la mimesis conversacional da cuenta de dos perspectivas diametralmente opuestas: la caballeresca de don Quijote y la de Sancho en términos de realidad empírica: la maltrecha figura del caballero. Y al mismo tiempo observamos cómo pide al vencido, justamente en términos de caballerías, sea extendida la fama del Caballero de la Triste Figura. Vale decir, se trata en realidad de una perspectiva problematizada, en cuya psicología e interpretación de la realidad operan ambos códigos y ambas perspectivas de manera caótica.

De ahí que la mimesis conversacional continúe poniendo de relieve elementos que serán importantes en la caracterización de Sancho. Por ejemplo, las burlas y donaires cuando el caballero le expresa su deseo de mandar a hacer un escudo con una muy Triste Figura. A lo que Sancho responde:

—No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura —dijo Sancho—, sino lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y de rostro a los que le miraren, que sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarían el de la Triste Figura, porque le prometo a vuestra merced, señor (*y esto sea dicho en burlas*), que le hace tan mala cara el hambre y la falta de muelas, que, como yo tengo dicho, se podrá muy bien excusar la triste pintura.

Riose don Quijote del donaire de Sancho; pero, con todo propuso de llamarse de aquel nombre, en pudiendo pintar su escudo o rodela como había imaginado (I, 19, 172).

Como se observa, Sancho se da manga ancha para describir en tono burlón cómo con sólo mostrar el rostro cualquiera llamaría a don Quijote el de la Triste Figura, y más aún, lo subraya: *y esto sea dicho en burlas*, para entonces reiterar lo mal que le sienta a su amo el hambre y la falta de muelas. Es de notar, a través de la reiteración, que el discurso y las intervenciones de Sancho son cada vez más prolijas y, en este caso, además se enriquecen a través del elemento del donaire.

Asimismo, llama la atención que, en medio de la familiaridad distendida de la conversación, sabemos por la voz narrativa que don Quijote *riose del donaire de Sancho*. De

esta forma, por un lado la voz narrativa, a través de la risa del caballero, pone de relieve la comicidad de los donaires de Sancho como característica intrínseca al personaje, misma que se resaltarán en 1615, especialmente en boca del bachiller Sansón Carrasco. Pero, por otra parte, observamos cómo don Quijote no repara en la burla; es decir, en el mayor acortamiento de las distancias jerárquicas. Por el contrario, ríe e inmediatamente es interrumpido por el fraile que regresa a la escena:

—*Olividábaseme de decir* que advierta vuestra merced que queda descomulgado por haber puesto las manos violentamente en cosa sagrada, *iusta illud*, «Si quis suadente diabolus», etcétera.
No entiendo ese latín —respondió don Quijote—, más yo sé que no puse las manos, sino este lanzón [...] (I, 19, 172).

El tópico memoria-olvido, utilizado aquí como interrupción al discurso, tiene la finalidad de dejar pasar la burla de Sancho, para dar paso al juego de dramatismo e inmediatez escénica que intensifica la espontaneidad de la conversación. Así, don Quijote responde al bachiller con otra referencia a lengua hablada no formalizada: *No entiendo ese latín* y continúa con su defensa en cuanto a que es caballero cristiano y no sabía que ofendía sacerdotes.

De esta forma, la conversación transcurre con espontaneidad, como si ocurriese en tiempo real e imitando la sintaxis abierta de la oralidad prototípica, en una conversación en la que un interlocutor va y viene, con interrupciones y espontáneas vueltas de tema. Además, la espontaneidad se aviva gracias al mutis, casi teatral, del fraile: “En oyendo esto el bachiller, se fue, como queda dicho, sin replicarle palabra” (I, 19, 173). Ello deviene en una cierta inmediatez escénica que aumenta la familiaridad y la distensión del coloquio, de modo que la burla de Sancho puede pasar por alto en cuanto ruptura jerárquica; y al mismo tiempo queda como marca de caracterización del personaje, en relación con sus donaires y su comicidad.

Lo anterior permite, además, que el diálogo cierre con Sancho haciendo gala de su natural agudeza:

[...] Quisiera don Quijote mirar si el cuerpo que venía en la litera eran huesos o no, pero no lo consintió Sancho, diciéndole:

—Señor, vuestra merced ha acabado esta peligrosa aventura lo más a su salvo *de todas las que yo he visto*; esta gente, aunque vencida y desbaratada, podría ser que cayese en la cuenta de que los venció sólo una persona, y, corridos y avergonzados de esto, volviesen a rehacerse y a buscarnos y nos diesen en qué entender. El jumento está como conviene; la montaña, cerca; el hambre, carga: no hay que hacer sino retirarnos con gentil compás de pies, y, *como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza* (I, 19, 173).

Como se advierte, la agudeza de Sancho y su consejo parten de su propia experiencia: ésta es la batalla que mejor han concluido de entre todas las que *él ha visto*. Dicho de otro modo, lo visto corpóreo sigue siendo fundamental en la perspectiva de Sancho, y lo que ahora ve es que han salido corporalmente a salvo y con las alforjas repletas. Es decir, su juicio, en primera instancia, va en relación con su natural pragmatismo.

Pero, más aún, se vuelve a extender en su discurso y con ello el Sancho-hablador da paso a un Sancho-estratega capaz de construir un discurso persuasivo retóricamente estructurado. Así, el “vuestra merced ha acabado esta peligrosa aventura lo más a su salvo *de todas las que yo he visto*” funciona también como *exordio*, a manera de *captatio benevolentiae*, pues su objetivo es halagar el orgullo del caballero ahora vencedor. Posteriormente, como parte de su *inventio*, Sancho busca las ideas y es entonces cuando es capaz de prever, o imaginar, el contrataque del enemigo. Ello da paso a su *narratio*, con lo que advierte que los sacerdotes no notaron que fueron atacados por un solo hombre. Así, ante la posibilidad de que regresen rearmados, Sancho hace un balance juicioso de la situación, la *peroratio*, a través de la enumeración: “El jumento está como conviene; la montaña, cerca; el hambre, carga” (I, 19, 173). Por tanto, la evidente conclusión, con base en su lógica práctica, es que lo más sensato es la retirada.

Sin embargo, Sancho reafirma su conclusión nuevamente con el recurso de la sabiduría popular. Así, el refrán “*como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza*” (I, 19, 173), a manera de cita de la tradición, funciona nuevamente como argumento evaluativo que resume la argumentación anterior (Colombi 1989: 40-50). A la vez, ello refuerza la peroración y su consecuente conclusión: lo más sensato es regresar. De ahí que, como en pocas ocasiones, don Quijote toma el consejo de su escudero y hacen la retirada.

No obstante, como veremos en el capítulo siguiente, este desbocarse en donaires, ingenio y agudezas llegará a un momento climático. De hecho, es en ese sentido que Howard Mancing ya ha señalado que es justo en los batanes donde puede apreciarse que Sancho es, desde la Primera parte “mucho más inteligente e intelectualmente capaz de lo que solemos creer” (Mancing 1980: 717)⁶⁵. Asimismo, realizó un análisis de la estructura lógica y retórica, en el mismo sentido que el que acabamos de presentar sobre la retirada en el capítulo XIX, para con ello demostrar la temprana inteligencia de Sancho. Inteligencia de la que, vale subrayar, hemos venido mostrando su devenir en su trayecto como escudero.

No obstante, la ya probada inteligencia de Sancho, ahora observaremos ciertas funciones de la mimesis conversacional en la evolución de este aspecto del personaje. En este sentido, hay que poner de relieve que el capítulo comienza con la voz de Sancho estableciendo el marco espacio-temporal y, seguido de ello, la voz narrativa lo vuelve a reiterar y explica el comienzo de la confusión entre batanes y la temeraria aventura que

⁶⁵ Mancing analiza la retórica y la estructura lógica del discurso con que Sancho pretende persuadir a don Quijote de no dejarle. Explica que esta construcción obedece a un trayecto esquemático bien estructurado. De ahí que proponga un esquema que se compone de la siguiente manera: 1) resumen de su propósito; 2) *exordium*; 3) *narratio*; y 4) *argumentatio*, a través de la cita de autoridad del cura del pueblo y su correlativo lógico, el refrán *no es tan bien tentar a Dios* (Mancing 1980: 718).

imagina don Quijote. Es decir, la fórmula que habíamos observado en el principio de las batallas se invierte y privilegia, mediante la mimesis conversacional, en la voz de Sancho:

—No es posible, señor mío, sino que *estas yerbas* den testimonio de que *por aquí cerca debe estar alguna fuente o arroyo que estas yerbas humedece*, y así, será bien que vamos un poco más adelante, que ya toparemos donde podamos mitigar esta terrible sed que nos fatiga, que sin duda causa mayor pena que el hambre (I, 20, 174).

Como se advierte, el establecimiento del marco espacial, a través de las deixis espaciales *estas* y *aquí*, le permite a Sancho continuar poniendo de relieve su ingenio e inteligencia. De este modo, por un lado, nos muestra su capacidad de inferir, a partir de su atenta observación, cuál es el camino adecuado. Esto, a su vez, le permite volver a aconsejar a don Quijote. Al caballero, por su parte, según nos informa el narrador, le parece bien el consejo de Sancho y lo sigue. Es decir, el inicio del capítulo presenta al escudero haciendo uso de la palabra con mayor confianza, lo que le permite explayarse en conjeturas y lecciones de consejero. De este modo se da continuidad a la caracterización del personaje en el capítulo anterior; y, además, ello se refuerza con la voluntad de don Quijote de seguir validando la opinión de Sancho. Es como si ello ya fuera preparando a los oyentes y lectores para presenciar el clímax de Sancho-hablador, Sancho-agudo y Sancho-ingenioso, todo en un mismo pasaje.

Sobre esta base, una vez que don Quijote decide ir a la aventura y dejar sólo a Sancho, el escudero responde con la ingeniosa argumentación que ya ha analizado Mancing. Veamos:

Cuando Sancho oyó las palabras de su amo, comenzó a llorar con la mayor ternura del mundo y a decille:

—Señor, yo no sé por qué quiere vuestra merced acometer esta tan temerosa aventura. *Ahora es de noche, aquí no nos ve nadie*: bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro, aunque no bebamos en tres días; y pues no hay quien nos vea, menos habrá quien nos note de cobardes, cuanto más que yo *he oído predicar al cura de nuestro lugar*, que vuestra merced bien conoce, que *quien busca el peligro perece en él*. Así que no es bien tentar a Dios acometiendo tan desafortado hecho, donde no se puede escapar sino por milagro [...] (I, 20, 176).

Atendiendo a la estructura lógica que propone Mancing, se advierte que la mimesis conversacional, a través de la reiteración del marco espacio-temporal: *Ahora es de noche*,

aquí no nos ve nadie, funciona como parte de la *narratio* y tiene como finalidad introducir nuevamente un extenso discurso que le permite poner de relieve sus cualidades de estratega: si no hay quien los vea, nadie los acusará de cobardes.

De igual forma, Sancho vuelve a cerrar la argumentación acudiendo a la cita de autoridad. En esta ocasión no es el refrán, sino la sabiduría del cura, aprendida de oídas. Esta sabiduría religiosa, también popular, la inserta como cita de la tradición, siguiendo el mismo patrón con que inserta el refrán: la fórmula deíctica *he oído predicar*. Con ello el habla de Sancho se enriquece a través del lenguaje sermonístico. Lenguaje cuyo origen podemos encontrar en uno de los géneros pertenecientes a la oratoria: la predicación popular o familiar⁶⁶ (Ricard 1964: 264, 265). Se trata de un género oral muy presente en los siglos áureos, mismo que converge con el género culto, pero que, a diferencia del segundo, éste está dirigido primordialmente a temas como la salvación de las almas y a las verdades fundamentales⁶⁷.

El *Quijote*, subraya Ricard, presenta un número apreciable de testimonios que nos dan cuenta de la predicación de la época (Ricard 1964: 265). En su mayoría, dichos vestigios del sermón aparecen en boca de Sancho Panza. De ahí que uno de los temas del sermón popular que analiza Ricard en el discurso de Sancho es el de *la meditación sobre los últimos fines*, bajo todos los aspectos que el tópico puede sugerir: 1) meditación sobre la muerte

⁶⁶ Ricard estudia el género de la predicación en el *Quijote* en tanto vestigios textuales de la predicación popular o familiar difundida oralmente en los púlpitos y las plazas públicas: “Por un sermón publicado –a menudo demasiado mal– que pertenece generalmente a la elocuencia de aparato, hay cien de los cuales no queda rastro” (Ricard 1964: 264). Por ello, bajo las condiciones que implican los muy escasos vestigios de la predicación oral (la oratoria), el autor afirma que es natural asignar un valor muy particular a los escasos testimonios que aún se encuentran disponibles (*Ibid* 265).

⁶⁷ En ese sentido, Ricard llama la atención sobre el hecho particular en relación a que ya a principios del siglo XVII conviven dos tipos de predicación, una cultista y otra popular: “al comienzo del siglo XVII, el púlpito cristiano difundía en España estos lugares comunes entre sus oyentes y les permanecía fiel, mientras que los predicadores cultistas preferían las sutilezas más nuevas del *concepto predicable*. Al lado de una elocuencia rebuscada y complicada continuaba, pues, subsistiendo una predicación simple, menos ligada al brillo y al éxito mundanos que a la salvación de las almas y a las verdades fundamentales” (Ricard 1964: 265, 266).

inevitable, 2) meditación sobre la brevedad y la fragilidad de la vida, y 3) meditación sobre la insignificancia de los bienes terrestres, efímeros y precarios (*Ibid* 266).

Sobre esta base, hay que poner de relieve que el sermón que cita el escudero en el pasaje citado pertenece justamente al tópico descrito por Robert Ricard. Así, cuando Sancho argumenta: “*he oído predicar al cura de nuestro lugar, que vuestra merced bien conoce, que quien busca el peligro perece en él*” (I, 20, 176), lo que trae a colación es el tópico sobre *la brevedad y la fragilidad de la vida*. Sancho no comprende por qué, siendo de noche y con toda la posibilidad de huir sin ser tildados de cobardes, don Quijote insiste en acometer tan temerosa aventura que pone en riesgo la vida de ambos. Asimismo, el tópico asoma también el aspecto sobre la insignificancia de los bienes terrestres, efímeros y precarios. Es decir, las glorias caballerescas frente a la muerte y la fragilidad de la vida son para Sancho bienes terrestres. De ahí que resulte una perogrullada para don Quijote, quien como caballero andante cifra su honor precisamente en lo peligrosas y atrevidas que puedan resultar las aventuras a las que valientemente se arroja.

No obstante, el lenguaje sermonístico muestra también aspectos específicos en la inteligencia de Sancho. Como señaló Anthony Close, algunas observaciones de Sancho, en cuanto a su sentido religioso, tienen que ver con la construcción del santo-tonto ampliamente explotada en el teatro áureo y de raigambre erasmista: los «bufones del señor» o el «juglar en el palacio de Dios» del *Elogio de la locura* (Close 1973: 351). Aunque no por ello se puede afirmar que Sancho aparezca como un santo, pues como afirma el mismo autor respecto de la influencia del tipo cómico de la comedia de santos:

Sancho nunca es o se convierte en un modelo de santidad. Sin embargo, sus defectos son veniales; su ingenuidad es básicamente sin malicia; y su generosidad y sentido moral le pueden ganar epítetos como bueno, cristiano, discreto, y sincero. Por consiguiente, su sabiduría puede compararse con la de un santo inocente o santo tonto (Close 1973: 351).

Es decir, en términos generales, se observa en este tópico la dicotomía listo-tonto en la sabiduría del personaje. De ahí que para Close los discursos religiosos y la influencia del sermón muestren los rasgos del escudero que ilustran su dicotomía tonto/listo y su ambivalencia entre agudezas, gracias, necedades y simplezas, como se observa en este pasaje (Close 1973: 351). Vale decir, don Quijote está seguro de que en medio de esa temerosa oscuridad hay una aventura, ya sea caballeresca o fantasmal, esperando por él. Al respecto, Sancho no le contradice, por el contrario, imbuido tanto en el miedo como en la fantasía caballeresca, le ruega que no acometa “tan temerosa aventura” (I, 20, 173). No es capaz de intuir que es el ruido de los batanes, pero sí es capaz de desplegar toda una serie de estrategias discursivas y otras argucias para convencer al amo de no dejarle solo. Esto pone en evidencia no sólo la ambivalencia listo-tonto, como expone Close, sino también la fluctuante visión de la realidad en la conciencia del escudero, ya bastante quijotizada. De ahí que, al ver que no logra persuadir a don Quijote, como señala Mancing, cambia de estrategia persuasiva (Mancing 1980: 719)⁶⁸. Y en esta nueva estrategia encontramos elementos que nos ponen en evidencia tanto su inteligencia como su evolución a la luz de la mimesis conversacional:

Y cuando todo esto no mueva ni ablande ese duro corazón, muévale el pensar y el creer que apenas se habrá vuestra merced apartado de aquí, cuando yo, de miedo, dé mi ánima a quien quisiere llevarla. Yo salí de mi tierra y dejé hijos y mujer por venir a servir a vuestra merced, creyendo valer más y no menos, pero como la cudicia rompe el saco, a mí me ha rasgado mis esperanzas, pues cuando más vivas las tenía de alcanzar aquella negra y malhadada ínsula que tantas veces vuestra merced me ha prometido, veo que en pago y trueco de ella me quiere dejar ahora en un lugar tan apartado del trato humano. Por un solo Dios, señor mío, que non se me faga tal desguisado; y ya que del todo no quiera vuestra merced desistir de acometer este fecho, dilátelo a lo menos hasta la mañana, que, a lo que a mí me muestra la ciencia que aprendí cuando era pastor, no debe de haber desde aquí al alba tres horas, porque la boca de la bocina está encima de la cabeza y hace la media noche en la línea del brazo izquierdo (I, 20, 176).

⁶⁸ “Con el fracaso de su petición lógica –el *logos* de la retórica clásica– Sancho cambia de técnica y emplea el *pathos* y hasta el *ethos*; es decir, si no puede hacer que responda don Quijote en el nivel intelectual, le hablará en términos emocionales y aludirá a su propio carácter moral. El escudero elocuente anuncia este cambio diciendo [...] «y cuando esto no mueva... muévale el pensar y el creer que...» (Mancing 1980: 719).

El salto temático que señala Mancing, “*cuando todo esto no mueva ni ablande [...]*”, es un elemento que pertenece a la mimesis conversacional, en primer lugar, en cuanto referencia a la lengua hablada. De este modo se encubre la estructura lógica del discurso, para dar el efecto de familiaridad y emotividad con que Sancho pretende persuadir a don Quijote, pero aparentando una selección temática espontánea que se asemeje al coloquio oral prototípico.

Sin embargo, lo interesante es observar la variedad de esta selección temática. Por un lado, Sancho utiliza nuevamente el recurso del refrán, pero esta vez no de manera evaluativa sino inserto en el discurso: “pero *como la codicia rompe el saco*, a mí me ha rasgado mis esperanzas [...]” (I, 20, 176). Es decir, argumentativamente hablando, el refrán se inserta en la situación y en el contexto, pero como acto de habla no directo (o indirecto). Este tipo de uso e intención Colombi lo define de la siguiente manera:

En los actos indirectos el hablante comunica al oyente más de lo que él realmente dice por medio de la información compartida junto con la capacidad de raciocinio y de inferencia del oyente. La estrategia de inferir consiste primero en establecer cuáles son las fuerzas ilocutivas: la literal y la otra añadida y cuál es la fuerza ilocutiva primordial (Colombi 1989: 94).

Es decir: “existe una referencia general del refrán a la situación y al mismo tiempo existe un enunciado indirecto implícito en él” (Colombi 1989: 94). De ahí que cuando alude a la “codicia”, relacionada directamente con la promesa de la ínsula, vuelve a apuntar, de manera indirecta, al tópico sermonístico sobre *la insignificancia de los bienes terrestres*, pero ahora en relación consigo mismo y los motivos que lo llevaron a seguir al caballero. Sin embargo, el enunciado no implica, simple y llanamente, que Sancho esté admitiendo únicamente su propia codicia. El enunciado indirecto es también un sutil reproche al amo, quien con la promesa de la ínsula lo ha llevado hasta ese punto, dejando mujer e hijos, y en pago ahora pretende abandonarle a su suerte en una situación de peligro. Así, lo dicho en

registro popular refranescos, por un lado, funciona como refuerzo del argumento de autoridad proveniente del sermón. Y por otro, pertenece a la parte del argumento cuya finalidad está dirigida al *movere*, misma a la que se refiere cuando expresa: “*quando todo esto no mueva ni ablande, muévale el pensar...*”. Dicho de otro modo, sería “muévale mi situación frente a usted”.

De ahí, pasa inmediatamente a la petición formal, pero ahora en lenguaje *polido* caballeresco: “Por un solo Dios, señor mío, *que non se me faga tal desguisado; y ya que del todo no quiera vuestra merced desistir de acometer este fecho*, dilátelo a lo menos hasta la mañana” (I, 20, 176). Es de notar que ya no se trata solamente del cambio de la “h” por la “f” (*faga* y *fecho*), entre otros arcaísmos con que Sancho ha venido construyendo su lenguaje *polido* de manera más o menos tropezada. En realidad, advertimos una construcción más estructurada. Es decir, en las dos oraciones seguidas en lenguaje *polido* no sólo observamos que su capacidad argumentativa presenta una mayor extensión, sino también una evolución más marcada en cuanto a la quijotización⁶⁹ del personaje a través del lenguaje. En consecuencia, vemos que ya es capaz de construir oraciones completas a lo caballeresco y también, vale subrayar, a lo discreto. Al principio entreveraba, de manera tropezada, arcaísmos y fórmulas de respeto en su lenguaje rústico. En esta ocasión, cada oración es formalmente más acabada. Tal es el caso de la grandilocuente manera con que hace su petición directa al caballero: *y ya que del todo no quiera vuestra merced desistir de acometer este fecho*, dilátelo a lo menos hasta la mañana.

⁶⁹ En cuanto a la forma del habla de Sancho a *lo discreto*, Pilar Berrio expone que hay muchos ejemplos “en los que Sancho habla como discreto, no sólo en cuanto al pensamiento sino, correspondiéndose, también en cuanto a la forma. Merece por ello la aprobación del que siempre ha vigilado su lenguaje. La razón de esta nueva manera de hablar nos la da él mismo” (Berrio 1989: 510). La razón a la que aduce Berrio es el ejemplo en el que Sancho le dice a don Quijote que la conversación con él ha sido «estéril que sobre la estéril de mi seco ingenio ha caído» (*Ibid* 510).

Finalmente, como último recurso, Sancho recurre a la mentira, táctica que no sólo revela su desesperación, sino que pone de manifiesto su malicia como característica ligada a su ingenio. De este modo cierra el discurso rompiendo abruptamente con la sabiduría mostrada a través del lenguaje sermonístico. Así, advierte a don Quijote:

—[...] que, a lo que a mí me muestra la ciencia que aprendí cuando era pastor, no debe de haber desde *aquí* al alba *tres horas*, porque la boca de la bocina *está* encima de la cabeza y *hace la media noche* en la línea del brazo izquierdo

—¿Cómo puedes tú, Sancho, —dijo don Quijote— *ver dónde hace línea, ni dónde está esa boca o ese colodrillo que dices, si hace la noche tan oscura*, que no parece en todo el cielo estrella alguna?

—Así es —dijo Sancho—, pero tiene el miedo muchos ojos y ve las cosas debajo de la tierra, cuanto más encima en el cielo, puesto que *por buen discurso bien se puede entender que hay poco de aquí al día* (I, 20, 176).

En este ejemplo puede verse, igual que al principio del capítulo, el recurso de la deixis espacial (*aquí, está*), así como las referencias a la temporalidad (*hace tres horas, la media noche*), para referir el marco espacio-temporal. Sancho utiliza nuevamente este elemento para sacar a relucir su ingenio, pero esta vez como ingenio de mentiroso. No obstante, en el mismo diálogo y con el mismo recurso, las deixis y las referencias a la temporalidad, don Quijote lo pone en evidencia, pues observa que la noche está tan oscura que no podría verse ninguna estrella. En ese sentido, resulta significativa la respuesta de Sancho, en cuanto a que “*por buen discurso bien se puede entender que hay poco de aquí al día*” (I, 20, 176). Es decir, cuando aduce a que el miedo tiene muchos ojos, el escudero se sabe descubierto, pero se defiende aduciendo a la calidad de su discurso. Ello nos muestra la conciencia lingüística que tiene Sancho Panza a mitad de 1605, y que ha ido adquiriendo a lo largo de la obra. Más aún, dicha conciencia lingüística se muestra en su argumentación más extensa y estructurada hasta ahora, misma que se construye con un abanico de estilos y registros léxicos: lenguaje religioso proveniente del sermón, lenguaje refranescos, lenguaje rústico y lenguaje *polido*.

En consecuencia, de este abanico de registros y de la abierta conciencia lingüística del escudero podemos colegir no sólo la creciente inteligencia que ha venido desarrollando

el personaje; además, hay que subrayar que esta inteligencia ha crecido a partir de la ruptura de las distancias jerárquicas, pues es ello lo que ha dado mayor margen de diálogo al personaje, permitiendo así que irrumpa en escena Sancho-hablador con sus ingenios y malicias. Mismas que se harán presentes a lo largo de todo el capítulo.

Así, primero utiliza la argucia de amarrar a Rocinante para engañar a don Quijote. Después, prácticamente ejerciendo de juglar, como el tonto-listo arriba descrito (Close 1973: 351), se vale del cuento popular de la Torralba para entretener a don Quijote mientras amanece: “—No hay que llorar —respondió Sancho—; que *yo entretendré a vuestra merced contando un cuento* desde aquí al día [...]” (I, 20, 177). La petición, a pesar de la frustración por la aventura perdida, es aceptada por don Quijote, tal como lo refiere el narrador: “Díjole don Quijote que contase algún cuento *para entretenerle*, como se lo había prometido” (*Ibid* 178). Esta función de entretener, propia del juglar, no sólo implicará, a su vez, sacar lo mejor en cuanto a sus habilidades como Sancho-hablador. Así, cuenta el cuento imitando las estrategias de los narradores orales, como lo expone Maurice Molho en relación con los cuentos populares, como éste de la Torralba, en cuya narrativa:

Hay que soportar la torpe simplicidad, la chabacanería pesada, cundo no maliciosa, de los narradores campesinos, que más que narrar la historia la dilatan con sus ripios perpetuos, sus digresiones inútiles, sus repeticiones de las que nunca puede saberse si son recursos de la memoria desfalleciente o efecto de una abrumadora torpeza (Molho 1976: 220).

Y efectivamente, se observa en el diálogo la imitación de dichas estrategias:

—Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia que si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y *esteme vuestra merced atento*, que ya comienzo. «Érase que era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...» *Y advierta vuestra merced, señor mío*, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia de *Catón Zonzorino* romano, que dice «y el mal, para quien le fuere a buscar», *que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo*, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos éste donde tantos miedos nos sobresalta (I, 20, 178).

En primera instancia, destaca cómo Sancho vuelve al registro léxico popular con toda naturalidad, y así apreciamos la introducción esmaltada del rusticismo, en forma de

malapropismo, *Catón Zonzorino* por Catón el Censor o Censorino, así como del refrán popular *como anillo al dedo*. Además, Sancho constantemente hace referencia a la persona del coloquio⁷⁰ a quien se dirige: *esteme vuestra merced atento, vuestra merced se esté quedo*, etc. Este no sólo constituye la imitación de una estrategia típica del narrador oral, sino que, desde la mimesis conversacional, funciona como referencia al marco del coloquio, misma que nos recuerda la condición hablada del encuentro.

Asimismo, desde el principio se advierten las repeticiones y redundancias como parte del estilo narrativo-oralizado con que Sancho Panza contará el cuento, como subraya Molho. En este sentido, Walter Ong explica que la repetición y la redundancia son psicodinámicas mnemotécnicas y formularias de la oralidad viva. Es decir, la escritura carece de redundancia en la medida de lo posible, ya que ésta establece una “línea” fuera de la mente, de manera que es posible recuperar cualquier olvido o distracción repasando el texto anterior (Ong 1987: 46). En cambio, en la oralidad viva, así como en el cuento oral que nos atañe, ningún saber está fuera de la mente, en consecuencia, “la mente debe avanzar con mayor lentitud, conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya se ha tratado. La redundancia, la repetición de lo que ya se ha dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente” (*Ibid* 46). Además, ambos elementos ayudan al orador a seguir adelante con el discurso, mientras busca en la mente aquello que a continuación va a decir (*Ibid* 46). Por tanto, ello es lo que observamos cuando don Quijote recrimina a Sancho su estilo narrativo:

—Si de esa manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días: dilo seguidamente y cuéntalo *como hombre de entendimiento*, y si no, no digas nada.

—De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho— se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced *me pida que haga usos nuevos* (I, 20, 178, 179).

⁷⁰ Véase mi tesis de maestría: tabla de Bustos Tovar.

Vale decir, don Quijote hace evidente la polaridad entre las psicodinámicas orales y las propias de la escritura. A ello, pues, es a lo que se refiere cuando le pide que narre *como hombre de entendimiento*: sin digresiones, ni repeticiones, sino con la lógica lineal del pensamiento escritocéntrico que le es propio al caballero. Sancho, por su parte, argumenta aludiendo a la tradición oral de su pueblo y subraya el error que implica pedirle *usos nuevos*: las psicodinámicas narrativas de la escritura, mismas que el personaje, consciente de su analfabetismo, sabe que no le son propias.

Sin embargo, esta imitación de la oralidad viva, a través de las consejas, será estilizada desde la escritura. Es decir, no se trata de la transcripción de la oralidad en bruto, como ha señalado Molho. Al respecto, más bien:

nos hallamos ahora en presencia de una rigurosa partición, operada por un artista culto, entre el cuento folklórico tal como sin duda existe en su ambiente original y su proyección literaria. Diríase que de pronto se suscita, a través de Sancho Panza, a uno de esos narradores campesinos cuyos relatos, si se reprodujesen en bruto, serían inaceptables para el aficionado (Molho 1976: 220).

Esta estilización, por supuesto, se produce desde la mimesis conversacional. En primer término, con la imitación del registro léxico popular que arriba apuntamos: rusticismos y lenguaje refranescos. En segunda instancia, las repeticiones, mismas que funcionan como imitación de las fórmulas mnemotécnicas del pensamiento oral. Y en tercera instancia encontramos la estilización y la selección temática del material folklórico que usará Sancho. Esta última se produce a través de las interrupciones de don Quijote al relato, dentro del marco del diálogo.

Así, cuando Sancho describe a la Torralba, el caballero interrumpe: “—Luego ¿conocístela tú? —dijo don Quijote” (I, 20, 179). Ello le permite a Sancho expresar, en primer lugar, el concepto de verosimilitud desde su tradición oral⁷¹, lo que da mayor realce al efecto

⁷¹ “—No la conocí yo —respondió Sancho—, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo [...]” (I, 20, 179).

oralizante del relato. Inmediatamente continúa y relata los amores de la Torralba y el pastor Lope. Entonces, viene la siguiente interrupción de don Quijote, a manera de comentario, sobre la “natural condición mudable de sentimientos” de las mujeres, tópico muy recurrente en la época, y cierra con la fórmula “Pasa adelante, Sancho” (*Ibid* 179). En consecuencia, el escudero prosigue y describe la peregrinación del pastor Lope y cómo lo persigue la Torralba.

En ambos casos, cabe señalar, el relato es considerablemente amplio y no se hace presente la fórmula de la repetición, ni la digresión. Es decir, las primeras intervenciones, con sus respectivas repeticiones, ya dieron el efecto de reiteración que subraya la calidad de habla desbordada de Sancho-hablador. Ahora, el material que se nos presenta está temáticamente estilizado por la mimesis conversacional, a través de las interrupciones de don Quijote. Éstas, a su vez, aumentan la familiaridad y la distensión de la escena, al mismo tiempo que ponen de relieve el marco del diálogo, pues aluden a la condición hablada del encuentro. De esta manera, Sancho llega a la recta final de su relato, y entonces sí, retoma nuevamente el juego de la repetición, para dar inicio al cuento de nunca acabar:

[...] Entró el pescador en el barco y pasó una cabra; volvió y pasó otra; tornó a volver y tornó a pasar otra». Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria, se acabará el cuento, y no será posible contar más palabra de él. «Sigo, pues, y digo que el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno resbaloso, y tardaba mucho el pescador en ir y volver. Con todo esto, volvió con otra cabra, y otra y otra...»

—Haz de cuenta que las pasó todas —dijo don Quijote—, no andes yendo y viniendo de esa manera, que no acabarás de pasarlas en un año.

—¿Cuántas han pasado hasta ahora? —dijo Sancho.

—¿Yo qué diablos sé? —respondió don Quijote (I, 20, 180).

Como se observa, se utiliza la misma fórmula del principio: repetición, referencia a la persona del coloquio (*Tenga vuestra merced cuenta...*) y nuevamente la repetición formulaica, como imitación del cuento oral. Posteriormente, viene otra vez la interrupción desesperada de don Quijote: *Haz de cuenta que las pasó todas*, y le vuelve a reprochar su estilo narrativo. De esta forma, igual que en el primer reproche, desde la mimesis

conversacional, la interrupción conlleva dos funciones: 1) cortar el material folklórico, mismo que en su narrativa original podría resultar tedioso para los lectores y oyentes de la obra; 2) Acentuar en la escena el juego de circunstancias y emotividad, elemento éste de la mimesis conversacional. Justamente dichas intervenciones caracterizan a los personajes en cuanto a su juego de relaciones. Así, por un lado, se presenta a don Quijote como personaje impaciente. Esta impaciencia se enfatiza cuando Sancho le pregunta cuántas cabras han pasado, y a modo de pulla exclamativa, el caballero responde: *¿Yo qué diablos sé?* La respuesta exclamativa subraya la impaciencia del caballero y la emotividad de la escena, a la vez que aumenta el efecto de habla desbordada de Sancho.

El escudero, por su parte, no repara en la desesperación del amo, de este modo sus intervenciones también lo caracterizan, dentro del juego de relaciones, como un personaje provocador y, a la vez, expresivo en cuanto a su mucho hablar y en relación con la comicidad del cuento. Lo mismo cuando pregunta cuántas cabras han pasado, como cuando responde a don Quijote por qué el cuento no puede continuar si se le pasa de la memoria el número de cabras⁷².

Es decir, su objetivo es justamente provocar la desesperación de don Quijote, a manera de burla, pues ésa también es la finalidad del cuento: “la función del contracuento es provocar la decepción del otro, burlado en su vana curiosidad [...] En todas las historietas de este tipo, el interlocutor-destinatario es la candorosa víctima de su ingenuidad, objeto de

⁷² “—¿Cómo puede ser eso? —respondió don Quijote—. ¿Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado por extenso, que si yerra una del número no puedes seguir adelante con la historia?
—No, señor, en ninguna manera —respondió Sancho—; porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabía, en aquel mismo instante se me fue a mí de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.
—¿De modo —dijo don Quijote— que ya la historia es acabada?
—Tan acabada es como mi madre —dijo Sancho (I, 20, 180).

chanza en medio de la alegría general”⁷³ (Molho 1976: 222). De esta manera, el escudero, en su función juglaresca, realiza su segunda treta contra don Quijote; la primera fue amarrar a Rocinante.

Ello exhibe la dicotomía tonto/listo⁷⁴ y su ambivalencia entre agudezas, gracias, necedades y simplezas que menciona Close, en relación con su función juglaresca. Asimismo, se pone de manifiesto la malicia, esmaltada de ingenuidad, del escudero. Vale decir, no sólo se propone entretener a don Quijote mientras amanece; Sancho, además, aprovecha la oportunidad para jugarle una broma al caballero. De este modo, entre bromas, malicias, chanzas y talento verbal, el escudero continúa acortando las distancias jerárquicas amo-escudero.

Este acortamiento comienza a llegar a su punto de ruptura cuando Sancho muerto de miedo no puede contener hacer sus necesidades junto a don Quijote. El narrador nos describe ampliamente la escena, sin embargo ésta se reitera a través del diálogo, haciendo hincapié en los olores: “—Qué rumor es ése, Sancho?/ —No sé, señor —respondió él— Alguna cosa nueva

⁷³ Al respecto de la tradición folklórica que recoge Cervantes en el cuento de la Torralba, Molho agrega que: “Una constante de nuestros cuentos infantiles de nunca acabar, o cuentos faceciosos, es el tema del señor, que de unos a otros invierte su función: los primeros van encaminados a dormir a los niños, mientras que en los otros queda frustrado de su sueño el que desearía dormir, cuando duerme sin empacho el que tiene misión de velar” (Molho 1976: 226).

⁷⁴ También Maurice Molho estudia la dicotomía tonto/listo en el personaje: “Todo el problema del personaje de Sancho Panza está en esa oscilación entre dos polos opuestos: *ser un tonto* o *hacerse el tonto*, siendo así que *hacerse el tonto* es *ser un no-tonto* bajo estatuto y apariencia de tonto” (Molho 1976: 244). Sobre esta base, Molho engloba esta construcción del personaje en su influencia folclórica, es decir, en la tradición de los cuentos de Juan Tonto y María Lista. En estos, nos explica, existe un mecanismo de reversibilidad en el que el tonto se pasa de listo y somete al Listo-tonto, provocando con ello la comicidad liberadora del cuento: “Ese mecanismo es el de un personaje esencialmente *reversible*. En una fantasía que desata todos los lazos que la unen a la contingencia lógica, la reversibilidad instituye el triunfo. Nos hallamos muy cerca del juego infantil, en el que el ladrón se convierte en guardia (y el guardia en ladrón), el alumno en maestro y el caballo en caballero, por turno, pues juega e invierte a capricho las relaciones que en el mundo real se presentan en sentido único. La inversión-reversión de una situación ansiógena es, en la comicidad popular, un mecanismo defensivo” (*Ibid* 269).

debe de ser, que las aventuras y desventuras nunca comienzan por poco” (I, 20, 182). Sin embargo, el hedor llega a tal grado que a Sancho ya no le es posible excusarse:

—Paréceme Sancho, que tienes mucho miedo.

—Sí tengo —respondió Sancho—, más ¿en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca?

—En qué ahora más que nunca hueles, y no a ámbar —respondió don Quijote.

—Bien podrá ser —dijo Sancho—, más yo no tengo la culpa, sino vuestra merced, que me trae a deshoras y por estos no acostumbrados pasos.

—Retírate tres o cuatro *allá*, amigo —dijo don Quijote— (todo esto sin quitarse los dedos de las narices)—, y desde aquí adelante ten más cuenta con tu persona y con lo que debes a la mía; que la mucha conversación que tengo contigo ha engendrado este menosprecio (I, 20, 182)

Aquí la mimesis conversacional empieza a edificarse a partir de la alusión. De este modo don Quijote va presentando la escena sugiriendo la atmósfera a través del olor, el miedo y la cercanía del escudero. No obstante, Sancho no parece intuir que ya ha estirado demasiado la cuerda y continúa excusándose. En consecuencia, don Quijote, a través de la mimesis conversacional, comienza a establecer la separación jerárquica. Primero, mediante la deixis espacial *allá*, no sólo refiere el espacio y la cercanía entre los personajes, sino que de manera literal le ordena que se retire. Ello da paso al discurso en el que el caballero, ya consciente de la escasa distancia en las relaciones jerárquicas, ordena a su escudero observar una conducta más respetuosa.

Empero, lo peculiar estriba en el hecho de que don Quijote atribuye la situación a “la mucha conversación”, misma que, afirma, “ha engendrado este menosprecio”. Es peculiar, vale reiterar, pues resulta opuesto al discurso de la *Edad de oro*. En el primero invita al escudero a sentarse junto a él y “ser una misma cosa” amo y señor⁷⁵, y a ello le sigue un largo discurso en el que expresa su ideal lingüístico en cuanto a la llaneza del lenguaje⁷⁶. En contraste, ahora se ve obligado a establecer distancia, consciente de que el mucho hablar de

⁷⁵ “[...] quiero que aquí a mi lado y en compañía de esta buena gente te sientes, y *que seas una misma cosa conmigo*, que soy tu amo y natural señor” (I, 11, 99).

⁷⁶ “Entonces se declaraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza” (I, 11, 99).

Sancho, mismo que el caballero aceptará haber permitido, es el que ha provocado este acortamiento de las distancias jerárquicas, hasta este punto casi nulo. Ello preludia el final del capítulo, en el que se cerrará una primera etapa en la construcción del personaje. Me refiero con ello a la fase que comienza, justamente, en el capítulo XI, donde da comienzo la edificación literaria de Sancho hablador, hasta llegar al castigo de silencio.

Así, al amanecer, cuando pueden advertir que el tremendo susto fue causa de unos inofensivos batanes, entonces Sancho reacciona a carcajadas. Así, en una tonalidad de socarronería, arremeda burlón a don Quijote:

Cuatro veces sosegó, y otras tantas volvió a su risa, con el mismo ímpetu que primero-, de lo cual ya se daba al diablo don Quijote, y más cuando le oyó decir, como por modo de fíga.
—«Has de saber, ¡oh, Sancho amigo!, que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la dorada, o de oro. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos...» (I, 20, 184).

Es de notar cómo Sancho es lingüísticamente capaz de imitar al caballero, así como de repetir el discurso que de él abrevia, tanto en su evolución como escudero como en tono de chanzas y burlas. No obstante, esta última burla le sale muy cara, y en donde más le duele, en la corporalidad. En consecuencia, don Quijote le asesta dos golpes con el lanzón y es hasta ese momento que Sancho reacciona, pero sin comprender que una broma pueda causar tal enojo: “—Sosiéguese vuestra merced, que por Dios que me burlo./ —Pues porque os burláis, no me burlo yo —respondió don Quijote—. *Venid acá*, señor alegre [...] (I, 20, 185).

Asimismo, don Quijote, a través del verbo de movimiento *venid* y la deixis espacial *acá*, utiliza la mimesis conversacional para recordar el marco espacial del coloquio, a la vez que atrae al escudero hacia sí para reprenderlo. De este modo, la espacialidad, el movimiento escénico y la pulla exclamativa *señor alegre*, para referirse a Sancho, resaltan la emotividad de la escena y con ello don Quijote introduce su airado regaño y su justificación: como caballero no estaba obligado a saber que esos eran batanes, y como escudero y villano Sancho

está obligado a respetarle. No obstante, el escudero, aunque confiesa que ha “andado algo risueño en demasía” (I, 20, 185), insiste en que ha sido cosa de risa, pues aún no comprende del todo el tema de la dignidad caballeresca en términos de cortesía y de respeto a las posiciones jerárquicas. De ahí que el caballero deba explicarle que, aunque sí sea cosa digna de reír, no lo es de contarse, puesto “que no todas las personas son tan discretas que sepan poner las cosas en su punto” (*Ibid* 185). Sin embargo, con o sin socarronerías, de lo que Sancho sí comprende muy bien es de palizas, por tanto, en esos términos descifra la experiencia:

—A lo menos —respondió Sancho— supo vuestra merced poner en su punto el lanzón, apuntándome a la cabeza, y dándome en las espaldas, gracias a Dios en la diligencia que puse en ladearme. Pero vaya que todo saldrá en la colada, que *yo he oído decir*: «Ese que te quiere bien que te hace llorar»; y más, que suelen los principales señores, tras una mala palabra que dicen a un criado, darle luego unas calzas, aunque no sé lo que le suelen dar tras haberle dado palos, si ya no es que los caballeros andantes dan tras palos ínsulas, o reinos en tierra firme (I, 20, 186).

Y más aún, a la descripción de la paliza le agrega la afirmación “pero vaya que todo saldrá en la colada”, o bien que finalmente se sabrá la verdad⁷⁷. Es decir, la verdad sobre aquello que no comprende del discurso de don Quijote, por ello acto seguido agrega la cita de la tradición adaptando el refrán: que *yo he oído decir* «Ese que te quiere bien que te hace llorar». Vale decir, que la paliza, viniendo de quien bien le quiere, tiene una razón de ser, aunque él no la sepa es por su bien. Sin embargo, como vuelve a insertar el refrán como acto de habla indirecto, la anterior es la significación literal ligada al contexto inmediato; pero el enunciado implícito o indirecto evidencia la posibilidad de medrar, aun a pesar de las palizas. Ello lo refrenda con la diatriba final: si ya no es que los caballeros andantes dan tras palos ínsulas. De este modo advertimos que, incluso tratándose de aquellas cosas que le resultan difíciles de comprender, Sancho Panza recurre a las herramientas interpretativas que le son

⁷⁷ Véase la nota 36, pp. 186, de la edición de la RAE aquí citada.

familiares: la corporalidad y la sabiduría tradicional, asociándolas siempre a uno de sus objetivos centrales: medrar, o bien la ínsula.

Es sobre esta base, por tanto, como el escudero acepta las razones de don Quijote, el mandato de silencio y su orden de observar respeto a las distancias jerárquicas⁷⁸: “[...] bien puede estar seguro que de aquí adelante no despliegue mis labios para hacer donaires de las cosas de vuestra merced, si no fuere para honrarle, como a mi amo y señor natural” (I, 20, 187).

2.3. SANCHO Y LA PALABRA: DEL CASTIGO DE SILENCIO AL BACIYELMO

Como ya hemos visto, la elocución de Sancho no siempre coincide con su conducta. De esta manera, el mandato de silencio se convertirá en un motivo en el desarrollo y la construcción de nuestro personaje; pero un motivo que, lejos de callar la voz de Sancho, más bien servirá para acentuar el efecto de habla desbordada de Sancho-hablador⁷⁹. Es decir, una vez que esta faceta parlanchina ha irrumpido en escena ya no habrá manera de frenarlo. Ello, en conjunto con las malicias, donaires y rupturas jerárquicas propias de la caracterización del escudero.

⁷⁸ “[...] y estás advertido de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en hablar demasiado conmigo: que en cuantos libros de caballería he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía, tuya, en que me estimas en poco; mía, en que no me dejas estimar en más [...] De todo lo que he dicho has de inferir, Sancho, que es menester hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado y de caballero a escudero [...]” (I, 20, 186).

⁷⁹ De hecho, apenas una página más adelante, en el capítulo XXI, Sancho utiliza el motivo del mandato de silencio por primera vez:

—Mire vuestra merced bien lo que dice y mejor lo que hace —dijo Sancho—, que no quería que fuesen otros batanes que nos acabasen de abatanear y aporrear el sentido.

—¡Válete el diablo por hombre! —replicó don Quijote— ¿Qué va de yelmo a batanes?

—No sé nada —respondió Sancho—, mas a fe que *si yo pudiera hablar tanto como solía*, que quizá diera tales razones que vuestra merced viera que se engañaba en lo que dice [...]” (I, 21, 188).

No obstante, advertimos que Sancho se expresa tanto como antes; contradice a don Quijote del mismo modo que lo ha venido haciendo, poniendo de relieve la realidad empírica frente a la fantasía caballeresca; desde la mimesis conversacional juega con el lenguaje del mismo modo familiar, cómico y distendido: inventa el término *abatanear*. De modo que el motivo del castigo de silencio, en realidad intensifica la percepción de la faceta del escudero como Sancho-hablador, pero no reduce su voz en el marco del coloquio.

No obstante lo anterior, el mandato de silencio también servirá para resaltar la caracterización psicológica de Sancho, en lo referente a su relación ontológica con la palabra. Es decir, como señaló Francisco Ramírez Santacruz, la boca, tanto en el sentido lingüístico como en relación con la comida, constituye “el elemento principal de la configuración física y moral de Sancho Panza y el centro de su oralidad, de su *vocalidad* y de su *bocalidad*” (Ramírez 2016: 292). De este modo, el mandato de silencio también implicará un obstáculo que deberán vencer amo y escudero para poder continuar adelante con la aventura. Por esta razón, en el capítulo XXV, Sancho llega al límite de la desesperación a causa de la supuesta punición impuesta a su facunda lengua.

Lo anterior a pesar de que hasta este punto el personaje ya ha presentado cambios sustanciales en su conducta, cambios que vienen acompañados de su natural habla y esta no ha disminuido en cantidad en su relación con los demás personajes, a excepción de su trato con don Quijote. Así, por un lado, arremete a puñadas contra Cardenio apenas ve que éste pone en tierra a su amo. Por otro lado, arremete también contra el barbero. Desde la voz narrativa se nos informa de que la disputa entre el cabrero y el escudero es justamente verbal: a réplicas, hasta que terminan por asirse de las barbas. Ante esto Sancho, de hecho, se dirige a su amo en código caballeresco, aviniéndose a las reglas que el propio don Quijote le ha enseñado que le corresponden como escudero y villano: “—Déjeme vuestra merced, señor Caballero de la Triste Figura, que en este que es villano como yo y no está armado caballero, bien puedo a mi salvo satisfacerme del agravio que me ha hecho peleando con él mano a mano” (I, 25, 230).

Dicho de otro modo, hemos venido observando a un Sancho muy activo en las contiendas violentas y también muy hablador, aunque el personaje no lo perciba así. No obstante, la exasperación que ha ido acumulando a causa de los agravios corporales y del

silencio impuesto en relación con su amo va en aumento y llegan a un punto límite en el capítulo XXV. Así, pues, la aparente inhabilitación de su lengua rebasa la capacidad que Sancho Panza es capaz de soportar. De este modo, el narrador nos informa de que el escudero iba “muerto por razonar con su amo y deseaba que él comenzase la plática, por no contravenir a lo que tenía mandado” (I, 25, 231). En consecuencia, rompe el mandato:

—Señor don Quijote, vuestra merced me eche su bendición y me dé licencia, que *desde aquí me quiero volver a mi casa* y a mi mujer y a mis hijos, con los cuales *por lo menos hablaré y departiré todo lo que quisiere; porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida*. Si ya quisiera la suerte que los animales hablaran, como hablaban en tiempo de Guisopete, fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana y con eso pasara mi mala ventura; que es recia cosa, y que no se puede llevar en paciencia, andar buscando aventuras toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas, y, con todo esto, nos hemos de coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo (I, 25, 231).

Es importante poner de relieve que, si bien la primera amenaza de regresar fue a causa del manteamiento y los desaguizados corporales, esta segunda entraña un aspecto esencial en la psicología de Sancho: el silencio le pesa más que los golpes. Es decir, Sancho se define a sí mismo y el sentido de su vida a través del habla, como ya lo ha señalado Francisco Ramírez Santacruz⁸⁰. De ahí el reproche “porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida”⁸¹ (I, 25, 231). Para Sancho la condición de ser hombre está directamente relacionada con la libertad de hablar y decir “lo que el hombre tiene en el corazón” (*Ibid* 231). De ahí su comparación con las fábulas de Esopo: más le valiera ser de esos animales que pueden hablar,

⁸⁰ Al respecto, en nuestro análisis sobre el discurso de *La Edad de Oro* también hemos señalado ya este construirse ontológicamente, ello a partir de las ideas de Alan S. Trueblood sobre la dicotomía facundia-silencio. En esta línea, en cuanto al mandato de silencio, el crítico pone de relieve, como ya he señalado, que éste es inútil, pues “La locuacidad de Sancho se interpone tan implacablemente entre don Quijote y sus modelos como el mandamiento de silencio se opone a la íntima manera de ser de Sancho. He aquí un caso claro de circunstancias vitales que se yerguen como obstáculo entre un personaje y el papel que aspira a representar. Gracias a ellas, precisamente, el personaje va realizando su ser, “encarnándose”, en frase de Américo Castro (Trueblood 1958: 173).

⁸¹ En este sentido, Ramírez sostiene, en relación con la imposición de silencio, que cuando “don Quijote le dice a Sancho que no se parece a ninguno de los escuderos que hay en los libros de caballerías, lo que en realidad le está diciendo es que así como Sancho actúa y habla no tiene derecho a existir” (Ramírez 2016: 294).

para al menos conversar con su jumento, y no un escudero/hombre condenado al destierro existencial del silencio.

Así, Sancho logra obtener lo que él mismo llama un “salvoconducto” a su castigo, de modo que don Quijote le permite hablar, siempre y cuando no dure en demasía. Entonces, el escudero toma presto la palabra y aborda el reciente enfrentamiento con Cardenio:

—Sea así —dijo Sancho—, hable yo ahora, que después Dios sabe lo que será; y comenzando a gozar de ese salvoconducto, digo que qué le iba a vuestra merced en volver tanto por aquella reina *Magimasa* o como se llama. ¿O qué hacía al caso que aquel *abad* fuese su amigo a no? Que si vuestra merced pasara con ello, pues no era su juez, bien creo yo que el loco pasara adelante con su historia, y se hubieran ahorrado el golpe del guijarro y las coces y aún más de seis torniscones (I, 25, 232).

En primera instancia, volvemos a notar el lenguaje de Sancho en términos de rusticismos, la etimología popular *Magimasa por Madasima*, acompañada de la fórmula *o como se llama*. Dicha fórmula pone de relieve la conciencia de Sancho en cuanto a su prevaricar lingüístico, a la vez que funciona como referencia al ritmo de pensamiento del coloquio oral prototípico. Asimismo, utiliza el malapropismo *abad* por *Elisabat*, con lo que se enfatiza el efecto de lenguaje rústico y tropezado, aunque se trate sólo de dos errores. En ese sentido en ambos casos no es corregido por don Quijote, sino que a través de la correcta pronunciación del caballero se realza la prevaricación sanchesca. Lo anterior se debe a que ambos errores tienen la finalidad de esmaltar el diálogo del escudero con uno de los sellos más representativos de su caracterización lingüística, dentro de una intervención más o menos extensa cuyo objetivo es hacer parecer que la boca de Sancho estaba a punto de reventar con todas las palabras que llevaba contenidas a causa del mandato de silencio⁸².

⁸² Al respecto, Alan S. Trueblood observa, además, cómo se va construyendo Sancho a partir del mandamiento de silencio. Es decir, no pudiendo sufrir el escudero el silencio se desespera y consigue el salvoconducto, de modo que: “Levantado por un momento el entredicho, proclama Sancho, dándose cierta importancia nueva: «Hable yo ahora », y luego arroja sin orden ni concierto una retahíla de refranes que se le han acumulado durante sus horas de obligado silencio. Es la primera ocasión en que abusa así de los refranes; gracias al silencio, Cervantes tenía bien preparado el terreno, y el fenómeno resulta de mucha naturalidad” (Trueblood 1958: 173-174).

En el mismo sentido funciona la intervención, a base de la retahíla de refranes, cuando don Quijote le explica la razón por la cual es obligación de un caballero defender la reputación de una reina tan prudente, contra cuerdos y contra locos por igual, pues quien quiera que la difame miente. Entonces Sancho Panza responde:

—Ni yo lo digo ni lo pienso —respondió Sancho—. *Allá se lo hayan, con su pan se lo coman*: si fueran amancebados o no, *a Dios habrán dado la cuenta*. *De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente*. Cuanto más, *que desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano*. Más que lo fuesen, *¿qué me va a mí?* *Y muchos piensan que hay tocinos, y no hay estacas*⁸³. Más, *¿quién puede poner puertas al campo?*⁸⁴ *Cuanto más, que de Dios dijeron*⁸⁵ (I, 25, 233).

Al respecto de los refranes hilados, lo primero que hay que señalar es que se trata de un recurso estilístico heredado de la tradición literaria anterior a Cervantes. En esta línea, Nieves Rodríguez Valle expone que: “La apropiación de materiales tradicionales por autores cultos en sus obras literarias se encuentran desde la Edad Media en España; el uso de varias paremias consecutivas o cercanas ya existía también en la literatura medieval” (Rodríguez 2014: 65). Por ejemplo, *Calila e Dimna*, *El Caballero Zifar*, el *Libro de buen amor* y el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera. No obstante, con la *Celestina* la “acumulación de refranes, tradicional en la literatura medieval, llega al punto más alto en *La Tragicomedia* [1499]” (*Ibid* 66). De ahí que:

En el *Quijote*, Cervantes retoma este recurso; lo utiliza tímidamente en la Primera parte, para convertirlo, en la Segunda, en un motivo más de experimentación, de derroche de creatividad, de discusión interna entre los personajes y de reto para el lector-oidor, quien puede reaccionar como los interlocutores de Sancho, considerando estas sartas como disparates sin propósito alguno, o bien puede intentar encontrar su sentido y, con él, la lógica de pensamiento del personaje (Rodríguez 2014: 68).

Con base en lo anterior, se puede afirmar que desde esta Primera parte los refranes hilados, como recurso estilístico, son además un recurso argumentativo, pues obedecen

⁸³ Las apariencias engañan. Véase nota 12, p. 233, de la edición de la RAE aquí citada.

⁸⁴ ¿Quién puede poner límites a la libertad? Véase nota 13, p. 233, de la edición de la RAE aquí citada.

⁸⁵ Incluso de Dios murmuraron. Véase nota 14, p. 233, de la edición de la RAE aquí citada.

también a una lógica concreta: reafirmar una idea principal. Este aspecto, desde la lingüística, también ha sido estudiado por Colombi. En ese sentido la autora nos explica que:

La acumulación, desde el punto de vista sintáctico se da en oraciones coordinadas y subordinadas; en las coordinadas se da también polisíndeton. Desde el punto de vista semántico los refranes se acumulan repitiendo la misma idea, o sea que funcionan como sinónimos; y otras veces se relacionan manteniendo un criterio lógico más o menos evidente [...] Sancho a veces emplea los refranes en forma complementaria para reforzar una idea con otra, y el criterio lógico detrás de esa acumulación es más claro en algunos casos que en otros (Colombi 1989: 76, 79).

Así, a partir de lo expuesto por Colombi, observamos que en este caso Sancho utiliza la forma complementaria para acumular los refranes mediante oraciones subordinadas. De este modo, en la primera parte de la retahíla⁸⁶, se refuerza la idea central: a mí que más me da lo que hagan otros; y en la segunda parte, esta idea se complementa con tres ideas subordinadas en torno a la murmuración: 1) las apariencias engañan (Más que lo fuesen, *¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos, y no hay estacas*). Esta idea, se enlaza con la idea central explícita mediante el polisíndeton, es decir la conjunción copulativa “Y”. 2) Quién puede poner límites a la libertad ajena (*¿quién puede poner puertas al campo?*). Ésta se enlaza de manera complementaria; y 3) Hasta de Dios murmuraron (*Cuanto más, que de Dios dijeron*), misma que se engarza en modo complementario.

Lo anterior, en tanto artificio literario, incrementa el efecto de habla desbordada de Sancho, efecto que se refuerza con la intervención de don Quijote: “—¡Váleme Dios —dijo don Quijote—, y qué de necedades vas, Sancho, *ensartando*. ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas? Por tu vida Sancho, que calles [...]” (I, 25, 233). Como ya lo ha señalado Nieves Rodríguez Valle: “En el *Quijote*, el empleo de la combinación *encajar-*

⁸⁶ Ni yo lo digo ni lo pienso —respondió Sancho—. *Allá se lo hayan, con su pan se lo coman*: si fueran amancebados o no, *a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano [...]* (I, 25, 233).

mezclar y ensartar-enhilar es lo que da la impresión de mayor acumulación” (Rodríguez 2014:71).

Ahora, si bien es cierto que el efecto de mayor acumulación resulta indiscutible, como lo señala Rodríguez, por otro lado, la misma autora agrega que las sartas de refranes son un artificio literario, cuyo “uso no es frecuente en el discurso oral” (Rodríguez 2014: 66). A mi parecer, esta afirmación es errónea, pues su uso no es frecuente en el discurso oral actual, pero sí lo es dentro de las psicodinámicas de las culturas orales antiguas. Estas psicodinámicas, como parte de la cultura oral a la que pertenece Sancho Panza, son imitadas, vía la mimesis conversacional, para caracterizar al escudero como personaje verbomotorio, como ya hemos advertido.

Dicho en otros términos, Walter Ong ha explicado que la producción oral unifica el pensamiento a través de la acumulación y la fórmula, pues ello da armonía al pensamiento unificado. Asimismo, exterioriza el pensamiento y lo relaciona con la vida diaria, de manera *agonística*⁸⁷ y *homeostática*⁸⁸, principalmente. (Ong 1987: 76, 77). Así, las estructuras

⁸⁷ Ong define el *agonismo* a partir del carácter corporal y el combate verbal: “la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha. Los proverbios y acertijos no se emplean simplemente para almacenar los conocimientos, sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual: un proverbio o acertijo desafía a los oyentes a superarlo con otro más oportuno o contradictorio [...] En las narraciones, la fanfarronería sobre la proeza personal o las frases hirientes del rival figuran regularmente en los enfrentamientos entre los personajes [...] No sólo en el uso dado al saber, sino también en la celebración de la conducta física, las culturas orales se revelan como agonísticamente programadas. La descripción entusiasta de violencia física a menudo caracteriza la narración oral. [...] La representación de violencia física extrema, fundamental para muchas epopeyas orales y otros géneros orales, y subyacente a través de gran parte del uso temprano de la escritura, se reduce paulatinamente o bien ocupa lugar secundario en la narración literaria posterior. [...] La dinámica agonística de los procesos de pensamiento y la expresión orales ha sido esencial para el desarrollo de la cultura occidental, donde fue institucionalizada por el “arte” retórica y por su prima hermana: la dialéctica de Sócrates y Platón que proporcionaron a la articulación verbal oral agonística una base científica elaborada con ayuda de la escritura” (Ong 1987: 49-51).

⁸⁸ En cuanto a la *homeostasis*, elemento que actúa como autorregulador del lenguaje y lo actualiza en relación directa con la vida cotidiana y el mundo vital del hombre, Ong expone lo siguiente: “las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeostasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual [...] El significado de cada palabra es controlado por lo que [...] llaman “ratificación semántica directa”, es decir, por las situaciones reales en las cuales se utiliza la palabra aquí y ahora. El

aditivas o acumulativas están directamente relacionados con la estructura de la fórmula. De ahí que “Los elementos del pensamiento y de la expresión de condición oral no tienden tanto a ser entidades simples, sino grupos de entidades, tales como términos, locuciones u oraciones paralelos; términos, locuciones u oraciones antitéticos; o epítetos” (*Ibid* 45). En este caso, la retahíla de refranes funciona como grupo de locuciones (los refranes) paralelos, cuya lógica complementa la semántica de un refrán con otro y crea una idea unificada a través de la acumulación enhebrada.

Asimismo, las palabras de don Quijote, mismas que censuran el maldecir de Cardenio contra la reina Madasima, Sancho se las toma personales y por ello la retahíla resulta agonística y discutidora: “a mí qué se me da”, o “a mí qué más me da lo que hagan otros”, como si el reproche fuese contra él. Igualmente, resulta homeostática, puesto que cada refrán enlazado va ratificando al refrán anterior.

Por otro lado, como ha subrayado Colombi, la acumulación de refranes en boca de Sancho llama la atención debido a la naturalidad con que el personaje los usa; a diferencia de don Quijote, quien los utiliza en el sentido de la preceptiva renacentista: “sentencias breves que vienen como anillo al dedo” (Colombi 1989: 78). Esta naturalidad, muy probablemente, se debe también al efecto de redundancia propio de la estructura del pensamiento oral que se está imitando desde la escritura. Es decir: “la redundancia caracteriza el pensamiento y la lengua orales, en un sentido profundo resulta más natural a éstos que el carácter lineal escueto” (Ong 1987: 46). Igualmente, ya hemos señalado que la redundancia, desde la

pensamiento oral es indiferente a las definiciones [...] Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real” (*Ibid* 52-54).

mímesis conversacional, sirve también para imitar la sintaxis no lineal del coloquio oral prototípico.

Con base en lo anterior es posible afirmar que desde la mímesis conversacional se vuelve a retratar la forma en la que opera, desde su cultura oral, el pensamiento del escudero a través del refrán como recurso argumentativo, elementos que lo construyen como un personaje verbomotorio. De esta forma observamos, además, que los adjetivos, “disparatados”, “necedades”, etc., con que normalmente se califican los refranes ensartados de Sancho, en realidad sirven también para incrementar el efecto de habla desbordada de Sancho-hablador. No obstante, estos obedecen a una lógica concreta dentro del pensamiento oral, de tal forma que la acumulación edifica un andamiaje argumentativo, cuya idea central se fortalece a través de los demás refranes que componen la retahíla.

Por otra parte, en este capítulo observamos cómo las funciones de la mímesis conversacional introducen también un punto de vista muy particular en el discurso de Sancho y, por ende, en la ambivalencia de su noción de la realidad. Con ello me refiero a la opinión de Sancho sobre Cardenio, a quien llama loco. Primero le reprocha a don Quijote que por su culpa Cardenio lo golpeó: “[...] Que si vuestra merced pasara con ello, pues no era su juez, bien creo yo que el loco pasara adelante con su historia, y se hubieran ahorrado el golpe del guijarro y las coces y aún más de seis torniscones” (I, 25, 233).

Más adelante refuerza la misma idea, cuando el caballero afirma que Cardenio no supo lo que dijo; entonces Sancho replica: “—Eso digo yo —dijo Sancho—, que no había para qué hacer cuenta de las palabras de un loco [...]” (I, 25, 233). Dicho de otro modo, resulta particular porque Sancho, aunque por un lado continúa codificando la experiencia en términos de corporalidad, por otra parte, cada vez pone menos en duda la fantasía caballeresca y las palabras de don Quijote. Es decir, aquello que no ve pero que sí cree.

Entonces, desde esta posición, para Sancho Panza el loco es Cardenio y no ellos. Como si fuese lo más natural del mundo ir en busca de aventuras propias de la caballería andante. De ahí que para el escudero resulte ocioso discutir con un loco y por ende salir golpeados gratuitamente.

Vale decir, a diferencia de 1615, en este momento Sancho aún no es plenamente consciente de la locura de su amo ni de la propia, de modo que su devenir se convierte en un oscilar entre dudar y creer. De hecho, es tal la ambivalencia que en el mismo capítulo vuelve a poner en duda dos veces más la fantasía caballeresca. Primero, cuando don Quijote le anuncia su intención de hacer penitencia en Sierra Morena, al modo de Amadís. Sancho no lo comprende, porque a su amo ninguna dama le ha desdeñado, ni Dulcinea le ha dado razones para ello. No obstante, al escuchar las descabelladas razones amorosas del caballero, el escudero exclama:

—Vive Dios, señor Caballero de la Triste Figura, que no puedo sufrir ni llevar en paciencia algunas cosas que vuestra merced dice, y que por ellas vengo a imaginar que todo cuanto me dice de caballerías y de alcanzar reinos e imperios, de dar ínsulas y de hacer otras mercedes y grandezas, como es uso de caballeros andantes, que todo debe ser cosa de viento y mentira, y *todo pastraña, o patraña, o como lo llamaremos*. Porque quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es yelmo de Mambrino, y que no salga de este error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe tener güero el juicio? (I, 25, 237).

Observamos entonces cómo se entremezclan nuevamente el lenguaje polido con el lenguaje rústico. Utiliza fórmulas de respeto en código caballeresco para dirigirse al caballero: “Vive Dios, señor *Caballero de la Triste Figura, que no puedo sufrir ni llevar en paciencia* algunas cosas que vuestra merced dice”. Es decir, sigue siendo, indudablemente, el Caballero de la Triste Figura. No obstante, aunque se dirige a él en su calidad de caballero andante, esta fórmula en lenguaje polido introduce la duda que se expresa en lenguaje rústico: ya se viene a imaginar que son “*todo pastraña, o patraña, o como lo llamaremos*”. Así, el malapropismo “*pastraña, o patraña*”, error de pronunciación del que es consciente,

introduce la siguiente duda del escudero, quien utiliza la controversia sobre la bacía o el yelmo para poner en duda la cordura de su amo.

Ello, a su vez, pone de relieve el perspectivismo en voz de don Quijote: “[...] y, así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa. Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino” (I, 25, 237). Ello, como ha señalado Jesús Gómez, pone de relieve un momento muy particular por dos razones, la primera, porque al aceptar el perspectivismo y la subjetividad de las apariencias se observa cómo la evolución de don Quijote va en dirección opuesta a la de Sancho: “don Quijote se va haciendo más sensato en la medida que Sancho aprende a engañarle” (Gómez 2004: 260). Por tanto, la sensatez se traduce en ceder, aunque sea un poco, frente a la realidad de Sancho. Y segundo, porque se observa claramente que don Quijote utiliza el argumento de los encantadores como un recurso lógico/maravilloso, cuyo objetivo es introducir en el diálogo “cierta coherencia entre su mundo imaginario y la realidad real” (*Ibid* 237).

Ahora bien, ya para el final del capítulo Sancho vuelve a confrontar a don Quijote con la realidad, pero ahora en lo que respecta a Dulcinea. Así cuando escucha el nombre de la labradora, hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales, el escudero responde:

—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Qué 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 forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviera por señora! ¡Oh hideputa qué reja que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en barbecho de su padre, así la oyeron como si estuviera al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, *porque tiene mucho de cortesana, con todos se burla y de todo hace mueca y donaire* [...] Y confieso a vuestra merced una verdad señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia, que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado (I, 25, 343).

Como se observa, es un diálogo sumamente cargado de mimesis conversacional. Sancho utiliza fórmulas exclamativas como “Ta, ta” o “Vive el Dador” para introducir su registro léxico más vulgar. De esta manera, en primer lugar, se observan las alusiones a la condición hombruna de Dulcinea: “que es moza de chapa, hecha y derecha de pelo en pecho”. Alusión que adereza con el chiste irónico “que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviera por señora”, es decir, que es tan fuerte que puede sacar de apuros o de cualquier aprieto a cualquier caballero andante. Pero Sancho lleva la burla más lejos, por ejemplo, mediante la exclamación altisonante “Oh hideputa”. Aunque esta expresión no era necesariamente un insulto en español clásico, la alusión a la condición cortesana de Dulcinea sugiere que la llama prostituta, especialmente al rematar “con todos se burla”. Es decir, da a entender que con todos tiene trato sexual. Así, la alusión, la sugerencia, los chistes e ironía, sumado todo al registro léxico, elevan la emotividad humorística de la escena y subrayan su familiaridad y distensión, como elementos de la mimesis conversacional.

No obstante el castigo de silencio, Sancho ha llevado una vez más la burla y la excesiva familiaridad a un punto límite que provoca la ira de don Quijote, quien también acomete al escudero con una acumulación de insultos: “—Ya te tengo dicho antes de ahora muchas veces, Sancho —dijo don Quijote—, que eres muy grande hablador y que, aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo” (I, 25, 243). Así, el caballero utiliza también la alusión y la acumulación de insultos para sugerir que Sancho, aunque de ingenio simple, se pasa de listo. Así, en términos generales, la pulla y la discusión realza, desde la mimesis conversacional, el juego de relaciones entre los personajes al retratarlos como personajes discutidores, en el caso del escudero como personaje provocador que continúa transgrediendo

la relación jerárquica; en el caso de don Quijote, como personaje expresivo e impaciente frente a las afrentas y provocaciones de Sancho.

Jesús Gómez ya ha señalado que el caballero utiliza este recurso cuando el rústico se atreve a cuestionar la realidad de manera vulgar, especialmente para referirse ya sea a Dulcinea o a la princesa Micomicona (Gómez 2004: 262-264). Y agrega que es un recurso de la mimesis conversacional más propio del diálogo novelesco que del diálogo didáctico, pues es en el primero en donde la ficción conversacional profundiza en mayor medida en la emotividad de los personajes (*Ibid* 262). Asimismo, subraya que ello sirve para poner de relieve el perspectivismo. Es decir, sirve para remarcar léxicamente ambos planos, ya que “La ira quijotesca se dirige tanto a las sospechas de Sancho como hacia su modo de expresarse «infacundo, deslenguado»” (*Ibid* 264). Lo anterior queda de manifiesto en la respuesta del caballero: “Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta” (I, 25, 244).

Es de este modo que, de aquí y casi hasta el final de 1605, Sancho avanza junto al caballero moviéndose en esta ambivalencia entre creer y confrontar la realidad. No obstante, dado que va abrevando de la visión del caballero y dejándose influir por él, cada vez estará más convencido del discurso de su amo. Incluso, en medio de la disyuntiva, los otros personajes lo enfrentarán a razón válida para poner en tela juicio la fantasía y la promesa de don Quijote. Sin embargo, Sancho preferirá otorgarle el beneficio de la duda a su amo. Así sucede cuando escucha en la venta, a mitad de la discusión con el cura sobre la ficcionalidad de los libros de caballerías, que la andante caballería hace muchos años que ha caído en desuso:

A la mitad de esta plática se halló Sancho presente, y quedó muy confuso y pensativo de lo que había oído decir que ahora no se usaban caballeros andantes y que todos los libros de caballerías eran

necesidades y mentiras, y propuso en su corazón de esperar en lo que paraba aquel viaje de su amo, y que si no salía con la felicidad que él esperaba, determinaba de dejalle y volverse con su mujer y sus hijos a su acostumbrado trabajo (I, 32, 326).

Sancho queda confuso porque lo que escucha lo vuelve a poner en la encrucijada entre creer en lo que ve con sus ojos, la fantasía de don Quijote y ahora, además, en contrastarlo con lo que los otros dicen. No obstante, su estado de confusión, el escudero escucha en silencio, calla prudentemente, queda “pensativo” y su conclusión la coloca en el lugar más íntimo que puede: su corazón. Así, se propone esperar a ver en qué para la aventura. Vale decir, nada de lo anterior sale de boca de Sancho. Ello da paso a un nuevo proceso que se produce a través del silencio y de la capacidad de escuchar del personaje. En este proceso se invierten la facundia y la locuacidad del escudero, para dar paso a un silencio valorativo que tendrá su culminación en la Segunda parte, en el final del gobierno de la Ínsula Barataria⁸⁹.

Asimismo, dicho proceso valorativo deriva en lo que Alberto Rodríguez denominó como el “nivel subdialógico”⁹⁰. Este nivel surge del diálogo asimétrico⁹¹, es decir, aquel que “presenta a un hablante que domina la plática con sus intervenciones mientras su interlocutor

⁸⁹ Este silencio, según explica Alan S. Trueblood, se basa en la inversión de los medios expresivos usuales. Así, después del ataque burlesco con que culmina el gobierno de la Ínsula Barataria, Sancho queda aturrido y sólo habla para pedir la hora. Acto seguido se dirige a su asno, que es al único al que se dirige. Una vez arriba del asno, agrega el crítico: “Sólo entonces se dirige a los espectadores: «Yo no nací para ser gobernador...» (II, 53; t. 7, 193-195). Es un momento culminante para Sancho, de aquellos en que lo vemos avanzar con dificultad hacia un mayor conocimiento de sí mismo. Con razón deja Cervantes a un lado aquí su locuacidad habitual. Su silencio pone una sordina al humor y trasciende la farsa; innegablemente da una nota solemne a la ocasión (Trueblood 1958: 176).

⁹⁰ El nivel subdialógico tiene su origen, explica Rodríguez, en la conversación cortés basada en los cánones renacentistas de “buen decir” y en características típicas de la estructura del *simposio* renacentista. Así, Cervantes retoma elementos tales como los buenos modales cortesanos, la contención de sentimientos y expresiones estridentes, el refinamiento y sobre todo la capacidad de escuchar en silencio. De esta forma, “el arte Cervantino de la conversación manifiesta refinamiento, elegancia y moderación, a la vez que perfila un plano interior del personaje” (Rodríguez 1993: 91, 92).

⁹¹ “Se trata de una relación asimétrica, porque un personaje tiene mucho que decir, mientras que al otro le toca escuchar [...] el oyente con su actitud tolerante adopta una postura sosegada desde la cual puede inspeccionar y evaluar todo lo que escucha; o sea, surge en el oyente una profunda actividad subdialógica, porque puede mantenerse en silencio para auscultar o revisar tranquilamente los comentarios del hablante” (Rodríguez 1993: 101).

le escucha con cortesía sin hacer muchos comentarios, porque está considerando y evaluando todo lo que le dice el que domina la conversación” (Rodríguez 1993: 93)⁹².

En este caso específico, Sancho no forma parte de la discusión, es decir, llega a mitad de la disputa y se limita a escuchar. No obstante que el tema en cuestión es de vital importancia para el personaje, el escudero adopta una postura de oyente silencioso y prudente que medita las palabras de los otros. Sin embargo, a través de la voz del narrador se va a desvelar el nivel subdialógico que revela los pensamientos, motivos íntimos e intenciones veladas del personaje⁹³.

Con base en lo arriba expuesto, podemos observar cómo para el escudero resulta inquietante lo que escucha, pues para él está claro que los locos no son ellos (él y su amo). Asimismo, queda confuso cuando se pone en duda la aventura del Caballero de la Triste Figura. En consecuencia, y con toda sinceridad, se propone en su corazón dar prioridad a don Quijote y otorgarle el beneficio de la duda, además de dejar que sea la experiencia la que le dé la razón o no. No obstante, la experiencia ya ha mostrado frente a los ojos de Sancho que

⁹² Siguiendo las ideas de Stefano Guazzo, Alberto Rodríguez resalta la importancia de la moderación y el silencio en el diálogo, de manera que saber escuchar resulta un atributo esencial de todo buen interlocutor (Rodríguez 1993: 100). Es decir, el crítico expone que Guazzo no sólo concentra su atención en el hablante, pues también “plantea algunas consideraciones sobre el oyente (*Ibid* 101) Consideraciones tales como las siguientes: “Así como las palabras bien utilizadas son elocuencia y aprendizaje, entonces, guardar silencio es prudencia y gravedad” (*Ibid* 101). Así, saber escuchar tiene tanta importancia como saber hablar, de ahí que Guazzo “compara al personaje silencioso de una plática con el meditabundo filósofo” (*Ibid* 101).

⁹³ Estos pensamientos, motivos y propósitos íntimos en el arte cervantino de la conversación, explica Rodríguez, afloran al nivel del diálogo. De este modo, Rodríguez sigue las ideas de Luis Andrés Murillo, quien elucida las relaciones entre el diálogo del siglo XVI y la obra de Cervantes, así como la conjunción entre diálogo y narración en el *Quijote*. Sobre esa base, Alberto Rodríguez expone que a diferencia del diálogo platónico y sus herederos, en los que la actividad dialógica se desarrolla en torno a ideas y razonamientos: en Cervantes, por su parte, “el discurso es la concentrada y conservada esencia del personaje desde su intimidad” (Rodríguez 1993: 92). Por tanto, “Cervantes se coloca dentro de la más excelsa y refinada tradición; pero añade al diálogo, tal como señala Murillo, una concentrada intimidad que palpita en los personajes. Aparecen en este plano interno las sutiles elucubraciones y la vigorosa interacción que menciona Rebhorn” (*Ibid* 92). Sobre esta base, cabe subrayar que, en el ejemplo que estamos analizando, las elucubraciones íntimas del personaje afloran a través de la voz del narrador y no en voz del personaje. Sin embargo, no por ello deja de ser relevante esta actividad dialógica al nivel del pensamiento de Sancho. Lo que aquí escucha Sancho tendrá consecuencias en su evolución psicológica y repercutirá en la mimesis conversacional, es decir, en la evolución del habla del escudero. Esto último, sobre todo, en la Segunda parte.

eran molinos y no gigantes con quienes peleaba don Quijote; rebaños de ovejas y no ejércitos fabulosos; frailes y no fantasmas, etc. Sin embargo, el escudero ya se encuentra mucho más influido por aquello que no ven sus ojos. Ello tanto por el proceso de quijotización y apropiación de las fantasías que han venido transformándolo, como por su obstinada fe en obtener la ínsula prometida, o lo que es lo mismo, su deseo de medrar: “[...] y que si no salía con la felicidad que él esperaba, determinaba en dejalle [...]” (I, 32, 326). La felicidad deseada es verse amo y señor de su ínsula.

De ahí también su inmediata adhesión a la convención de la princesa Micomicona, a pesar de que Sancho vio a Dorotea antes de que esta mudara los trajes masculinos por el rico vestido de princesa. Igualmente estaba presente cuando Dorotea se ofreció a ser la princesa menesterosa, porque, dice la misma Dorotea, “ella había leído muchos libros de caballería y sabía bien el estilo que tenían las doncellas” (I, 29, 291). Empero, una vez que Dorotea aparece ricamente ataviada, Sancho acepta la convención como si no la hubiese visto jamás: “Pero el que más se admiró fue Sancho, por parecerle, como era así verdad, que en todos los días de su vida había visto tan hermosa criatura” (*Ibid* 292). Acto seguido, el cura la presenta como la agraviada princesa Micomicona que viene en busca de don Quijote. Sancho, por su parte, contesta convencido:

Dichosa buscada y dichoso hallazgo –dijo a esta sazón Sancho Panza–, y más si mi amo es tan venturoso que *desfaga* ese agravio y *enderece* ese *tuerto*, matando a ese *hideputa* de ese gigante que vuestra merced dice, que sí matará si él le encuentra, si ya no fuese fantasma, que contra los fantasmas no tiene mi señor poder alguno. Pero una cosa quiero suplicar a vuestra merced entre otras, señor licenciado, y es que *porque a mí amo no le tome gana de ser arzobispo, que es lo que yo temo*, que vuestra merced le aconseje que se case luego con esta princesa, y así quedará imposibilitado de recibir órdenes arzobispaes y vendrá con facilidad a su imperio, y *yo al fin de mis deseos* (I, 29, 292).

La emoción con que Sancho Panza acepta la convención se acompaña de la comicidad del lenguaje. De ahí el juego de palabras *dichosa buscada y dichoso el hallazgo* de la princesa que viene en busca de don Quijote. Luego, mezcla el lenguaje *polido* (*que desfaga ese*

agravio, y enderece ese tuerto) con el rusticismo altisonante (*hideputa*) para referirse al gigante. Esto pone de relieve tanto la quijotización del personaje como su caracterización como personaje emotivo, dando con ello familiaridad y distensión, a través de la comicidad con que se refiere al gigante, justo después de haberse expresado en elocuente lenguaje *polido*.

No obstante, como ya había señalado, Sancho vio a Dorotea antes de que esta mudara de traje y cuando se ofreció a representar el papel de la princesa menesterosa. Al respecto cuesta trabajo aceptar que la adhesión se deba exclusivamente a la impresión visual que la belleza de Dorotea causa en Sancho, en contraste con la imagen de la bella pastora ataviada en traje de varón. En mi opinión, la inmediata adherencia de Sancho a la fantasía se debe a su deseo de medrar. Vale decir, el escudero sabe que salvar a una princesa, dueña de un gran imperio como el que le describe el cura, equivale a ganar su ínsula. En consecuencia, una vez que acepta emocionado la fantasía que le ofrecen, inmediatamente hace el cambio temático, propio de la mimesis conversacional. Así, expone al cura uno de sus principales temores, y es que su “*amo no le tome gana de ser arzobispo, que es lo que yo temo*” (I, 29, 292). De esta forma, si don Quijote se casa con tan alta princesa, naturalmente, infiere Sancho, “vendrá con facilidad a su imperio, y yo *al fin de mis deseos*” (*Ibid* 292). Por “sus deseos” entiéndase su ínsula. Empero, es también una de las principales razones que lo motivan a aferrarse con fe obstinada a la fantasía de don Quijote, contrastando de este modo aquello que ven sus ojos (la realidad empírica) con aquello invisible en lo que ya no sólo cree, sino que, más importante aún, desea a toda costa creer.

En esta misma línea se observa el desenvolvimiento de Sancho, en cuanto a su malicia, en lo referente tanto a la mentira sobre la embajada de Dulcinea, así como en su defensa en relación con la pertinencia que ve en que el caballero contraiga nupcias con la

princesa, para así acceder al imperio de esta. Esta defensa lo lleva incluso a ganarse una paliza por parte de su amo, debido a su exasperado e irreverente alegato en contra de Dulcinea y en favor de la princesa Micomicona:

Pareciole tan mal a Sancho lo que últimamente su amo dijo acerca de no querer casarse, que con grande enojo alzando la voz dijo:

—¡*Voto a mí y juro a mí* que no tiene vuestra merced, señor don Quijote, cabal juicio! Pues ¿cómo es posible que pone vuestra merced en duda el casarse con tan alta princesa como aquesta? ¿Piensa que le ha de ofrecer la fortuna tras cada cantillo semejante ventura como la que ahora se le ofrece? ¿Es por dicha más hermosa mi señora Dulcinea? No, por cierto, ni aún con la mitad *y aun estoy por decir que no llega a su zapato de la que está adelante*. Así, *noramala* alcanzaré yo el condado que espero, si vuestra merced se anda a pedir cotufas en el golfo. Cásese, cásele luego, *encomiéndole yo a Satanás*, y tome ese reino que se le viene a las manos de vobis, y en siendo rey, hágame marqués o adelantado, *y luego, siquiera se lo lleve el diablo todo*.

Don Quijote, que tales blasfemias oyó decir contra su señora Dulcinea, no lo pudo sufrir, y, alzando el lanzón sin hablalle palabra a Sancho y sin decirle esta boca es mía, le dio tales dos palos, que dio con él en tierra; y si no fuera porque Dorotea le dio voces que no le diera más, sin duda le quitara allí la vida (I, 30, 366).

El cúmulo de pullas con que estalla Sancho, evidentemente, resultan en un efecto de comicidad que otorgan mayor familiaridad y distensión a la escena. No obstante, como parte del elemento de emotividad y circunstancias entre los dialogantes, por un lado, vuelve a caracterizar a Sancho Panza como un personaje desesperado, expresivo, discutidor y provocador. Ello, por otra parte, implica una nueva ruptura grave de las distancias jerárquicas. Grave, insisto, debido a la falta de respeto cometida contra la dama de su amo, e impensable en la literatura de caballerías.

De ahí que, además de ganarse la paliza, don Quijote le espeta una lluvia de insultos. Éstos, en tanto pullas propias de la mimesis conversacional, no sólo retratan al caballero en la emotividad de su enojo, sino que caracterizan también a Sancho a partir de la voz y la palabra del otro. Así, don Quijote le llama: socarrón, lengua viperina, hideputa, bellaco, desgraciado, etc., (I, 30, 307). De esta forma, se enfatiza el juego de circunstancias entre los dialogantes, en medio de la disputa, lo que subraya dos aspectos importantes: 1) el discurso de Sancho en cuanto a su insistente deseo de medrar (el motivo de la ínsula); y 2) la poca

efectividad del castigo de silencio, no sólo en cuanto al hablar desbordado, sino también en relación al respeto a las distancias jerárquicas. Dicho en otras palabras, que las facetas de Sancho-hablador y Sancho-malicioso siguen presentes y no se han desdibujado a causa del castigo en los batanes.

No obstante, una vez perdonado por la falta anterior, don Quijote llama a Sancho aparte, para que le dé una detallada relación de lo sucedido con Dulcinea, Sancho reacciona de la siguiente manera:

Fue Sancho cabizbajo y pidió la mano a su señor, y él se la dio con reposado continente, y después que se la hubo besado, le echó la bendición y *dijo a Sancho que se adelantasen un poco*, que tenía que preguntalle y que departir con él cosas de mucha importancia. Hízolo así Sancho y *apartáronse algo adelante y díjole don Quijote*:

—Después que veniste, *no he tenido lugar ni espacio* para preguntarte muchas cosas de particularidad acerca de la embajada que llevaste y de la respuesta que trujiste; y *ahora, pues la fortuna nos ha concedido tiempo y lugar*, no me niegues tú la ventura que puedes darme con tan buenas nuevas.

—Pregunte vuestra merced lo que quisiere —respondió Sancho—, que a todo daré buena salida como tuve la entrada. Pero suplico a vuestra merced, señor mío, que no sea de aquí adelante tan vengativo.

—¿Por qué lo dices, Sancho? —dijo don Quijote.

—Dígolo —respondió Sancho— porque estos palos de ahora más fueron por la pendencia que entre nós trabó el diablo la otra noche que por lo que dije contra mi señora Dulcinea, a quien amo y reverencio, aunque en ella no la haya, sólo por ser cosa de vuestra merced

—No tornes a esas pláticas, Sancho, por tu vida —dijo don Quijote—, que me dan pesadumbre, ya te perdoné entonces, y bien sabes tú que suele decirse: «A pecado nuevo penitencia nueva» (I, 30, 308-309).

Como se observa, una vez más la mimesis conversacional se edifica, en primera instancia, a partir de elementos teatrales y del marco espacio-temporal. En este caso, comienza con un aparte entre los interlocutores, don Quijote y Sancho, frente a los oyentes y lectores. Se trata de la primera vez que se utiliza este recurso en la obra. Primero, el aparte se marca desde la voz narrativa, para inmediatamente reiterarlo desde la mimesis conversacional en voz de don Quijote. Así, al hacer patente la distancia entre caballero y escudero con respecto a los demás personajes que los acompañan, se crea un efecto más profundo de ilusión de intimidad. Dicho efecto se acentúa cada vez que don Quijote reitera el marco espacio-temporal desde el diálogo: “no he tenido lugar ni espacio para

preguntarte...”, “ahora, pues la fortuna nos ha concedido tiempo y lugar...”. Ello, además, pone de relieve la confianza que le confiere el caballero a su escudero, lo que contrastará con la malicia de Sancho a la hora de mentir alegremente.

El escudero, por su parte, primero responde, un tanto cargado de cinismo: “Pregunte vuestra merced lo que quisiere –respondió Sancho–, que *a todo daré buena salida* como tuve la entrada [...]” (I, 30, 308). Es decir, el *a todo daré buena salida* funciona como cómica ironía que alude tanto a la mentira que ya ha planeado con el cura y el barbero, como a su talento para dar buena salida a su ingenio verbal, sea cual sea la pregunta.

Igualmente, la malicia de Sancho se vuelve a hacer presente con el cambio temático. El escudero pide a su amo no sea tan vengativo, aludiendo a la paliza que le acaba de propinar, e incluso, ya desvergonzadamente, se atreve a afirmar que la paliza se debe más al diablo que trabó pendencia entre ambos “la otra noche”, tal vez refiriéndose a los batanes. No obstante, resulta desvergonzado, primero, porque Sancho sabe que sí ofendió a Dulcinea gravemente; en segundo lugar, porque se previene de una siguiente paliza antes de comenzar deliberadamente a mentir; y en tercer lugar, porque su posición frente a Dulcinea y en favor de la princesa Micomicona tampoco cambiará, como se verá a lo largo de su discurso.

En cuanto a este tercer aspecto, observaremos cómo, mediante la descripción de la embajada, Sancho sutilmente continuará su ataque verbal contra la señora de su amo: “si algo se me acuerda, es aquello de «sobajada», digo del «soberana señora»” (I, 30, 310). Resulta evidente que en este caso no se trata de un despropósito idiomático, sino de un juego de palabras del que Sancho es muy consciente. De la misma manera, a lo largo del diálogo el escudero insiste en denigrar a la elevada Dulcinea de su amo. Así, cuando don Quijote le pide que haga de cuenta que el trigo que estaba *ahechando* su dama eran perlas, Sancho replica “—No era sino rubión –respondió Sancho” (I, 31, 310). Es decir, el trigo más corriente. Lo

mismo sucede cuando don Quijote se llama a sí mismo afortunado por ser digno de tan alta señora, Sancho ironiza irrespetuoso:

—Tan alta es —respondió Sancho—, que a buena fe que me lleva a mí más de un codo.

—Pues, ¿cómo, Sancho? —dijo don Quijote—. ¿Haste medido tú con ella?

—Medime en esta manera —respondió Sancho—: que llegándole a ayudar a poner un costal de trigo sobre un jumento, llegamos tan juntos, que eché de ver que me llevaba más de un gran palmo.

—Pues es verdad —replicó don Quijote— que no acompaña esa grandeza y la adorna con mil millones y gracias del alma. Pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a darte nombre? Digo, ¿un túho o tofo como si estuvieras en la tienda de un curioso guantero?

—Lo que sé decir —dijo Sancho— es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa (I, 31, 311-312).

Vale decir, el ingenio para mentir de Sancho aflora tanto para ofender a Dulcinea, al grado de aludir a su olor hombruno, como para salir al paso de las pullas que sutilmente le ha disparado. Esta insistencia de Sancho en rebajar a la dama de su amo estriba en que para el escudero es claro que Dulcinea es el gran obstáculo entre la gloria (la ínsula) que él cree que ahora el destino les ofrece en la persona de la princesa Micomicona. Por tanto, el personaje no perderá de vista su objetivo central, aunque se cuide ingeniosa y verbalmente de ganarse una nueva paliza.

Así, en el momento en que don Quijote se encuentra en la encrucijada entre obedecer a su señora y volver, o bien ayudar a la princesa, pide consejo a Sancho: “Pero dejando esto aparte, ¿qué te parece a ti que debo yo hacer ahora acerca de lo que mi señora me manda que la vaya a ver? [...]” (I, 31, 314). El escudero, como veremos, no ha cambiado de opinión, así que expresa su punto de vista en un prolijo discurso, que parte de la descripción de las riquezas del reino de Micomicón, pero eso sí, cuidándose mucho de no volver a ofender a la señora de su amo:

—¡Ay —dijo Sancho—, y cómo está vuestra merced lastimado de esos cascos! Pues dígame, señor, ¿piensa caminar vuestra merced este camino en balde y dejar pasar y perder un tan rico y tan principal casamiento como éste, donde le dan en dote un reino, que a buena verdad que he oído decir que tiene más de veinte mil leguas de contorno y que es abundantísimo de todas las cosas que son necesarias para el sustento de la vida humana y que es mayor que Portugal y que Castilla juntos? Calle, por amor de Dios, y tenga vergüenza de lo que ha dicho, y tome mi consejo, y perdóneme y cátese luego en el primer lugar que haya cura; y si no, ahí está nuestro licenciado, que lo hará de perlas. *Y advierta que*

ya tengo edad para dar consejos, y que este que le doy le viene de molde, y que vale más pájaro en mano que buitre volando, porque quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga (I, 31, 315).

Advertimos que el ingenio de Sancho se vuelve a extender en una persuasión retórica bien estructurada. Como introducción a su exordio, Sancho califica de locura la posición de su amo. Acto seguido, plantea la pregunta retórica en torno a dejar pasar tan excelente oportunidad. De este modo, el cuestionamiento, además de dar paso a la descripción de las abundantes riquezas del reino en cuestión, funciona también como la *argumentatio*. Entonces, Sancho insiste en que se case, y vuelve a hacer uso de la sabiduría de la tradición: *y advierta que ya tengo edad para dar consejos*. Como es común en las culturas antiguas, con los años se adquiere la experiencia para aconsejar, y Sancho nos refiere que ya posee dicha experiencia. Entonces, a manera de *peroratio*, ensarta dos refranes en modo evaluativo, forma que ya ha utilizado: 1) *vale más pájaro en mano que buitre volando*, éste en el sentido de las riquezas arriba descritas, mismas que ya son una oportunidad puesta sobre la mesa; en contraparte con esperar una nueva aventura que no deje fuera de la ecuación a Dulcinea. Y 2) *porque quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga*, este refrán aparece cómicamente deformado por Sancho, como señala Francisco Rico, de modo que la forma correcta sería “quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no se enoje”.⁹⁴ Es evidente que el refrán, igual que en la retahíla anterior, funciona de manera sinónima para reforzar, de forma acumulativa, la idea del primer refrán a modo de conclusión evaluativa.

Asimismo, la deformación del último refrán también sirve para poner de relieve la imitación de la oralidad prototípica, en la que es común escuchar refranes trastocados debido

⁹⁴ Véase nota 20, p. 315, de la edición de la RAE aquí citada.

a tropiezos propios del habla y del pensamiento en el coloquio oral⁹⁵. Así, la mimesis conversacional, utiliza este recurso para cerrar el discurso de Sancho de forma cómica y familiar. Don Quijote, por su parte, tranquiliza a su escudero refrendando su promesa de convertirlo en gobernador, sin necesidad de casarse con nadie que no sea Dulcinea del Toboso. No obstante, Sancho insistirá en su objetivo central: el motivo de la ínsula.

Así, el tesón con que Sancho se aferra al deseo de la ínsula se pondrá de relieve, a partir de aquí y a lo largo de la obra, como un factor que mediará entre la realidad empírica y su voluntad de creer en la fantasía caballeresca. De este modo, observaremos cómo, en primera instancia, Sancho cree fielmente que su amo ha luchado con el gigante, cuando don Quijote hiere los cueros de vino. Y lo cree, porque ve en la oscuridad los ríos de sangre (el vino derramado)⁹⁶. Sin embargo, cuando se desarrolla la escena en que don Fernando y Dorotea se descubren el uno al otro, Sancho escucha todo y, al confrontarse con esta realidad, el motivo central que lo desmorona emocionalmente es el sueño de la ínsula que se resquebraja frente a él⁹⁷. En ese tenor, el escudero informa a su amo de las nuevas que ha escuchado. En consecuencia, don Quijote confronta a Dorotea, quien, por supuesto, niega todo y mantiene el engaño. Así, del mismo modo que en el capítulo XXV, cuando Sancho

⁹⁵ Nieves Rodríguez Valle estudia también las variantes Cervantinas en los refranes, en tanto “recursos que el autor toma del funcionamiento oral de los refranes, en la medida en que implican un cambio o variación con respecto a la enunciación registrada por escrito en su forma completa; es decir, las variantes cervantinas en las cuales se reproduce o transcribe un recurso presente en el uso oral de los refranes [...] Los refranes se conservan en la memoria, y su ambiente natural es de la oralidad; pueden traerse a las conversaciones no sólo en su forma tradicional, con su estructura completa, a la que llamaremos “tipo”, sino que pueden integrar en el discurso desatendiendo su forma, debido a que, una vez reconocido un refrán como tal, su estructura es flexible y susceptible a modificaciones, sin que con ello pierda su sentido paremiológico. De este modo, en la práctica oral se apela a la competencia lingüística del receptor” (Rodríguez 2014: 87).

⁹⁶ “—Acudid, señores, presto y socorred a mi señor, que anda envuelto en la más reñida y trabada batalla que mis ojos han visto. ¡Vive Dios que ha dado una cuchillada al gigante enemigo de la señora princesa Micomicona, que le ha tajado la cabeza cercén a cercén, como si fuera un nabo!” (I, 35, 366).

⁹⁷ “En medio de las lágrimas que rodean la escena de la reconciliación entre Dorotea y don Fernando, el narrador refiere lo siguiente: “Hasta Sancho lloraba, aunque después dijo que no lloraba él sino por ver que Dorotea no era, como él pensaba, la reina Micomicona, de quien él tantas mercedes esperaba” (I, 36, 382, 383).

confronta la realidad sobre Dulcinea (o la labradora Aldonza Lorenzo), la duda del escudero provoca nuevamente la ira del caballero, misma que se expresa igualmente a partir de la acumulación de insultos:

—Ahora te digo, Sanchuelo, que eres el mayor bellaco que hay en España. Dime, ladrón, vagamundo, ¿no me acabaste de decir ahora que esta princesa se había vuelto en una doncella que se llamaba Dorotea, y que la cabeza que entiendo que corté a un gigante era la puta que te parió, con otros disparates que me pusieron en la mayor confusión que jamás he estado en todos los días de mi vida? [...] (I, 37, 387, 388).

Como ya habíamos señalado, para Jesús Gómez la ira de don Quijote, que tiene como consecuencia la acumulación de insultos, se produce tanto por la vulgaridad léxica como por la duda de Sancho (Gómez 2004: 264). Al respecto, un aspecto que es importante subrayar es que en este caso no hay vulgaridad léxica por parte del escudero, a diferencia del capítulo XXV cuando ofende a Dulcinea o del capítulo LXVI en donde expresa vulgarmente que ha visto a Dorotea *hociqueando* con don Fernando. A mi juicio, la duda es el elemento central que va desesperando al caballero cada vez en mayor medida. De tal modo que la mimesis conversacional, a través de este mecanismo, tiene como función primordial poner de relieve el perspectivismo de los personajes de una manera más emotiva. Vale decir, a través del elemento de circunstancias y emotividad de la mimesis conversacional. Ello, porque la mayor emotividad, pone de manifiesto el juego de relaciones entre los protagonistas, como proponentes y adversarios, para así subrayar la evolución que han alcanzado los personajes en cuanto a su aceptación de las distintas perspectivas de la realidad. Dicho de otro modo, don Quijote es cada vez menos razonable y tolerante frente a la ambivalencia en la que oscila Sancho entre el creer y poner en duda.

Sin embargo, aunque Sancho se mueve en esta ambivalencia a lo largo de la obra, teniendo el motivo de la insula como la razón de peso que lo aferra a la realidad caballeresca, el momento clave en la evolución del escudero es la discusión por el yelmo de Mambrino.

Es aquí, donde logra conciliar ambas realidades a través de la mimesis conversacional. En primera instancia, se observa que Sancho se defiende de las pullas del barbero en código caballeresco: “—Mentís —respondió Sancho—, que yo no soy salteador de caminos, que en buena guerra ganó mi señor don Quijote estos despojos” (I, 44, 464). Es decir, argumenta en lenguaje *polido* y se aviene a las leyes de la andante caballería: su amo ganó aquello en buena guerra. Esto queda de manifiesto con la intervención del narrador, quien subraya el orgullo que siente don Quijote de ver lo bien que se defiende su escudero: “—Ya estaba don Quijote delante, con mucho contento de ver cuán bien se defendía y ofendía su escudero, y túvole desde allí adelante por hombre de pro” (I, 44, 464). Vale decir que le tuvo por hombre de pro (hombre de bien, cabal) debido a su elocuencia, misma que denota el nivel de aprendizaje al que ha llegado Sancho en lo referente a las leyes de la andante caballería.

No obstante, una vez que don Quijote pide a Sancho que saque el yelmo, éste duda de poder ganar la contienda y responde: “—¡Pardiez, señor —dijo Sancho—, si no tenemos aquí otra prueba de nuestra intención que lo que vuestra merced dice, *tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez de este buen hombre*” (I, 44, 465). Aquí es clave señalar cómo Sancho utiliza deliberadamente el juego de palabras yelmo de *Malino* (maligno) por yelmo de Mambrino para dar a entender que es el yelmo causante de la disputa, por un lado; y por otro, *malino* o maligno se refiere también al encantamiento que lo hace parecer yelmo y bacía a la vez. De ahí que don Quijote le responde a Sancho en relación al encantamiento al que el escudero ha aludido con el término *malino*: “—Haz lo que te mando —replicó don Quijote—, que no todas las cosas de este castillo han de ser guiadas por encantamiento” (*Ibid* 465).

En consecuencia, es de notar que Sancho Panza ha perfeccionado el uso del motivo del encantamiento como argumento lógico/maravilloso, para darle coherencia a la realidad caballeresca y conciliarla con la realidad empírica, tal como lo ha venido haciendo el

caballero. De esta forma, la mimesis conversacional, a través del error idiomático y el juego fónico, realza el hecho de que Sancho asuma la validez de ambas perspectivas de la misma manera en que reiteradamente le ha enseñado don Quijote a conciliar ambas realidades: *tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez de este buen hombre*.

Es, por tanto, este nivel de evolución en la conciencia de Sancho el que lo lleva a acuñar el término *baciyelmo*, juego de palabras con que engloba su conciencia del perspectivismo. Conciencia que, además, completa una vez que le otorga al yelmo cualidades armamentísticas, en tanto parte del atuendo caballeresco, pues salvó a don Quijote en la batalla contra los galeotes: “y si no fuera por este *baciyelmo*, no la pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel momento” (I, 44, 465). Es decir, al otorgarle cualidades como indumentaria de guerra, subraya su reconocimiento de la realidad caballeresca, así como de los códigos de la andante caballería con que inició su defensa contra el barbero.

Hasta aquí, he venido señalando los elementos de la mimesis conversacional que han dado pauta a la evolución del rústico escudero y su ambivalencia entre creer y poner en duda la realidad. Este oscilar en el devenir del personaje, basado en las discusiones que ponen de relieve el perspectivismo, por lo general coloca a Sancho del lado de la realidad empírica para así confrontar la realidad caballeresca. Ello se convierte en una constante, cuya dirección va en el sentido de una cada vez mayor aceptación de la fantasía caballeresca. No obstante, al perfilarse al final de la Primera parte, Sancho contrapone nuevamente la realidad, pero esta vez invierte de alguna manera el mecanismo; es decir, cuando don Quijote va enjaulado y Sancho se da cuenta de que es un engaño del cura y el barbero de su pueblo, el escudero vuelve a confrontar a su amo y niega el encantamiento, pero esta vez con la intención de

continuar con las aventuras caballerescas. Dicho de otra manera, la confrontación esta vez es en pro de la fantasía:

En tanto que esto pasaba, viendo Sancho que podía hablar a su amo sin la continua asistencia del cura y el barbero, que tenía por sospechosos, se llegó a la jaula donde iba su amo y le dijo:
—Señor, para descargo de mi conciencia le quiero decir lo que pasa cerca de su encantamiento, y es que *aquestos* dos que vienen *aquí* cubiertos los rostros son el cura de nuestro pueblo y el barbero, y imagino han dado esta traza de llevarle de esta manera de pura envidia que tienen como vuestra merced se les adelanta en hacer famosos hechos. Presupuesta, pues, esta verdad, síguese que no va encantado, sino embaído y tonto. Para prueba de lo cual le quiero preguntar una cosa; y si me responde como creo que me ha de responder, tocará con la mano este engaño y verá como no va encantado, sino trastornado el juicio (I, 48, 498, 499).

Es de notar que, para exponer su visión de las cosas, Sancho primero señala al cura y al barbero a través de la deixis personal *aquestos* y la deixis espacial *aquí*. De esta forma recrea escénicamente, frente a los ojos de don Quijote, a las personas presentes en la situación como personas con los rostros cubiertos: personajes ejecutantes del engaño. Acto seguido, conjetura que la razón de tal treta se debe a la envidia que les provoca don Quijote, en tanto caballero andante. Conjetura de la que se colige que el deseo de salvar a su amo de un regreso engañoso se debe a que está convencido de la palabra de su amo, de su fantasía y de las glorias y mercedes que de ellas sacarán.

De este modo cierra la intervención con la propuesta del método pregunta-respuesta y réplica-contrarréplica como vehículo para llegar a la verdad. Así, después de muchos rodeos, Sancho interroga al caballero:

—¿Es posible que no entienda vuestra merced de hacer aguas menores o mayores? Pues en la escuela destetan a los muchachos con ello. Pues sepa que quiero decir si le ha venido gana de hacer lo que no se excusa.
—¡Ya, ya te entiendo, Sancho! Y muchas veces, y aún ahora la tengo. ¡Sácame de este peligro que no ando todo limpio!
—¡Ah —dijo Sancho—, cogido le tengo! Esto es lo que yo deseaba saber como el alma y como la vida. Venga acá, señor: ¿podría negar lo que casualmente suele decirse por ahí cuando una persona está de mala voluntad: «No sé qué tiene fulano, que ni come, ni bebe, ni duerme, ni responde a propósito a lo que le preguntan, que no parece sino que está encantado»? De donde se viene a sacar que los que no comen, ni beben, ni duermen, ni hacen las obras naturales que yo digo, estos tales están encantados, pero no aquellos que tienen la gana que vuestra merced tiene, y que bebe cuando se lo dan y come cuando lo tiene y responde a todo aquello que le preguntan (I, 48-49, 500, 501).

Podemos apreciar cómo Sancho-agudo aparece en escena y hace gala de su inteligencia, pues a través del mecanismo pregunta-respuesta⁹⁸ logra establecer su tesis a partir de un método inductivo bien elaborado. Así, el escudero presenta el ejemplo escatológico sumado a las demás necesidades corporales como hechos observables que establecen inductivamente una ley general, ley cuya conclusión es que las víctimas de encantamientos no tienen necesidades corpóreas. Se trata, por tanto, de un nivel de inteligencia que ha superado por mucho las elaboraciones retórico-argumentativas que el escudero esgrimió, por ejemplo, en los capítulos XIX y XX. Igualmente es notable la diferencia entre el novel escudero que, en sus primeros coloquios con don Quijote, se movía en la estructura pregunta-respuesta como discípulo; en contraste con el Sancho-agudo que intenta sacar del error al caballero, mediante una de las estructuras de razonamiento que de él aprendió.

Finalmente, lo particular estriba en el uso que da a lo visto y lo corpóreo, pues, como hemos visto en el análisis, este elemento lo utilizaba para fundamentar la realidad empírica frente a la fantasía caballerescas; recuérdense los molinos de viento, las palizas en la venta, el vómito por el bálsamo de Fierabrás, etc. Por el contrario, esta es la primera vez que Sancho utiliza lo visto (vio al cura y al barbero enmascarados) y lo corpóreo (las necesidades fisiológicas) para fundamentar la realidad caballerescas.

Sobre esta base culminará la evolución del escudero hasta concluir la Primera parte, reafirmando no sólo su convicción en la empresa quijotesca, sino el apego y el cariño a su

⁹⁸ Para Jesús Gómez se trata de una parodia del razonamiento mayéutico, mismo elemento que se repetirá en la Segunda parte (II, 8: sobre la superioridad de los santos sobre los caballeros). Y agrega sobre este mismo pasaje que analizamos: “Las pláticas entre don Quijote y Sancho mantienen la tensión narrativa. De nuevo expresa el escudero sus dudas sobre el encantamiento quijotesco, utilizando de manera paródica un razonamiento pseudo-escolástico o silogístico con que él cree haber convencido dialécticamente a su amo” (Gómez 2004: 264-265).

amo, como cuando llora y se lamenta en lenguaje *polido*-caballeresco, al creer muerto a don Quijote después de la aventura de los disciplinantes⁹⁹. Pero, sobre todo, concluye poniendo de relieve su inteligencia y la conciencia de su dignidad como escudero. De este modo, Sancho finaliza, en medio de la sarta de preguntas de su esposa (aquí Juana Panza): “[...] Más decidme qué es eso de *ínsula*, que no entiendo” (I, 52, 528). Ante el interrogatorio, el escudero utiliza nuevamente la inversión de la estructura maestro-discípulo, del mismo modo que lo hizo para explicar a Maritornes qué es un caballero andante. De este modo, expone orgulloso su visión general sobre la andante caballería:

[...] Sólo te sabré decir, así de paso, que no hay cosa más gustosa en el mundo que ser un hombre honrado escudero de un caballero andante buscador de aventuras. Bien es verdad que las más que se hallan no salen tan a gusto como el hombre querría, porque, de ciento que se encuentran, las noventa y nueve suelen salir aviesas y torcidas. Selo yo de experiencia, porque de algunas he salido manteado y de otras molido, pero, con todo eso, es linda cosa esperar los sucesos atravesando montes, escudriñando selvas, pisando peñas, visitando castillos, alojando en ventas a toda discreción, sin pagar ofrecido sea el diablo el maravedí (I, 52, 528).

Como hemos podido apreciar hasta aquí, las funciones de la mimesis conversacional con que se caracteriza al escudero y que marcan los momentos clave de su evolución como personaje, en tanto personaje novelesco, están planteadas desde la Primera parte, aunque no por ello estén sistematizadas. Como veremos en el análisis de 1615, serán estos mismos elementos los que retome Cervantes para continuar con la evolución del personaje. Evolución novelesca en la que será fundamental la conciencia que adquiere Sancho de sí mismo en cuanto a su calidad de personaje literario. Será, por tanto, esta última peculiaridad la que derivará en la sistematización y mayor explotación de las características y elementos que

⁹⁹ “—Oh flor de la caballería, que con sólo un garrotazo acabaste la carrera de tus tan bien gastados años! ¡Oh honra de tu linaje, honor y gloria de toda la Mancha, y aun de todo el mundo, el cual, faltando tú en él, quedará lleno de malecheros sin temor de ser castigados de sus malas fechorías! ¡oh liberal sobre todos los Alejandros, pues por sólo ocho meses de servicio me tenía dada la mejor ínsula que el mar ciñe y rodea! ¡Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, azote de los malos, enemigo de los ruines, en fin caballero andante, que es todo lo que decir se puede!” (I, 52, 526).

hasta aquí hemos analizado, lo que, además, abonará al mayor protagonismo que tomará el escudero en la Segunda parte.

3. SANCHO PANZA EN 1615

3.1. LA MÍMESIS CONVERSACIONAL DESDE LA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA Y EL DESARROLLO PSICOLÓGICO DE SANCHO PANZA EN 1615

En el capítulo anterior, hemos observado que los rasgos de caracterización del personaje, a través del lenguaje, mismos que la crítica clásica ha señalado como representativos de la Segunda parte, en realidad se establecen desde 1605. Dicho en otras palabras, Sancho Panza es un personaje logrado desde la Primera parte, en cuanto a los elementos y características con que se construye, lo que deviene la evolución psicológica del mismo. No obstante, con base en estos elementos ya establecidos, la evolución del escudero tomará nuevos rumbos a partir de la tercera salida en compañía de su amo.

Asimismo, cierto es que en 1615 encontramos un evidente incremento de la mimesis conversacional. Particularmente, en lo que se refiere al caso de la evolución de Sancho Panza, su creciente interacción verbal como personaje dialógico, su facundia, su manejo del lenguaje *polido* y su refranesca cualidad argumentativa se multiplican notoriamente. Ello, por supuesto, tendrá consecuencias no sólo al nivel del lenguaje, sino también en lo que atañe a las acciones del personaje dentro de la aventura caballeresca, así como en las decisiones fundamentales que tendrá que tomar en los momentos decisivos de su propia trayectoria como personaje novelesco. Por tanto, habrá que entender la mimesis conversacional no sólo como la imitación de una conversación oral prototípica, sino en los términos en que Javier Gómez-Montero ha definido la *escritura realista* surgida en el siglo XVI, cuyo concepto de mimesis, más allá del sentido aristotélico, implica no sólo la imitación de acciones humanas, sino que dicha imitación de acciones se da a través de una mimesis del lenguaje. Vale decir:

la representación de acciones humanas se genera a partir de usos lingüísticos adecuados a la mimesis conversacional. De todo ello derivará no sólo el predominio o consolidación de los géneros literarios —o de alternativas genéricas— divergentes de las de serialización estandarizadas en el sistema literario

del siglo XVI, sino también la interpretación problemática del referente y argumento ficcional base de la representación (Gómez-Montero 2006: 295).

Sobre la base de lo anterior, cabe poner de relieve lo siguiente: si bien la mimesis conversacional, en el diálogo renacentista, encubre los elementos de otros géneros que prestan recursos al diálogo, sumado a que el lenguaje y la ficción conversacional están al servicio tanto de las ideas como de la evolución psicológica de los interlocutores (que siempre es argumentativa), en el diálogo de la novela, por otra parte, el desarrollo de la mimesis conversacional camina a la par tanto de las acciones como de una evolución psicológica del personaje que se presenta más compleja por su esencia contradictoria y profundamente humana. Y es en este sentido justamente que habrá que reflexionar sobre el incremento de la mimesis conversacional, pero no sólo en relación con la multiplicación del lenguaje popular y del registro léxico coloquial en el habla del escudero¹⁰⁰, o bien con la mayor extensión de sus intervenciones y argumentaciones; además, resulta necesario elucidar el marco espacio-temporal y la alusión a factores de índole kinésica y proxémica que establecen el entorno pragmático de los actos de habla, pues es ahí donde podremos apreciar las acciones de los personajes en su relación con la mimesis conversacional. Dicho de otro modo:

Todo discurso, por muy original que sea, se inserta en el marco de una Retórica, incluso cuando la tematización del discurso se centra en la defensa de la condición social, marginal o no del personaje. Pero lo que oraliza el texto es la adecuación del enunciado a la acción. Esto se pone de manifiesto de manera patente cuando esa acción está asociada a factores de índole kinésica o proxémica: gestos, gritos, actitudes físicas o psíquicas, etc. La cohesión del diálogo no depende de las marcas gramaticales que ligán unos parlamentos con otros, sino de la capacidad referencial a la acción que tiene cada uno de ellos. Esto no evita que exista una verdadera estructura de lo que constituye la base del diálogo: el encadenamiento pregunta/respuesta o de aseveración/réplica (Bustos 2006: 34).

¹⁰⁰ Al respecto José Jesús Bustos Tovar explica lo siguiente: “La impresión de realismo conversacional que existe en el diálogo no procede tanto de la existencia de expresiones coloquiales sino de la estructuración del discurso en relación con el marco comunicativo inmediato al que responde el acto de enunciación. Así se produce un efecto de proximidad comunicativa muy cercana, enmarcando el diálogo en una situación comunicativa real” (Bustos 2006: 36).

En este sentido, Bustos Tovar confronta el nivel de mimesis conversacional de *La Celestina* con *La Lozana andaluza*. Para ello ejemplifica con el discurso de Areúsa en el acto XIII en contra de «las que sirven a señoras» frente al parlamento de la tía de la *Lozana andaluza* sobre el mismo asunto. Al respecto, advierte que aunque el primero se trata de un discurso “infinitamente más rico literariamente y de una perfecta construcción argumental, el segundo es más «verídico», en el sentido de que responde mejor no a un discurso de autor, sino a un discurso de personaje” (Bustos 2006: 33). Y esto se debe esencialmente a que “la existencia de personajes individualizados exige la construcción de un discurso asociado al acto comunicativo concreto en que se produce el acto de enunciación” (*Ibid* 33). Esto es el entorno pragmático, las coordenadas deícticas de tiempo y espacio, los elementos gestuales, físicos y psíquicos, arriba mencionados, que construyen el marco conversacional en el que se desarrolla la acción. Por tanto, el crítico explica que en la *Lozana andaluza*, al textualizarse, hay una mayor cercanía con el diálogo conversacional debido a lo siguiente:

No se trata de una mera mimesis, sino de una textualización perfecta del diálogo conversacional, en la que lo propio de la oralidad está manipulado literariamente para reflejar no sólo cómo hablan los personajes, sino cómo actúan, de tal modo que el discurso se organiza en función de las referencias kinésicas y proxémicas que contiene. *Decir y hacer constituyen un todo*. Ello es posible por la perfecta fusión de esos signos con la estructura del discurso dialógico. Esa textualización se realiza mediante los siguientes pasos: a) establecer referencias sobre los elocutores y su entorno pragmático; b) situar el acto de elocución en determinadas coordenadas deícticas de tiempo y espacio; c) hacer suficientemente explícitos los elementos necesarios para que el lector pueda suponer lo consabido o implícito, tanto en el ámbito del enunciado como del marco pragmático; d) reordenar el esquema sintáctico para que pueda ser interpretado por un receptor ajeno al texto; y e) establecer relaciones entre lo dicho en el enunciado y los agentes del discurso, de tal modo que éste sufra una fuerte modalización subjetiva (Bustos 2006: 37).

Asimismo, Bustos Tovar subraya el manejo de la ironía como constituyente pragmático fundamental del discurso y de la cooperación discursiva (Bustos 2006: 34), pues ello revela intenciones y significados velados que se sobreentienden connotativamente desde el lenguaje proxémico y kinésico, en conjunto con la denotación explícita del discurso.

No obstante, en el presente capítulo, será necesario analizar el *decir* y el *hacer* del personaje, desde la mimesis conversacional, tomando muy en cuenta la «jerarquía» que, como parte de la categoría de circunstancias y emotividad, construye el juego de relaciones entre los dialogantes y los caracteriza como curiosos o discutidores, reticentes, imprecisos, exhaustivos, conocedores o ignorantes, provocadores o porfiados, etc., como expone Vian Herrero¹⁰¹. Además, según hemos observado en el análisis de 1605, este elemento incide en la evolución del escudero en relación, sobre todo, con su habla desbordada, así como en su *quijotización*. Se trata de un proceso que, como se ha señalado, inicia antes del discurso de la *Edad de oro* y tiene su momento climático en la burla de los batanes y el consecuente mandato de silencio.

En este sentido, Edwin Williamson ha señalado, en un estudio reciente, que la relación entre caballero y escudero se basa desde la Primera parte, a su juicio, en un pacto feudal de obligaciones recíprocas a partir de la promesa de la ínsula. De este modo, don Quijote establece su autoridad con base en su conocimiento libresco en torno a las caballerías. Sancho, por su parte, utiliza su escepticismo como fuente de poder, en tanto que al dudar o creer en la fantasía válida o inválida el pacto establecido en torno a ésta. Del mismo modo, también pone en peligro el pacto cada vez que amenaza con abandonar a su amo y volver a casa (Williamson 2018: 113-14). En consecuencia, ello deviene un conflicto constante de autoridad y poder entre los protagonistas. Conflicto que alcanza su momento más álgido en los batanes.

No obstante, Williamson señala que este desarrollo del elemento de jerarquía, así como su inherente conflicto de autoridad y poder, toma otro rumbo en la Segunda parte

¹⁰¹ Véase Tabla 1.

cuando don Quijote intenta azotar por la fuerza al escudero para llevar a cabo el desencantamiento de Dulcinea. En ese pasaje, Sancho pone en tierra a don Quijote y rompe así el pacto feudal.

Para Williamson hay dos razones de peso para que ello suceda. La primera, que el pacto se funda en una relación política, vigente en la época, cuyo concepto de *señor natural* obligaba a éste a “proteger y defender a sus vasallos y subordinados, mientras que éstos, a su vez, estaban en la obligación de ofrecerles sus servicios y de honrarles y obedecerles” (Williamson 2018: 116). Tal como lo promete Sancho al final del capítulo XX de 1605. Sin embargo, dicho concepto implicaba también que:

La autoridad de un señor natural era legítima siempre que el señor ejerciera su poder en favor de los intereses de sus súbditos, pero el pacto recíproco podía ser roto en caso de que el señor abusara de su autoridad, es decir, en caso de que se comportara como un tirano, abusando de su poder con el fin de servir injustamente a sus propios intereses y en detrimento del bienestar de sus vasallos o del bien común (Williamson 2018: 116).

Para el crítico este es el primer factor: don Quijote rompe el pacto al intentar azotar al escudero por la fuerza. Consecuentemente, el escudero “retira su consentimiento a ser gobernado por el hombre que hasta entonces había aceptado como su «amo y señor natural»” (Williamson 2018: 127). Así, el ascendente poder del escudero, en la Segunda parte, incluso rebasa el del caballero.

En este sentido, Williamson expone que la segunda razón que origina la ruptura jerárquica es la aparición del *Quijote* de Avellaneda. Es decir, explica que Cervantes, con el fin de ser reconocido como el inventor único del *Quijote*, recurre a diversas estrategias dentro de la propia ficción, mismas que provocan el alargamiento de la obra. Con ello se trastoca el desarrollo de los personajes, especialmente el de Sancho, desbordando más allá de los límites de la parodia de los libros de caballería. Dicho de otro modo, para Williamson la novela debía haber culminado naturalmente con la salida definitiva del palacio de los Duques, pero, al

circular el *Quijote* de Avellaneda, Cervantes se extiende para poder introducir los capítulos en los que los propios personajes refutan la versión apócrifa. De este modo, el alargamiento tiene implicaciones en el posterior desarrollo de los personajes y así se problematiza la permanencia del labrador junto al caballero después de su regreso del gobierno de Barataria. Consecuentemente, ello conduce a que lógicamente tanto el pacto jerárquico como el personaje tomen otra dirección hasta llegar a la ruptura jerárquica (Williamson 2018: 126).

Por otra parte, ya hemos revisado cómo Francisco Ramírez Santa Cruz aborda los mismos aspectos que Williamson, pero desde la dicotomía entre el *hacer* de don Quijote y el *decir* de Sancho. Es decir, lo que Ramírez ha llamado el “hacer” propio de don Quijote (sus *quijotadas*), frente al “hablar” tan característico de su escudero (sus donaires y gracias)¹⁰². Sin embargo, ello implicará, según su enfoque, un proceso en el que Sancho tendrá que ganarse el derecho a la palabra frente a su amo. Esta conquista de la palabra conlleva, a su vez, que el escudero irá creándose gramaticalmente como sujeto a través de su faceta de «Sancho hablador» (Ramírez 2016: 293-297).

De ahí que Ramírez afirme que si bien “Sancho escudero se encuentra subordinado a su amo, Sancho hablador está facultado para rivalizar con él por el protagonismo de la obra” (Ramírez 2016: 289). De modo que esto es lo que desemboca en la mencionada batalla entre caballero y escudero, la cual revierte y subvierte la jerarquía restablecida en los batanes. Ello, subraya el crítico, implica el clímax del *decir* sanchesco, ya que Sancho “pasa de tener el derecho a la palabra a tener el derecho de hablarle de igual a igual a su amo” (*Ibid* 295).

No obstante, para llegar a ese punto climático fundamental, independientemente de la aparición de la versión de Avellaneda, el escudero tuvo que pasar por un proceso que va

¹⁰² Véase nota 42 página 69.

transformando su evolución psicológica, lo que marca la pauta de las decisiones que lo conducen en esa dirección. En ese sentido, indudablemente Sancho se construye gramaticalmente como sujeto, tal como afirma Ramírez Santacruz y como hemos podido apreciar en el análisis de 1605. Sin embargo, igualmente vale la pena elucidar si este proceso realmente está influido por la aparición de la versión apócrifa de Avellaneda, en tanto giro obligado después de exceder los límites de la parodia; o bien si es un proceso cuyo desarrollo es resultado de la mimesis conversacional y el consecuente devenir del escudero en tanto personaje novelesco.

Ahora bien, en lo que atañe al segundo punto, la mimesis conversacional, es necesario revisar, desde otra perspectiva, algunas de las características de la personalidad del escudero relacionadas con la mimesis del habla, mismas que cobran mayor relevancia en la Segunda parte. En un análisis desde la pragmática, Henk Haverkate observó la constante defensa de Sancho, a lo largo de la obra, frente a los continuos ataques verbales que recibe su ‘imagen positiva’¹⁰³ como interlocutor, especialmente en lo relativo a su facundia. De ahí que Haverkate expone, de manera resumida, el siguiente análisis del Quijote a la luz de la teoría pragmática de cortesía y descortesía verbal¹⁰⁴:

¹⁰³ Con base en la teoría de Brown y Levinson, cuyo concepto fundamental es el de ‘imagen social’, Haverkate parte del concepto de *imagen* (o *face*), pues éste juega “un papel primordial en el análisis de la cortesía verbal” (Haverkate 2001: 130). Es decir: “El término inglés –literalmente ‘cara’– se emplea en sentido metafórico, refiriéndose a la personalidad del hombre como miembro individual de la sociedad de la que forma parte” (*Ibid* 130). Asimismo, esta *imagen* “se compone de dos factores complementarios, *positivo* y *negativo*. El positivo: “Designa la imagen positiva que el individuo tiene de sí mismo y que aspira a que sea reconocida por los otros miembros de la sociedad” (*Ibid* 130). Por su parte, el negativo “Se refiere al deseo de cada individuo de que sus actos no se vean impedidos por otros” (*Ibid* 130).

¹⁰⁴ Partiendo del concepto de imagen, Haverkate explica que “La interacción social en general y la verbal en especial impone a los participantes la norma de que respeten mutuamente lo que Brown y Levinson llaman «*face-wants*». Es inherente a esta visión que la personalidad humana es un objeto sagrado cuya violación no suele quedar impune. La sanción es el conflicto, o sea, un tipo de interacción marcado, valorado negativamente por ir en contra de las normas generalmente aceptadas. Para evitar que se produzca esta situación, los interactantes buscan un equilibrio, intentando proteger su propia personalidad, así como la del otro” (Haverkate 2001: 130). Por tanto, “Como cualquier acto social –sea verbal, sea no verbal– conlleva una ofensa virtual del

En el análisis de la representación de las imágenes positiva y negativa de los protagonistas del *Quijote* hemos centrado la atención en aquellos actos de habla cuya realización tipifica de modo auténtico su personalidad y sus papeles interaccionales.

En el plano de la representación de la imagen positiva hemos distinguido actos realizativos, actos argumentativos y actos expresivos; en el plano de la representación de la imagen negativa hemos examinado la clase de los actos exhortativos.

Hemos visto que los actos realizativos ocupan un lugar destacado en los diálogos del Quijote. Es significativa, en particular, la frecuencia con que don Quijote se vale de juramentos de tipo tanto ceremonioso como vernacular. Estos actos de habla le sirven para producir un doble efecto perlocutivo: confirman su prestigio de caballero andante, por una parte, y su autoridad de amo de Sancho Panza, por otra. De esto se colige que los juramentos están orientados fundamentalmente hacia la protección y fortalecimiento de la imagen egocéntrica de Don Quijote; su función interaccional, por tanto, podría calificarse de ‘autocortesía’.

En la realización de actos argumentativos cambia la perspectiva a favor de la expresión de cortesía altrocéntrica. Los protagonistas desarrollan distintas estrategias para favorecer la imagen positiva del interlocutor, entre las que descuella la de fingir una conformidad parcial para atenuar una divergencia de puntos de vista, estrategia hoy en día no menos frecuente que en tiempos de Cervantes.

Los actos expresivos tipificadores de la interacción verbal de Don Quijote y Sancho Panza son aquellos que amenazan la imagen positiva de éste. Se trata de censuras que le dirige Don Quijote a propósito de su verbosidad, su falta de entendimiento y su falta de cultura general. El carácter jerárquico de la relación social de los protagonistas explica el hecho de que, salvo contadas excepciones, Sancho se abstenga de criticar el comportamiento interaccional de su amo.

En la realización de actos exhortativos, por último, que, según la visión de Brown y Levinson, encierran una amenaza intrínseca de la imagen negativa del oyente, predomina el empleo del ruego. La estrategia de cortesía preferida consiste en justificar la exhortación con objeto de indicar al oyente que no se invade arbitrariamente su territorio intencional. La realización descortés de la exhortación, el mandato es poco frecuente; es Don Quijote quien se sirve del mismo cuando quiere hacer valer su autoridad (Haverkate 2001: 146, 147).

De lo anterior hay que subrayar los siguientes aspectos de la ejecución de los actos realizativos, argumentativos y expresivos. En cuanto a los dos primeros, Haverkate parte de la premisa de que estos realzan predominantemente la imagen positiva de don Quijote, dado que el lenguaje cortés y libresco que le caracteriza va en consonancia con su estatus cultural y su condición de amo de Sancho Panza. Así, el caballero domina los juramentos en los actos

otro o de los otros, es corriente que los que establecen una relación interactiva adopten una actitud profiláctica, acomodándose al patrón que se asignan mutuamente” (*Ibid* 130, 131). Es decir, “lo normal es que al desarrollar estrategias de cortesía, los interactantes partan de la interpretación más desfavorable de sus actos” (*Ibid* 131). Por ejemplo, en lo referente a las ‘estrategias de cortesía argumentativa’, Haverkate explica lo siguiente: “Básicamente, consisten en atenuar, de distintas formas y en distintos grados, el contenido proposicional o la fuerza ilocutiva del acto de habla. Lo que se aplica pues es una subestrategia, o sea mitigación” (*Ibid* 135). Así, tenemos, por un lado, la ‘mitigación’: como subestrategia de cortesía, ésta “desempeña una función central en aquellos diálogos en los que los protagonistas justifican sus puntos de vista relativos a la incompatibilidad de su percepción y entendimientos del mundo” (*Ibid* 135). Y, por otro lado, tenemos el ‘disentimiento’: éste “se considera como un tipo de interacción no preferido, ya que amenaza potencialmente la imagen positiva que los interlocutores tienen de sí mismos; por eso es corriente que, al formular una opinión divergente, el hablante ponga especial cuidado en atenuarla” (*Ibid* 135).

realizativos, o bien las alabanzas¹⁰⁵ corteses en los actos argumentativos, por ejemplo. Sin embargo, a mi juicio, al ser un análisis demasiado general de los dos tomos de la obra, no toma en cuenta ciertos aspectos y matices. Por ejemplo, el desarrollo del lenguaje *polido*. En éste, como hemos visto en el análisis de 1605, Sancho no sólo mezcla su lenguaje rústico con el lenguaje cortés de la andante caballería y alabanzas varias con fines paródicos, sino que se va construyendo “escudero” a través de dicho lenguaje. Es decir, a través del registro *polido* va asumiendo la fantasía y se apropia paulatinamente de su nueva condición escuderil. En este último hecho, por supuesto, hay un acto realizativo cuyo objeto ilocutivo es claro: la intención de Sancho es enfatizar de modo solemne su dignidad y su credibilidad de escudero, como se ha ejemplificado en numerosos pasajes de la Primera parte. Ahora bien, evidentemente, los efectos perlocutivos de dichos actos de habla son variados dependiendo del grado de comicidad y parodia. No obstante, ni Sancho es siempre consciente del efecto de sus palabras en los otros, ni ello impide el desarrollo de sí mismo que se va forjando a partir de la apropiación de su lenguaje *polido* y *escuderil*.

Además, en el plano argumentativo, Sancho Panza ha demostrado su capacidad, y no únicamente con el engaño paródico, sino también a través de su habilidad mental, especialmente en el desarrollo de los refranes hilados, mismos que obedecen a una lógica silogística propia de las psicodinámicas de la oralidad, como ya he señalado. Para Henk Haverkate, por su parte, el juego de refranes pertenece únicamente a los actos de habla

¹⁰⁵ Alabanza al interlocutor: “Consiste en dirigirle una alabanza al interlocutor por la originalidad de su contribución al diálogo” (Haverkate 2001: 136). Al respecto, expone además, que algunos ejemplos se dan cuando Don Quijote le reconoce a Sancho que ha “hablado de perlas” o que “qué discreciones” ha dicho, o bien cuando toma sus consejos por considerarlos “razonables” o llenos de “sabiduría”. Es decir, Haverkate considera que es don Quijote quien expresa los elogios dada su condición de amo. En cambio, el escudero, en tanto subordinado, no está en condiciones de emitir juicios valorativos en relación con las capacidades intelectuales de don Quijote (*Ibid* 136).

expresivos. No obstante, a la luz de nuestro análisis, ya se ha puesto de relieve tanto su función argumentativa como su función en el desarrollo psicológico del personaje.

De hecho, en este sentido, Henk Haverkate coloca el conjunto de amenazas a la imagen positiva de Sancho en el plano de los actos expresivos y a partir de ello ubica tres motivos generales que llevan a atacar la imagen positiva del escudero: 1) crítica a su falta de entendimiento y estrechez de miras; 2) su prolijidad verbal (facundia); y 3) su falta de cultura general (Haverkate 2001: 137). Sin embargo, a través del presente análisis, ha sido notable que en los tres ámbitos existen aspectos tanto argumentativos, formalmente hablando, como realizativos, con especial énfasis.

Ahora bien, lo que resulta innegable es la defensa de Sancho no sólo de su imagen positiva, sino más ampliamente de su calidad y su valía como escudero y de su protagonismo dentro de la aventura quijotesca. Y esta defensa no sólo resulta notoriamente más marcada en la Segunda parte, además se volverá un hilo conductor en el devenir de Sancho, mismo que tendrá consecuencia en la estructura de la jerarquía estamental.

En consecuencia, y dada su mayor relevancia en el segundo tomo, hemos de tomar en cuenta también el análisis de estas interacciones verbales y dialogales, en lo que se refiere a la defensa de Sancho de su imagen positiva, así como en relación con el uso deliberado de estrategias de cortesía con que el escudero va saliendo al paso de los aprietos y enredos en que se va metiendo. Para ello, como parte del análisis de la mimesis conversacional, sigo los estudios que, desde la pragmática, ha realizado Ana Vian Herrero y que parten del “principio de cooperación y conflicto” en el diálogo literario del siglo XVI, así como de las máximas conversacionales de calidad, cantidad y relación, como parte del análisis de las representaciones de los actos de habla en los diálogos.

En relación con esta perspectiva, Ana Vian explica el uso de la cortesía y la descortesía verbal como estrategias de colaboración y conflicto¹⁰⁶ en el desarrollo del diálogo literario. Asimismo, expone que, dado que en los diálogos escritos y literarios “los actos de habla son *representaciones*, *imitaciones* de actos ilocutivos y no rigen los criterios de verdad habituales” (Vian 2010: 242), las desobediencias a las máximas pretenden lograr un efecto estético intencional. De este modo, “la transgresión (que el lector sabe y acepta) suele informar más sobre actitudes de los interlocutores que sobre el tema del que hablan, y genera en el lector procesos deductivos y de sentido, cognoscitivos e imaginativos, que divergen del sentido literal, lo que el mismo Grice llamaba en fecha temprana implicaturas¹⁰⁷” (*Ibid* 243). Así, este último elemento nos permite reinterpretar el lenguaje quínésico y proxémico, así como la ironía, dentro del marco espacio-temporal.

Por tanto, los principios de colaboración y conflicto se definen como una relación recíproca en la que “los cambios de perspectiva de uno de los componentes afectan invariablemente al otro. Todos los interlocutores que participan en una conversación (oral o escrita) se han declarado abiertos a la palabra ajena y están dispuestos a garantizar en cooperación y en conflicto la fluencia de los argumentos” (Vian 2010: 242).

¹⁰⁶ Al respecto, agrega: “La cortesía como norma se manifiesta en expresiones de rutina, a diferencia de la descortesía, que sólo recurre a expresiones protocolarias por antífrasis [...] El papel esencial de la cortesía es precisamente regular la agresividad latente que suele acompañar a la mayor parte de las comunicaciones en la vida social. Implica rechazo de la violencia, reducción de lo agonial, y tiene virtudes pacificadoras, aseguradoras o euforizantes” (Vian 2010: 280).

¹⁰⁷ En relación con las implicaturas, Ana Vian explica que la cooperación en el diálogo a la luz de la teoría de la relevancia: “concede, pues, una función clave a la aptitud del receptor para interpretar correctamente un enunciado, restableciendo el contexto adecuado y sin excluir los mecanismos de fiabilidad, malentendidos, etc. Ello porque el ser humano atribuye constantemente a sus semejantes creencias y deseos, intenciones, pensamientos o estados mentales (elabora “implicaturas”) que intervienen en el proceso comunicativo. Por su parte, el emisor crea su mensaje siempre con elementos intencionales, ostensivos, de propósito comunicativo, para reflejar su intención de hacer manifiesto algo. En definitiva, la comprensión de un mensaje se produce de hecho cuando el receptor ha identificado la intención del hablante, lo que éste quería que entendiéndose, y ello exige que en el acto comunicativo se activen y representen determinados conocimientos contextuales compartidos por ambos de forma manifiesta (Vian 2010: 244).

Asimismo, este circuito de comunicación, así como sus transgresiones, requiere del principio de cooperación postulado por Paul Grice y de sus cuatro máximas. Es decir, el “principio de cooperación” que hace posible o regula todo diálogo o conversación ordinaria implica: “Hacer la contribución conversacional, así como es requerida, en el estado en el cual ocurre, para el propósito o dirección del intercambio de habla en el cual se está comprometido” (Vian 2010: 242). De dicho postulado, en consecuencia, se desprenden las cuatro máximas conversacionales:

1. Máxima de la cantidad: exige a la contribución conversacional la información exacta, no mayor ni menor a la requerida;
2. máxima de la calidad: impone decir la verdad y proscribire lo que se cree falso o lo que carece de evidencia contrastada;
3. máxima de la relación: reclama el interés, la pertinencia o relevancia de lo dicho y evita decir lo que no hace al caso;
4. máxima del modo o manera: evita la oscuridad o ambigüedad y recomienda la claridad, la brevedad y el orden (Vian 2010: 242).

Con base en lo hasta aquí expuesto, cabe agregar que, para los fines de este trabajo, el análisis de la cooperación y el conflicto dialogal en la Segunda parte resulta más pertinente desde el enfoque de Ana Vian. Ello, por supuesto, en relación con la defensa de la imagen positiva del escudero así como del desarrollo y la evolución psicológica del personaje, debido a la mayor relevancia que Vian Herrero da al aspecto de la *representación* o *mímesis* literaria, en función de la intencionalidad del personaje; en contraposición con Haverkate, quien parte de principios de verdad y sinceridad propios de los actos de habla de la oralidad prototípica,

por lo que puede llegar a pasar por alto la intención estética del texto¹⁰⁸. Es decir, la reelaboración escrita de lo oral-literario y su intencionalidad subyacente.

En resumen, resulta necesario valorar el devenir de Sancho Panza a partir de diversos enfoques, para lograr así una comprensión más completa del aumento de la mimesis conversacional en la Segunda parte. De este modo, observaremos el *decir* de Sancho frente al *accionar* de don Quijote, como señala Santacruz, lo cual deviene una mimesis del habla profundamente retorizada. Al mismo tiempo, en nuestro análisis también será fundamental

¹⁰⁸ Por ejemplo, en lo que toca a la representación de la imagen negativa, misma que se centra en proteger la imagen del interlocutor, y que se vale de estrategias propias de los actos exhortativos (ruegos y mandatos), Haverkate expone que en términos generales ello requiere de una condición de sinceridad subyacente en el comportamiento intencional del hablante, la cual “debe definirse como un estado psicológico primario del hablante, irreducible a factores externos. En lo que respecta a los actos exhortativos, la condición de sinceridad estipula que el hablante que dirija un ruego o un mandato al oyente quiera realmente que éste realice el acto exhortativo” (Haverkate 2001: 142, 143). En este sentido, reconoce tanto la cortesía verbal de Sancho, así como su condición de sinceridad, habilidad y razonabilidad en los ruegos del escudero. Sin embargo, estas condiciones no siempre se dan en la interacción verbal de Sancho. Si bien es cierto que, por lo general, desea sinceramente que se cumplan sus ruegos, también es claro que sus palabras, sus intenciones y sus ruegos no son siempre ni sinceros, ni razonables. Por el contrario, el escudero lleva más lejos su faceta de “Sancho engañador” de su amo, a través de un juego verbal y literario de engaños y tretas, donde lo que subyace es la función estética, la intención maliciosa y el devenir psicológico del personaje, mismo que se dirige a la ruptura jerárquica desde el conflicto verbal. Tal es el caso, por ejemplo, del pasaje donde Sancho coloca requesones en el yelmo de don Quijote, mismo que se analizará con más detalle más adelante. No obstante, cabe decir que, en este pasaje, la intención estética fundamental del ‘ruego’ estriba en poner de relieve tanto la comicidad del lenguaje *polido* de Sancho Panza a través de la ironía, como su creciente capacidad de engaño:

—¿Qué será esto, Sancho, que parece que se me ablandan los cascos o se me derriren los sesos, o que sudo de los pies a la cabeza? Y si es que sudo, en verdad que no es de miedo: sin duda creo que es terrible la aventura que quiere sucederme. Dame, si tienes, con qué me limpie, que el copioso sudor me ciega los ojos.

Calló Sancho y dióle un paño, y dio, con él, gracias a Dios de que su señor no hubiese caído en el caso. Limpióse don Quijote, y quitóse la celada por ver qué cosa era la que, a su parecer, le enfriaba la cabeza, y viendo aquellas gachas blancas dentro de la celada, las llegó a las narices, y, en oliéndolas, dijo:

—Por vida de mi Señora Dulcinea del Toboso, que son requesones los que aquí me has puesto, *traidor, bergante y malmirado escudero*.

A lo que con gran flema y disimulación respondió Sancho:

—Si son requesones, démelos *vuesa* merced, que yo me los comeré. Pero cómalos el diablo, que debió ser el que ahí los puso. *¿Yo había de tener el atrevimiento de ensuciar el yelmo de vuesa merced? ¡Hallado le habéis el atrevido!* A la fe, señor, a lo que Dios me da entender, *también debo yo tener encantadores que me persiguen como a hechura y miembro de vuesa merced*, y habrán puesto ahí esa inmundicia para mover a cólera su paciencia y hacer que me muela como suele las costillas. Pues en verdad que esta vez han dado salto en vago, que yo confío en el buen discurso de mi señor, que habrá considerado que ni yo tengo requesones, ni leche, ni otra cosa que lo valga, y que si la tuviera, antes la pusiera en mi estómago que en la celada.

—Todo puede ser —dijo don Quijote— (II, 17, 670-671).

la referencialidad pragmática expuesta por Bustos Tovar, de modo que podamos observar el balance de la mimesis conversacional en relación con el discurso retorizado, así como la importancia de la referencialidad de los marcos espacio-temporales (también elemento constitutivo de la mimesis conversacional), pues en algunos casos es en estos marcos espaciales donde se desarrolla de manera particular el actuar del personaje, en tanto personaje individualizado¹⁰⁹. Asimismo, elucidaremos, en conjunto con lo anterior, el devenir del personaje a partir de la colaboración y el conflicto dialogal, y la consecuente defensa de su imagen positiva.

3.2. SANCHO PANZA IRRUMPE EN ESCENA: INCREMENTO DE LA MÍMESIS CONVERSACIONAL Y EL PAULATINO PROTAGONISMO DEL ESCUDERO

Con base en lo arriba expuesto, es de notar que la primera aparición de Sancho en la Segunda parte se da a partir de una disputa con la sobrina y el ama, quienes intentan impedirle el paso para ver a su amo. Veamos:

—¿Qué quiere *este mostrenco* en *esta casa*? Idos a la vuestra, hermano, que vos sois, y no otro, el que distrae y sonsaca a mi señor y le lleva por esos andurriales.

A lo que Sancho respondió:

—*Ama de Satanás*, el sonsacado y el distraído y el llevado por esos andurriales soy yo, que no tu amo: él me llevó por esos mundos, y vosotras os engañáis en la mitad del justo precio; él me sacó de mi casa a engaños, prometiéndome una ínsula que hasta ahora espero.

— *Malas ínsulas te ahoguen* —respondió la sobrina—, *Sancho maldito*. ¿Y qué son ínsulas? ¿Es alguna cosa de comer, *golosazo*, *comilón* que tú eres?

— No es de comer —replicó Sancho—, sino de gobernar y regir mejor que cuatro ciudades y que cuatro alcaldes de cortes.

—Con todo eso —dijo el ama—, *no entraréis acá, saco de maldades y costal de malicias*. Id a gobernar vuestra casa y a labrar vuestros pegujares, y dejaos de pretender ínsulas ni ínsulos.

Grande gusto recibían el cura y el barbero de oír el coloquio de los tres, pero don Quijote, temeroso que Sancho se descosiese y desbuchase algún montón de maliciosas necedades y tocase en puntos que

¹⁰⁹ Con respecto al personaje individualizado, como producto de una mimesis conversacional más verídica y cercana a lo conversacional, Bustos Tovar agrega que “la existencia de personajes individualizados exige la construcción de un discurso asociado al acto comunicativo concreto en que se produce el acto de enunciación. Si el primer momento de todo acto locutivo es hacerse presente ante «el otro», y el segundo es provocar una reacción perlocutiva en el receptor, el personaje, como agente del discurso, modulará su discurso no sólo en función de «lo que quiere decir», sino también lo que el otro «espera que diga». El personaje literario no es, enunciativamente, un ser libre, sino que debe comportarse discursivamente de acuerdo con la condición literaria que el autor le ha otorgado. Cuanto más marginal sea el contexto social del personaje, más libre será su modo de expresión. Libertad social y libertad lingüística son dos referencias asociadas” (Bustos 2006: 33, 34).

no le estarían bien a su crédito, lo llamó, y hizo a las dos que callasen y le dejasen entrar (II, 2, 561-562; son míos los énfasis y así en adelante).

Las referencias deícticas *¿Qué quiere este mostrenco en esta casa? y no entraréis acá* denotan el marco espacial donde se desarrolla la disputa (la puerta de la casa), así como la proximidad. Sin embargo, la naturaleza proxémica del encuentro está expresada también a través de las pullas y los insultos: *mostrenco, ama de Satanás, malas insulas te ahoguen, Sancho maldito, golosazo, comilón, saco de maldades y costal de malicias*, lo que pone de relieve la intención comunicativa: los gritos y las actitudes psíquicas y físicas (probablemente empujones y cierta gestualidad). Es decir, el enunciado se adecua a la acción, como señala Bustos Tovar. La acción, en este caso, se traduce en la lucha de Sancho para *entrar y hablar* con don Quijote.

De este modo, la entrada de Sancho se presenta desde el conflicto conversacional, mostrando así su faceta de Sancho-hablador desde el inicio. Esto no parece fortuito, pues la disputa ayuda a poner énfasis en su socarronería pendenciera y ésta, aunque atenuada por la comicidad, caracteriza el agonismo conversacional que será el sello inconfundible del escudero y su consecuente evolución en la Segunda parte.

Así, por un lado, esta insistencia en entrar no va a parar y don Quijote lo sabe porque conoce su facundia; por tanto, lo hace pasar ante el temor de que a su escudero se le vaya la lengua con detalles que no le vengán bien. Pero, por otro lado, dicha obstinación también implica la finalidad implícita de continuar con la aventura, de ahí la alusión al contrato aún incumplido entre caballero y escudero: la promesa de la ínsula. No sólo se trata de uno de los motivos centrales del personaje, sino, como señaló Williamson, es la base sobre la que se establece la jerarquía amo/escudero. De este modo, la alusión a la ínsula, así como la defensa

de Sancho en cuanto a que el engañado ha sido él, dará paso al diálogo en el que el caballero le reclama sus dichos:

—Mucho me pesa, Sancho, *que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas*, sabiendo que yo no me quedé en mis casas; juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos; una misma fortuna y una misma suerte ha corrido por los dos: si a ti te mantearon una vez, a mí me han molido ciento, y esto es lo que te llevo de ventaja.

—Eso estaba puesto en razón —respondió Sancho—, porque según vuestra merced dice, más anejas son a los caballeros andantes las desgracias que a sus escuderos.

—Engañaste, Sancho —dijo don Quijote—, según aquello «*quando caput dolet*», etcétera.

—*No entiendo otra lengua que la mía* —respondió Sancho.

—Quiero decir —dijo don Quijote— que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocare, a ti te ha de doler y a mí el tuyo.

—Así había de ser —dijo Sancho, pero cuando a mí me manteaban como a miembro, se estaba mi cabeza detrás de las bardas, mirándome volar por los aires, sin sentir dolor alguno; y pues los miembros están obligados a dolerse del mal de la cabeza, habría de estar obligada ella a dolerse de ellos (II, 2, 562, 563).

En primera instancia, hay que señalar que el reproche de don Quijote resulta ambiguo en el sentido de asumir que Sancho ha dicho que ha sido él *quien lo sacó de sus casillas*. Ello puede entenderse como un juego de palabras, propio de la mimesis conversacional: por un lado, sacarlo de su casa en términos denotativos; y por otro, sacarlo de sus casillas en relación con sacarlo de la cordura. De este modo no sólo se expone cómo Sancho evade su responsabilidad en cuanto al acuerdo mutuo, sino que se desmarca de la locura de su amo. De hecho, justamente este juego de palabras, en referencia al tema de la locura, queda enmarcado por el comentario del barbero que, a modo de aparte, habla con el cura una vez que dejan solos a los protagonistas en la habitación del hidalgo, comentario que antecede al diálogo arriba citado: “no me maravillo tanto de la locura del caballero como de la simplicidad del escudero, que tan creído tiene aquello de la ínsula” (II, 2, 562).

No obstante, Sancho Panza insiste en continuar desmarcándose de su responsabilidad. A través del *verbum dicendi* “según vuestra merced dice”, que astutamente utiliza para desplazar toda la responsabilidad al caballero, introduce su argumento “más anejas son a los caballeros andantes las desgracias que a sus escuderos”. Sin embargo, paradójicamente, el

argumento pertenece al universo caballeresco que ha abrevado de don Quijote, dándole de alguna manera la razón al barbero en cuanto a su apreciación sobre la locura del caballero, pero no en cuanto a la simplicidad del escudero.

Asimismo, don Quijote insiste en su defensa, de tal modo que despliega la estructura réplica-contrarréplica, para aludir así a la sentencia *quando caput dolet* que expresa la relación entre caballero y escudero como una relación de unidad indisoluble y recíproca entre el criado y su señor natural. De esta manera, el caballero nuevamente establece la jerarquía, ya una vez rota y restablecida en los batanes, y que nuevamente Sancho amenaza con invalidar al desmarcarse de la parte que le corresponde en la aventura. Justamente dicha argumentación es matizada por la mimesis conversacional, a través de las referencias a la condición hablada informal en que se desarrolla el encuentro. Referencias tales como el uso del latín que, como juego lingüístico, no sólo expone la incompreensión del labrador de las lenguas extranjeras; además, provoca la primera interrupción al discurso: “No entiendo otra lengua que la mía”, lo que permite a don Quijote exponer más detalladamente su noción de la relación jerárquica.

Pero la explicación del caballero no convence a Sancho, de modo que el labrador se vale de la ironía para deslizar nuevamente su incredulidad: “cuando a mí me manteaban como a miembro, se estaba mi cabeza detrás de las bardas, mirándome volar por los aires, sin sentir dolor alguno”. Frente a la ironía de Sancho, don Quijote se limita a negarlo y cambiar de tema:

—¿Querrás tú decir ahora, Sancho —respondió don Quijote—, que no me dolía yo cuando a ti te manteaban? Y si lo dices, no lo digas, ni lo pienses, pues más dolor sentía yo entonces en mi espíritu que tú en tu cuerpo. *Pero dejemos esto aparte por ahora*, que tiempo habrá donde lo ponderemos y pongamos en su punto, y dime, Sancho amigo, qué es lo que dicen de mí por ese lugar (II, 2, 563).

De esta forma, tanto el cambio temático como la ruptura del discurso no sólo continúan ordenando el diálogo según el carácter digresivo propio de la conversación oral prototípica, en el mismo sentido que la primera interrupción de Sancho; además, a través de la deixis temporal *por ahora* refuerza la referencialidad proxémica del marco espacio-temporal y en conjunto con la ironía se refuerza la familiaridad del encuentro. Con ello deja para tratar en otro momento el tema de la relación jerárquica, pues no lo considera tan problemático, aunque sí lo será cuando Sancho decida pedir sueldo por sus servicios.

Con base en lo anterior se observa que los elementos proxémicos y quinésicos van esmaltando la entrada del escudero. Así, tanto el marco espacio-temporal como las pullas exclamativas, la ironía y las digresiones del coloquio le permiten al personaje, primero, irrumpir para hacerse presente en el discurso y, segundo, explicitar las actitudes psíquicas que le caracterizan como personaje hablador, discutidor, impaciente, incrédulo, etc. Ello refuerza su caracterización como personaje, a la vez que deja entrever cómo se irá desarrollando su proceder en relación con el coloquio y el conflicto conversacional. No obstante, este proceder, una vez dada la primera irrupción, irá más allá en su campaña por la conquista de la palabra, como la ha llamado Ramírez Santacruz.

Justamente, una vez dado el cambio temático, Sancho comienza a darle razón a don Quijote sobre aquello que se dice de ellos, hasta llegar al punto sobre el libro que ya circula sobre su historia:

—[...] De don Galaor, hermano de don Amadís de Gaula, se murmura que fue más que demasíadamente rijoso, y de su hermano, que fue llorón. Así que, ¡oh, Sancho!, entre las tantas calumnias de buenos bien pueden ser las mías, como no sean más de las que has dicho.

—¡*Ahí está el toque, cuerpo de mi padre!* —dijo Sancho.

—Pues ¿hay más? —preguntó don Quijote.

—*Aún la cola falta por desollar* —dijo Sancho—: *lo de hasta aquí son tortas y pan pintado*; más si vuestra merced quiere saber todo lo que hay acerca de las *caloñas* que le ponen, *yo le traeré aquí* luego al momento quien se las diga todas, sin que les falte una meaja, que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y *yéndole yo a dar la bienvenida* me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso hidalgo don*

Quijote de la Mancha, y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que *me hice cruces de espantado* cómo las pudo saber el historiador que las escribió.

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

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

—Ese es nombre de moro —respondió don Quijote.

—Así será —respondió Sancho—, porque por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de *berenjenas*.

—Tú debes, Sancho, —dijo don Quijote—, errarte en el sobrenombre de ese Cide, que en árabe quiere decir señor.

—Bien podría ser —replicó Sancho—, más si vuestra merced gusta *que yo le haga venir aquí, iré por él en volandas* (II, 2, 565).

Al nivel de la imitación del lenguaje, el registro del léxico popular con que Sancho va esmaltando su intervención se compone con los rasgos característicos que ya se han establecido desde el primer libro: frases expresivas y frases coloquiales como: *¡Ahí está el toque, cuerpo de mi padre!*, *aún la cola falta por desollar*, ‘aún falta lo único y lo peor’¹¹⁰, y *lo de hasta aquí son tortas y pan pintado*, cuya finalidad es aumentar la emotividad y la familiaridad del diálogo; igualmente, la etimología popular *caloñas* por calumnias, el malapropismo *Berenjena* por Benengeli y el juego de palabras *que los moros son amigos de berenjenas*, cuya comicidad aumenta la familiaridad y la distensión del diálogo, además de reforzar la personalidad del personaje tal y como ya lo hemos conocido.

A nivel de las referencias proxémicas y quinésicas, por otro lado, comenzamos a notar una transformación significativa: ésta es la deixis personal *yo* en conjunto con la deixis temporal *anoche* del relato que le va narrando a don Quijote. Con ello introduce la cuestión del libro que ya está en circulación: “que *anoche* llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y *yéndole yo a dar la bienvenida* me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced”. De este modo, desde el relato en tiempo pasado, Sancho va haciéndose presente como un *yo* más protagónico dentro del

¹¹⁰ Este significado es el que refiere para esta frase Francisco Rico en la nota 29 de la edición aquí citada.

discurso y frente a su amo. De hecho, ese *yo* ya lo ha utilizado para irrumpir en la casa del hidalgo, subrayando así no sólo su presencia sino también su importancia: “el sonsacado y el distraído y el llevado por esos andurriales soy *yo*”. Ello comienza a poner de relieve la conciencia que ha adquirido sobre su nueva condición de personaje literario, misma que incidirá en el progresivo aumento de su protagonismo.

Este mismo aspecto se refuerza con la propuesta de Sancho: “más si vuestra merced gusta *que yo le haga venir aquí, iré por él en volandas*”. Nuevamente ese *yo* se hace presente como agente del discurso frente al otro, pero ahora sumando la referencialidad espacial *aquí* y los verbos de movimiento *hacer* y *venir*, lo que intensifica el efecto de dramatismo y proximidad escénica en cuanto al espacio en que transcurre la conversación, dando así la ilusión de una conversación oral prototípica que ocurre en tiempo presente y frente a los ojos del oyente o lector. Y más aún, lo interesante es la iniciativa de Sancho, quien, desde el marco pragmático, propone dicha acción resaltando que es él quien puede traer al emisario de las nuevas literarias que circulan sobre sus aventuras caballerescas y escuderiles. Ello destaca tanto su interés en el tema de su condición literaria, como su progresivo protagonismo al interior de la acción, pero ahora a través de una acción concreta: traer al bachiller.

Asimismo, dicho incremento de su interacción se volverá a hacer presente en el diálogo con el bachiller, pero ahora a través de un alto grado de intervenciones que se presentan a modo de interrupciones, preguntas, réplicas y contrarréplicas. Es decir, se trata de sus primeras transgresiones a las máximas conversacionales, especialmente las de cantidad y de relación (pertinencia y relevancia de lo dicho). Veamos:

—Nunca —dijo a este punto Sancho— he oído llamar con *don* a mi señora Dulcinea.

—No es objeción de importancia ésa —respondió Carrasco.

[...]

—Dígame, señor bachiller —dijo a esta sazón Sancho—: ¿entra ahí la aventura de los yangüeses, cuando a nuestro buen Rocinante se le antojó pedir cotufas en el golfo.

—No se le quedó nada —respondió Sansón— al sabio tintero: todo lo dice y todo lo apunta, hasta lo de las cabriolas que el buen Sancho hizo en la manta.
—En la manta no hice yo cabriolas —respondió Sancho—; en el aire sí, y aún más de las que yo quisiera (II, 3, 568, 569).

Así, Sancho interviene constantemente y sin permiso para corregir las imprecisiones del autor, pero también para saber cómo y en qué términos lo pinta. Dicho de otro modo, al calor de la emoción de saberse uno de los personajes principales de la historia, se toma libertades, olvidando que los escuderos no hablan donde habla su amo, y menos tan prolijamente, como se lo sentenció don Quijote en los batanes. Más aún, aprovecha la discusión entre el bachiller y el caballero sobre *verdad* frente a *verosimilitud* para deslizar nuevamente la ironía impertinente:

—Pues si es que se anda en decir verdades ese señor moro —dijo Sancho—, a buen seguro que entre los palos de mi señor se hallen los míos, porque nunca a su merced le tomaron la medida de las espaldas que no me la tomasen a mí de todo el cuerpo; pero no hay de qué maravillarme, pues como dice el mismo señor mío, del dolor de la cabeza han de participar los miembros.
—Socarrón sois, Sancho —respondió don Quijote—. A fe que no os falta memoria cuando vos queréis tenerla.
—Cuando yo quisiese olvidarme de los garrotazos que me han dado —dijo Sancho—, no lo consentirán los cardenales, que aún se están frescos en las costillas.
—Callad, Sancho —dijo don Quijote—, y no interrumpáis al señor bachiller, a quien suplico pase adelante en decirme lo que se dice de mí en la referida historia.
—Y de mí —dijo Sancho—, que también dicen que soy uno de los principales *presonajes* de ella.
—*Personajes*, que no *presonajes*, Sancho amigo —dijo Sansón.
—¿Otro reprochador de *voquibbles* tenemos? —dijo Sancho—. Pues ándese a eso y no acabamos toda la vida (II, 3, 569-570).

No obstante, la interrupción de Sancho no sólo es una violación a la máxima de relación por su falta de relevancia con la temática central, al traer a cuento de manera impertinente los garrotazos sufridos, sino que la introduce para desviar el tema hacia su propia participación en las aventuras. Incluso, por ello argumenta “que también dicen que soy uno de los principales *presonajes* de ella”. De este modo, la intervención funciona también como una acotación enlazada, a través de la cual Sancho Panza va encajando su participación en la historia, a la par del relato del bachiller. Empero, ante todo, va poniendo de relieve su importancia como uno de los “principales personajes”: su protagonismo.

En este sentido, justamente utiliza las palabras de don Quijote para ironizar, pues como vimos al principio, el labrador no está muy convencido de haber padecido en igualdad los sufrimientos, además, retoma el tema erasmista de la corporalidad como elemento fundamental de su juicio. Como observamos en el capítulo anterior, el factor corporal, que tan profundamente afecta la voluntad y el ánimo del escudero, es uno de los motivos que lo llevan a querer abandonar la empresa caballeresca. No obstante, aquí, en el segundo plano de significación de la ironía, lo utiliza para equiparar las hazañas de su amo con las palizas por él sufridas, como si en ellas estribaran sus acciones heroicas como escudero, lo cual justifica la relevancia que considera merecer en la historia.

Pero don Quijote señala la socarronería de Sancho y, consciente de la ironía, le ordena callar: “Callad, Sancho –dijo don Quijote–, y no interrumpáis al señor bachiller, a quien suplico pase adelante en decirme lo que se dice de mí en la referida historia”. Así, la interrupción y la vuelta al hilo temático subrayan las continuas interrupciones de Sancho y, consecuentemente, la organización digresiva del coloquio oral, de manera que, dentro de este marco comunicativo, Sancho puede reforzar su conciencia de ser un personaje literario y las implicaciones psicológicas que ello conlleva en su noción de sí mismo como “uno de los principales *presonajes*”.

Asimismo, nuevamente aparecen los malapropismos y las correcciones lingüísticas: *presonajes* y *voquibles*. Pero, más allá de la referencia a la lengua hablada no formalizada y la imitación del registro léxico popular caracterizador en Sancho, en este caso resulta fundamental la respuesta de Sancho, pues es una defensa de su lenguaje en términos que no habíamos visto en la Primera parte. Aquí, el labrador no se disculpa ni justifica su falta de conocimiento libresco en relación con sus capacidades verbales. Al contrario, les resta importancia, por ello objeta “ándese a eso y no acabaremos en toda la vida”. Es decir, se trata

de la primera defensa de su imagen positiva, a través de una reivindicación de su competencia lingüística como parte de su conquista del derecho a la palabra, en términos de Ramírez Santacruz; o bien su conquista del derecho a hablar como habla Sancho.

Asimismo, en ese mismo tono sale a relucir en la discusión el motivo de la ínsula, cuando el bachiller afirma que es la segunda persona de la historia al grado de que “hay tal que precia más oíros hablar a vos que al más pintado de toda ella” (II, 3, 570), aun cuando hay quienes le juzgan de crédulo por la asombrosa seguridad con que sostiene que puede ser gobernador de ínsulas. Al respecto veremos también una significativa evolución en su noción de sí mismo y de su seguridad frente a su objeto de deseo. Justamente, ante el juicio que desliza el bachiller y las palabras de don Quijote en relación a que con más edad estará mejor preparado para gobernar, Sancho replica:

—Gobernadores he visto por ahí —dijo Sancho— que a mi parecer no llegan a la suela de mi zapato, y, con todo eso los llaman «señoría», y se sirven con plata.

—Ésos no son gobernadores de ínsulas —replicó Sansón—, sino de otros gobiernos más manuales, que los que gobiernan ínsulas por lo menos han de saber gramática.

—Con la *grama* bien me avendría yo —dijo Sancho—, pero con la *tica* ni me tiro ni me pago, porque no la entiendo. *Pero dejando esto del gobierno en las manos de Dios*, que me eche a las partes donde más de mí se sirva, digo, señor bachiller Sansón Carrasco, que infinitamente me ha dado gusto que el autor de la historia haya hablado de mí de manera que no enfadan las cosas que de mí se cuentan: que a fe de buen escudero que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy, que *nos habían de oír los sordos*.

—Eso fuera hacer milagros —respondió Sansón.

—Milagros o no milagros —dijo Sancho—, cada uno mire cómo habla o cómo escribe de las personas, y no ponga a *trochemoche* lo primero que le viene al *magín* (II, 3, 571).

Aquí se observa cómo Sancho ha ido engrandeciendo su noción de sí mismo, como escudero y en relación con su potencial para gobernar: gobernadores hay “que a mi parecer no llegan a la suela de mi zapato”. Lo anterior, no obstante que es consciente de sus carencias intelectuales. No sabe gramática, pero él ya ha defendido su derecho a hablar como habla Sancho y de hecho lo sigue haciendo en el mismo tono. Por lo tanto, minimiza la objeción de Sansón Carrasco y, desde la mimesis conversacional, se vale del juego de palabras: *grama*,

‘hierba silvestre utilizada como forraje’¹¹¹, y *tica*, término en el que ya no se mete porque ése sí no lo entiende. De este modo, utiliza el chiste y la comicidad ya no como parte de sus limitaciones lingüísticas, sino para defender deliberadamente su imagen positiva y con la intención de eludir los reparos interpuestos por Sansón Carrasco.

Asimismo, hay que subrayar el cambio temático: “Pero dejando esto del gobierno en las manos de Dios”. En este caso se trata de otra acotación enlazada, misma que reordena nuevamente el discurso y refuerza así el efecto de desorden del coloquio, en tanto alusión a la lengua hablada no formalizada. Ello, además, permite al escudero poner sobre la mesa un aspecto fundamental de su noción de sí mismo: su honra como escudero y como cristiano viejo. Es decir, le complace la manera en que el autor ha hablado de él, sin decir cosas que enfaden; pero de haber sido de manera contraria, asegura mediante una frase coloquial, habría habido consecuencia: *nos habían de oír los sordos*. Esta sentencia, a su vez, la basa en su condición escuderil y en el valor que ello implica: *a fe de escudero*, al tiempo que sustenta su honra en su condición de cristiano viejo: “si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy”, lo que muestra la evolución ambivalente del personaje, en tanto que su conciencia de sí mismo se encuentra imbuida de ambos mundos.

Todo ello, a su vez, viene esmaltado por el registro léxico popular que ya le caracteriza: el juego de palabras paranomástico entre gramática y *grama*, coloquialismos como *magín* y *trochemoche*, la frase coloquial *nos habían de oír los sordos*, entre otros arriba ejemplificados. Así, en conjunto con las interrupciones, saltos temáticos y la abundante interacción verbal del escudero, permiten que, desde la mimesis conversacional, éste vaya fijando su personalidad en esta primera etapa a partir de su faceta de «Sancho hablador». Se

¹¹¹ Éste es el significado que refiere Francisco Rico en la nota 22 a pie de página. Véase la edición aquí citada, pp. 571.

trata, por supuesto, del mismo personaje de 1605. La diferencia, como he señalado, estriba en la noción que el personaje ha adquirido de sí mismo, dada no sólo su condición escuderil, sino también a partir de la importancia que cree que le confiere su nueva condición de personaje literario.

Igualmente, de la mano de esta nueva autoimagen, viene el tema de la jerarquía y la manera de afrontarla. Sancho regresa con el objetivo de alcanzar la ínsula que, a su juicio, innmercidamente aún no ha recibido. A ello hay que sumarle su percepción de la relación criado/señor natural, la cual considera que en términos reales no ha sido tan justa e igualitaria como lo expone don Quijote. En consecuencia, ello genera el conflicto con que Sancho va desafiando la autoridad de don Quijote mediante la ironía socarrona y, en consecuencia, la descortesía verbal¹¹².

No obstante, este primer «Sancho hablador», a pesar de estar más asumido como escudero, habla en términos rústicos, lo cual no significa que el lenguaje *polido* haya quedado en el olvido. Éste seguirá siendo un aspecto fundamental en su devenir escuderil a lo largo de la obra. Un ejemplo de ello es el capítulo V, mismo que involucra a su esposa Teresa Panza. Aquí utiliza la misma técnica de inversión de la estructura maestro/discípulo que ya había usado en la primera parte con Maritornes. Para ello, la mimesis conversacional pone de relieve diferentes aspectos, el primero es la gestualidad y la actitud psíquica del personaje cuando llega al encuentro con la esposa:

Llegó Sancho a su casa tan regocijado y alegre, que su mujer conoció su alegría a tiro de ballesta; tanto, que la obligó a preguntarle:
—¿Qué traes, Sancho amigo, que *tan alegre venís*?
A lo que él respondió.
—Mujer mía, si Dios quisiera, *bien me holgara* yo de no estar tan contento como muestro.

¹¹² Sobre la cortesía y descortesía verbal, así como sus implicaciones en la jerarquía, Ana Vian agrega que la cortesía “Es ambigua en relación al problema de la jerarquía social porque la cortesía es por esencia igualitaria, pero al tiempo los modales funcionan como marcadores sociales elocuentes y las fórmulas de tratamiento están en estrecha relación con las estructuras de poder” (Vian 2010: 280).

—*No os entiendo*, marido —replicó ella—, y no sé *qué queréis decir con eso de holgarades*, si Dios quisiera, de no estar contento; que, maguer tonta, no sé yo quién recibe gusto de no tenerle (II, 5, 581).

La pregunta de Teresa podría omitirse tomando en cuenta que el narrador ya ha referido la alegría de Sancho, pero la mimesis conversacional lo refuerza porque ello permitirá al personaje ir desplegando desde el habla los aspectos más relevantes de su personalidad, tanto al nivel del lenguaje como al nivel de su evolución psicológica.

En ese sentido, se hace notar, en primera instancia, el discurso del escudero en los términos de su lenguaje *polido*, mismos con los que va matizando su habla (*holgara*, *holgarades*). Ello resulta interesante porque de este modo el uso del lenguaje se convierte también en una violación deliberada de la máxima de modo o manera, pues dada la competencia lingüística y cultural de su interlocutora, el uso del código caballeresco se torna oscuro, ambiguo e incomprensible, lo que da paso al conflicto verbal y a la objeción de Teresa: *no os entiendo*.

Dicho de otro modo, la violación a la máxima de modo es deliberada, de tal forma que el recurso le permite a Sancho subvertir la estructura maestro-discípulo, pero con una intencionalidad más concreta: ejercer un papel de autoridad frente a Teresa. Es decir, aunque esta inversión estructural ya la ha utilizado con Maritornes, en aquel pasaje la intención perlocutiva se redujo a autoafirmarse a través del prestigio del lenguaje caballeresco¹¹³. Evidentemente, este nuevo ejercicio de autoridad es posible dada la confianza y la

¹¹³ La inversión no sólo es estructural sino también elocutiva, así el uso del lenguaje *polido* corresponde a un acto de habla ‘realizativo’, mismo que generalmente es propio de don Quijote, dado su rol de maestro, como explica Haverkate. Es decir, recordemos que los “actos realizativos” consisten en el uso de juramentos de tipo tanto ceremonioso como vernacular, y estos actos de habla le sirven a don Quijote “para producir un doble efecto perlocutivo: confirman su prestigio de caballero andante, por una parte, y su autoridad de amo de Sancho Panza, por otra. De esto se colige que los juramentos están orientados fundamentalmente hacia la protección y fortalecimiento de la imagen egocéntrica de Don Quijote; su función interaccional, por tanto, podría calificarse de «autocortesía»”. (Haverkate 2001: 146, 147).

familiaridad que le otorga el hecho de que Teresa sea su esposa, lo que permite llevar más lejos el conflicto conversacional a partir de la disputa sobre intereses comunes.

En esta línea, una vez que la ficción establece la estructura maestro/discípulo al interior del coloquio, al calor de la alegría y el regocijo, Sancho Panza explica sus razones para emprender la nueva salida y los motivos de su emoción. Por un lado, expone que la alegría de volver a acompañar a don Quijote se debe a “que lo quiere así mi *necesidad*, junto con la esperanza que me alegra de pensar si podré hallar otros cien escudos como los ya gastados” (II, 5, 581). Francisco Rico apunta en nota a pie de página dos significados para la frase *mi necesidad*: mi pobreza o bien mi obligación¹¹⁴. A mi juicio, el enunciado es enumerativo: la necesidad más la esperanza, por tanto, la necesidad como sinónimo de pobreza se expresa en el segundo enunciado (la esperanza: otros cien escudos) y junto a ello su obligación de escudero. Se trata, pues, de la necesidad de aventuras del personaje que, ya asumido en su calidad escuderial y lo que de ello se deriva, anhela las hazañas y aventuras que dan gloria en los libros, como aquél en que su nombre aparece como uno de los principales de la historia.

Por otra parte, lo anterior se destaca aún más a partir de los sentimientos encontrados que expresa el personaje: “y si Dios quisiera darme de comer a pie enjuto y en mi casa, sin traerme por vericuetos y encrucijadas, pues lo podía hacer a poca costa y nomás de quererlo, claro está que mi alegría fuera más firme, pues la que tengo va mezclada con la tristeza del dejarte” (II, 5, 581). Es decir, aunque sabe las travesías y privaciones que le esperan, y aun con la tristeza de dejar la comodidad del hogar y la esposa, opta por las andanzas caballerescas, pues coloca su ‘obligación’ como una prioridad. Podemos colegir de ello un

¹¹⁴ Véase nota 3 p. 581 de la edición aquí citada.

nuevo espíritu de acción en el escudero, un espíritu en el que encuentra un sentido que lo hace trascender como escudero y como el personaje literario de aquella historia que ya circula, para orgullo y sorpresa de Sancho.

No obstante, también salta a la vista el motivo más constantemente evocado por el escudero: la ínsula. Y este motivo saldrá a relucir, en primer lugar, como el otro motor fundamental que justifica la nueva partida: “—Yo os digo, mujer —respondió Sancho—, que si no pensase antes de mucho tiempo verme gobernador de una ínsula, aquí me caería muerto” (II, 5, 582). Y en segundo lugar, será también el motivo sobre el que se articulará la disputa entre Teresa y Sancho, pues el gobierno prometido da paso al tema de los bienes y calidades que de ello podrán alcanzar Teresa y Mari Sancha. Es decir, el punto de discordia que desata las réplicas y contrarréplicas de la esposa, mismas que le permiten poner de relieve su posicionamiento y su expectativa con respecto a su ambicionado gobierno. Veamos:

—[...] y en fin, en fin, mejor parece la hija mal casada que abarraganada.

—A buena fe —respondió Sancho— que si Dios me llega a tener algo que dé gobierno, que tengo de casar, mujer mía a Mari Sancha tan altamente, que no la alcancen sino con llamarla «señoría».

—Eso no, Sancho —respondió Teresa—: casadla con su igual, que es lo más acertado; que si de los zuecos la sacáis a chapines, y de saya parda de catorceno a de verdugado y saboyanas de seda, y de una *Marica* y un *tú* a un *doña tal y señoría*, no se ha de hallar la muchacha, y a cada paso ha de caer en mil faltas, descubriendo la hilaza de su tela basta y grosera.

—*Callad, boba* —dijo Sancho—, que todo será usarlo dos o tres veces, que después le vendrá el señorío y la gravedad como de molde; y cuando no, ¿qué importa? Séase ella señoría, y venga lo que viniere.

—Medíos, Sancho, con vuestro estado —respondió Teresa—, no os queráis alzar a mayores y advertid el refrán que dice «Al hijo de tu vecino, límpiale las narices y métele en tu casa» [...] (II, 5, 583).

Es decir, el diálogo arriba citado, permite a Sancho reforzar la postura que ya había expresado frente a Sansón Carrasco: la engrandecida noción que tiene de sí mismo y su suficiencia para gobernar, pero esta vez trasladando sus expectativas a la persona de Mari Sancha. Ello deriva en llevar más lejos su ambición: se plantea mudar de condición fantaseando con títulos tan altos para su hija tales como «señoría». Pero, ante el rústico discurso de Teresa a manera de objeción, Sancho minimiza nuevamente los inconvenientes

propios de su condición social, tal como lo hizo frente al bachiller respecto de su falta de gramática. Para ello utiliza el “callad, boba” a modo de pulla cariñosamente exclamativa, porque de esta manera la pulla afectuosa, además de dar el efecto de emotividad, subraya también su posición de maestro frente a la ignorancia de Teresa y de ahí que le reste importancia al inconveniente. No obstante, Teresa Panza es insistente y nota claramente el encumbramiento que su esposo ha sufrido respecto de sí mismo como resultado de su experiencia escuderial, de ahí la advertencia: “Medíos, Sancho, con vuestro estado”.

Sin embargo, la disputa continúa en el mismo tenor y con el mismo método. Así, Teresa constantemente refuta alegando los inconvenientes que resultan de mejorar condición. Se trata de una argumentación pletórica de refranes hilados, léxico popular y frases coloquiales, al mismo modo y estilo del esposo. Ante ello el escudero refuta cada vez en el mismo sentido. Revisemos algunos ejemplos y los elementos de la mimesis conversacional que para ello utiliza:

—*Ven acá, bestia y mujer de Barrabás* —replicó Sancho—: ¿por qué queréis tú ahora, sin ni para qué, estorbarme que no case a mi hija con quien me dé nietos que se llamen «señoría»?

[...]

—¿No te parece, *animalia* —prosiguió Sancho—, que será bien dar con mi cuerpo en algún gobierno provechoso que nos saque el pie del lodo? Y cásese a Mari Sancha con quien yo quisiere, y verás cómo te llaman a ti «doña Teresa Panza» y te sientas en la iglesia sobre alcatifa, almohadas y arambeles, a pesar y despecho de las hidalgas del pueblo.

[...]

—Ahora digo —replicó Sancho— que tienes algún familiar en ese cuerpo. ¡*Válete Dios, la mujer*, y qué de cosas has ensartado unas en otras, sin tener pies ni cabeza! ¿Qué tiene que ver el cascajo, los broches, los refranes y el entorno con lo que yo digo? *Ven acá, mentecata e ignorante*, que así te puedo llamar, pues no entiendes mis razones y vas huyendo de la dicha [...] (II, 5, 584, 585).

La pulla exclamativa para referirse a la mujer y con ello resaltar su ignorancia es frecuente: *bestia y mujer de Barrabás, animalia, mentecata e ignorante*. Vale decir, vemos que ahora es Sancho quien amenaza la imagen positiva de su mujer, al tratarla de ignorante, al tiempo que ella amenaza la imagen negativa del escudero al tratar de impedir su deseo de casar a Mari Sancha con alguien que posea títulos nobiliarios. No obstante, dado que Sancho

enuncia desde el prestigio y la autoridad que cree que le otorgan su conocimiento escuderil y su «versado» lenguaje *polido*, esta actitud, en tanto acto realizativo, le lleva a tratar de endulzar el tono de sus exhortaciones, para así dar salida al conflicto. De este modo, la emotividad que de ello resulta se refuerza con las pullas cariñosamente exclamativas con las que afectuosamente se dirige a Teresa, como arriba he subrayado: “¡*Válete Dios, la mujer* [...]!”.

Más aún, esta emotividad se enmarca en la familiaridad que le otorga el efecto de cercanía y proximidad que resulta de la fórmula “*ven acá*”. La deixis *acá*, sumada al verbo de movimiento *venir* producen la impresión de un desplazamiento escénico que sugiere, en algunos casos, la actitud de desesperación que le produce a Sancho la incompreensión de la esposa: “¡*Válete Dios, la mujer*, y qué de cosas has ensartado unas en otras, sin tener pies ni cabeza!”. Sugiere así la actitud de desaprobación, un tanto afectuosa, con que la desacredita y destaca su ignorancia: “*Ven acá, mentecata e ignorante*, que así te puedo llamar, pues no entiendes mis razones y vas huyendo de la dicha”. O como en el caso páginas arriba citado: “*Callad, boba* —dijo Sancho—, que todo será usarlo dos o tres veces”. En este último caso, la emotividad afectuosa del adjetivo *boba* se percibe más veladamente. En cambio, con la fórmula deíctica *ven acá* el efecto es más evidente, debido a que la cercanía y la proximidad del entorno pragmático establecen el juego de dramatismo e inmediatez escénica que enmarca e intensifica el efecto de familiaridad y distensión del coloquio que resulta de la comicidad de las pullas exclamativas.

Por otro lado, el juego de relaciones maestro/discípulo enriquece las circunstancias de emotividad del encuentro, gracias a la insistencia en la ambigüedad del rebuscado discurso escuderil de Sancho y la comicidad que ello otorga a la disputa. Así, Teresa es insistente en manifestar que no comprende las palabras de su esposo: “[...] después que os hicistes

miembro de caballero andante, habláis de tan rodeada manera, que no hay quien os entienda” (II, 5, 582); “—Yo no os entiendo, marido —replicó Teresa—: haced lo que quisiéredes y no me quebréis más la cabeza con vuestras arengas y retóricas [...]” (II, 5, 587). Ello da pie a las réplicas del marido que, en su papel de escudero instruido, la reprehende del mismo modo como don Quijote le reprehende a él: “[...] y qué de cosas has ensartado unas en otras, sin tener pies ni cabeza! ¿Qué tiene que ver el cascajo, los broches, los refranes y el entorno con lo que yo digo?” (II, 5, 585). Este recurso y sus diversos elementos, de igual manera que en 1605, funcionan en los siguientes sentidos: 1) como referencia a la condición hablada no formal de la conversación que emula el coloquio oral prototípico, en tanto interrupciones, repeticiones y alusión al marco del coloquio; y 2) para establecer la caracterización de los personajes como emotivos, impacientes, discutidores, conocedores o ignorantes etc., a través del juego de relaciones entre dialogantes: maestro/discípulo y proponente/adversario.

Así, otro aspecto peculiar de la inversión, a diferencia del pasaje donde instruye a Maritornes, surge del elemento de la parodia de la caracterización cultural de ambos personajes. Cervantes lleva más lejos la inversión de la estructura, debido a que ya no se trata sólo de denotar la *quijotización* del personaje, sino que lleva al límite las posibilidades del labrador venido a escudero. De este modo, la crítica a los refranes ensartados no es el único elemento de la mimesis conversacional que resalta como emulación de los característicos reproches de don Quijote, pues también aparecen, por ejemplo, las correcciones lingüísticas:

—Yo no os entiendo, marido —replicó Teresa—: haced lo que quisiéredes y no me quebréis más la cabeza con vuestras arengas y retóricas. Y si estás *revuelto* en hacer lo que decís...
—*Resuelto* has de decir, mujer —dijo Sancho— y no *revuelto*.
—No os pongáis a disputar, marido, conmigo —respondió Teresa—: yo hablo como Dios es servido y no me meto en más dibujos (II, 5, 587).

En este ejemplo observamos que Sancho se muestra incluso más impaciente que su amo a la hora de corregir vocablos. Ello lo muestra con la interrupción después de *decís*. En

ese sentido tanto don Quijote como Sansón Carrasco lo corrigen, pero al menos le dejan concluir la frase, ya sea por un asunto de cortesía verbal o ya porque se solazan con la comicidad del habla sanchesca, como en el caso del bachiller. Recordemos, además, que este es un recurso que no sólo caracteriza culturalmente a los personajes, como en la escena con el cabrero en el capítulo XII de la Primera parte, sino que es también uno de los recursos preferidos de Cervantes, como observamos en algunos pasajes de *Rinconete y Cortadillo*. Lo peculiar aquí, insisto, es la inversión paródica, que no se presenta ni en 1605 ni en *Rinconete y Cortadillo*. Y es de tomar en cuenta que, apenas hace dos pasajes, llamó al bachiller *reprochador de voquibles* como parte de su alegato y su defensa del lenguaje que le es propio. En este sentido, el uso paródico tiene como objetivo exaltar la arrogancia del labrador frente a su rústica mujer, como resultado de su condición escuderial. Dicho en otros términos, como parte de los rasgos psicológicos del personaje que se expresan a través de su evolución desde la mimesis conversacional, se apuntala su autoimagen de escudero competente y cualificado como futuro gobernador frente a su mujer. Autoimagen, ésta, en la que se asienta su distorsionada noción de la jerarquía estamental. “Medíos, Sancho en cuanto a vuestro estado”, le reprocha Teresa. Asimismo, esto también tiene consecuencias con respecto a su amo, como hemos visto. De modo que en esta dirección seguirá evolucionando el conflicto de autoridad y poder entre ambos protagonistas.

En resumen, de lo anterior se sigue que el habla y los recursos de la mimesis conversacional, en este capítulo, en realidad ya eran propios de la caracterización de Sancho, pero se llevan al límite de sus posibilidades, para con ello reflejar su nueva actitud en relación con su posición de escudero y sus aspiraciones. Así, cuando el narrador apunta que el traductor da por apócrifo el capítulo, por no obedecer al estilo representativo de Sancho, la observación obedece también al reforzamiento de la inversión paródica con que se intensifica

la autoimagen y la arrogancia del escudero, pues de hecho todos los estilos ya los ha utilizado anteriormente.

La estructura maestro/discípulo, que ya ha utilizado frente a Maritornes, varía sólo en el uso de las correcciones lingüísticas y los reproches a los refranes hilados. En cuanto al lenguaje *polido*, lo que realmente varía es únicamente la intención con que lo utiliza, en tanto violación deliberada a las máximas conversacionales. Es decir, en 1605, este elemento aparece y con mayor abundancia¹¹⁵, pero lo utilizaba únicamente como un medio de prestigio y elocuencia, con la finalidad de autoafirmarse frente a los otros, exaltar su imagen positiva y construirse escudero a través del lenguaje. Sin embargo, en 1615 esta autoafirmación llega más lejos, pues, ya con mayor seguridad de sí mismo, ahora lo utiliza también para ejercer autoridad frente a su esposa. Y es allí en donde radica el cambio de intención que desde el habla expresa la evolución en la conciencia del personaje. Esta evolución, asimismo, continuará desarrollándose a lo largo de 1615.

En resumen, la diferencia no estriba en el estilo del lenguaje, sino en la desproporcionada percepción que el personaje ha construido de sí mismo y que va más allá de la *quijotización* lingüística que se destaca en la Primera parte. Aquí, la autoimagen surge, sobre todo, de su conciencia como personaje literario. Y es ello lo que se pone de relieve en

¹¹⁵ De hecho, en cuanto al lenguaje culto y *polido*, en el tomo de 1605 analizamos varios pasajes que presentan este estilo de manera incluso más abundante. Igualmente, hay que agregar, el lenguaje más culto que expresa en este pasaje con Teresa Panza aparece en la cita que hace del predicador del pueblo: “Todo lo que pienso decir son sentencias del padre predicador que la cuaresma pasada predicó en este pueblo; el cual, si mal no me acuerdo, dijo que todas las cosas presentes que los ojos están mirando se presentan, están y asisten en nuestra memoria mucho mejor y con más vehemencia que las cosas pasadas” (II, 5, 587). Este estilo, también analizado en el capítulo de los batanes, sabemos que pertenece a la predicación popular, cuyos lugares comunes los predicadores enseñaban en las plazas públicas y de pueblo en pueblo (Ricard 1964: 265, 266). De modo que no se trata ni de un lenguaje tan elevado que exceda la capacidad memorística de Sancho, ni tampoco que no haya sido utilizado anteriormente.

esta primera fase como «Sancho hablador», misma que antecede a la siguiente salida en compañía del caballero.

No obstante lo anterior, la autovaloración que el escudero ha construido de sí mismo, a partir de su conciencia literaria, se desdobra en dos planos: el primero, aquello que ve de sí mismo, la autoimagen que se ha construido de él; y en segundo lugar, y no menos importante, aquello que el personaje quiere proyectar de sí mismo frente a los otros: su imagen pública, por decirlo de algún modo. En consecuencia, Sancho no funciona igual frente a Teresa Panza que frente a don Quijote, por ejemplo. En este último caso, la Segunda parte nos muestra una ambivalencia dialéctica que va más allá del creer o descreer en la realidad caballeresca, como lo habíamos observado a lo largo de 1605.

Aquí, un aspecto de la complejidad estriba en que, a pesar de que las dudas de Sancho Panza continúan de manera intermitente en relación con la fantasía del amo, el labrador ya se ha asumido frente a los otros en los términos literarios y escuderiles que le ha dado la supuesta fama. Dicho de otro modo, la dialéctica entre la realidad empírica y la realidad caballeresca se problematiza ya que ahora no sólo operan en ella la visión del caballero frente a la del labrador, sino que también entran en juego las expectativas que Sancho se ha creado de sí mismo a partir de las noticias sobre sus aventuras impresas en el libro. Por esta razón comenzará a asumir más activamente su papel de escudero, asumiéndose como uno de los “personajes principales” de la historia.

Al respecto, podemos observar, por ejemplo, el cambio de actitud del escudero que va de la audacia de demandar salario por sus servicios a los ruegos y llorosas disculpas ante la amenaza de ser sustituido en supuesto por Sansón Carrasco. Con ello retorna a la estructura jerárquica natural en la que él es el discípulo. Es decir, ve amenazada su imagen negativa (se impide su deseo de acompañar al amo a la aventura), lo que le obliga a utilizar la

exhortación¹¹⁶ y el ruego, así como toda una estrategia argumentativa en lenguaje *polido* y prolija en alabanzas al amo. Esta vez, la finalidad no es resaltar su imagen positiva y su prestigio mediante el habla, sino atenuar la divergencia resaltando más bien la imagen positiva de don Quijote, al tiempo que finge conformidad con el acuerdo de no recibir salario.

En este capítulo, de hecho, la mimesis conversacional es vasta, acentuada y sobre todo muy variada, pues pasa por distintas etapas, lo que pone de relieve el emotivo proceder del labrador y la familiaridad de la escena. Veamos su desarrollo:

En el [tiempo] que estuvieron encerrados, don Quijote y Sancho y pasaron las razones que con mucha puntualidad y verdadera relación cuenta la historia.

Dijo Sancho a su amo.

—Señor, ya yo tengo *relucida* a mi mujer a que me deje ir con vuestra merced adonde quisiere llevarme.

—*Reducida* has de decir, Sancho—dijo don Quijote—, que no *relucida*.

—Una o dos veces—respondió Sancho— *si mal no me acuerdo*, he suplicado a vuestra merced que no me enmiende los vocablos, si es que entiende lo que quiero decir en ellos, y que cuando no los entienda, diga «Sancho, o diablo, no te entiendo»; y si yo no me declarare, entonces podrá enmendarme, que yo soy tan *fácil*...

—No te entiendo, Sancho—dijo luego don Quijote— pues no sé qué quiere decir *soy tan fácil*.

—Tan *fácil* quiere decir—respondió Sancho— ‘soy *tan así*’.

—Menos te entiendo ahora—replicó don Quijote.

—Pues si no me puede entender—respondió Sancho—, no sé cómo lo diga: no sé más, y Dios sea conmigo.

—Ya, ya caigo—respondió don Quijote— en ello: tú quieres decir que eres tan *dócil*, blando y mañero que tomarás lo que yo te dijere y pasarás por lo que te enseñare.

—Apostaré yo—dijo Sancho—que desde el *emprincípio* me caló y me entendió, sino que quiso turbarme, por oírme decir otras doscientas *patochadas*

—Podrá ser—replicó don Quijote. *Y en efecto ¿qué dice Teresa?* (II, 7, 595-596).

Esta manera de iniciar el “razonamiento” resulta singular no sólo por la comicidad del juego de palabras, sino por las diferencias que hay en el uso de este recurso en 1605 con respecto a 1615. Es decir, las correcciones lingüísticas de don Quijote y el trocar vocablos por parte de Sancho, habíamos observado, eran elementos de caracterización lingüística de cada personaje según su emotividad y su ámbito cultural. No obstante, el caballero lo mismo

¹¹⁶ Recuérdese en Haverkate: “la realización de actos exhortativos [...]. Encierra una amenaza intrínseca de la imagen negativa del oyente, predomina el empleo del ruego. La estrategia de cortesía preferida consiste en justificar la exhortación con objeto de indicar al oyente que no se invade arbitrariamente su territorio intencional” (Haverkate 2001: 146, 147).

corregía al cabrero que le relataba la historia de Grisóstomo, que a Sancho, o a cualquier otro personaje, pues ello tenía la finalidad de dibujar al hidalgo como un personaje impaciente desde su cultura libresca. Asimismo, también se señaló en el análisis, que las correcciones no son sistemáticas: don Quijote a veces corrige a Sancho, pero otras veces lo pasa por alto.

Aquí, en cambio, lo primero que salta es la deliberada intención burlesca de don Quijote, quien comprende perfectamente el significado de los malapropismos utilizados por Sancho (*relucida* por *reducida* y *fócil* por *dócil*). Vale decir, utiliza a propósito los tropiezos fonéticos y lingüísticos evidentes del labrador para ponerlo en aprietos y hacer una burla evidente de la tendencia del escudero a violar la máxima conversacional de modo o manera. Al establecer el juego de palabras de manera irónica, invierte los roles en cuanto a la comicidad: la ironía, la burla y la malicia son más propias de Sancho; ahora, en cambio, es Sancho quien cae preso del garlito burlesco del caballero. Esto va acentuando la familiaridad pragmática del marco conversacional.

Sin embargo, Sancho comprende la burla de su amo y comienza la defensa de su imagen positiva. En primer lugar, utiliza el tópico memoria-olvido (si mal no recuerdo) y le recuerda a su amo que ya le ha pedido que si le entiende, no lo corrija. En segundo lugar, al ser sometido por don Quijote al juego de “no te entiendo”, el labrador hace evidente que se da cuenta de la burla. Es decir, comienza a expresar una conciencia lingüística que va más allá de lo relativo a su propia capacidad y a sus limitaciones; en otros términos, ahora también es capaz de advertir la trampa y la intención de su interlocutor: “Apostaré yo –dijo Sancho– que desde el *emprincípio* me caló y me entendió, sino que quiso turbarme, por oírme decir otras doscientas *patochadas*”.

Lo anterior, no sólo denota la astucia y la creciente inteligencia del escudero, además nos permite entrever que Sancho es consciente del efecto cómico que produce su habla

rústica. Este aspecto resulta relevante, ya que será en los pasajes con la duquesa donde alcanzará su clímax ese autoconocimiento de su facundia y de su consecuente corolario, llevando así las ansias protagónicas de Sancho a su máximo extremo. No obstante, aunque en este pasaje ya asoma una agudeza en ascenso, la realidad es que aquí el escudero aún aparece indeciso y vacilante frente a don Quijote. Al respecto observemos el debate sobre el salario:

—Podrá ser —replicó don Quijote—. Y en efecto ¿qué dice Teresa?

—Teresa dice —dijo Sancho— que ate bien mi dedo con vuestra merced, *y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te daré. Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y el que no lo toma es loco.*

—Y yo lo digo también —respondió don Quijote—. Decid, Sancho amigo, pasad adelante, que habláis hoy de perlas.

—Es el caso —replicó Sancho— que, como vuestra merced mejor sabe, todos estamos sujetos a la muerte, y que hoy somos y mañana no, y que tan presto se ve el cordero como el carnero, y que nadie puede prometerse en este mundo más horas de vida de las que Dios quisiere darle; porque la muerte es sorda, y, cuando llega a llamar a las puertas de nuestra vida, siempre va de prisa, y no la harán detener ni ruegos, ni fuerzas, ni cetros, ni mitras, según es pública voz y fama, y *según nos lo dicen por esos púlpitos.*

—Todo eso es verdad —dijo don Quijote—, *pero no sé dónde vas a parar.*

—Voy a parar —dijo Sancho— en que vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere, y que tal salario se me pague de su hacienda, que no quiero estar a mercedes, que llegan tarde o mal o nunca; con lo mío me ayude Dios. En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea, *que sobre un huevo pone la gallina, y muchos pocos hacen un mucho, y mientras se gana algo no se pierde nada.* Verdad sea que si sucediese, lo cual ni lo creo ni lo espero, que vuesa merced me diese la ínsula que me tiene prometida, no soy tan ingrato, ni llevo las cosas tan por los cabos, que no querré que se aprecie lo que montare la renta de la tal ínsula y se descuente de mi salario *gata por cantidad* (II, 7, 596, 597).

En primera instancia, observemos cómo las alusiones al marco conversacional y la condición oral del coloquio ayudan a poner de relieve la actitud dubitativa de Sancho Panza. Así, don Quijote comienza con la ruptura del discurso anterior “Y en efecto ¿qué dice Teresa?”. Ello da pie a la intervención del escudero en código refranescos. Después, viene la siguiente intervención del caballero: “[...] Decid, Sancho amigo, *pasad adelante, que habláis hoy de perlas*”. Como vemos, hasta aquí, don Quijote escucha con beneplácito e incluso vuelve a reforzar la imagen positiva del escudero con el “habláis de perlas”, pues asume que Sancho ha tomado la decisión de emprender la siguiente salida. No obstante, el *pasad*

adelante, dada la naturaleza reiterativa de los refranes, denota tanto la actitud impaciente del caballero como los rodeos titubeantes de Sancho. Rodeos que se subrayan con la reflexión que hace sobre la muerte, a partir del lenguaje de la predicación popular. Frente a esto, el caballero interviene: “Todo eso es verdad –dijo don Quijote–, *pero no sé dónde vas a parar*”, acentuando nuevamente su impaciencia frente a las divagaciones de Sancho. Hasta entonces el escudero pasa directo y sin rodeos a la materia: quiere salario por sus servicios, pues pone en duda la posibilidad de obtener la ínsula.

Asimismo, también vale la pena subrayar que, a lo largo de su argumentación, Sancho desplaza la responsabilidad de la solicitud a su mujer: “Teresa dice”, “Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y el que no le toma es loco”. Vale decir, Sancho se previene en caso de recibir una negativa, como de hecho sucede, lo que enfatiza el estado de ánimo temeroso del escudero y aumenta la emotividad de la escena.

Por su parte, don Quijote vuelve a evidenciar las prevaricaciones de Sancho con ironía: “—Sancho amigo –respondió don Quijote–, a las veces tan buena suele ser una gata como una rata” (II, 7, 597). Como vemos, retoma el juego de palabras lo que le permite a Sancho Panza volver a exhibir su astucia “—Ya entiendo –dijo Sancho–: yo apostaré que había de decir *rata* y no *gata*; pero no importa nada, pues vuesa merced me ha entendido” (*Ibid* 597).

Vale decir, Sancho no sólo vuelve a dejar patente que sabe que el caballero le ha entendido; además, intenta minimizar el yerro como si hubiese sido involuntario. Normalmente el labrador no se justificaba, por lo general asumía que ésa era la manera de hablar que él conocía y su argumento era que igual lo entendían. Aquí, en cambio, intenta acentuar su capacidad y su inteligencia, pues trata de cuidar su imagen como escudero competente frente al amo, porque desea reforzar su petición: Sancho comienza la estrategia

del exhorto y la argumentación en defensa de su objetivo (la imagen negativa del oyente).

Don Quijote, en contraste, le responde desde su código caballeresco:

—Y tan entiendo —respondió don Quijote— que he penetrado lo último de tus pensamientos y sé al blanco que tiras con las innumerables saetas de tus refranes. Mira, Sancho, yo bien te señalaría salario, si hubiera hallado en algunas de las historias de los caballeros andantes ejemplo que me describiese y mostrase por algún pequeño resquicio qué es lo que solían ganar cada mes o cada año; pero yo he leído todas o las más de sus historias y no me acuerdo haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero [...] (II, 7, 597).

La respuesta de don Quijote resulta relevante porque nos muestra la dicotomía cultural entre amo y escudero: la lógica verbomotorea de la oralidad a través de los refranes, frente al pensamiento erudito y libresco que edifica la visión del mundo del caballero. No obstante, observamos que a don Quijote realmente ni le desespera ni le resultan incomprensibles las *saetas de refranes* sanchescos. De hecho, la primera retahíla de refranes le complace, pues expresan que Sancho está dispuesto a pactar la siguiente salida. Es la segunda retahíla, la que lleva de manera explícita la solicitud de salario, la que rechaza el caballero: “En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea, *que sobre un huevo pone la gallina, y muchos pocos hacen un mucho, y mientras se gana algo no se pierde nada*” (II, 7, 596, 597).

Por tanto, en este sentido se genera la dialéctica: la petición de Sancho no se corresponde con la realidad caballeresca contenida en los libros. Esta argumentación no es nueva, por supuesto. El hidalgo utiliza el mismo argumento en 1605, al final del capítulo de los batanes: no ha leído sobre algún escudero que hable tanto frente a su amo como el suyo. No obstante, aquí hay un giro por parte del caballero, ya que, lejos del enojo de los batanes, más bien continúa en el juego de la ironía. Y, más aún, le responde al escudero imitando con humorismo su lenguaje refranescos:

—Y advertid, hijo, que *vale más buena esperanza que ruín posesión, y buena queja que mala paga*. Hablo de esta manera, Sancho, por daros a entender que también como vos sé yo arrojar refranes como llovidos. Y, finalmente quiero decir y os digo que si no queréis venir a merced conmigo y correr la

suerte que yo corriere, que Dios quede con vos y os haga un santo, que a mí no me faltarán escuderos más obedientes (II, 7, 597, 598).

Al respecto quiero señalar cómo la mimesis conversacional da un vuelco interesante.

En contraposición con el castigo de silencio, aquí don Quijote imita el habla refranesca y utiliza su lógica oral para contraargumentar. No obstante, en ambos casos, el resultado es similar: fuera de los códigos de los libros de caballerías, Sancho pierde su derecho a existir como escudero¹¹⁷. Este significado se connota veladamente a través de la comicidad de la ironía, recurso que don Quijote ya ha utilizado al inicio de esta conversación; pero, en esta ocasión, la finalidad es defender su propia imagen negativa, ya que la exigencia del escudero, asimismo, amenaza el objetivo del caballero, llevar a cabo la aventura en sus términos (los códigos de caballería). De este modo, la mimesis conversacional marca el cambio de actitud del caballero frente al creciente protagonismo de Sancho y sus exigencias, para así reiterar la lección de los batanes, pero con otro ánimo.

Sancho, por su parte, comprende perfectamente que ya no se trata solamente de su pretensión con respecto al salario; ahora es su existencia misma como personaje la que está amenazada. De ahí el sumiso cambio de postura frente a la oferta de Sansón Carrasco, quien se ofrece para sustituirlo como escudero. Veamos la defensa de Sancho:

—[...]. Quédese el nuevo Sansón en su patria y, honrándola, honre justamente las canas de sus ancianos padres, que yo con cualquier escudero estaré contento, ya que Sancho no se digna de venir conmigo. —Sí digno —respondió Sancho— enternecido y llenos de lágrimas los ojos, y prosiguió: No se dirá por mí, señor mío, *el pan comido, y la compañía deshecha*¹¹⁸, sí, que no vengo yo de alguna alcurnia desagradecida, que ya sabe todo el mundo, y especialmente mi pueblo, quién fueron los Panza, de quién yo desciendo; y más, que tengo conocido y calado por muchas buenas obras, y por más buenas palabras, el deseo que vuestra merced tiene de hacerme mercedes, y si me he puesto en cuentas de tanto más cuanto acerca de mi salario, *ha sido por complacer a mi mujer*, la cual cuando toma la mano a persuadir una cosa, no hay mazo que tanto apriete los aros de una cuba como ella aprieta a que se haga lo que quiere; pero, en efecto, el hombre ha de ser hombre, y la mujer, mujer, y pues yo soy hombre donde quiera, que no lo puedo negar, también lo quiero ser en mi casa. Y así, no hay más que hacer, sino que vuestra merced ordene su testamento con su *codicillo*, en modo que no se pueda

¹¹⁷ Recuérdesse lo señalado por Ramírez Santacruz con respecto a que así como Sancho actúa y habla no tiene derecho a existir. Véase nota 81, página 117.

¹¹⁸ Explica Francisco Rico, en la nota 41 de la edición aquí citada, que se trata de una frase proverbial que significa: “No se podrá decir que soy desagradecido” (II, 7, 599).

revolcar, y pongámonos luego en camino, porque no padezca el alma del señor Sansón, que dice que su conciencia le *lita* que persuada a vuestra merced a salir vez tercera por ese mundo; y yo de nuevo me ofrezco a servir a vuestra merced fiel y legalmente, tan bien y mejor que cuantos escuderos han servido a caballeros andantes en los pasados y presentes tiempos (II, 7, 599, 600).

Resulta llamativo el discurso argumentativo de Sancho, no sólo por su extensión, sino por su cualidad persuasiva y su organización argumentativa. En primer lugar, establece la *inventio*. Para ello Sancho utiliza, a manera de *tópico de invención*, la frase proverbial “no se dirá por mí, señor mío, *el pan comido, y la compañía deshecha*”. Asimismo, el tópico, le sirve también como *exordio* una vez que lo liga con el tema de su estirpe y su alcurnia, los Panza, cuya reputación no es de malagradecidos. Ello, en conjunto con la alabanza dirigida al amo, de quien dice tener probado y calado su deseo de hacerle mercedes, no sólo expone su causa en cuanto al agradecimiento como virtud que le es inherente; además, le ayuda a aumentar la emotividad persuasiva de su llanto. Es decir, constituye su *captatio benevolentiae*, para ganarse así la simpatía del interlocutor (y juez), don Quijote¹¹⁹.

Posteriormente, el escudero introduce la *narratio*, donde expone que ha sido la presión y la tozudez de Teresa lo que le ha orillado a pedir salario. De este modo, no sólo desplaza nuevamente la responsabilidad a su mujer, sino que se sigue con la *argumentatio*. Ello en el sentido de su disertación sobre cuál es la función del hombre y cuál la de la mujer en la familia. Así, en tanto hombre, él toma las riendas de sus decisiones y opta por cumplir con su deber escuderial.

¹¹⁹ Dicho en otros términos, desde la pragmática y siguiendo las ideas de Haverkate, como acto argumentativo, desarrolla una estrategia que a través de la alabanza, el elogio, la aceptación explícita del punto del amo y la cortesía positiva en lenguaje *polido*, favorece la imagen positiva del caballero para atenuar el conflicto y convencerle. Al respecto, el autor expone lo siguiente sobre las estrategias de cortesía en los actos argumentativos: “la cortesía positiva desplegada en los diálogos discursivos del Quijote se manifiesta en tres maneras distintas: los interlocutores atenúan la diferencia de opinión fingiendo una conformidad parcial; se muestran explícitamente de acuerdo con el punto de vista presentado por el otro y, finalmente, en determinadas ocasiones, Don Quijote refuerza la imagen positiva de Sancho Panza elogiando su forma de argumentar” (Haverkate 2001: 137).

De este modo llega a la *peroratio* y, haciendo gala de su capacidad en lenguaje *polido*, utiliza distintos términos legales para dar por concluido el trato entre amo y escudero: “Y así, no hay más que hacer, sino que vuestra merced ordene su testamento con su *codicilio*, en modo que no se pueda *revolcar*, y pongámonos luego en camino” (II, 7, 599).

Este tipo de elaboración retórica, marcadamente persuasiva, ya la habíamos observado en el capítulo XX de la Primera parte, cuando Sancho suplica a su amo que no lo abandone en medio de la oscuridad. No obstante, la diferencia estriba en el notorio aumento del lenguaje *polido*. Pareciera que tanto el bagaje lingüístico, como las estrategias de cortesía discursiva y argumentativa del escudero han ido en aumento. Así, al lenguaje de las caballerías se le suma una llamativa jerga legal, ambos registros aderezados con malapropismos y tropiezos fonéticos, como es propio de su habla en registro *polido*. Sin embargo, su uso resulta perfecto al caso y a sus fines: no viola la máxima de relación, pues resulta pertinente, ni tampoco viola la máxima de cantidad, a pesar de su extensión¹²⁰. De este modo, logra cerrar el pacto amo/escudero y emprender la siguiente salida. De hecho, esta particularidad lingüística se pone de relieve también gracias a las observaciones paródicas del narrador.¹²¹

Al respecto hay que subrayar dos aspectos: por un lado, en lo que va de la Segunda parte, tanto el narrador como las opiniones de Sansón Carrasco en estilo directo han venido enfatizando el habla del escudero, inclusive la han exagerado un poco, de modo que se

¹²⁰ En realidad, sólo resulta reprochable a la argumentación sanchesca el desplazamiento de la responsabilidad a Teresa Panza, ello en el sentido de una violación a la máxima de calidad que impone honestidad y proscribire aquello que es falso o carente de evidencias. Sin embargo, la violación a la máxima conversacional también le sirve como estrategia persuasiva.

¹²¹ “Admirado quedó el bachiller de oír el *término* y *modode* hablar de Sancho Panza, que, puesto que había leído la primera historia de su señor, nunca creyó que era tan gracioso como allí le pintan; pero oyéndole decir ahora «testamento y codicilio que no se pueda *revolcar*», en lugar de «testamento y codicilio que no se pueda *revocar*», creyó todo lo que de él había leído y confirmolo por uno de los más solemnes mentecatos de nuestros siglos, y dijo entre sí que tales dos locos como amo y mozo no se habrían visto en el mundo [...]” (II, 7, 600).

potencian no sólo el efecto cómico, sino la percepción de facundia desbordada; no obstante, también es innegable que sí ha habido un incremento muy notable de mimesis conversacional y ello no sólo trae consigo más diálogo o nuevos registros léxicos, sino cambios significativos en la psicología del personaje, mismos que irán progresando a lo largo de la obra. Tal es el caso de la tan discutida “inteligencia” del escudero. Por ejemplo, Sansón Carrasco, como acabamos de observar, califica al escudero de loco y de “uno de los más solemnes mentecatos”, juicio que hace justamente a partir de su modo de hablar.

3.3. EL PROTAGONISMO CRECIENTE DE «SANCHO-ENGAÑADOR»: LA SEGUNDA SALIDA DEL ESCUDERO

Con base en lo anterior, observamos cómo a lo largo de la obra va asomando poco a poco la inteligencia del escudero, por lo general aunada a su malicia y justamente a través del habla. Por ejemplo, apenas un capítulo más adelante, el escudero pone a prueba al caballero a través de un ingenioso juego de pregunta-respuesta¹²², en torno al discurso de don Quijote sobre la

¹²² “—Todo lo que vuestra merced hasta aquí me ha dicho —dijo Sancho— lo he entendido muy bien, pero, con todo eso, querría que vuestra merced me sorbiese una duda que ahora en este punto me ha venido a la memoria. —Absolviese quieres decir, Sancho —dijo don Quijote—. Di en buen hora, que yo responderé lo que supiere.

—Dígame, señor —prosiguió Sancho—: esos Julios o Agostos, y todos esos caballeros hazañosos que ha dicho, que ya son muertos, ¿dónde están ahora?

—Los gentiles —respondió don Quijote— sin duda están en el infierno; los cristianos, si fueron buenos cristianos, o están en el purgatorio, o en el cielo.

—Está bien —dijo Sancho—, pero sepamos ahora: esas sepulturas donde están los cuerpos de esos señorazos ¿tienen delante de sí lámparas de plata, o están adornadas las paredes de sus capillas de muletas, de mortajas, de cabelleras, de piernas y de ojos de cera? Y si de esto no, ¿de qué están adornadas?

A lo que respondió don Quijote:

—[...] ninguna de estas sepulturas ni otras muchas que tuvieron los gentiles se adornaron con mortajas, ni con otras ofrendas y señales que mostrasen ser santos los que en ellas estaban sepultados.

—A eso voy —replicó Sancho—. Y dígame ahora: ¿cuál es más, resucitar un muerto o matar un gigante?

—La respuesta está en la mano —respondió don Quijote—: más es resucitar un muerto.

—Cogido lo tengo —dijo Sancho—. Luego la fama del que resucita muertos, da vista a los ciegos, endereza los cojos y da salud a los enfermos, y delante de sus sepulturas arden lámparas, y está llenas sus capillas de gentes devotas que de rodillas adoran sus reliquias, mejor fama será, para este y para el otro siglo, que la que dejaron y dejaren cuantos emperadores gentiles y caballeros andantes ha habido en el mundo.

—También confieso esa verdad —respondió don Quijote” (II, 8, 606, 607).

buena y la mala “Fama”¹²³. Se trata de un cómico pasaje cargado de mimesis conversacional (ironía, juego de palabras, prevaricaciones lingüísticas, etc.) a través del cual el escudero, por un lado, puede expresar su noción materialista sobre la “fama”¹²⁴, aunada ésta a sus aspiraciones en relación con su concepción de aquello que implica su nuevo estatus de personaje literario. Y por otro, la estructura pregunta-respuesta permite observar la astucia con que viola la máxima de relación para desplegar toda una estrategia inductiva, con la que tramposamente va conduciendo a don Quijote a una conclusión falaz.

Este juego de astucia a través del habla, como he señalado, en diversas ocasiones va de la mano de la “malicia” del personaje. Las malicias de Sancho ya se han hecho presentes en la Primera parte; sin embargo, es un aspecto cuyo devenir toma diferentes matices en la Segunda parte, lo que determina los distintos aspectos que conducen a la transformación del escudero. En este sentido, el primer aspecto que resulta relevante es la conciencia con que el propio Sancho asume este aspecto de su personalidad. De hecho, la discusión sobre la fama,

¹²³ Discurso que don Quijote da como respuesta a la afirmación de Sancho acerca de que no le importa lo que se diga de él con tal de verse “puesto en libros y andar por ese mundo de mano a mano” (II, 8, 604). Don Quijote lo compara con la sátira de la dama cortesana que prefirió la deshonra a cambio de fama, aunque fama infame, y de ahí continúa con un largo discurso acerca de las hazañas de los grandes héroes que merecieron fama: “[...] Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad, que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza [...]” (II, 8, 605, 606).

¹²⁴ Una vez que el escudero considera que el amo ha caído en el garlito intelectual, le dice “cogido le tengo”, y procede a dar su punto de vista a manera de conclusión: “Luego la fama del que resucita muertos, da vista a los ciegos, endereza los cojos y da salud a los enfermos, y delante de sus sepulturas arden lámparas, y está llenas sus capillas de gentes devotas que de rodillas adoran sus reliquias, mejor fama será, para este y para el otro siglo” (II, 8, 607). Ello, sobre todo, en el sentido de la vanidad material y la suntuosidad de las sepulturas de dichos héroes. Por esta razón Sancho pregunta, de manera retórica, dónde están esos *Julios* y *Agostos* de los que le habla el caballero y a ello agrega lo siguiente sobre las sepulturas: “Está bien –dijo Sancho– pero sepamos ahora: esas sepulturas donde están los cuerpos de esos señorazos, ¿tienen delante de sí lámparas de plata, o están adornadas las paredes de sus capillas de muletas, de mortajas, de cabelleras, de piernas y de ojos de cera? Y si de esto no, ¿de qué están adornadas?” (*Ibid* 606, 607). Se trata tanto de una crítica velada contra la superstición, así como de una visión utilitaria y materialista más cercana a la de un pícaro (véase el caso del *Viaje de Turquía*), que a la de un mentecato, como se le ha venido definiendo desde la voz narrativa y en opinión del Bachiller y de otros personajes.

aquí citada, tiene como antecedente lo dicho por Sancho en torno a las mentiras contadas por el encantador que ha escrito sus historias:

—Eso es lo que yo digo también —respondió Sancho—, y pienso que en esa leyenda o historia que nos dijo el bachiller Carrasco que de nosotros había visto debe de andar mi honra a coche acá, cinchado, y, como dicen, al estricote, aquí y allí, barriendo las calles. Pues a fe de bueno que no he dicho yo mal de ningún encantador, ni tengo tantos bienes que pueda ser envidiado; *bien es verdad que soy algo malicioso y que tengo mis ciertos asomos de bellaco, pero todo lo cubre y lo tapa la gran capa de simpleza mía, siempre natural y nunca artificiosa*; y cuando otra cosa no tuviese sino el creer, como siempre creo, firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Romana, y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos, debían tener los historiadores misericordia de mí y tratarme bien en sus escritos. Pero digan lo que quisieren, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; aunque por verme puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí todo lo que quisieren (II, 8, 604).

Resulta llamativa la conciencia que el personaje expresa de sí mismo, no sólo por la marcada importancia que se da al reiterar su condición literaria y su preocupación por lo allí dicho, en relación con su fama pública. Además, por un lado, reafirma su condición de cristiano viejo como fundamento principal de su honra, como ya lo ha hecho desde 1605; pero, por otra parte, por primera vez asume frente al caballero que se sabe a sí mismo malicioso y con asomos de bellaco. Veremos que esta malicia y esta bellaquería están directamente relacionadas, no sólo con sus deseos de fama y riquezas, sino también con la astucia y el ingenio que desarrolla en su faceta de Sancho hablador.

Esta malicia, asimismo, se pone de relieve gracias a su capacidad de engañar a don Quijote, que tiene su momento clave en la segunda embajada a Dulcinea. Aquí, la situación obliga a Sancho a ingeniar una serie de engaños que lo ayuden a salir del embrollo, engaño que tendrá consecuencias en el devenir del personaje. Al respecto, Leif Sletsjõe ya ha señalado que, en 1605, Sancho engaña a su amo pero sin mucha gravedad, ya que generalmente lo hace por miedo, como en el capítulo de los batanes. En contraposición, en 1615, la risa que deriva del engaño y las burlas del escudero es más señal de superioridad que de alivio, una vez que logra salir triunfante de los aprietos en que se mete. Dicho de otro

modo, en la Segunda parte Sancho “Se atreve a engañar a Don Quijote, pero ahora no lo hace por miedo, sino por pura socarronería. Se siente superior a su amo porque éste se equivoca tan a menudo en las apariencias” (Sletsjöe 1961: 71).

En este sentido, veremos que ambos tipos de engaño confluyen en la Segunda parte, pero filtrados por la ironía. No obstante, hay matices según la intención: aquellos que son motivados por el miedo o la necesidad de salir de algún embrollo no intencional tienen como función exaltar la comicidad que otorga distensión conversacional; mientras que los engaños producto de la malicia socarrona son los que tendrán efecto en el cambio de actitud del personaje y la consecuente ruptura de los lazos jerárquicos y estamentales amo/escudero. Es decir, su trayectoria hacia la autonomía y libertad que adquiere como personaje novelesco en el devenir de su evolución psicológica.

Con base en lo anterior, observamos que una vez que inician la siguiente salida, será esa astucia la que veremos desarrollar al escudero, lo mismo en los momentos en que crecen sus deseos protagónicos, como en aquellos otros en los que se encuentra en aprietos y echa mano de estas habilidades para salir al paso. En consecuencia, desplegará una serie de estrategias verbales, en distintos registros léxicos, que van desde la ironía hasta la abierta violación de las máximas conversacionales (especialmente la de calidad), aunado ello a diferentes elementos del marco espacio temporal que determinan el actuar del escudero. De esta forma, el conflicto se presenta a partir de la amenaza a la imagen negativa de ambos personajes: por un lado, la posibilidad de ser descubierto por el caballero amenaza el objetivo de Sancho de continuar como escudero y alcanzar la ínsula; y por otro, las mentiras y las burlas de Sancho amenazan uno de los principales motivos del caballero enamorado: el ideal sobre Dulcinea en tanto su “Dama”.

De hecho, desde el capítulo VII de esta Segunda parte, Sancho Panza ha venido poniendo pretextos para persuadir a su amo de no realizar la visita. De tal modo que, una vez en la oscuridad de la noche en el Toboso y ante la férrea voluntad de don Quijote, Sancho no ceja en su intento de convencerlo para evadir la embajada:

—Sancho hijo, guía al palacio de Dulcinea: quizá podrá ser que la hallemos despierta.

—¿A qué palacio tengo de guiar, cuerpo de sol —respondió Sancho—, que en el que yo vi a su grandeza no era sino casa muy pequeña?

—Debía de estar retirada entonces —respondió don Quijote— en algún pequeño apartamento de su alcázar, solazándose a solas con sus doncellas, como es uso y costumbre de las señoras y princesas.

—Señor —dijo Sancho—, ya que vuestra merced quiere, a pesar mío, que sea alcázar la casa de mi señora Dulcinea, ¿es hora ésta por ventura de hallar la puerta abierta? ¿Y será bien que demos aldabazos para que nos oyan y nos abran, metiendo en alboroto y rumor toda la gente? ¿Vamos por dicha a llamar a la casa de nuestras mancebas, como hacen los abarraganados, que llegan y llaman y entran a cualquier hora, por tarde que sea? (II, 9, 609-610).

Observamos cómo la discusión se da en los términos ya conocidos, la dialéctica entre fantasía caballeresca (una princesa o señora debiera vivir en un palacio o alcázar) *versus* la realidad pragmática, según lo que el escudero ve (una casa muy pequeña). Incluso, en el capítulo anterior, Sancho ha reiterado que la vio ahechando trigo a través de unas bardas de corral¹²⁵. No obstante, en este caso, sabemos que el escudero está mintiendo descaradamente, pero la primera evasión resulta más sincera y expresiva y la adereza, incluso, con la expresión *cuerpo de sol* para denotar su exasperación; en cambio, después corrige la estrategia y, en

¹²⁵ “—Yo así lo creo —respondió Sancho—, pero tengo por dificultoso que vuestra merced pueda hablar ni verse con ella, en parte a lo menos que pueda recibir su bendición, si ya no se la echa desde las bardas del corral, por donde yo la vi la vez primera, cuando le llevé la carta donde iban las nuevas de las sandeces y locuras que vuestra merced quedaba haciendo en el corazón de Sierra Morena.

—¿Bardas de corral se te antojan aquéllas, Sancho —dijo don Quijote—, adonde y por donde viste aquélla jamás bastantemente alabada gentileza y hermosura? No debían de ser sino galerías, o corredores, o lonjas o como las llaman, de ricos y reales palacios.

—Todo puede ser —respondió Sancho—, pero a mí bardas me parecieron, si no es que soy falto de memoria.

—Con todo eso, vamos allá, Sancho —replicó don Quijote—, que, como yo la vea, eso se me da que sea por bardas que por ventanas, o por resquicios, o verjas de jardines, que cualquier rayo que del sol de su belleza llegue a mis ojos alumbrará mi entendimiento y fortalecerá mi corazón, de modo que quede único y sin igual en la discreción y en la valentía.

—Pues en verdad, señor —respondió Sancho—, que cuando yo vi ese sol de la señora Dulcinea del Toboso, que no estaba tan claro, que pudiese echar de sí rayos algunos; y debió de ser que como su merced estaba ahechando aquel trigo que dije, el mucho polvo que sacaba se le puso como nube ante el rostro y se le escureció” (II, 8, 602).

tono de exagerada cortesía, vuelve a utilizar el interrogatorio para persuadir a don Quijote, aludiendo justamente a las normas de cortesía frente a una dama. En consecuencia, ahora se trata de lo que ve don Quijote, frente a lo que Sancho, cargado de cinismo e ironía, inventa que vio. Dicho en otras palabras, a partir de la experiencia previa con el caballero, el escudero ha aprendido a utilizar la convención en torno a la discusión sobre la realidad vista según convenga a sus intereses.

Lo anterior llega en este pasaje a un punto de astucia que posiblemente se desdibuja y pasa un poco inadvertido debido a la comicidad con que se adereza desde la mimesis conversacional. Sin embargo, aquí lo relevante es ver cómo el escudero pretende engañar a don Quijote fingiéndose tan ingenuo como al principio de la Primera parte. De ahí la importancia de la exhortación en tono de cortesía, pues ésta pretende atenuar el conflicto sin invadir de manera agresiva el territorio de la fantasía del caballero. Empero, la estrategia, hasta aquí desplegada, aún no le dará frutos, ya que don Quijote insiste en su intención de llevar a cabo la deseada visita a su señora:

—Hallemos primero una por una el alcázar —replicó don Quijote—, que entonces yo te diré, Sancho, lo que será bien que hagamos. Y advierte, Sancho, o que yo *veo* poco o que *aquel* bulto grande y sombra *que desde aquí se descubre* le debe de hacer el palacio de Dulcinea.

—Pues guíe vuestra merced —respondió Sancho—: quizá será así; *aunque yo le veré con los ojos y lo tocaré con las manos y así lo creeré yo como creer que es ahora día*.

Guió don Quijote, y habiendo andado como doscientos pasos, dio con el bulto que hacía la sombra, y vio una gran torre, y luego conoció que el tal edificio no era alcázar, sino la iglesia principal del pueblo. Y dijo.

—Con la iglesia hemos dado, Sancho.

—*Ya lo veo* —respondió Sancho—, y plega a Dios que no demos con nuestra sepultura, que no es buena señal andar por los cementerios a tales horas, y más habiendo yo dicho a vuestra merced, *si mal no me acuerdo*, que la casa de esta señora ha de estar en una *callejuela* sin salida.

—¡*Maldito seas de Dios, mentecato!* —dijo don Quijote—. ¿Adónde has tú hallado que los alcázares y palacios reales estén edificadas en callejuelas sin salida?

—Señor —respondió Sancho—, en cada tierra su uso: quizá se usa aquí en el Toboso edificar en callejuelas los palacios y edificios grandes; y, así, suplico a vuestra merced me deje buscar por estas calles o callejuelas que se me ofrecen: podría ser que en algún rincón topase con ese alcázar, *que le vea yo comido de perros*, que así nos trae corridos y asenderados¹²⁶.

¹²⁶ Francisco Rico, en la nota 10 de la edición aquí citada, anota el siguiente significado para la frase “que le vea comido de perros...”: “Ojalá lo pueda ver troceado, como comida para los perros, puesto que así nos humilla y marea” (II, 9, 611).

—Habla con respeto, Sancho, de las cosas de mi señora —dijo don Quijote— y tengamos la fiesta en paz, y no arrojemos la sogá tras el caldero (II, 9, 610-611).

En primer lugar, en este pasaje, podemos advertir cómo la mimesis conversacional reviste y pone de relieve la dialéctica entre fantasía caballeresca y realidad empírica, a través del marco pragmático. Es decir, la espacialidad, que se desarrolla en medio de una noche oscura, vuelve a edificarse a modo de evidencia¹²⁷ de lugar, la que nos presenta don Quijote, como imagen estática, en función de las deixis y el verbo visual: “que yo *veo* poco o que *aquel* bulto grande y sombra *que desde aquí se descubre*”. De modo que don Quijote pone frente a nuestros ojos el alcázar de Dulcinea, según su fantasía, y con ello la escena que desembocará en un enfrentamiento verbal.

Por su parte, Sancho inmediatamente introduce la ironía, para así desestimar lo visto por el caballero: “quizá será así; *aunque yo le veré con los ojos y lo tocaré con las manos y así lo creeré yo como creer que es ahora día*”, lo que resalta la doble significación de la ironía. En el significado literal, Sancho ve sólo la realidad empírica, no la fantasía del caballero. Y, al mismo tiempo, se enfatiza la actitud cínica y maliciosa del escudero, mediante el significado implícito: no lo creerá aunque lo vea o lo toque porque es perfectamente consciente de su mentira. De esta manera, y sabiendo que es imposible encontrar ningún alcázar allí, ya que la visita anterior es inventada, Sancho sigue al caballero hasta hallar aquel bulto.

Las frases “Con la iglesia hemos dado...” y “ya lo veo” vuelven a subrayar el marco espacial, pero develando esta vez el error. No obstante, aunque ambos se saben ya en la realidad del marco pragmático (no es alcázar sino iglesia), continuará el enfrentamiento gracias a la bellaquería de Sancho y su tendencia a rebajar en tono burlesco todo lo referente

¹²⁷ Véase nota 37, página 42, del capítulo anterior.

a Dulcinea. Al respecto, observamos que el escudero utiliza el tópico memoria-olvido para dar continuidad a su mentira, lo que le permitiría salir del aprieto. Sin embargo, lo hace de una manera evidentemente irónica e insolente: “y más habiendo yo dicho a vuestra merced, *si mal no me acuerdo*, que la casa de esta señora ha de estar en una *callejuela* sin salida”.

El rebajamiento burlesco, de alcázar a callejuela, no sólo implica la pobreza y la pequeñez de la casa de Dulcinea, sino que además podría insinuar su condición de mujer de la vida galante, como ya lo ha sugerido el escudero desde la Primera parte. Este nuevo ataque al motivo de la “Dama” ya resulta intolerable para don Quijote, pues las burlas de Sancho se han hecho presentes desde el capítulo anterior¹²⁸, lo que desata la ira de don Quijote, quien reprende a Sancho con exclamativos insultos: “¡*Maldito seas de Dios, mentecato!*”, “¿Adónde has tú hallado que los alcázares y palacios reales estén edificadas en callejuelas sin salida?”. Así, en contraste con Sancho, don Quijote utiliza el mandato descortés ante la amenaza directa al motivo de Dulcinea (su imagen negativa), en un intento por restablecer su autoridad frente a las impertinencias de su escudero.

Asimismo, los insultos aumentan las circunstancias de emotividad, a través de la ya conocida caracterización de los personajes como impacientes y discutidores. De este modo, además, la comicidad del juego de dramatismo e inmediatez escénica (el marco pragmático) pone también de relieve la socarronería con que Sancho miente y con ello su capacidad e ingenio para ir sorteando los obstáculos y darle la vuelta al discurso.

¹²⁸ Cuando el caballero alude a la luz de Dulcinea que ilumina su corazón, Sancho utiliza el juego de palabras para decir que duda de tal brillo, pues él la ha visto renegrida, refiriéndose veladamente a su aspecto físico, e inmediatamente intenta componer la impertinencia atribuyendo la negrura al hecho de que estaba ahechando trigo: “—Pues en verdad, señor —respondió Sancho—, que cuando yo vi ese sol de la señora Dulcinea del Toboso, que no estaba tan claro, que pudiese echar de sí rayos algunos; y debió de ser que como su merced estaba ahechando aquel trigo que dije, el mucho polvo que sacaba se le puso como nube ante el rostro y se le escureció” (II, 8, 602).

Es decir, por un lado, alude a que tal vez sea uso en el Toboso construir alcázares en calles o callejuelas; pero igualmente no deja pasar la oportunidad para deslizar otra burla: “podría ser que en algún rincón topase con ese alcázar, *que le vea yo comido de perros*”. Esta burla alude a que verá el palacio de Dulcinea troceado como comida de perros, lo que provoca la siguiente llamada de atención, o mandato, de don Quijote al escudero, pero ahora en tono más cortés: “Habla con respeto, Sancho, de las cosas de mi señora –dijo don Quijote– y tengamos la fiesta en paz”. El intento del caballero para mitigar el conflicto resulta fallido. Por el contrario, las burlas se van acumulando sin que el escudero repare en su posición estamental. Veamos:

—Yo me reportaré –respondió Sancho–, pero ¿con qué paciencia podré llevar que quiera vuestra merced que de sola una vez que vi la casa de nuestra ama la haya de saber siempre *hallarla a media noche*, no hallándola vuestra merced, que la debe de haber visto millones de veces?

—*Tú me harás desesperar, Sancho* –dijo don Quijote–. *Ven acá hereje*: no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?

—Ahora lo oigo –respondió Sancho–; y *digo que pues vuestra merced no la ha visto, ni yo tampoco*.

—Eso no puede ser –replicó don Quijote–, que por lo menos ya me has dicho tú que la viste ahechando trigo, cuando me trujiste la respuesta de la carta que le envíe contigo.

—No se atenga a eso, señor –respondió Sancho–, porque *le hago saber que también fue de oídas la vista*, y la respuesta que le truje; porque así sé yo quién es la señora Dulcinea como dar un puño al cielo.

—*Sancho, Sancho* –respondió don Quijote–, *tiempo hay de burlas y tiempo donde caen y parecen mal las burlas*. No porque yo diga que ni he visto ni hablado a la señora de mi alma has tú de decir también que ni la has hablado ni visto, siendo tan al revés como sabes (II, 9, 611).

La fórmula es la misma, como podemos constatar: se alude al marco espacio-temporal, para reforzar la inmediatez escénica: “hallarla a media noche”, aludiendo a la oscuridad de la escena. Acto seguido, don Quijote expone la familiaridad y emotividad de la escena: “Tú me harás desesperar”. Esto se refuerza con el movimiento dentro del marco espacial a través del verbo de movimiento, la deixis de lugar y la pulla exclamativa: “Ven acá hereje”. Así, dentro del dinamismo de la escena, la explicación de don Quijote a Sancho sobre el amor de oídas, como es usual en el código del amor cortés, da pie a la siguiente burla del escudero, quien no toma la lección con seriedad. Así, vuelve a deslizar la ironía con

respecto a la falsa visita a Dulcinea en la Primera parte: “le hago saber que también fue de oídas la vista”.

Es decir, Sancho Panza va jugando con el tema de la mentira a sabiendas de que ello pasa inadvertido para don Quijote. De este modo, la ironía, en conjunto con el marco espacio-temporal y el juego de pullas y comicidad que envuelven la discusión, acentúan la malicia y los asomos de bellaco que el propio escudero reconoce como parte de su carácter. Asimismo, el uso de la ironía nos permite apreciar su creciente ingenio verbal y su sagacidad para ir esquivando disimuladamente los obstáculos bajo la capa de sus donaires.

Lo anterior, sin embargo, difiere de la Primera parte, en el sentido del exceso de burlas y sus consecuencias en la relación estamental amo/escudero. Es decir, a diferencia de los batanes, donde una sola burla bastó para confinar a Sancho Panza al silencio, aquí el exceso de socarronerías no le reporta ninguna sanción real o castigo corporal, lo que acrecienta su protagonismo verbal. Incluso, a pesar de que con ello vuelve a poner en riesgo la convención caballeresca, no sólo en lo que toca a la relación estamental, sino también en relación con la calidad de Señora/Princesa de Dulcinea del Toboso, así como en lo referente al código amoroso en el que ella se edifica, según el género caballeresco.

No obstante, en medio de las pullas y la discusión que parecen interminables, muy oportunamente aparece un labrador cantando un romance. Hecho que, desde la mimesis conversacional, otorga espontaneidad a la disputa, pues logra desarticular el conflicto de manera aparentemente circunstancial, y es ello lo que salva al escudero de un castigo seguro, en caso de continuar en el mismo tono:

Estando los dos en estas pláticas, vieron que venía a pasar por donde estaban uno con dos mulas [...]. Venía el labrador cantando aquel romance que dicen:

Mala la hubiste, franceses,

En esa de Roncesvalles.

—Que me maten, Sancho —dijo en oyéndole don Quijote—, si nos ha de suceder cosa buena esta noche. ¿No oyes lo que viene cantando ese villano?

—*Sí oigo* —respondió Sancho—, pero ¿qué hace a nuestro propósito la caza de Roncesvalles? Así pudiera cantar el romance de Caláinos, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio (II, 9, 612).

Esta ruptura momentánea del discurso nuevamente pone de relieve el marco pragmático. Elemento que se refuerza con las alusiones “no oyes” y “sí oigo”, que nos indican no sólo el canto del romance que llega de la lejanía, sino también el movimiento que sucede, con lo que se logra una atmósfera de familiaridad coloquial, al tiempo que se otorga distensión al conflicto conversacional. Así, una vez que sale de la escena el labrador del romance y se supera la tensión anterior, Sancho logra convencer a don Quijote de volver él solo a buscar a su señora al día siguiente y con la luz del sol.

La vuelta al Toboso y la consecuente búsqueda de Dulcinea subraya otra faceta de la capacidad de Sancho para construir la argucia que le permitirá superar el aprieto. Para ello, la mimesis conversacional se vale del recurso del soliloquio, que nos muestra la disertación interna del escudero:

—Sepamos ahora, Sancho hermano, adónde va vuestra merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? —Pues ¿qué va a buscar?— Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo junto. —¿Y adónde pensáis hallar eso que decís, Sancho? —¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso. —Y bien, ¿y de parte de quién la vais a buscar? —De parte del caballero don Quijote de la Mancha, que desfaze los tuertos y da de comer al que ha sed y de beber al que ha hambre. —Todo eso está muy bien. ¿Y sabéis su casa, Sancho? —Mi amo dice que han de ser unos reales palacios o unos soberbios alcázares. —¿Y habeisla visto algún día por ventura? —Ni yo ni amo la hemos visto jamás. —¿Y pareceos que fuera acertado y bien hecho que si los del Toboso supiesen que estáis vos aquí con intención de sonsacarles sus princesas y a desasosegarles sus damas, viniesen y os moliesen las costillas a puros palos y no os dejaran hueso sano? —En verdad que tendrían mucha razón cuando no considerasen que soy mandado, y que

Mensajero sois, amigo,
No merecéis culpa, non.

—No os fiéis en eso, Sancho, porque la gente manchega es tan colérica como honrada, y no consiente cosquillas de nadie. *Vive Dios que si os huele*, que os mando mala ventura. —*¡Oxte, puto! ¡Allá darás, rayo!* ¡No, sino *ándeme yo buscando tres pies al gato por gusto ajeno!* Y más, que así será buscar a Dulcinea por el Toboso como a Marica por Ravena o al bachiller en Salamanca. *¡El diablo, el diablo me ha metido a mí en esto, que otro no!* (II, 10, 615-116).

Observamos, en primera instancia, el uso que el escudero hace del método pregunta-respuesta. Ya antes ha empleado este procedimiento: con Maritornes y con Teresa Panza,

para darles lecciones; con don Quijote, para entraparlo verbalmente, inducirlo o persuadirlo. Sin embargo, aquí la sarta de preguntas le sirve como un ejercicio de auto reflexión que le permite replantearse la situación en la que está inmerso y la dimensión del problema que debe enfrentar.

De este modo, lo anterior le permite calcular las consecuencias adversas que tal empresa le puede acarrear con los habitantes del Toboso. Por tanto, lo que apreciamos es una detallada elucubración de la situación, que nos va mostrando ya un mayor desarrollo en cuanto a la astucia del personaje frente a las vicisitudes inherentes a su rol escuderial y frente al enredo causado por su propio embuste.

Además, dado que el soliloquio funciona como una variante del aparte y del monólogo dramático, éste otorga ilusión de intimidad al juego de dramatismo e inmediatez escénica. Ello se ve reforzado en la cavilación de Sancho cuando pasa de lo reflexivo a las imprecaciones y lamentos: “¡Oxte, puto!”, “¡no, sino ándeme yo buscando tres pies al gato por gusto ajeno!”, “¡el diablo, el diablo me ha metido a mí en esto, que otro no!”. Las pullas exclamativas, el registro popular, altisonante y refranescos matizan la exasperación de Sancho de forma cómica y expresiva, de modo que se subraya el efecto de realismo y espontaneidad del soliloquio. Igualmente, ello sirve como un pequeño respiro al ejercicio reflexivo. De ahí que lo siguiente será plantearse la solución, mediante una nueva argucia:

—Ahora bien, todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte, debajo de cuyo yugo hemos de pasar todos, mal que nos pese, al acabar de la vida. Este mi amo por mil señales he visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo, si es verdadero el refrán que dice: «Dime con quién andas, decirte he quién eres», y el otro de «No con quien naces, sino con quien paces». Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere. Quizá con esta porfia acabaré con él que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuán mal recado le traigo de ellas, o quizá pensará,

como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura, por hacerle mal y daño (II, 10, 616-617).

Lo primero que hay que destacar es la autoconciencia del personaje. Así como antes aceptó que tiene asomos de malicioso y de bellaco; ahora, se reconoce más loco que su amo. Más interesante aún resulta el hecho de que se autoconfirme lo anterior a partir de la lógica verbomotorea del refrán hilado: “Dime con quién andas, decirte he quién eres”, “No con quien naces, sino con quien paces”. Como ya hemos anotado, el refrán hilado funciona como refuerzo de la idea anterior. Sin embargo, es de notar que, en este caso, esta lógica se presenta como si se tratase de un espontáneo autodescubrimiento en medio de la disertación del soliloquio. Es decir, ello nos muestra el devenir de Sancho en relación con la autoconciencia que va adquiriendo de sí mismo.

En segundo lugar, destaca cómo el cúmulo de experiencias y aventuras acumuladas a lo largo de 1605 ahora sirve al labrador no sólo para juzgar de loco al caballero desde la realidad práctica, sino también para maquinar el nuevo engaño utilizando los códigos de la fantasía caballeresca sobre los que se sustenta la convención. Ello llega a un punto de perspicacia aún más elevado, cuando colige que el embuste bien puede atribuirse a las obras de un encantador. Vale decir, si bien el proceso de *quijotización* ha conducido a Sancho a una paulatina apropiación de su rol escuderil, especialmente a través del lenguaje *polido*, en este momento, le da un giro significativo a la utilidad de la experiencia acumulada, una vez que descubre el envés de estos saberes y los aprovecha para llevar a cabo la treta.

En esta línea se transforma el tópico del encantador, que antes había servido para mediar las visiones de mundo de caballero y escudero, así como para mantener la convención. Lo significativo es el hecho de que su uso engañoso, dentro del ardid de Sancho, al mismo tiempo sirve para salvar la convención de Dulcinea y para evitar, en última instancia, la

ruptura del pacto estamental entre amo y señor, ruptura que consecuentemente sucedería si don Quijote descubriera el engaño.

Es en este sentido como se da el encuentro con la falsa Dulcinea. Esto, a su vez, deviene la primera gran inversión de las categorías listo-tonto/tonto-listo que se da en esta Segunda parte, según las coordenadas de análisis que expone Maurice Molho¹²⁹, con base en la tradición folklórica de los cuentos de Juan Tonto y María Lista. Esta inversión, asimismo, se edifica a través de la mimesis conversacional, como veremos a continuación:

Ya en esto salieron de la selva y descubrieron cerca a las tres aldeanas. Tendió don Quijote los ojos por todo el camino del Toboso, y como no vio sino a las tres labradoras, turbóse todo y preguntó a Sancho si las había dejado fuera de la ciudad.

—¿Cómo fuera de la ciudad? —respondió—. ¿Por ventura tiene vuesa merced los ojos en el colodrillo,¹³⁰ que no ve que son *estas* las que *aquí vienen*, resplandecientes como el mismo sol a medio día?

—Yo no veo, Sancho —dijo don Quijote—, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

—¡*Ahora me libre Dios del diablo!* —respondió Sancho—. ¿Y es posible que tres *hacaneas*, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad!

—Pues yo te digo, Sancho amigo —dijo don Quijote—, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; *a lo menos, a mí tales me parecen*.

—Calle, señor —dijo Sancho—, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, *que ya llega cerca*.

Y, diciendo esto, se adelantó a recibir a las tres aldeanas y, apeándose del rucio, tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras y, hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

—*Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talente al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura*.

A esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohína, dijo:

—*Apártense nora en tal del camino, y déjenos pasar*, que vamos depriesa.

A lo que respondió Sancho:

¹²⁹ “Todo el problema del personaje de Sancho Panza está en esa oscilación entre dos polos opuestos: *ser un tonto o hacerse el tonto*, siendo así que *hacerse el tonto es ser un no-tonto* bajo estatuto y apariencia de tonto” (Molho 1976: 244). Ello sobre la base del mecanismo de reversibilidad en el que el tonto se pasa de listo y somete al Listo-tonto, provocando así la comicidad liberadora del cuento: “En una fantasía que desata todos los lazos que la unen a la contingencia lógica, la reversibilidad instituye el triunfo. Nos hallamos muy cerca del juego infantil, en el que el ladrón se convierte en guardia (y el guardia en ladrón), el alumno en maestro y el caballo en caballero, por turno, pues juega e invierte a capricho las relaciones que en el mundo real se presentan en sentido único. La inversión-reversión de una situación ansiógena es, en la comicidad popular, un mecanismo defensivo” (*Ibid* 269).

¹³⁰ En el colodrillo: “En el cogote”. Véase la nota 36, página 619, de la edición aquí citada.

—¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la columna y sustento de la andante caballería? Oyendo lo cual otra de las dos, dijo:

—Mas ¡jo, que te estrego, burra de mi suegro! ¡Mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino e déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano.

—Levántate, Sancho —dijo a este punto don Quijote—, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago la humildad con que mi alma te adora.

—¡Tomá que mi agüelo! —respondió la aldeana—. ¡Amiguita soy yo de oír resquebrajos! *Apártense y déjenmos ir*, y agradecérselo hemos.

Apartóse Sancho y dejóla ir, contentísimo de haber salido bien de su enredo (II, 10, 619-620).

La primera inversión que destaca es que ahora la *evidentia* de lugar y de persona la construye Sancho. Es decir, Sancho, para construir el engaño, va presentando en el marco espacial a Dulcinea y la dinámica general a través de las deixis y los verbos visuales y de movimiento: “que no *ve* que son *estas* las que *aquí vienen*”, “*venga* a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que *ya llega cerca*”. Vale decir, más allá de la violación a la máxima de calidad (por faltar a la verdad), se trata más bien de la puesta en escena de un engañoso montaje. Ello le permite a Sancho, a través de su mirada, desarrollar su propia fantasía para llevar la treta a donde convenga a sus intereses.

Al mismo tiempo, lo anterior pone a prueba sus habilidades, no sólo como bellaco malicioso, sino también como escudero versado en los códigos caballerescos, pues como él mismo sostiene, “no con quien naces, sino con quien paces”. Al respecto, observamos cómo continúa utilizando deliberadamente el lenguaje *polido* para engañar a don Quijote. Es de este modo como se dirige reiteradamente a la falsa Dulcinea con un exceso de paródica cortesía, inmediatamente después de que se hinca frente a ella. Esto en contraste con 1605, en la embajada sobre la visita falsa, cuando rebaja la belleza de Dulcinea y la llama «sobajada señora» en lugar de «soberana señora», fingiendo despropósitos lingüísticos para

ridiculizarla. Aquí, por el contrario, se dirige a ella en términos casi reverenciales, mediante acumulación de fórmulas de afectada cortesía: “Reina, princesa y duquesa de la hermosura”, “Oh princesa y señora universal del Toboso”, y apela a su altivez, hermosura y magnánimo corazón para que se apiade del amor del caballero, etc. De esta forma, la ironía enfatiza tanto el engaño y la malicia de Sancho Panza como la espontaneidad del marco pragmático, a través de la comicidad.

Este despliegue de zalamería en registro *polido* y la ironía continúan a lo largo del pasaje: mientras don Quijote está atónito frente a las desaliñadas labradoras, que no se corresponden con la dignidad principal de una princesa, Sancho, por su parte, aprovecha la situación para describir burlescamente la actitud de su señor en términos de caballero enamorado: “vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talente *al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia*”. Y remata la burla aludiendo a la condición escuderial y caballerisca que cada uno ostenta, con lo que vuelve a poner de relieve su conocimiento del código de la andante caballería, así como su habilidad discursiva en registro *polido*: “Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el *asendereado* caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura”.

Así la mimesis conversacional nos muestra en el *decir* y en el *hacer* de Sancho, tanto desde el registro léxico como desde el marco pragmático, la astucia embustera del escudero, así como su evolución en el uso escuderial de los códigos de caballerías, pero con una finalidad muy distinta a la de la Primera parte. Es decir, el engaño se da desde la inversión tonto/listo, pero ello se construye ante todo a partir de la inversión lingüística que deviene parodia, tanto de la cortesía caballerisca (en lenguaje *polido*) como de aquellos elementos pragmáticos que

han sido propios de don Quijote en la edificación de la convención de la fantasía (deixis, verbos de movimiento, construcción de la *evidentia*, etc.).

Finalmente, en medio de este *decir* y *hacer* sanchesco de doblez y disimulo, la mimesis conversacional continúa matizando la comicidad del encuentro, al contrastar los elaborados discursos de caballero y escudero con las pullas exclamativas de las labradoras, así como sus movimientos bruscos y hombrunos, y la retirada de la escena con Dulcinea montando a la jineta. Todo ello enfatiza, de manera cómica, las solemnes reverencias que ceremoniosamente y de rodillas le rinden don Quijote y Sancho, de modo que el contrapunto de la mimesis conversacional intensifica la socarronería y la astucia del escudero.

Esta situación resuelve el conflicto una vez que don Quijote concluye que todo ha sido obra de un maligno encantador. Así, el escudero logra su cometido, al tiempo que transforma la convención del encantador en un nuevo instrumento de engaño, aunque paradójicamente ello le permite a don Quijote mantener la convención y seguir adelante con la aventura, aun con las consecuencias que lo anterior ocasionará en relación con Dulcinea.

Hasta aquí hemos constatado el uso de las estrategias de cortesía, el manejo del lenguaje *polido* y la inversión en la construcción de la *evidentia* como piezas claves que se han ido transformando, lo que ha repercutido significativamente en la evolución de Sancho Panza. Sin embargo, el engaño sobre Dulcinea en el Toboso tendrá consecuencias en el desarrollo y la posterior caracterización del personaje. Por ejemplo, su autoconciencia como escudero, así como su visión ambivalente y ambigua frente a la fantasía caballeresca. Es decir, su creer/descreer sobre aquello que ve don Quijote.

En relación con lo anterior, los pasajes con el Caballero del Bosque y su escudero nos dejan algunas claves reveladoras al respecto. Por ejemplo, observamos dos aspectos importantes en cuanto a su conciencia lingüística. En primer lugar, después de salir airoso

del engaño, la seguridad con que se presenta Sancho crece notoriamente, de ahí las libertades que se toma frente al caballero de Bosque. Veamos:

—Por ventura, señor caballero —preguntó el del Bosque a don Quijote—, ¿sois enamorado?
—Por desventura lo soy —respondió don Quijote—; aunque los daños que nacen de los bien colocados pensamientos antes se deben tener por gracias que por desdichas.
—Así es la verdad —replicó el del Bosque—, si no nos turbasen la razón y el entendimiento los desdenes, que siendo muchos, parecen venganzas.
—Nunca fui desdenado de mi señora —respondió don Quijote.
—No, por cierto —dijo Sancho, *que allí junto estaba*—; porque es mi señora como una borrega mansa: es más blanda que una manteca.
—¿Es vuestro escudero éste? —preguntó el del Bosque.
—Sí es —respondió don Quijote.
—Nunca he visto yo escudero —replicó el del Bosque— que se atreva a hablar donde habla su señor: a lo menos, ahí está ese mío, que es tan grande como su padre, y no se probará que haya desplegado el labio donde yo hablo.
—Pues a fe —dijo Sancho— *que he hablado yo, y puedo hablar delante de otro tan... Y aun quédese aquí, que es peor meneallo* (II, 12, 636-637).

Sancho retoma las interrupciones impertinentes no sólo para hacerse presente como agente del discurso, sino también como escudero-protagonista de las aventuras de su amo: *que allí junto estaba*. Pero tal aseveración carece de verdad; sin embargo, la autoconfianza adquirida es tal que, una vez provocado el conflicto conversacional, Sancho ha olvidado la experiencia de los batanes y defiende su derecho a hablar delante de su señor y de cualquier otro. Ello, además, contraviene los deberes estamentales a los que está obligado como escudero de caballero andante, de modo que el protagonismo creciente del escudero, basado en su astucia, vuelve a acortar las distancias jerárquicas.

Frente a lo anterior, una vez que el escudero del caballero del Bosque saca de escena a Sancho, se atenúa el conflicto conversacional. No obstante, la plática con Tomé Cecial muestra otra faceta de la conciencia de Sancho en relación con los códigos de cortesía verbal que supone propios de un escudero de caballero andante: lo que para él significa *hablar escuderilmente*. El encuentro desemboca en un nuevo conflicto al tocar el tema de la crianza

de Sanchica y la pretensión de hacerla condesa¹³¹. Las burlas y los improperios de Tomé Cecial contra Sanchica (*hi de puta, puta, bellaca*), por supuesto no son bien recibidos por Sancho, quien responde desde su posición escuderil: “[...] Y hállese más comedidamente; que para haberse criado vuesa merced entre caballeros andantes, que son la misma cortesía, no me parecen muy concertadas esas palabras.” (II, 13, 640). Dicho de otro modo, nuestro escudero expresa, por un lado, su entendimiento del decoro escuderil y la dignidad con que lo asume conforme crece su autoconfianza y su orgullo como protagonista de aventuras caballerescas; y por otro, la conversación con su compadre también pone de relieve la ambivalencia entre lo rústico de su naturaleza y lo aprendido junto a don Quijote¹³².

Empero, Sancho nuevamente pone de manifiesto que “no con quien naces, sino con quien paces”, enfatizando así que su habla cortés se debe a la compañía de su amo. Al mismo tiempo, con ello continúa construyendo su autoimagen frente a los otros y otorgando así la dignidad correspondiente a su condición de escudero.

¹³¹ “—Y ¿qué edad tiene esa señora que se cría para condesa? —preguntó el del Bosque.

—Quince años, dos más a menos —respondió Sancho—; pero es tan grande como una lanza, y tan fresca como una mañana de Abril, y tiene una fuerza de un ganapán.

—Partes son ésas —respondió el del Bosque— no sólo para ser condesa, sino para ser ninfa del verde bosque. ¡*Oh hi de puta, puta, y qué rejoy debe de tener la bellaca!*

A lo que respondió Sancho, algo mohíno:

—Ni ella es puta, ni lo fue su madre, ni lo será ninguna de las dos, Dios queriendo, mientras yo viviere. *Y hállese más comedidamente; que para haberse criado vuesa merced entre caballeros andantes, que son la misma cortesía, no me parecen muy concertadas esas palabras.*” (II, 13, 640).

¹³² Por un lado, resalta el contraste cuando Tomé Cecial intenta disimular el insulto contra Sanchica: “— ¡Oh, qué mal se le entiende a vuesa merced —replicó el del Bosque— de achaque de alabanzas, señor escudero! ¿Cómo y no sabe que cuando algún caballero da una buena lanzada al toro en la plaza, o cuando alguna persona hace alguna cosa bien hecha, suele decir el vulgo: «¡*Oh hi de puta, puto, y qué bien que lo ha hecho!*» Y aquella que parece vituperio, en aquel término, es alabanza notable [...]?” (II, 13, 640). Y por otro, cuando, ante la emoción de la calidad del vino que le ofrece Tomé Cecial, a Sancho se le sale de manera espontánea la siguiente exclamación:

“—¡*Oh hi de puta, bellaco, y cómo es católico!*

—¿Veis ahí —dijo el del Bosque en oyendo el *hi de puta* de Sancho— cómo habéis alabado este vino llamándole *hi de puta?*” (II, 13, 643).

Inclusive, a pesar de que califica de loco a su amo y de reconocer frente a su compadre que ha seguido a don Quijote movido por la ínsula y el deseo de ganancias materiales¹³³, en realidad Sancho mantiene la admiración y el cariño a su amo¹³⁴. Sin embargo, lo que se ha modificado, a partir de la falsa embajada, es su proceso de creer/descreer en la fantasía caballeresca. Se trata de un proceso que continúa hasta cierto punto ambivalente, pero que a partir del engaño comienza a alejar cada vez más al escudero de la convención. Ello, por ejemplo, se observa al final de la batalla con el Caballero del Bosque, o Caballero de los Espejos, y se hace evidente desde la mimesis conversacional. Veamos:

—*¡Acude, Sancho, y mira lo que has de ver y no lo has creer! ¡Aguija, hijo, y advierte lo que puede la magia; lo que pueden los hechiceros y los encantadores!*

Llegó Sancho, y como vio el rostro del bachiller Carrasco, comenzó a hacerse mil cruces y a santiguarse otras tantas. En todo esto no daba muestras de estar vivo el derribado caballero, y Sancho dijo a don Quijote:

—Soy de parecer, señor mío, que, por sí o por no, vuesa merced hínque y meta la espada por la boca *a este que parece el bachiller Sansón Carrasco: quizá matará en él a alguno de sus enemigos los encantadores* (II, 14, 654).

El movimiento del marco espacial vuelve a enfatizar la emotividad de los personajes.

Así, don Quijote utiliza los elementos propios del desplazamiento: verbo de movimiento (acudir), y verbos visuales (mirar y ver), para introducir el asombro en torno a aquello que

¹³³ “[...] el diablo me pone ante los ojos aquí, allí, acá no, sino acullá, un talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano, y me abrazo con él, y lo llevo a mi casa, y echo censos, y fundo rentas, y vivo como un príncipe; y el rato que en esto pienso se me hacen fáciles y llevaderos cuantos trabajos padezco con este mentecato de mi amo, de quien sé que tiene más de loco que de caballero” (II, 13, 640-641).

¹³⁴ A pesar de que nuevamente se llama a sí mismo engañado y acepta que ha salido a la aventura movido por la codicia y la esperanza de encontrar otro saco lleno de ducados, al mismo tiempo se expresa de don Quijote en estos términos tan emotivos como familiares:

“[...] Mas si es verdad lo que comúnmente se dice, que el tener compañeros en los trabajos suele servir de alivio en ellos, con vuestra merced podré consolarme, pues sirve a otro amo tan tonto como el mío.

—Tonto, pero valiente —respondió el del Bosque—, y más bellaco que tonto y que valiente.

—Eso no es el mío —respondió Sancho—: digo, que no tiene nada de bellaco, *antes tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna*: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y *por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón*, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga.

—Con todo eso, hermano y señor —dijo el del Bosque—, si el ciego guía al ciego, ambos van a peligro de caer en el hoyo. Mejor es retirarnos con buen compás de pies, y volvernos a nuestras querencias; que los que buscan aventuras no siempre las hallan buenas” (II, 13, 641-642).

tienen frente a sus ojos: *y no lo has de creer*. Y justamente, para Sancho la dificultad de la cuestión estribará en creer o no. En primera instancia, asume que *parece* el bachiller Sansón Carrasco. Tal como vimos en el pasaje de los Molinos de viento, Sancho utiliza el verbo *parecer* para describir lo que ve don Quijote, cuando su noción de lo visto es titubeante. Aun así, concede que puede tratarse de algún encantador, pero no abandona la duda, que acentúa con la frase “por sí o por no” y por ello aconseja clavarle la espada.

No obstante, el problema llega cuando ve a Tomé Cecial sin las narices ni el disfraz. El descubrimiento de su compadre, lo que ven sus ojos, es la primera razón que lo distancia de la convención fantástica del encantador¹³⁵, aunque no se atreva a contradecir del todo a su amo. Sin embargo, la razón fundamental de su incredulidad nos la hace saber el narrador: “Y como él sabía que la transformación de Dulcinea había sido traza y embeleco suyo, no le satisfacían las quimeras de su amo; pero no le quiso replicar, por no decir alguna palabra que descubriese su embuste” (II, 16, 659-660).

Es decir, el miedo a ser descubierto ya lo ha dejado entrever desde la conversación con el Caballero del Bosque y ello será una arista cuyo escozor le seguirá de aquí en adelante: la conciencia que tiene de su propio ardid, construido justamente a base de un falso encantador que le crea ciertos reparos y malicia con respecto al tema. En consecuencia, el escudero finge conformidad con el del amo, pero como estrategia argumentativa para evitar

¹³⁵ “—Y ¿crees tú, Sancho, por ventura, que el Caballero de los Espejos era el bachiller Carrasco, y su escudero Tomé Cecial tu compadre?

—No sé qué me diga a eso —respondió Sancho—; sólo sé que las señas que me dio de mi casa, mujer y hijos no me las podría dar otro que él mismo; y la cara, quitadas las narices, era la misma de Tomé Cecial, como yo se la he visto muchas veces en mi pueblo y pared en medio de mi misma casa; y el tono de la habla era todo uno.

—Estemos a razón, Sancho —replicó don Quijote—. Ven acá: ¿en qué consideración puede caber que el bachiller Sansón Carrasco viniese como caballero andante, armado de armas ofensivas y defensivas, a pelear conmigo? ¿He sido yo su enemigo por ventura? ¿Hele dado yo jamás ocasión para tenerme ojeriza? ¿Soy yo su rival, o hace él profesión de las armas, para tener envidia a la fama que yo por ellas he ganado?

—Pues ¿qué diremos, señor —respondió Sancho—, a esto de parecerse tanto aquel caballero, sea el que se fuere, al bachiller Carrasco, y su escudero a Tomé Cecial mi compadre? Y si ello es encantamiento, como vuestra merced ha dicho, ¿no había en el mundo otros dos a quien se parecieran?” (II, 16, 659-660).

otro conflicto verbal. Empero, esta autoconciencia ya influye de manera determinante en su nueva percepción de las cosas en las subsecuentes aventuras.

Es, por tanto, su propia capacidad de engaño la que lo lleva a descubrir el mundo de doblez y disimulo que rodea la empresa caballeresca de su amo y la suya propia. De esta forma, su percepción se va transformando a través de una mirada cada vez más maliciosa y aguda. Por supuesto, esta variación no sólo dista bastante de la característica ingenuidad del Sancho Panza de 1605; además, ello marcará el motivo de Dulcinea que cruza toda la Segunda parte, que desemboca en un conflicto constante con el escudero y su propio devenir. Sin embargo, este proceso primero deberá pasar por algunas aventuras que confrontan la visión de Sancho y también por la experiencia de ir poniendo a prueba su malicia, su capacidad de engaño y, sobre todo, su capacidad lingüística-escuderil sobre la que se construye parte fundamental de su protagonismo.

En este sentido, además, observamos que el juicio del escudero se tornará cada vez más complejo. Por un lado, encontramos cuestionamientos en torno a las fantasías del hidalgo, que si bien son más ecuanímes, asimismo están argumentados con base en los propios códigos de la andante caballería que ha aprendido como discípulo de don Quijote. Tal es el caso de la aventura de las Cortes de la muerte, en donde Sancho convence a su amo de no sacar la espada contra los “representantes”, ya que ninguno está armado caballero. Otro ejemplo significativo es el pasaje del Retablo de Maese Pedro, pues Sancho es consciente de que la descomunal batalla es contra los títeres, sabe que el caballero ha confundido el teatro con la realidad. Sin embargo, incluso allí es capaz de ser mediador entre ambas realidades y de evaluar los destrozos causados por su amo.

No obstante lo anterior, el incremento de la astucia y la capacidad de engaño ya han echado a andar este aspecto de la personalidad maliciosa de Sancho Panza. Aspecto que se

desarrolla también de manera ambivalente, pero determinado tanto por sus intereses inmediatos como por sus aspiraciones más elevadas, como ya he mencionado. En este sentido, el pasaje de “El caballero de los leones” pone de manifiesto esta nueva ambivalencia y los puntos hacia donde oscila el personaje. Dicho capítulo comienza con la comicidad en torno a los requesones que accidentalmente Sancho ha dejado en la celada de don Quijote¹³⁶. Al verse en tamaño aprieto, el escudero calla e intenta hacerse el disimulado. Sin embargo, una vez confrontado por el hidalgo recurre a su malicia para salir al paso del conflicto:

—Por vida de mi Señora Dulcinea del Toboso, que son requesones los que aquí me has puesto, *traidor, bergante y malmirado escudero*.

A lo que con gran flema y disimulación respondió Sancho:

—Si son requesones, démelos *vuesa* merced, que yo me los comeré. Pero cómalos el diablo, que debió ser el que ahí los puso. *¿Yo había de tener el atrevimiento de ensuciar el yelmo de vuesa merced? ¡Hallado le habéis el atrevido!* A la fe, señor, a lo que Dios me da entender, *también debo yo tener encantadores que me persiguen como a hechura y miembro de vuesa merced*, y habrán puesto ahí esa inmundicia para mover a cólera su paciencia y hacer que me muela como suele las costillas. Pues en verdad que esta vez han dado salto en vago, que yo confío en el buen discurso de mi señor, que habrá considerado que ni yo tengo requesones, ni leche, ni otra cosa que lo valga, y que si la tuviera, antes la pusiera en mi estómago que en la celada.

—Todo puede ser —dijo don Quijote (II, 17, 670-671).

Desde la mimesis conversacional, como se observa, se hace uso nuevamente de la inversión del juego de pullas y la confrontación de registros léxicos: don Quijote, al estallar en cólera, es quien increpa con pullas coloquiales: “*traidor, bergante y malmirado escudero*”. En contraposición, Sancho vuelve a responder haciendo uso deliberado y malicioso del lenguaje *polido* y los códigos de cortesía escuderiles que, muy a su estilo, a estas alturas ya domina: el tono de “flema y disimulo” al que alude el narrador, pero con una intención marcadamente irónica. Intención que se pone de relieve, por ejemplo, con la reiteración

¹³⁶ “—¿Qué será esto, Sancho, que parece que se me ablandan los cascos o se me derriten los sesos, o que sudo de los pies a la cabeza? Y si es que sudo, en verdad que no es de miedo: sin duda creo que es terrible la aventura que quiere sucederme. Dame, si tienes, con qué me limpie, que el copioso sudor me ciega los ojos.

Calló Sancho y diole un paño, y dio, con él, gracias a Dios de que su señor no hubiese caído en el caso. Limpióse don Quijote, y quitose la celada por ver qué cosa era la que, a su parecer, le enfriaba la cabeza, y viendo aquellas gachas blancas dentro de la celada, las llegó a las narices, y, en oliéndolas, dijo:

—Por vida de mi Señora Dulcinea del Toboso, que son requesones los que aquí me has puesto, *traidor, bergante y malmirado escudero*”. (II, 17, 670).

burlesca de la fórmula cortés para dirigirse al caballero, *vuesa merced*, repetida humorísticamente cuatro veces.

A la luz de la pragmática, podemos observar que la nueva función irónica del lenguaje *polido* se edifica como parte de las diversas estrategias de los principios de colaboración y conflicto dialogal que atraviesan la conversación de nuestros protagonistas, y que se materializa sobre la base del juego de cortesía y descortesía. Asimismo, su objetivo es exponer la astucia y la picardía con que el personaje ya ha aprendido a utilizar el bagaje de los códigos caballerescos. Ello, de manera tan elocuente como maliciosa, pero con la finalidad de salir al paso de un accidente no intencional. Es decir, una argucia ciertamente deliberada, pero inofensiva.

Más aún, utiliza las propias palabras del caballero, quien no hace poco le acaba de dar la lección sobre el cuerpo en unidad que conforman amo y escudero, según el pacto estamental a partir de la lección «*quando caput dolet*». Pero el flemático juego de fingimiento y doblez, “¿*Yo había de tener el atrevimiento de ensuciar el yelmo de vuesa merced? ¡Hallado le habéis el atrevido!*”, al mismo tiempo que intenta salvaguardar la relación jerárquica¹³⁷ de los dialogantes al evitar el conflicto, irónicamente va alejando cada vez más la distancia jerárquica y el pacto estamental, debido a la burla que a nada está de la falta de respeto. Además, cabe agregar que el énfasis de la artimaña, a través de la ironía, vuelve a poner de relieve el marco pragmático del coloquio, no sólo por las dobles intenciones de Sancho, sino por la comicidad gestual, proxémica y quinésica que ello nos sugiere.

Dicho en otros términos, a medida que van creciendo las chanzas de Sancho, se enfatiza más el juego de familiaridad y distensión tanto en función de la comicidad

¹³⁷ En relación con la cortesía, y por ende con la descortesía, véase la explicación de Ana Vian citada en la nota 112 de este capítulo, página 168.

conversacional como en lo referente a las distancias jerárquicas enmarcadas en el juego de “Circunstancias y Emotividad” en que aquéllas se van acortando sustancialmente, a medida que el escudero lleva más lejos las burlas y faltas de respeto.

Por otra parte, y más importante aún, está el uso del motivo de los encantadores. Empero, con la reciente experiencia del falso encantamiento de Dulcinea, el escudero ya es plenamente consciente de su nueva actitud cargada de socarronería y utiliza el motivo para mentir y burlarse deliberadamente. De ahí que se atreve a afirmar que, siendo él un miembro más del caballero y el caballero la cabeza, él también tiene sus propios encantadores. De este modo, la ironía realza cómo se va acentuando la personalidad de Sancho Panza, no sólo en términos de su malicia y vivacidad; además, se pone de relieve cómo, de un modo u otro, va tratando de equiparar su estatuto escuderil con el nivel caballeresco de su amo.

No obstante, este cambio de función en el motivo de los encantadores seguirá siendo problemático y oscilará de manera compleja a medida que se va problematizando la visión de mundo del personaje. De hecho, ello queda claro justamente en este mismo capítulo. Aquí, una vez que Sancho se enfrenta al osado atrevimiento de su amo, quien está decidido a pelear con los leones, el escudero olvida toda aquella fanfarronería y regresa al miedo habitual que le caracteriza en situaciones de peligro. Sin embargo, en primer lugar, resulta peculiar que cuando le preguntan si su amo es tan loco como para acometer contra los leones, el escudero descarta la locura, debido al respeto que profesa al amo:

—¡*Ta, ta!* —dijo a esta sazón entre sí el hidalgo—. Dado ha señal de quién es nuestro buen caballero: los requesones sin duda le han ablandado los cascos y madurado los sesos.

Llegose en esto a él Sancho y díjole:

—Señor, por quien Dios es que vuesa merced haga de manera que mi señor don Quijote no se tome con estos leones, que si se toma, aquí nos han de hacer pedazos a todos.

—Pues ¿tan loco es vuestro amo —respondió el hidalgo—, que teméis y creéis que se ha de tomar con tan fieros animales?

—No es loco —respondió Sancho—, sino atrevido (II, 17, 672).

Como se observa, el hidalgo, a través del aparte expresa la interjección exclamativa “¡*Ta, ta!*!”. Probablemente Sancho no entreoye el aparte, pues el hidalgo habla para sí en lo que podría ser un aparte susurrable mediante la lectura vocalizada para los oyentes extratextuales. Sin embargo, la exclamación le permite deducir al escudero, dado su alto nivel de sugerencia proxémica, quinésica y gestual, la decisión del caballero de aventurarse a tamaña hazaña. Asimismo, con ello se mantiene no sólo el tono de comicidad, sino que se crea la atmósfera de intimidad e inmediatez escénica en la que se desarrolla la aventura y su súbito movimiento hacia la jaula. Es, por tanto, en este marco pragmático donde Sancho Panza, a pesar del miedo, mantiene el debido respeto al amo y lo califica únicamente de atrevido. Más aún, al ver la determinación del caballero, muerto de miedo y con lágrimas en los ojos, Sancho intenta persuadirlo:

Oído lo cual por Sancho, con lágrimas en los ojos le suplicó desistiese de tal empresa, en cuya comparación habían sido tortas y pan pintado la de los molinos de viento y la temerosa de los batanes y, finalmente, todas las hazañas que había acometido en todo el discurso de su vida.

—Mire, señor —decía Sancho—, *que aquí no hay encanto* ni cosa que lo valga; que *yo he visto* por entre las verjas y resquicios de la jaula una uña de león verdadero, y saco por ella que el tal león cuya debe de ser la tal uña es mayor que una montaña (II, 17, 673).

Y efectivamente, ésta es la empresa de mayor peligro a la que se ha enfrentado don Quijote. La osadía del caballero es directamente proporcional al miedo despavorido de Sancho. De ahí que, influido por este clima de emotividad, el escudero se expresa con toda sinceridad, partiendo de lo que él mismo ha visto a través de las verjas de la jaula. Así, afirma “aquí no hay encanto”. Se encuentra nuevamente en el terreno de lo visto corpóreo y a partir de ello niega la fe basada en la contemplación de lo invisible: la fe en la andante caballería. De este modo, en un abrir y cerrar de ojos, Sancho Panza ha pasado de la bellaquería de inventarse sus propios encantadores, al miedo extremo que le obliga a asumir la realidad práctica y negar rotundamente la intervención de encantamientos, sin que por ello recurra a tretas como en el caso de los batanes.

Ahora bien, dado que Sancho ve cómo don Quijote sale airoso del encuentro con el león, vuelve a reforzar la admiración que le profesa a su amo. Sin embargo, este oscilar de un extremo a otro adquirirá otros matices que volverán a poner en conflicto la visión y el juicio del personaje. Empero, es importante poner de relieve cómo Sancho va fluctuando de la convención de los encantamientos, aun de manera fingida, al engaño, al miedo, a la duda y hasta regresar de nuevo a la admiración.

No obstante, en esta fase, la ambivalencia parte de una posición más solvente en cuanto al dominio que Sancho tiene de la situación. Dominio en el que se pone de relieve el cambio de actitud con respecto a su propio miedo: no lo enfrenta con tretas o argucias, sino tratando de persuadir a través de la palabra, ruegos y elocuentes exhortaciones. Vale decir, la socarronería y las argucias, de momento, van quedando relegadas para asuntos menos graves como el de los requesones; pero, en situaciones de verdadero peligro, Sancho se percibe con más suficiencia para enfrentarlas con mayores recursos y capacidades, habilidades que ha adquirido de sus experiencias previas como escudero.

Asimismo, esta suficiencia, que va estrechamente ligada a su autoconciencia lingüística, se va haciendo más evidente a medida que Sancho Panza avanza en su trayecto, el cual va dirigido al desprendimiento más climático con la convención de los encantadores; es decir, a medida que se acercan al desacuerdo de la Cueva de Montesinos. Desacuerdo que resulta climático, no sólo en relación con el engaño de Dulcinea, sino también en lo referente al devenir de la visión del mundo del escudero.

En este sentido, ello se pone de relieve cuando Sancho observa a don Quijote dar consejos a Basilio sobre el matrimonio y cómo elegir buena esposa, en el capítulo XXII. El escudero, quien ha escuchado y observado atentamente la escena, expresa su juicio al respecto a través de otro aparte dicho entre dientes:

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 yirme por ese mundo adelante predicando lindezas; y yo digo de él que cuando comienza a enhilar sentencias y a dar consejos, no sólo puede tomar un púlpito en las manos, sino dos en cada dedo, y andarse por esas plazas a ¿qué quieres boca? ¡Válete el diablo por caballero andante, que tantas cosas sabes! Yo pensaba en mi ánima que sólo podía saber aquello que tocaba a sus caballerías, pero no hay cosa donde no pique y deje de meter su cucharada.

Murmuraba esto algo Sancho, y entreoyole su señor y preguntole:

—¿Qué murmuras, Sancho?

—No digo nada, ni murmuro de nada —respondió Sancho—; sólo estaba diciendo entre mí que quisiera haber oído lo que vuesa merced aquí ha dicho antes que me casara, que quizá dijera yo ahora «El buey suelto bien se lame».

—¿Tan mala es tu Teresa, Sancho? —dijo don Quijote.

—No es muy mala —respondió Sancho—, pero no es muy buena: a lo menos no es tan buena como yo quisiera (II, 22, 716).

Como ya se ha observado en el análisis de 1605, esta no es la primera vez que Sancho escucha sin ser notado y a partir del silencio genera su propio juicio con respecto a lo que oye. Sin embargo, en la Primera parte, ese pensamiento lo conocemos por lo general a través de la voz del narrador: aquí es en voz del propio personaje mediante el uso del aparte. De este modo, el aparte, como herramienta de la mimesis conversacional, tiene aquí la función de revelar el pensamiento íntimo del personaje de una manera más profunda; es decir, más allá de la tradicional comicidad del cuchicheo. En 1615, encontramos que los apartes entredichos van develando paulatina y sutilmente el devenir no sólo de la autoimagen que el escudero tiene de sí mismo, sino también en relación con el caballero: su conciencia de sí a partir de las reprensiones a su manera de hablar. Estas reprensiones surgen también a partir de la voz de los otros personajes, quienes lo han reprendido desde el diálogo y el conflicto. Es esta reprensión a su habla la que se cuestiona. Así, el discernimiento a través del cual emite su parecer con respecto al habla y el discurso de su amo en comparación con el suyo nos deja ver cómo, lejos de estar influido por la crítica de los corregidores de *voquibles*, Sancho ha alcanzado un nivel de autoconfianza tal que nos sugiere que, en la mente del escudero, son los otros quienes no entienden la sustancia de su discurso.

Por tanto, desde esta perspectiva, equipara los consejos *hilados* de don Quijote y su prolijo discurso con los refranes *hilados* y la facundia desbordada que tanto le han reprendido. En este sentido pudiera parecer conmovedora su actitud al compararse con el caballero, pero para Sancho las suyas son cosas de tanto “meollo y de sustancia” como las que expresa el caballero¹³⁸. Dicho de otro modo, las alabanzas al discurso y a la amplia sabiduría que le permite a don Quijote opinar de todo, tan elocuente como extenso, son realmente sinceras. Ello no entra en el terreno de la ironía. Sencillamente, desde su posición como escudero experimentado, en este punto de su segunda salida ya se considera a la altura de su amo, al menos en lo que se refiere a su competencia en el uso y abuso de la palabra. Por tanto, lo que en realidad le causa desconcierto es que a él se le reprima o juzgue aquella facundia que, a su juicio, es de tanto provecho y valor como la de su amo.

No obstante, la función pragmática del aparte, dentro del marco conversacional, continúa y se refuerza a través de la comicidad y la ironía¹³⁹. Así, al ser descubierto y confrontado por don Quijote, Sancho vuelve a darle la vuelta al tema con su característica socarronería: “sólo estaba diciendo entre mí que quisiera haber oído lo que vuesa merced aquí ha dicho antes que me casara, que quizá dijera yo ahora «El buey suelto bien se lame»”.

¹³⁸ De hecho, ya hemos visto, en el análisis de 1605, que los refranes hilados de Sancho en realidad responden a la lógica de las psicodinámicas de la oralidad, de manera que cada refrán refuerza la idea del anterior. Y en varios de esos casos sí se trata de afirmaciones y sentencias que encierran mucha sustancia, según los paradigmas de la sabiduría popular y las culturas orales.

¹³⁹ En relación con su función retórica, Ana Vian Herrero expone que “el aparte *frente al lector* va ligado al humor, ese estado de espíritu particular que consiste en presentar la realidad de manera que descubra sus aspectos divertidos y a menudo insólitos; el locutor deja de ser sincero y lo hace sentir a su lector; el humor busca lo insólito, la sorpresa y participa del juego; es a menudo un juego gratuito, o puede ser negro” (Vian 2003: 1322). Asimismo, en su función retórica o argumentativa, agrega que el aparte “Va igualmente unido con frecuencia a la ironía, figura de pensamiento que por lo general conduce a un modo de expresión antifrástico; es una forma de comedia en la que el locutor desempeña un papel de adversario del que toma las palabras y al que cita insidiosamente sin comillas; se superponen dos voces, la del locutor-autor y la del enunciador al que se critica, dos voces aparentemente mezcladas pero que siguen siendo distintas; hay toma de distancia sobre el discurso, lo que invierte la escala de valores. Si en el acto oral ayudan la entonación y la mímica, en el escrito la ironía es más delicada de interpretar” (*Ibid* 1323).

El escudero regresa nuevamente al terreno del humorismo y enfatiza la doble intención de lo dicho con el remate refranescos: «El buey suelto bien se lame», es decir, “quien esté solo puede hacer lo que quiere”¹⁴⁰. Evidentemente, no se queja realmente de Teresa, sino que se burla de esa elocuencia de “predicador” que tanto le ha reprochado, sin reparar en la propia.

Asimismo, se trata también de evadir el tema y evitar la confrontación verbal, pues infiere que pudiera ser un desencuentro ríspido. De esta forma, se vuelve más económica la conversación: evita la tensión y da paso a otro tema. Ello, a su vez, resalta el marco pragmático del encuentro y su condición hablada a través de la teatralidad y el movimiento que sugieren tanto la comicidad irónica como las marcas auditivas que colocan deícticamente a los personajes en el marco espacial: todo esto *oía*, ¿qué *murmuras*, Sancho? No *digo* nada, ni *murmuro* de nada. Así, la comicidad conversacional matiza lo dicho en el aparte y permite continuar sin confrontación y la evolución del personaje sigue su cauce, caracterizada por el abuso de la palabra que se permite a medida que crece su confianza escuderial.

En esta misma línea, poco antes de llegar a la Cueva de Montesinos y después de haberse comparado con su amo en cuanto a la sustancia de sus respectivos discursos, Sancho ahora no se resiste al deseo de hacer gala de su conocimiento e ingenio frente a la erudición del primo humanista. Razón por la que le interroga alegremente, pero de manera a todas luces impertinente, pues vuelve a violar las máximas de calidad, cantidad y relación, dado que la sarta de preguntas no viene al caso con el tema de la conversación¹⁴¹. Se trata sencillamente

¹⁴⁰ Significado que anota Francisco Rico en la nota 12, a pie de página, de la edición aquí citada (II, 22, 716).

¹⁴¹ “Sancho, que había estado muy atento a la narración del primo, le dijo:

—Dígame, señor, así Dios le dé buena manderecha en la impresión de sus libros: ¿sabrá decir, que sí sabrá, pues todo lo sabe, quién fue el primero que se rascó la cabeza, que yo para mí tengo que debió de ser nuestro padre Adán?

—Sí sería —respondió el primo—, porque Adán no hay duda sino que tuvo cabeza y cabellos, y siendo esto así, y siendo él el primer hombre del mundo, alguna vez se rascaría.

—Así lo creo yo —respondió Sancho—; pero dígame ahora: ¿quién fue el primer volteador del mundo?

de sacar a relucir su saber y su donaire, con la intención, digamos, de impresionar y dejar sin palabras al humanista *sabelotodo*.

No obstante, don Quijote infiere que la ingeniosa y certera respuesta no puede ser de Sancho¹⁴², ya que ésta rebasa sus conocimientos y el caballero lo pone en evidencia. Este impulso por entrometerse en la conversación comienza a tomar otros matices, por un lado, aumenta la cantidad de intervenciones entrometidas; y por otro, refleja una actitud cada vez más arrogante, en la que destacan ciertas mentiras inocentes del escudero (violaciones a la máxima de calidad), cuya finalidad es engrandecer su autoimagen.

Sin embargo, observamos que aquí la transgresión a las normas de cortesía y las máximas conversacionales de calidad, cantidad y relación acaban de manera distendida y jocosa, de tal forma que el efecto estético también está dirigido a lograr el humorismo que otorga espontaneidad y distensión al coloquio. En contraste, más adelante esta estrategia conversacional implicará un nuevo cambio de actitud¹⁴³ en el escudero, a modo de

—En verdad, hermano —respondió el primo—, que no me sabré determinar por ahora, hasta que lo estudie. Yo lo estudiaré en volviéndome a donde tengo mis libros y yo os satisfaré cuando otra vez nos veamos, que no ha de ser ésta la postrera.

—Pues mire, señor —replicó Sancho—, no tome trabajo en esto, que ahora he caído en la cuenta de lo que le he preguntado: sepa que el primer volteador del mundo fue Lucifer, cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos.

—Tienes razón, amigo —dijo el primo” (II, 22, 719).

¹⁴² “Y dijo don Quijote:

—Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a alguno la has oído decir.

—Calle, señor —replicó Sancho—, que a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos.

—Más has dicho, Sancho, de lo que sabes —dijo don Quijote—, que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importa un ardite al entendimiento ni a la memoria.

En esas y otras gustosas pláticas se les pasó aquel día, y a la noche se albergaron en una pequeña aldea” (II, 22, 719).

¹⁴³ En relación con el principio de cooperación y las máximas conversacionales, recuérdese lo dicho por Ana Vian en relación con los diálogos escritos y literarios: “los actos de habla son *representaciones*, *imitaciones* de actos ilocutivos y no rigen los criterios de verdad habituales” (Vian 2010: 242). Las desobediencias a las máximas pretenden lograr un efecto estético intencional, de modo que “la transgresión (que el lector sabe y acepta) suele informar más sobre actitudes de los interlocutores que sobre el tema del que hablan, y genera en el lector procesos deductivos y de sentido, cognoscitivos e imaginativos, que divergen del sentido literal, lo que el mismo Grice llamaba en fecha temprana implicaturas” (*Ibid* 243).

implicatura. Ello debido al desacuerdo de la Cueva de Montesinos, desacuerdo que se va presentando de manera paulatina, no como una ruptura tajante, lo que se refleja tanto en el lenguaje como en el marco pragmático. De tal forma que ambos elementos de la mimesis conversacional van perfilando el punto de evolución al que llegará el escudero.

Es decir, al nivel del lenguaje, se observa que Sancho aún no rompe del todo con la fantasía caballerescas y mantiene la confianza y la admiración en su amo, una vez que don Quijote va a descender a la Cueva. Así, cuando el Primo humanista ruega a don Quijote no perder ningún detalle de lo visto, Sancho irrumpe nuevamente en la conversación y responde jactancioso: “—En manos está el pandero que lo sabrá bien tañer —respondió Sancho” (II, 22, 720). Vale decir, continúa su protagonismo verbal a través de las interrupciones, pero su vanidad va en el sentido del orgullo y la admiración que profesa al caballero. Así, una vez que el caballero baja a la cueva, Sancho lo despide de este modo:

[...] y al entrar, echándole Sancho su bendición y haciendo sobre él mil cruces, dijo:
—¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor, nata y espuma de los caballeros andantes! ¡Allá vas, valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce! ¡Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz de esta vida que dejas por enterrarte en esta oscuridad que buscas! (II, 22, 720).

Anteriormente, observamos que el escudero había utilizado el lenguaje *polido* en sentido irónico y burlesco, pero enfatizando su calidad escuderil de manera persuasiva frente a su amo. En esta ocasión, por el contrario, las plegarias y los códigos caballerescos *polidos* son sinceros. No obstante la sinceridad, ello implica también el alarde presuntuoso frente al Primo. Como ya hemos visto, utiliza sus aptitudes lingüísticas y su saber escuderil para reafirmarse frente al otro. Es la manera en la que ha venido construyendo su personalidad desde el lenguaje y justamente en este punto se autoafirma con plena seguridad sobre su saber y su legítimo desempeño como escudero de caballero andante.

Ahora bien, en contraposición, desde el marco pragmático es desde donde se producirán la ruptura y el conflicto. Es decir, el marco espacio-temporal desarrollará una función relevante en las acciones y conclusiones a las que llega el escudero. Vemos cómo, en primera instancia, se pone de relieve el marco espacial donde se desarrolla la plática sobre aquello que aconteció al caballero dentro de la cueva:

Pidió que le diesen algo de comer, que traía grandísima hambre. Tendieron la arpillera del primo, sobre la verde yerba, acudieron a la despensa de sus alforjas, y sentados todos tres, en buen amor y compañía, merendaron y cenaron todo junto.

—No se levante nadie, y estadme, hijos, todos atentos (II, 22, 722).

Don Quijote, con la petición de atención a sus interlocutores, actualiza desde el diálogo el espacio y tiempo dibujado por el narrador, de modo que tenemos la imagen de los tres personajes sentados sobre la yerba: el espacio de la acción está dispuesto. Acto seguido, el narrador introduce el siguiente capítulo subrayando el marco temporal:

Las cuatro de la tarde serían, cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos dio lugar a Don Quijote para que sin calor y pesadumbre contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto; y comenzó del modo siguiente (II, 23, 723).

De este modo, se nos presentan tiempo y espacio, lo que deviene una atmósfera escénica que otorga verismo y familiaridad al encuentro hablado. Pero ello no es la única finalidad de las funciones de la mimesis conversacional, pues, a medida que avanza el diálogo, las funciones del marco pragmático estarán directamente implicadas en el desarrollo del conflicto que aquí surge. Así, vemos cómo desde el diálogo se retoma el marco temporal:

—Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá bajo haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.

—¿Cuánto ha que bajé? —preguntó don Quijote.

—Poco más de una hora —respondió Sancho.

—Eso no puede ser —replicó don Quijote—, porque allá me anocheció y amaneció y tornó anochecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.

—Verdad debe de decir mi señor —dijo Sancho—, que como todas las cosas que le han sucedido son por encantamiento, quizá lo que a nosotros nos parece una hora debe de parecer allá tres días con sus noches.

—Así será —respondió don Quijote (II, 23, 729).

Es de notar cómo el marco temporal, en tanto elemento que otorga realismo al coloquio, se opone a la fantasía caballeresca. Así, ambas nociones de la realidad están nuevamente enfrentadas la una con la otra; pero esta vez es desde la estructura misma de la mimesis conversacional. Ello es lo que da pie a la ruptura de Sancho y su consecuente protagonismo en ascenso. Ahora bien, en este mismo ejemplo salta a la vista que Sancho alude a los encantamientos para, aparentemente, darle la razón a su amo. Sin embargo, resulta muy dudoso que Sancho crea francamente en dichas afirmaciones, pues, unas líneas más abajo, viene la primera ruptura. Veamos:

—¿Y ha comido vuestra merced en todo este tiempo, señor mío? —preguntó el primo.

—No me he desayunado bocado —respondió don Quijote—, ni aún he tenido hambre ni por pensamiento.

—¿Y los encantados comen? —dijo el primo.

—No comen —respondió don Quijote—, ni tienen excrementos mayores aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos.

—¿Y duermen por ventura los encantadores, señor? —preguntó Sancho.

—No, por cierto —respondió don Quijote—; a lo menos en estos tres días que yo he estado con ellos, ninguno ha pegado el ojo, ni yo tampoco.

—Aquí encaja bien el refrán —dijo Sancho— de «dime con quién andas; decirte he quién eres». Ándese vuestra merced con encantados ayunos y vigilantes: mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere. Pero perdóneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna (II, 23, 729, 730).

El primo toma la iniciativa en la estructura pregunta-respuesta que encadena el diálogo, estructura en la que don Quijote funciona como informante de lo sucedido en la mítica cueva, dada su calidad de testigo de vista y su experiencia en la andante caballería. No obstante, las preguntas están dirigidas a los aspectos corporales más cotidianos. Pregunta si ha comido y don Quijote niega haber probado bocado en tres días, pero sabemos que comieron todos juntos antes de que bajara a la cueva (hace poco más de una hora). Lo sabemos los lectores u oyentes de la novela, como también lo saben los personajes, el primo y Sancho. Por ello, al no concordar el relato del caballero con los aspectos prácticos e inmediatos del marco pragmático, Sancho ya no le puede creer.

Inclusive, recordemos que en 1605, cuando don Quijote va enjaulado, Sancho Panza intenta persuadirlo de que no va encantado aludiendo justamente a los mismos aspectos corporales¹⁴⁴. Sin embargo, en este caso, a pesar de que el caballero niega haber tenido apetito, sueño y demás necesidades fisiológicas, el escudero ya no toma en cuenta tales aspectos, aun cuando éstos fueron sus propios argumentos en 1605.

Sucede que, dada su experiencia engañando a su amo y viéndolo errar en las apariencias, sumado a las evidencias que presenta el marco espacio-temporal, Sancho ya no tiene elementos para creerle: el tiempo de su relato es absolutamente inverosímil. Así, la afirmación de que la noción del tiempo puede ser obra de encantamiento ya resulta más un tópico que usa el escudero para evitar el conflicto y la confrontación con el amo.

Pero, frente a lo anterior está el uso de la ironía, elemento con el que Sancho desliza veladamente su verdadero pensamiento. Así, primero encaja el refrán «dime con quién andas; decirte he quién eres», para burlarse de la frugalidad y la vigilia que caracterizan el temperamento de don Quijote, y lo refuerza con la burla irónica: “Ándese vuestra merced

¹⁴⁴ “En tanto que esto pasaba, viendo Sancho que podía hablar a su amo sin la continua asistencia del cura y el barbero, que tenía por sospechosos, se llegó a la jaula donde iba su amo y le dijo:

—Señor, para descargo de mi conciencia le quiero decir lo que pasa cerca de su encantamiento, y es que *aquestos* dos que vienen *aquí* cubiertos los rostros son el cura de nuestro pueblo y el barbero, y imagino han dado esta traza de llevarle de esta manera, de pura envidia que tienen como vuestra merced se les adelanta en hacer famosos hechos. Presupuesta, pues, esta verdad, síguese que no va encantado, sino embaído y tonto. Para prueba de lo cual le quiero preguntar una cosa; y si me responde como creo que me ha de responder, tocará con la mano este engaño y verá como no va encantado, sino trastornado el juicio.

[...]

—¿Es posible que no entienda vuestra merced de hacer aguas menores o mayores? Pues en la escuela destetan a los muchachos con ello. Pues sepa que quiero decir si le ha venido gana de hacer lo que no se excusa.

—¡Ya, ya te entiendo, Sancho! Y muchas veces, y aún ahora la tengo. ¡Sácame de este peligro que no ando todo limpio!

—¡Ah —dijo Sancho—, cogido le tengo! Esto es lo que yo deseaba saber como el alma y como la vida. Venga acá, señor: ¿podría negar lo que casualmente suele decirse por ahí cuando una persona está de mala voluntad: «No sé qué tiene fulano, que ni come, ni bebe, ni duerme, ni responde a propósito a lo que le preguntan, que no parece sino que está encantado»? De donde se viene a sacar que los que no comen, ni beben, ni duermen, ni hacen las obras naturales que yo digo, estos tales están encantados, pero no aquellos que tienen la gana que vuestra merced tiene, y que bebe cuando se lo dan y come cuando lo tiene y responde a todo aquello que le preguntan” (I, 48-49, 498-501).

con encantados ayunos y vigilantes: mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere”, para rematar con la comicidad de la exclamación, típica de las pullas del escudero: “*lléveme Dios, que iba a decir el diablo*, si le creo cosa alguna”.

De este modo, por un lado, la ironía vuelve a asentar el marco pragmático, cuyo realismo temporal opera en contra del relato y la credibilidad del caballero; y por otro, pone de relieve el protagonismo que adquiere Sancho Panza dentro de lo que podríamos llamar la acción escénica. Dicho de otro modo, la ruptura con la convención y fantasía caballeresca no sólo implica un desacuerdo verbal al nivel del diálogo; más aún, se trata de una decisión y una acción específica por parte de Sancho. La decisión de romper con la convención, cuya consecuencia será el alejamiento amo-escudero tanto en relación con las distancias jerárquicas como en aquello que toca a las aspiraciones de cada uno: el ideal de Dulcinea, para don Quijote; la ínsula y el deseo de mudar de estado, él y su familia, por parte de Sancho.

Sin embargo, hasta aquí, el escudero aún intenta evitar el conflicto más directo y por ello, ante la defensa que el primo hace de la honestidad de don Quijote, Sancho vuelve a aludir al tópico de los encantadores:

—Yo no creo que mi señor miente —respondió Sancho.

—Si no, ¿qué crees? —le preguntó don Quijote.

—Creo —respondió Sancho— que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado y todo aquello que por contar queda (II, 23, 730).

Como se observa, el tópico de los encantadores fue un elemento capaz de mediar entre ambas visiones del mundo en favor del perspectivismo lingüístico en 1605. No obstante, en la Segunda parte, de ser una herramienta útil para las bellaquerías y engaños deliberados del escudero, se ha convertido ahora en una fórmula de cortesía conversacional, cuya función ya no es mediar la realidad pragmática frente a la fantasía caballeresca, sino mediar el conflicto conversacional, cuya finalidad es evitar la confrontación directa. Es decir, su objetivo es

mantener estable la relación entre los dialogantes, a pesar de la diferencia de opiniones. Incluso, Sancho lo ha utilizado también para justificar al amo frente al primo, cuando éste le hace evidente que el tiempo de su relato no concuerda con el tiempo de la realidad pragmática.

Se trata de una fórmula de cortesía y estrategia de cooperación dialógica que permite a don Quijote seguir adelante con su relato sin que la discrepancia le ofenda negativamente. Dicho de otro modo, Sancho intenta evitar que el desacuerdo los lleve a una ruptura abrupta que pueda fracturar no sólo la conversación, sino la relación entre los personajes. Por supuesto, ello no implica que le crea, como él mismo se lo ha hecho saber.

No obstante, la ruptura y la confrontación directa resultan inevitables una vez que don Quijote afirma haber visto a Dulcinea en la cueva. Así, frente al desacuerdo de Sancho, don Quijote responde:

—Todo eso pudiera ser, Sancho —replicó don Quijote—, pero no es así, porque lo que he contado lo vi con mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos. *Pero qué dirás cuando te diga yo ahora* como, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos, las cuales despacio y a sus tiempos te las iré contando en el discurso de nuestro viaje, por no ser todas de este lugar, me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso? Pregunté a Montesinos si las conocía; respondiome que no, pero que él imaginaba que debían ser algunas señoras principales encantadas, que pocos días había que en aquellos prados habían parecido, y que no me maravillase de esto, porque allí estaban otras muchas señoras de los pasados y presentes siglos encantadas en diferentes figuras, entre las cuales conocía él a la reina Ginebra y su dueña Quinaña, escanciando el vino de Lanzarote «cuando de Bretaña vino» (II, 23, 730-731).

Don Quijote, para introducir el relato de Dulcinea y las labradoras, utiliza la fórmula discursiva “*pero qué dirás cuando te diga yo ahora...*”, porque apela a la complicidad y la cooperación dialógica de su escudero, ya que asume que comparten una información en común: el encantamiento de Dulcinea. Resulta de sumo interés revisar esta apelación a la cooperación y su consecuente conflicto desde la pragmática, ya que, como se ha señalado, las implicaturas entre los dialogantes y la consecuente comprensión del mensaje no sólo

requieren identificar la intención del hablante, sino también determinados conocimientos contextuales compartidos por ambos (Vian 2010: 244).

Como es evidente, don Quijote parte de la fiabilidad que ha depositado en la palabra de Sancho con respecto a lo que atañe a las dos embajadas a Dulcinea. Por supuesto, ni el amo ni el escudero contaban con el factor determinante que implica la mentira de Sancho. Por ello, más allá del desacuerdo, lo anterior deviene un conflicto estructural insuperable: Sancho no puede admitir abiertamente que ha engañado al caballero en el Toboso; pero tampoco puede aceptar el relato porque sabe que, dada su mentira, ello resulta imposible. De ahí que la discusión pase del debate a un abierto altercado en el que va creciendo la intención transgresora del escudero:

Cuando Sancho Panza oyó decir esto a su amo, pensó perder el juicio o morir de risa; que como él sabía la verdad del fingido encanto de Dulcinea, de quien él había sido el encantador y el levantador de tal testimonio, *acabó de conocer indubitablemente que su señor estaba fuera de su juicio y loco de todo punto*, y, así, le dijo:

—En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó vuestra merced, caro patrón mío, al otro mundo con el señor Montesinos, que tal no les ha vuelto. Bien se estaba vuestra merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no ahora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse.

—Como te conozco, Sancho —respondió don Quijote—, no hago caso de tus palabras.

—Ni yo tampoco de las vuestras —replicó Sancho—, siquiera me hiera, siquiera me mate por las que he dicho, o por las que pienso decir si en las tuyas no se corrige y enmienda. Pero dígame, vuestra merced, ahora que estamos en paz: ¿cómo o en qué conoció a la señora nuestra ama? Y si la habló, ¿qué dijo y qué respondió?

—Conocila —respondió don Quijote— en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me la mostraste [...] (II, 23, 731).

Igual que en el pasaje de los requesones en la celada de don Quijote, Sancho Panza vuelve a violar las normas de cortesía verbal con marcada ironía: En mala coyuntura/ y en peor sazón/ y en aciago día/ bajó *vuestra merced*/ *caro patrón mío*. Esta acumulación de adjetivos rebuscados, en conjunto con la fórmula cortés *vuestra merced* reiterada con el afectado cultismo *caro patrón mío* con que se dirige al amo, ponen de relieve la intención burlesca y rebajadora de Sancho Panza, en razón de la superioridad que le otorga la falta de información y de contexto de don Quijote. Ello le lleva a una actitud aún más transgresora al

cerrar su intervención con preguntas cuya manifiesta intención es poner en aprietos al caballero, al tiempo que subraya la burla en torno a su propio engaño.

En este sentido son de notar algunos aspectos importantes respecto a este momento, a mi parecer fundamental en el devenir del personaje y de la historia. En primer lugar, aquí inicia el proceso de inversión (el mundo al revés) que caracteriza a los pasajes en el palacio de los Duques. Al nivel del diálogo, es notable dada la cortesía con que don Quijote elude el conflicto. Frente a la provocación agresiva de Sancho, don Quijote reacciona con comedimiento: “Como te conozco, Sancho –respondió don Quijote–, no hago caso de tus palabras”. El caballero, que en otras ocasiones no ha dudado en aporrear y castigar las majaderías de Sancho, en un punto tan delicado para él, como lo es su dama, intenta conciliar y dar la salida armoniosa a la conversación. Esta cortesía, como estrategia de cooperación dialógica, prevalecerá en la actitud de don Quijote hasta el final de la disputa.

Por su parte, Sancho se mantendrá firme en el tono de disputa, debido a su indudable conocimiento acerca del error en que incurre su amo. Sin embargo, a pesar de ser el conflicto más coyuntural tanto de la relación caballero-escudero, así como en lo referente a la convención caballeresca, cuyo soporte ha sido el motivo de los encantadores, Sancho se ve imposibilitado de expresar su desaprobación con una réplica que conlleve un mínimo argumento, pues ello dejaría al descubierto su engaño y su bellaquería. En consecuencia, el personaje no tiene más opción que lanzar improperios y exclamaciones, una vez que el caballero ha concluido su relato:

—¡Oh, Santo Dios! –dijo a este tiempo dando una gran voz Sancho–, ¿es posible que tal hay en el mundo y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamientos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura? ¡Oh, señor, por quien Dios es, que vuestra merced mire por sí y vuelva por su honra, y no dé crédito a esas vaciedades que le tienen menguado y descabalado el sentido!

—Como me quieres bien, Sancho, hablas de esa manera –dijo don Quijote–, y como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré alguna de las que allá abajo

he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite *réplica ni disputa* (II, 23, 733).

Don Quijote advierte perfectamente la intención de disputa de su escudero, por ello retoma la estrategia cortés y le da una salida al altercado. Sancho, en cambio, se ha instalado en una discusión cuya intención se asemeja al estilo propio de un diálogo polémico¹⁴⁵. Es decir, al verse imposibilitado a exponer sus pruebas, debido a su propia mentira, pareciera un enfrentamiento unilateral por parte de Sancho.

Y es esta circunstancia la que va a determinar la actitud de nuestro personaje en el palacio de los Duques, donde hará gala de su protagonismo verbal, mediante un amplio abanico de transgresiones dialogales y cómicas descortesías intencionales. Ello se debe a que la ruptura respecto de la cueva de Montesinos implica el desprendimiento temporal de la convención de los encantadores, es decir, su nula credibilidad en la fantasía caballeresca. Es ello lo que le otorga libertad al escudero para competir verbalmente con el caballero a partir de su propio juicio, criterio y, sobre todo, con base en sus propios intereses. Dicho en otras palabras, Sancho decide hablar sin trabas ni medida, ya que la autoridad de su amo ha disminuido frente a él, debido al evidente equívoco sobre el relato de la cueva de Montesinos.

En último término, el habla deliberadamente desbordada de Sancho, más allá de ser una marca de caracterización del personaje, se ha convertido ya en una decisión intencionada

¹⁴⁵ Ana Vian expone que, a diferencia del diálogo dialéctico, el diálogo polémico, como un tipo de enfrentamiento dentro de las reglas de cooperación y conflicto, trata más bien “de poner al rival en una situación embarazosa; no se persigue el acuerdo sino la victoria, el triunfo de la opinión propia. Aunque existen presupuestos comunes (imprescindibles en todo discurso de constitución dialogal, para que la discusión sea posible), son muy diferentes en una disputa, porque no se establece el acuerdo sobre las presuposiciones tópicas del objeto mismo de la discusión y sobre la cuestión inicial, como ocurre en un diálogo dialéctico o en uno pedagógico. Ello implica, desde una perspectiva pragmática (no retórica), que en la fórmula erística el debate y la confrontación están amenazados y pueden fácilmente degenerar en enfrentamiento unilateral de los participantes [...] la distinción entre debate y discusión es, según Perelman difícil de precisar porque descansa sobre la intención que se concede a los participantes en el diálogo, que puede y suele variar en el curso de la sesión” (Vian 2010: 270).

y desafiante, en una acción en sí misma y es justamente ello lo que se verá en el palacio de los Duques.

3.4. EL PALACIO DE LOS DUQUES

Con base en lo anterior, es como observamos al escudero y al caballero llegar al encuentro de los Duques. Hasta aquí, Sancho Panza ya ha dado muestras sobradas acerca de su descreer en los encantamientos: todo lo referente al relato de la Cueva de Montesinos, como se hace notar en el interrogatorio al mono de Maese Pedro, o bien en relación con las fantásticas aventuras caballerescas, como sucede en la aventura del Barco Encantado. Asimismo, el protagonismo verbal del escudero y su autoafirmación a través del habla se han mantenido en la misma línea.

En consecuencia, en ese sentido se enmarca el encuentro a través del juego del habla, mediante el cual se comienza a desarrollar la transformación de Sancho, que se acentuará a partir de su interacción con la duquesa. Veamos:

[...] En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquella alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad y, así, dijo a Sancho: —*Corre, hijo Sancho, y di a aquella señora del palafrén y del azor que yo el Caballero de los Leones besa las manos a su gran hermosura y que si su grandeza me da licencia, se las iré a besar y a servirla en cuanto mis fuerzas pudieren y su alteza me mandare. Y mira, Sancho, cómo hablas, y ten en cuenta de no encajar algún refrán de los tuyos en tu embajada.* —¡*Hallado os habéis el encajador!* —respondió Sancho—. ¡*A mí con eso!* ¡Sí, que no es la vez primera que he llevado embajadas a altas y crecidas señoras en esta vida! —Si fue la que llevaste a la señora Dulcinea —replicó don Quijote—, yo no sé que hayas llevado otra, a lo menos en mi poder. —Así es verdad —respondió Sancho—, *pero al buen pagador no le duelen prendas, y en casa llena presto se guisa la cena*: quiero decir que a mí no hay que decirme ni advertirme nada, que para todo tengo y de todo se me alcanza un poco. —Ya lo creo, Sancho —dijo don Quijote—: ve en buena hora, y Dios te guíe (II, 30, 779).

En primera instancia, la escena se presenta nuevamente a través de la *evidentia*. Una vez puestos en escena los personajes, don Quijote refuerza tanto el marco pragmático como el desplazamiento con los verbos de movimiento y las marcas deícticas usuales: “*Corre, hijo Sancho*” y “*di a aquella señora del palafrén*”. De tal modo que, además de enfatizar el marco

pragmático, también ello da paso a las subsiguientes acciones del escudero dentro de la escena que está por desarrollarse.

Asimismo, podemos apreciar el juego de inversiones que caracteriza las aventuras con los duques. Inversión, hay que agregar, que comienza justamente a partir del habla. Ejemplo de ello es la alocución «*Mira, Sancho, cómo hablas...*». Ésta, dada su función apelativa/imperativa, se convertirá en el tópico que nos indicará tanto el conflicto conversacional como la consecuente inversión a través del habla. Así, en contraposición con la orden, Sancho primero responde ironizando: *¡Hallado os habéis el encajador! ¡A mí con eso!* La ironía no sólo continúa siendo uno de los recursos que devela el verdadero pensamiento del escudero, además funcionará también para anunciar el contraste entre el decir y el hacer en estos pasajes y en la dinámica de inversiones. Sobre esta base, vemos cómo posteriormente utiliza la fórmula más típica de su habla desbordada: los refranes hilados. Justamente aquello que puntualmente don Quijote le ha pedido evitar: encajar algún refrán. Y más aún, utiliza la fórmula del refrán hilado para reafirmar que es la persona más adecuada para cuidar la moderación de su habla y el refinamiento de su discurso.

De este modo, desde el principio del encuentro, se aprecia cómo la transgresión y el conflicto conversacional permiten al personaje utilizar la inversión, para seguir autoafirmándose desde el lenguaje de distintas maneras y en diferentes aspectos de su personalidad. Al respecto, observemos cómo lleva a cabo su embajada con la Duquesa:

[...] llegó donde la bella cazadora estaba, y apeándose, puesto ante ella de hinojos, le dijo:
—Hermosa señora, *aquel* caballero que *allí se parece*, llamado «el Caballero de los Leones», es mi amo, y *yo soy un escudero suyo, a quien llaman en su casa Sancho Panza*. Este tal Caballero de los Leones, que no ha mucho que se llamaba el de la Triste Figura, envía por mí a decir a vuestra grandeza sea servida de darle licencia para que, con su propósito y beneplácito y consentimiento, él venga a poner en obra su deseo, que no es otro, según él dice y yo pienso, que de servir a vuestra *encumbrada altanería y ferosura*; que en dársele vuestra señoría hará cosa que redunde en su pro y él recibirá señaladísima merced y contento.
—Por cierto, buen escudero —respondió la señora—, *vos habéis dado la embajada vuestra con todas aquellas circunstancias que las tales embajadas piden*. Levantaos del suelo, que escudero de tan gran

caballero como es el de la Triste Figura, de quien ya tenemos acá mucha noticia, no es justo que esté de hinojos; levantaos, amigo, y decid a vuestro señor que venga mucho enhorabuena a servirse de mí y del duque mi marido, en una casa de placer que aquí tenemos.

Levantose Sancho, admirado así de la hermosura de la buena señora como de su mucha crianza y cortesía, y más de lo que le había dicho que tenía noticia de su señor el Caballero de la Triste Figura, y que si no le había llamado el de los Leones, debía de ser por habérsele puesto tan nuevamente. Preguntóle la duquesa, cuyo título aún no se sabe:

—Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?

—El mismo es, señora —respondió Sancho—, y aquel escudero suyo que anda o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa (II, 30, 780).

Una vez que Sancho Panza se desplaza y llega a ejecutar la embajada, utiliza las mismas fórmulas deícticas para mostrar la escena, pero ahora desde el ángulo de visión de la Duquesa: “Hermosa señora, *aquel* caballero que *allí se parece*, llamado «el Caballero de los Leones»”. Este énfasis en presentar la escena desde el marco pragmático parece indicarnos diversas funciones. En primer lugar, por un lado, subraya la teatralidad y el juego de montajes, doblez, ilusión y engaños que caracterizará los pasajes y las tretas en casa de los Duques. Sin embargo, por otra parte, también resulta interesante observar que es precisamente Sancho quien focaliza la escena. Es decir, utiliza las fórmulas deícticas para poner frente a los ojos de la Duquesa el cuadro del caballero, subrayando al mismo tiempo en lenguaje *polido* la “encumbrada altanería y *fermosura*” de su interlocutora, de modo que construye el cuadro según como él desea ser visto por la Duquesa: haciendo gala de su dignidad de escudero. De ahí que, junto a la imagen del caballero, Sancho coloque la suya en los términos de cortesía caballeresca y lenguaje *polido* con que reafirma su importancia escuderil: “y yo soy un escudero suyo, a quien llaman en su casa Sancho Panza”.

Dicho en otras palabras, el marco pragmático le permite al escudero presentarse, e incluso representarse, en lenguaje *polido* y con su más refinada cortesía, para exhibir así frente a la Duquesa la imagen de escudero que él desea mostrar de sí mismo. Ello, a su vez, nos deja observar la ambivalencia del personaje, que ahora oscilará entre el descreer en la

convención fantástica frente a su anhelo de seguir engrandeciendo su personalidad y su importancia como escudero, así como en lo relativo a su deseo de alcanzar la ínsula.

Es en ese tenor, asimismo, que aparece su sorpresa al saber que la Duquesa ha leído la historia del *Ingenioso Hidalgo*, que ya circula impresa. Al respecto, Sancho no tiene explicación sobre la historia de sus aventuras escritas precisamente por aquellos encantadores en los que en general ha dejado de creer; sin embargo, tampoco lo cuestiona porque está convencido de que es justo su estatuto de personaje literario lo que refuerza su importancia escuderil. Esta es la razón por la que, ante la pregunta de la Duquesa sobre si aquel caballero es el “de la Triste Figura”, el de la historia impresa, Sancho responde afirmativamente, pero sin perder la oportunidad de autoafirmarse como uno de los “principales personajes” de dicha historia: “El mismo es, señora —respondió Sancho—, *y aquel escudero suyo que anda o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa*”.

De lo anterior, es necesario revisar el fluctuante ir y venir de Sancho Panza entre la convención de la fantasía, su descrédito sobre la misma y especialmente sobre todo aquello relacionado con los encantadores, así como sus aspiraciones de escudero y futuro gobernador dentro de la convención caballeresca, cuya fantasía desestima constantemente. Es decir, la credulidad o la incredulidad del personaje no nos pueden dar cuenta ni de su inteligencia, ni de su *poca sal en la mollera*, mucho menos de su locura.

En este sentido, por ejemplo, Augustin Redondo, a partir de la génesis carnavalesca de Sancho Panza¹⁴⁶, observa que la suya es también una «locura carnavalesca»¹⁴⁷. Se trata pues de una locura del mundo de inversiones que, a su vez, encierra tanto al tonto/listo, como a la dupla Locura-Sabiduría cuya ingenuidad se convierte en una especie de *Docta Ignorantia*¹⁴⁸. De ahí que A. Redondo observe que entre las características de la locura

¹⁴⁶ Redondo expone la génesis del personaje a la luz del Carnaval y las imágenes de “San Tragón” y del “Pelee manteado”: “Ese santo burlesco de las fiestas de Antruejo, exaltado y rebajado según las normas carnavalescas, equivale al San Gorgomellaz (la garganta) al que alude Juan del Encina y al San Tragantón que aparece en un romance anónimo del siglo XVII. No es más que San(to) Panza, o dicho de manera más popular Sancho Panza, «santo de hartura», personificación festiva del Carnaval que glorifica el rito alimenticio, la necesidad biológica de tragar y tragar para manifestar el triunfo de la vida sobre la muerte y permitir la renovación fundamental del cuerpo y del mundo. No es sino el Zam-panzar carnavalesco, monigote panzudo que aparece en varias partes del País Vasco. Es el Saint Pansart al cual se refieren en el siglo XVI Rabelais, Henri Estienne, François Habert y la reina doña Juana de Albret, imagen burlesca del Martes de Carnestolendas. Es el mismo barrigudo Saint Pansart, Panchart o Pancha al que se celebraba durante el tiempo de Carnaval en varias regiones de Francia y particularmente en el Norte, en una zona incluida en los antiguos Países Bajos españoles. Es el mismo Saint Pansart al que se manteaba en esta zona el Domingo o el Martes de Carnaval, así como se manteaban peleles en España en época de Carnestolendas y se sigue haciendo el Martes de Carnaval en Villanueva de la Vera (Cáceres) con el muñeco llamado Pero-Palo, así como se manteaba a Sancho Panza en la primera parte del *Quijote*. Es también el mismo repolludo monigote el que en Galicia —la tierra donde, según Caro Baroja, se habían conservado mejor, hasta una fecha reciente, las costumbres del Carnaval primitivo— y con el nombre de «O'Entroido» (o sea el Antruejo) salía el Martes de Carnestolendas, montado en un burro, acaso, y en un principio, símbolo el asno del «priapismo» carnavalesco más que de la *stultitia* exaltada en esta época festiva. El monigote iba acompañado a veces de su pareja femenina («A Entroida») (Redondo 1978: 44-46).

¹⁴⁷ “La «locura» rige pues el tiempo carnavalesco. El «loco» es actor y dueño del Carnaval. Pero ¿de qué loco se trata? El «loco» carnavalesco no es el que padece una enfermedad mental. Una diferencia fundamental le distingue de éste, aun cuando la indumentaria es la misma. El calificativo de «loco» o «tonto» —así se le llama también en España, en contextos folklóricos— se lo da a sí mismo, sabe en qué consiste su «locura», su «tontería», no necesita que los demás le llamen de tal modo, a la diferencia del demente, al que la sociedad recluye. El «loco» carnavalesco goza de un suplemento de poder: no es un idiota, no está enfermo; es un hombre de la Naturaleza, de mente sana, que es ingenuo, inocente o se hace el «tonto», el «bobo».

Esa «locura», esa «tontería» ha de comprenderse en el sentido cristiano de la palabra. Ser «loco» o «tonto» es tener la cabeza lo bastante vacía, la mente lo bastante apartada de las preocupaciones ordinarias, de las sollicitaciones del mundo para poder recibir el soplo del Espíritu Santo, para que el *pneuma* pueda llenar la cabeza y salir por el canal del habla. De ahí la importancia de los ritos carnavalescos destinados a permitir la liberación de la cabeza y la circulación del Soplo espiritual. En el primer caso, se trata del uso de la vejiga (símbolo de esa vacuidad) esgrimida por el «loco» a la extremidad de un palo —y en el siglo XVII todavía se daban vejigazos en España, cuando las Carnestolendas—; en el segundo, del empleo de la jeringa, cuya utilización se desvirtuó, ya que durante el Carnaval, en época de Cervantes, se despedía agua con ella y no aire” (Redondo 1978: 47, 48).

¹⁴⁸ “Esa correspondencia entre «locura» e inspiración, la pone de relieve San Pablo varias veces. ¿No habla el santo de la «locura de la Cruz» para subrayar que Jesús, el primero, hizo prueba de «locura» con arreglo a la opinión del mundo y de la autoridad establecida? Por eso las fiestas de los «locos» ven la exaltación de un niño. Tal inversión sobre la edad permite comprender el significado de ese mundo de los «locos», muy cercano al mundo de Jesús, y las palabras de Cristo relacionadas con los niños, que entienden mejor que los adultos las cosas del Espíritu. Es pues un aspecto positivo de la «locura» o «tontería» (Redondo 1978: 48-49).

carnavalesca de nuestro personaje, el motivo de la ínsula es el único que resulta de una locura insana, no carnalesca. Veamos:

Esa manera de llamarse «porro» con frecuencia, esa ingenuidad que se ha comparado con la de un niño, ese modo de hacerse el «tonto», esas «prevaricaciones idiomáticas» que, unidas a la utilización constante de refranes, corresponden a la creación de un lenguaje específico y popular capaz de revelar otra verdad del mundo, esos atisbos de divina sabiduría relacionados con su ignorancia y «tontería» son manifestaciones de la «locura» carnalesca. De ahí la ambivalencia o reversibilidad del personaje, que la paremiología también pone de relieve, con respecto al nombre de Sancho. La locura verdadera (enfermedad mental) es la que empuja a don Quijote y es fruto de una cultura, culta —la que corresponde a la representación del héroe— transmitida por los libros de caballerías. Sancho no está loco (insano) sino cuando se deja llevar por esa «manía» de ser gobernador de una ínsula, idea y palabra surgidas de la esfera de la cultura erudita, ajenas de la esencia popular del protagonista y por ello mismo alienante (Redondo 1978: 49, 50).

A lo anterior yo agregaría que, junto al motivo de la ínsula, está también el estatuto de personaje literario que viene de aquella historia impresa que Sancho Panza no se puede explicar, pero que igualmente le lleva a magnificar tanto su personalidad como sus aspiraciones y, en último término, a dignificar su posición y categoría escuderial.

En consecuencia, es todo ello en conjunto lo que determinará las acciones del personaje a partir de la llegada de los duques. Primero, su autoafirmación escuderial frente a la Duquesa, con base en su código *polido* y de cortesía, se enfatiza, no sólo por la admiración que le producen la belleza y la suntuosidad de la dama, y de quien además intuye puede medrar o sacar provecho de algún modo. Además, una vez que se hace presente el tema del libro impreso, la sorpresa del escudero le conduce a exagerar su imagen frente a la noble. Posteriormente, el motivo de la ínsula, una vez otorgada, será determinante en la desbocada locura de Sancho. Es decir, en su trayecto hacia el gobierno de Barataria, Sancho llevará las inversiones y la relación estamental con su amo a un punto de cada vez mayor fragilidad.

Así, a pesar de la Duquesa, Sancho Panza no regresa a la aceptación de la convención, en relación con los encantadores. Únicamente magnifica sus ambiciones (núcleo y esencia de su locura). Ello, asimismo, se verá en la manera fluctuante en la que se manifestará en estos pasajes, según las circunstancias y según sus intereses, así como a partir de los juegos

de burlas e impertinencias con que el escudero va poniendo a prueba la paciencia de don Quijote y, por tanto, las distancias jerárquicas. Un ejemplo de ello es precisamente la primera cena en el palacio de los duques. Allí Sancho interviene impertinentemente haciendo uso de la ironía burlesca pero en clave folklórica, para con ello apuntar en contra de su amo.

Revisemos el diálogo:

[...] Convidó el Duque a don Quijote con la cabecera de la mesa; y aunque él lo rehusó, las importunaciones del Duque fueron tantas, que la hubo de tomar. El eclesiástico se sentó frontero, y el duque y la duquesa, a los dos lados.

A todo estaba presente Sancho, embobado y atónito de ver la honra que a su señor aquellos príncipes le hacían; y viendo las muchas ceremonias y ruegos que pasaron entre el duque y don Quijote para hacerle sentar a la cabecera de la mesa, dijo:

—Si sus mercedes me dan licencia, les contaré un cuento que pasó en mi pueblo acerca desto de los asientos.

Apenas hubo dicho esto Sancho, cuando don Quijote tembló, creyendo sin duda alguna que había de decir alguna necedad. *Mirole Sancho, y entendiole, y dijo:*

—No tema vuesa merced, señor mío, que yo me desmande, ni que diga cosa que no venga muy a pelo; que no se me han olvidado los consejos que poco ha vuesa merced me dio sobre el hablar mucho o poco, o bien o mal.

—Yo no me acuerdo de nada, Sancho —respondió don Quijote—; di lo que quisieres, como lo digas presto.

—Pues lo que quiero decir —dijo Sancho— es tan verdad, que mi señor don Quijote, que está presente, no me dejará mentir.

—Por mí —replicó don Quijote—, miente tú, Sancho, cuanto quisieres, que yo no te iré a la mano; pero mira lo que vas a decir.

—Tan mirado y remirado lo tengo, que a buen salvo está el que repica, como se verá por la obra.

—Bien será —dijo don Quijote— que vuestras grandezas manden echar de aquí a este tonto, que dirá mil patochadas.

—Por vida del Duque —dijo la Duquesa—, que no se ha de apartar de mí Sancho un punto: quiérole yo mucho, porque sé que es muy discreto.

—Discretos días —dijo Sancho— viva vuestra santidad, por el buen crédito que de mí tiene, aunque en mí no lo haya. Y el cuento que quiero decir es éste: Convidó un hidalgo de mi pueblo, muy rico y principal, porque venía de los Álamos de Medina del Campo, que casó con doña Mencía de Quiñones, que fue hija de don Alonso de Marañón, caballero del hábito de Santiago, que se ahogó en la Herradura, por quien hubo aquella pendencia años ha en nuestro lugar, que, a lo que entiendo, mi señor don Quijote se halló en ella, de donde salió herido Tomasillo el Travieso, el hijo de Balbastro el herrero... ¿No es verdad todo esto, señor nuestro amo? Dígalo por su vida, porque estos señores no me tengan por algún hablador mentiroso.

—Hasta ahora —dijo el eclesiástico— más os tengo por hablador que por mentiroso; pero de aquí adelante no sé por lo que os tendré.

—Tú das tantos testigos, Sancho, y tantas señas, que no puedo dejar de decir que debes de decir verdad. *Pasa adelante y acorta el cuento*, porque llevas camino de no acabar en dos días.

—No ha de acortar tal —dijo la Duquesa—, por hacerme a mí placer; antes le ha de contar de la manera que le sabe, aunque no le acabe en seis días; que si tantos fuesen, serían para mí los mejores que hubiese llevado en mi vida.

—Digo, pues, señores míos —prosiguió Sancho—, que este tal hidalgo, que yo conozco como a mis manos, porque no hay de mi casa a la suya un tiro de ballesta, convidó un labrador pobre, pero honrado.

—Adelante, hermano —dijo a esta sazón el religioso—; que *camino lleváis de no parar con vuestro cuento hasta el otro mundo*.

—*A menos de la mitad pararé, si Dios fuere servido* —respondió Sancho—. Y así, digo que llegando el tal labrador a casa del dicho hidalgo convidador, que buen poso haya su ánima, que ya es muerto, y por más señas dicen que hizo una muerte de un ángel, que yo no me hallé presente, que había ido por aquel tiempo a segar a Tembleque...

—Por vida vuestra, hijo, *que volváis presto de Tembleque, y que sin enterrar al hidalgo, si no queréis hacer más exequias, acabéis vuestro cuento.*

—Es, pues, el caso —replicó Sancho— que estando los dos para asentarse a la mesa, que parece que ahora los veo más que nunca...

Gran gusto recibían los Duques del disgusto que mostraba tomar el buen religioso de la dilación y pausas con que Sancho contaba su cuento, y don Quijote se estaba consumiendo en cólera y en rabia.

—Digo, así —dijo Sancho—, que, estando, como he dicho, los dos para asentarse a la mesa, el labrador porfiaba con el hidalgo que tomase la cabecera de la mesa, y el hidalgo porfiaba también que el labrador la tomase, porque en su casa se había de hacer lo que él mandase: pero el labrador, que presumía de cortés y bien criado, jamás quiso, hasta que el hidalgo, mohíno, poniéndole ambas manos sobre los hombros, le hizo sentar por fuerza, diciéndole: «Sentaos, majagranzas; que adonde quiera que yo me sienta será vuestra cabecera». Y éste es el cuento, y en verdad que creo que no ha sido aquí traído fuera de propósito (II, 21, 788-791).

Sancho ya ha utilizado el recurso del cuento folklórico en los batanes como medida dilatoria. Sin embargo, a diferencia de aquel pasaje de la Primera parte, en éste la malicia es mucho más acentuada. En principio, hay que observar cómo el escudero, al comienzo de su intervención, observa la actitud de su amo, quien tiembla al intuir los disparates que está a punto de soltar Sancho. El escudero comprende el lenguaje visual y gestual del caballero. Es decir, elabora la implicatura, pues don Quijote ya le ha advertido sobre medir su modo de hablar. No obstante, Sancho viola abierta y maliciosamente la máxima de calidad (que impone decir la verdad), dado que promete exactamente lo contrario de aquello que pretende hacer: “—No tema vuesa merced, señor mío, que yo me desmande, ni que diga cosa que no venga muy a pelo; que no se me han olvidado los consejos que poco ha vuesa merced me dio sobre el hablar mucho o poco, o bien o mal”.

A ello le siguen las evidentes e intencionadas violaciones a la máxima de cantidad. El escudero sabe que incomodará a su amo, y de paso exaspera también al eclesiástico, pero actúa movido por su impulso protagónico. Así, para reforzar el efecto de protagonismo verbal, a través del cuento, desde la mimesis conversacional se va enfatizando la violación a la máxima conversacional a través de las referencias al marco del relato: “Pasa adelante y

acorta el cuento”, “camino lleváis de no parar con vuestro cuento hasta el otro mundo”, “A menos de la mitad pararé”, etcétera. Estas referencias a la condición hablada del encuentro no sólo aumentan la impresión de habla desbordada, además, al intensificar la comicidad del conflicto conversacional, permiten a Sancho tener el contexto apropiado para cerrar su intervención ensartando la ironía burlesca: comparar a don Quijote con el labrador del cuento.

Con este rebajamiento burlesco en contra del amo, hay que agregar, Sancho Panza continúa violando intencionalmente las distancias jerárquicas en su afán de igualarse al amo. Es decir, compite por el uso y abuso de la palabra, pero, así como se intenta igualar al caballero desde su dignidad escuderial, igualmente lo rebaja al nivel de un simple labrador: justamente el oficio de Sancho Panza.

No obstante, el contraste no hace esperar. Una vez que viene el cambio temático y se presenta el conflicto entre el eclesiástico y don Quijote, Sancho deja de lado sus burlas en clave folklórica y reacciona de la siguiente manera a la defensa y discurso de don Quijote:

—¡Bien, por Dios! —dijo Sancho—. No diga más vuesa merced, señor y amo mío, en su abono; porque no hay más que decir, ni más que pensar, ni más que perseverar en el mundo. Y más, que negando este señor, como ha negado, que no ha habido en el mundo, ni los hay caballeros andantes, ¿qué mucho que no sepa ninguna de las cosas que ha dicho?

—¿Por ventura —dijo el eclesiástico— sois vos, hermano, aquel Sancho Panza que dicen, a quien vuestro amo tiene prometida una ínsula?

—Sí soy —respondió Sancho—; y soy quien la merece tan bien como otro cualquiera; soy quien «júntate a los buenos, y serás uno de ellos»; y soy yo de aquellos «no con quien naces, sino con quien paces»; y de los «quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija». Yo me he arrimado a buen señor, y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo; y viva él y viva yo: que ni a él le faltarán imperios que mandar ni a mí ínsulas que gobernar.

—No, por cierto, Sancho amigo —dijo a esta sazón el duque—; que yo, en nombre del señor don Quijote, os mando el gobierno de una que tengo de nones, de no pequeña calidad.

—Híncate de rodillas, Sancho —dijo don Quijote—, y besa los pies a su excelencia por la merced que te ha hecho.

Hízolo así Sancho; lo cual visto por el eclesiástico, se levantó de la mesa mohíno además, diciendo:

—Por el hábito que tengo, que estoy por decir que es tan sandio vuestra excelencia como estos pecadores. ¡Mirad si no han de ser ellos locos, pues los cuerdos canonizan sus locuras! Quédense vuestra excelencia con ellos; que en tanto que estuvieren en casa, me estará yo en la mía, y me excusaré de reprehender lo que no puedo remediar.

Y sin decir más ni comer más, se fue, sin que fuesen parte a detenerle los ruegos de los duques [...] (II, 32, 794).

La indignación de Sancho es sincera ante la afrenta del eclesiástico contra el caballero, pues es indudable el cariño del escudero a su amo. Este sentimiento que ha dejado de manifiesto a lo largo de la obra lo hace patente cuando, indignado, le pide a don Quijote no dar más explicaciones a quien no las merece por ignorar la “verdad” de los caballeros andantes. Sin embargo, resulta singular que la defensa de don Quijote la hace en tono de cortesía caballeresca y su propia defensa la lleva a cabo en registro popular, especialmente con refranes hilados.

Asimismo, notemos que esta defensa de sí mismo surge de la mención de la ínsula. Entonces, Sancho parece verse en la necesidad de autoafirmarse. Ya ha sido testigo del oprobio contra el caballero, en consecuencia, ello también lo denigra a él como escudero, pero más aún desacredita su posibilidad de conseguir el añorado gobierno de la ínsula. Es decir, Sancho comprende que su existencia como escudero y la realización de su sueño más anhelado dependen de la existencia de don Quijote y del reconocimiento público de éste como Caballero Andante. Así, pues, independientemente del crédito o descrédito sobre la convención de los encantadores, hay un pacto implícito en lo referente a ciertos códigos de la andante caballería que Sancho sabe que son determinantes para su supervivencia como escudero y aspirante a gobernador.

Es en ese sentido la defensa silogística del refrán hilado, especialmente en cuanto a que él, Sancho Panza, es merecedor del gobierno de la ínsula: soy quien «júntate a los buenos, y serás uno de ellos»; y soy yo de aquellos «no con quien naces, sino con quien paces»; y de los «quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija». Los tres refranes aluden a la misma idea: él es quien ha abrevado el conocimiento y la cortesía de la andante caballería de su trato y aprendizaje con don Quijote. Es decir, con el caballero andante a quien ha desautorizado de manera denigrante el clérigo. En último término, defendiéndose a sí mismo,

defiende la dignidad de su amo, al tiempo que sigue intentando igualarse al caballero¹⁴⁹, en tanto se presenta como discípulo aventajado.

Por tanto, esta defensa conlleva el verdadero motivo de locura de Sancho, su insula y su dignidad y fama pública de escudero literario. Locura de la que el clérigo hace énfasis al observar el otorgamiento del gobierno de Barataria, motivo por el cual abandona la escena llamando *sandios* a todos los presentes. Por tanto, en este contexto por primera vez el escudero puede ver casi alcanzado su sueño; y es, entre otras cosas, esa locura desbocada por su anhelo y su ambición del gobierno lo que no le permite intuir la chanza de los duques, como sí percibe agudo otras burlas que le juegan los criados de éstos.

Sin embargo, como he señalado, ello no implica que, después del pasaje de la Cueva de Montesinos, Sancho haya regresado a la aceptación de la fantasía. Ello se ve con más claridad cuando, increpado por la duquesa sobre la falsa embajada a Dulcinea, Sancho no tiene más remedio que sincerarse:

—Ahora que estamos solos, y que *aquí no nos oye nadie*, querría yo que el señor gobernador me absolviese ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran don Quijote anda ya impresa; una de las cuales dudas es que pues el buen Sancho nunca vio a Dulcinea, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, ni le llevó la carta del señor don Quijote, porque se quedó en el libro de memoria en Sierra Morena, cómo se atrevió a fingir la respuesta, y aquello de que la halló ahechando trigo, siendo todo burla y mentira, y tan en daño de la buena opinión de la sin par Dulcinea, y cosas todas que no vienen bien con la calidad y fidelidad de los buenos escuderos.

A estas razones, *sin responder con alguna*, se levantó Sancho de la silla, y con pasos quedos, el cuerpo agobiado y el dedo puesto sobre los labios, anduvo por toda la sala levantando los doseles; y luego esto hecho, se volvió a sentar y dijo:

—Ahora, señora mía, *que he visto que no nos escucha nadie de solapa, fuera de los circunstantes*, sin temor ni sobresalto responderé a lo que se me ha preguntado y a todo aquello que se me preguntare. Y

¹⁴⁹ Los impulsos de Sancho por igualarse con don Quijote se van expresando en diferentes momentos y diversos contextos durante los pasajes del castillo de los duques. Por ejemplo, cuando Sancho ve cómo lavan las barbas a don Quijote, desea el mismo trato, lo que desliza a través de un aparte entreoído:

“Estaba atento Sancho a las ceremonias de aquel lavatorio, y dijo entre sí:

—¡Válame Dios! ¿Si será también usanza en esta tierra lavar las barbas a los escuderos como a los caballeros? Porque en Dios y en mi ánima que lo he bien menester, y aun que si me las rapasen a navaja, lo tendría a más beneficio.

—¿Qué decís entre vos, Sancho? —preguntó la duquesa.

—Digo, señora —respondió él—, que en las cortes de los otros príncipes siempre he oído decir que en levantando los manteles dan agua a las manos, pero no lejía a las barbas; y que por eso es bueno vivir mucho, por ver mucho; aunque también dicen que «el que larga vida vive mucho mal ha de pasar», puesto que pasar por un lavatorio de éstos antes es gusto que trabajo” (II, 32, 797, 798).

lo primero que digo es que *yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado*, puesto que algunas veces *dice cosas que a mi parecer*, y aun de todos aquellos que le escuchan, son tan discretas y por tan buen carril encaminadas, que el mismo Satanás no las podría decir mejores; pero, con todo esto, *verdaderamente y sin escrúpulo a mí se me ha asentado que es un mentecato*. Pues como yo tengo esto en el magín, me atrevo a hacerle creer lo que no lleva pies ni cabeza, como fue aquello de la respuesta de la carta, y lo de habrá seis o ocho días, que aún no está en historia, conviene a saber: lo del encanto de mi señora doña Dulcinea, que le he dado a entender que está encantada, no siendo más verdad que por los cerros de Úbeda (II, 33, 807).

Ante la confrontación de la duquesa, Sancho podría volver a mentir para salvarse, sin embargo no lo hace. La pregunta es ¿por qué? Digamos que la confianza y la empatía con la duquesa se acentúan por el hecho de saber que nadie los oye, y más aún, por el hecho de que ya le han otorgado su tan ansiada ínsula. Así, este énfasis en dicha confianza del nuevo gobernador se da gracias al elemento de intimidad que otorga, desde la mimesis conversacional, el marco espacio-temporal. La primera en subrayar que nadie los oye es la duquesa. Acto seguido, el narrador nos recrea la acción de la escena:

[...] sin responder con alguna, se *levantó* Sancho de la silla, y *con pasos quedos, el cuerpo agobiado* y el dedo puesto sobre los labios, *anduvo* por toda la sala levantando los doseles; y luego esto hecho, *se volvió a sentar* (*Ibid.* 807).

Indudablemente, la intervención del narrador es, ante todo, una marca didascálica para la representación en voz alta. No obstante, al mismo tiempo, la didascalia también incrementa el verismo conversacional del diálogo y del marco espacio-temporal en el nivel de la lectura. Así, al mostrar a Sancho de una manera, por decirlo de algún modo, casi teatral, podemos observar sus cavilaciones y el proceso de reflexión que lo llevan a tomar la decisión de confiarle a la duquesa el cómo y el porqué de los hechos relativos al falso encantamiento de Dulcinea.

De este modo, una vez en el diálogo, el escudero vuelve a resaltar aquella confianza a partir del marco espacial-temporal de la mimesis conversacional: “*Ahora*, señora mía, que *he visto* que no nos escucha nadie de solapa, fuera de los circunstantes, *sin temor ni sobresalto responderé* a lo que se me ha preguntado”. Entonces, no sólo enfatiza el efecto de intimidad

que otorga la mimesis conversacional, además, con ello Cervantes introduce uno de los pocos diálogos en donde Sancho no viola las máximas conversacionales de calidad y cantidad, pues su intervención es sincera y concreta como pocas: “yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado”. Admite, igualmente, que algunas veces dice cosas tan sabias y sensatas que sorprende a quien le escucha; no obstante, el escudero confiesa su treta: “pero, con todo esto, verdaderamente y sin escrúpulo a mí se me ha asentado que es un mentecato. Pues como yo tengo esto en el magín, me atrevo a hacerle creer lo que no lleva pies ni cabeza”.

Asimismo, en el contexto de esta sinceridad inusitada de Sancho, más adelante dentro de la misma conversación, el escudero no sólo nos dará sus razones para haber engañado a don Quijote, sino también su motivación. Esto lo observamos cuando la duquesa intenta darle la vuelta al asunto, para hacerle creer que tal vez el engañado ha sido él por obra de los encantadores. A lo que Sancho responde:

—Bien puede ser todo eso —dijo Sancho Panza—, y *ahora quiero creer* lo que mi amo cuenta de lo que vio en la cueva de Montesinos, donde dice que vio a la señora Dulcinea del Toboso en el mismo traje y hábito que yo dije que la había visto cuando la encanté por solo mi gusto; y todo debió de ser al revés, como vuesa merced, señora mía, dice, *porque de mi ruin ingenio no se puede ni debe presumir que fabricase en un instante tan agudo embuste, ni creo yo que mi amo es tan loco, que con tan flaca y magra persuasión como la mía creyese una cosa tan fuera de todo término*. Pero, señora, no por esto será bien que vuestra bondad me tenga por malévolo, pues no está obligado un porro como yo a taladrar los pensamientos y malicias de los pésimos encantadores: *yo fingí aquello por escaparme de las riñas de mi señor don Quijote, y no con intención de ofenderle*; y si ha salido al revés, Dios está en el cielo, que juzga los corazones (II, 33, 811).

Por un lado, hay que señalar ese “y ahora quiero creer” sobre la Cueva de Montesinos. A mi juicio, ello resulta una confesión implícita del escudero con respecto a su constante incredulidad. Dicho de otro modo, lo que nos está diciendo es que a veces descrece y otras decide deliberadamente creer, según le convenga a sus intereses y objetivos. En este caso, por un lado, prefiere creer para salvaguardar su imagen frente a la duquesa con respecto al engaño sobre el encantamiento de Dulcinea, es decir, no desea pasar por un bellaco malintencionado: “porque de mi ruin ingenio no se puede ni debe presumir que fabricase en

un instante tan agudo embuste ni creo yo que mi amo es tan loco, que con tan flaca y magra persuasión como la mía creyese una cosa tan fuera de todo término”. Después de la sinceridad con que admite que “prefiere creer”, Sancho Panza vuelve a retroceder y, veladamente y con intención, viola nuevamente la máxima de calidad (él sabe que de su ingenio sí salen aquellos embustes). Pero esta violación tiene como finalidad evitar el conflicto conversacional con la duquesa, pues además de salvaguardar su propia imagen, evita polemizar con ella con respecto a los encantadores. De ahí, la confesión “quiero creer”, porque a un futuro gobernador no le viene bien pasar por mentiroso.

No obstante, lo que sí resulta otra confesión sincera es cuando afirma “yo fingí aquello por escaparme de las riñas de mi señor don Quijote, y no con intención de ofenderle”. Como ya habíamos observado, a la luz de las ideas de Sletsjöe, Sancho, algunas veces engaña a su amo por miedo, como en los batanes; y otras, la risa que deriva del engaño y de las burlas es más señal de superioridad que de alivio, como ya se ha señalado. Aquí, Sancho Panza comprueba que efectivamente así es, su intención no fue ofenderle, sino salir bien librado del aprieto. Ello, de la misma manera que ahora también, disimulado: miente tanto para salvaguardar su imagen pública como para evitar polemizar con la duquesa.

Más aún, las mentiras disimuladas de Sancho, aunadas a la confesión implícita “yo quiero creer”, ante todo están dirigidas a proteger su motivo principal: el gobierno de la ínsula. No podemos pasar por alto que, justamente, en este juego de tretas y dobleces que le tiende la duquesa al escudero, lo que está en el centro es la capacidad de Sancho para gobernar. Regresemos un poco en la conversación y veamos:

—De lo que el buen Sancho me ha contado me anda brincando un escrúpulo en el alma, y un cierto susurro llega a mis oídos que me dice: «pues don Quijote de la Mancha es loco, menguado y mentecato, y Sancho Panza su escudero lo conoce, y, con todo eso, le sirve y le sigue y va atendido a la vanas promesas tuyas, sin duda alguna debe ser él más loco y tonto que su amo; y siendo esto así, como lo es, mal contado te será, señora duquesa, si al tal Sancho Panza le das ínsula que gobierne, porque el que no sabe a sí ¿cómo sabrá gobernar a otros?».

—Par Dios, señora —dijo Sancho—, que ese escrúpulo viene con parto derecho; pero dígame vuesa merced que hable claro, o como quisiere, que yo conozco que dice verdad: que si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. *Pero ésta fue mi suerte, y ésta mi malandanza: no puedo más, seguirle tengo; somos de un mismo lugar; he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón.* Y si vuestra altanería no quisiere que se me dé el prometido gobierno, de menos me hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia; *que maguera tonto, se me entiende aquel refrán de «por su mal le nacieron alas a la hormiga», y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo, que no Sancho gobernador. Tan buen pan hacen aquí como en Francia, y de noche todos los gatos son pardos, y asaz de desdichada es la persona que a las dos de la tarde no se ha desayunado, y no hay estómago que sea un palmo mayor que otro, el cual se puede llenar, como suele decirse, de paja y de heno; y las avecitas del campo tienen a Dios por su proveedor y despensero, y más calientan cuatro varas de paño de Cuenca que otras cuatro de limiste de Segovia, y al dejar este mundo y meternos la tierra adentro, por tan estrecha senda va el príncipe como el jornalero, y no ocupa más pies de tierra el cuerpo del Papa que el del sacristán, aunque sea más alto el uno que el otro, que al entrar en el hoyo todos nos ajustamos y encogemos, o nos hacen ajustar y encoger, mal que nos pese y a buenas noches.* Y torno a decir que si vuestra señoría no me quisiere dar la ínsula por tonto, yo sabré no dárseme nada por discreto; y yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce, y que de entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Bamba para ser rey de España, y de entre los brocados, pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras, si es que las trovas de los romances antiguos no mienten. (II, 33, 808-809).

Sancho insiste en el cariño sincero y en la fidelidad que le tiene a su amo, así como en el agradecimiento, pues ha comido de su mesa y dio sus pollinos. Incluso acepta que ya son uno mismo amo-escudero, «*quando caput dolet*»: la cabeza y el cuerpo, como se lo ha dicho don Quijote. Es indudable cierta *quijotización* en sus palabras. Sin embargo, en lo que se refiere a él, no acepta ser tomado por tonto y defiende su capacidad para gobernar. Para esta defensa utiliza nuevamente el despliegue de refranes hilados de manera silogística, pues estos aluden reiteradamente a la idea de la igualdad de los hombres frente a la muerte¹⁵⁰. No es casualidad que Cervantes elija la defensa en código refranescos, ya que al ser ésta propia del razonamiento y las psicodinámicas del pensamiento oral, como hemos visto a la luz del trabajo de W. Ong, le es más natural a Sancho Panza para poder defender aquello en lo que realmente tiene convicción: él verdaderamente se considera apto para gobernar y ya lo ha expresado en repetidas ocasiones a lo largo de la obra.

¹⁵⁰ Véase nota 19 de p. 808 de la edición aquí citada.

Dicho de otro modo, el recurso de los refranes hilados, en tanto función poética de la lengua, tiene la finalidad de enfatizar la comicidad del habla popular del personaje; no obstante, en cuanto a su función expresiva, ésta es la que le resulta más apropiada y sincera a Sancho Panza para expresar tanto sus emociones como sus convicciones; por tanto, defiende y argumenta las premisas en las que claramente sí cree: él está en igualdad de capacidades para gobernar como cualquier hombre, a pesar de su condición humilde. O bien, defiende todo lo relativo a sus convicciones, creencias y objetivos. Esto último vimos que ya lo ha hecho en la Primera parte, cuando por primera vez amenaza con volver a casa o después del castigo de silencio; pero se acentúa en la Segunda Parte. Por ejemplo, al defender a don Quijote, en tanto caballero andante, frente al clérigo en la primera cena con los duques, pues de ello depende también su existencia como escudero y la concreción de sus objetivos en relación con la ínsula, lo que implica una defensa más contundente y desarrollada, como arriba señalé.

En resumen, el escudero no sólo acepta sus tretas con respecto al engaño de las embajadas y encantamientos de Dulcinea; además, dentro de la atmósfera de intimidad y confianza con la duquesa, deja de manifiesto tres elementos fundamentales en su devenir: 1) las motivaciones de su engaño: salir del aprieto, sin intención de ofender al caballero; 2) su verdadero juicio sobre su amo (lo cree loco y mentecato); y 3) acepta que deliberadamente prefiere creer en las locuras de don Quijote, sobre todo en función de sus dos objetivos principales, el gobierno de la ínsula y salvaguardar su imagen de escudero, imagen que Sancho sostiene fundamentalmente en el prestigio de su condición de personaje literario, como se lo hace notar a la duquesa.

Con los tres primeros elementos, pone de relieve el núcleo de su locura carnalesca, a partir de los elementos de inversión Tonto/Listo, Locura/Sabiduría y *Docta Ignorantia*:

cuando, en código refranescos, defiende su capacidad para gobernar y su merecimiento de la ínsula, aludiendo a la igualdad de los hombres frente a la muerte.

No obstante, en cuanto al tercer elemento que se pone de manifiesto (su deliberada elección de creer), lo que resalta es la verdadera locura insana del escudero, la locura que no es carnavalesca, como ha señalado A. Redondo: “Sancho no está loco (insano) sino cuando se deja llevar por esa «manía» de ser gobernador de una ínsula, idea y palabra surgidas de la esfera de la cultura erudita, ajenas de la esencia popular del protagonista y por ello mismo alienante” (Redondo 1978: 49, 50). Así, lo anterior es lo que da la razón a la duquesa cuando cuestiona quién es más loco, si el amo o el escudero que le sigue y se atiene a sus promesas, a pesar de saberlo loco.

Asimismo, la elección deliberada de Sancho sobre “creer”, así como su locura (insana) en relación con la ínsula, es algo que no resultará para nada ajeno a don Quijote. De ahí que en el Viaje del Clavileño, después de que el escudero, al calor de la emoción, relata las fantásticas cosas que vio, el propio caballero se lo hace saber a Sancho de una peculiar manera. Veamos.

En resolución, éste fue el fin de la aventura de la Dueña Dolorida, que dio que reír a los duques, no sólo aquel tiempo, sino el de toda su vida, y que contar a Sancho siglos, si los viviera. Y llegándose don Quijote a Sancho, *al oído le dijo*:

—Sancho, pues *vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos*. Y no os digo más (II, 41, 865).

Como se observa, la mimesis conversacional vuelve a establecer ilusión de intimidad, y a través del aparte, un aparte inadvertido por los demás personajes, nuevamente se nos desvelan las más sinceras y profundas intenciones de los protagonistas. Así, se vuelve a poner de relieve la libre elección del creer y la locura insana, por decirlo en términos de A. Redondo. Sin embargo, esta vez es don Quijote quien invierte la situación, ya que le hace ver a su

escudero que no le pasa inadvertido que su aparente inconsecuencia, al creer unas veces sí y otras no, está relacionada con sus ansias de protagonismo y su ambición por la ínsula.

De este modo, más allá de la notoria violación de Sancho a la máxima conversacional de calidad, que impone decir verdad, lo que realmente importa al caballero es el pacto en el que se sustenta la convención. Así, en la intimidad del aparte, el caballero establece, de manera explícita, un nuevo pacto de credibilidad con su escudero. Este pacto, asimismo, reemplaza aquel que se estableció en la Primera parte, a partir del perspectivismo lingüístico, expresado en la famosa escena del *baciyelmo*, elemento que sirvió para mediar las dos visiones en conflicto: la realidad de los encantadores frente a la realidad pragmática del labrador. En consecuencia, frente a la ruptura de lo concertado a partir de perspectivismo lingüístico, don Quijote construye el nuevo pacto en función de los intereses de ambos. El caballero sabe que estos intereses dependen de la convención caballeresca.

Con base en lo anterior, este conflicto constituye una de las principales amenazas a la imagen positiva de ambos personajes, en lo relativo a su credibilidad y a su prestigio e imagen pública; al mismo tiempo que se presenta también como una amenaza a la imagen negativa de los protagonistas en lo referente a su objetivo: el afán de protagonismo, con miras a su gobierno, por parte de Sancho; frente al objetivo de don Quijote con respecto al encantamiento y consecuente desencantamiento de Dulcinea, del cual se enteró justamente en la Cueva de Montesinos. Por tanto, el pacto, asimismo, se configura como un irónico acto exhortativo por parte del caballero, cuya finalidad es salvar no sólo el conflicto conversacional, sino también la imagen positiva y negativa de ambos.

Dicho de otro modo, así como el ataque del clérigo a don Quijote y su negación de la andante caballería amenazan la existencia de Sancho como escudero, las dudas de Sancho sobre el relato de don Quijote en la Cueva de Montesinos representan una amenaza para el

caballero en el mismo sentido. Es esto justamente lo que, conativamente, le hace saber don Quijote a su escudero: que no le pasan inadvertidas ni sus ansias protagónicas ni sus ambiciones, pero que si desea conquistar sus sueños de escudero, más le vale que no derrumbe el relato sobre el que el caballero ha construido lo relativo a la añoranza y el encantamiento de su dama.

Asimismo, el pacto anterior es necesario para don Quijote, ya que hay un aspecto específico que resulta imposible para Sancho, tanto en lo que se refiere a la convención como a su experiencia como escudero y que es contrario a los intereses del caballero: las consecuencias corporales que padece Sancho. En estas circunstancias, como ya se ha visto, cualquier interés o ambición pasan a segundo plano para el escudero, en conjunto con la convención, los encantadores y los intereses que le unen a su amo. Esto el caballero lo sabe y sabe también que ese es el punto de quiebre de la jerarquía estamental. Esto último, precisamente comienza a enfatizarse con los azotes para desencantar a Dulcinea que establece el falso Merlín:

[...] que para recobrar su estado primo
la sin par Dulcinea del Toboso
es menester que Sancho tu escudero
se dé tres mil azotes y trecientos
en ambas sus valientes posaderas,
al aire descubiertas, y de modo
que le escuezan, le amarguen y le enfaden.
Y en esto se resuelven todos cuantos
de su desgracia han sido los autores,
y a esto es mi venida, mis señores.

—*¡Voto a tal!* —dijo a esta sazón Sancho—. No digo yo tres mil azotes, pero así me daré yo tres como tres puñaladas. *¡Válate el diablo por modo de desencantar!* ¡Yo no sé qué tienen que ver mis posas con los encantos! ¡Par Dios que si el señor Merlín no ha hallado otra manera como desencantar a la señora Dulcinea del Toboso, encantada se podrá ir a la sepultura!

—*Tomaros he yo* —dijo don Quijote—, *don villano, harto de ajos, y amarraros he a un árbol, desnudo como vuestra madre os parió*; y no digo yo tres mil y trecientos, sino seis mil y seiscientos azotes os daré, tan bien pegados, que no se os caigan a tres mil y trecientos tirones. Y no me repliquéis palabra, que os arrancaré el alma.

Oyendo lo cual Merlín, dijo:

—No ha de ser así, porque los azotes que ha de recibir el buen Sancho han de ser por su voluntad, y no por fuerza, y en el tiempo que él quisiere, que no se le pone término señalado; pero permítesele que si

él quisiera redimir su vejación por la mitad de este vapulamiento, puede dejar que se los dé ajena mano, aunque sea algo pesada.

—*Ni ajena ni propia, ni pesada ni por pesar* —replicó Sancho—: *a mí no me ha de tocar alguna mano. ¿Parí yo por ventura a la señora Dulcinea del Toboso, para que paguen mis posas lo que pecaron sus ojos? El señor mi amo sí que es parte suya, pues la llama a cada paso «mi vida», «mi alma», sustento y arrimo suyo, se puede y debe azotar por ella y hacer todas las diligencias necesarias para su desencanto; pero ¿azotarme yo...? Abernuncio* (II, 35, 824, 825).

Como es evidente, el conflicto conversacional respecto a los azotes utiliza el recurso de las pullas exclamativas en registro coloquial altisonante, el registro que, para este fin, le resulta más natural para expresar su enorme enfado: ¡Voto a tal! ¡Válate el diablo por modo de desencantar!, etc. Por su parte, el caballero responde en el mismo sentido, de manera que, desde las pullas y la disputa, no sólo se enfatiza la familiaridad y la distensión que ponen en primer plano el humorismo de la escena. Es decir, bajo la capa del humorismo subyace el conflicto central entre amo y escudero dentro del juego de relaciones jerárquicas. Las posiciones opuestas se expresan claramente: el desencantamiento de Dulcinea, como prioridad de don Quijote; y las consecuencias corporales para Sancho. En este sentido, el escudero está convencido de que todo lo relativo a la dama no es su responsabilidad, aun cuando él la haya encantado, como se lo ha expresado a la duquesa¹⁵¹. Y esta afirmación acerca de no ser responsable de aquel encantamiento embustero, no sólo va en el sentido de salvar su imagen positiva frente a la duquesa en función de obtener su gobierno, ni tampoco

¹⁵¹ “—De este suceso se puede inferir que pues el gran don Quijote dice que vio allí a la misma labradora que Sancho vio a la salida del Toboso, sin duda es Dulcinea, y que andan por aquí los encantadores muy listos y demasiadamente curiosos.

—Eso digo yo —dijo Sancho Panza—, *que si mi señora Dulcinea del Toboso está encantada, su daño, que yo no me tengo de tomar, yo, con los enemigos de mi amo*, que deben de ser muchos y malos. Verdad sea que la que yo vi fue una labradora, y por labradora la tuve, y por tal labradora la juzgué; *y si aquella era Dulcinea, no ha de estar a mi cuenta, ni ha de correr por mí: o sobre ello, morena*. No, sino ándense a cada triquete conmigo a dime y direte, «Sancho lo dijo, Sancho lo hizo, Sancho tornó y Sancho volvió», como si Sancho fuese algún quienquiera, y no fuese el mismo Sancho Panza, el que anda ya en libros por ese mundo adelante, según me dijo Sansón Carrasco, que, por lo menos, es persona bachillerada por Salamanca, y los tales no pueden mentir, si no es cuando se les antoja o les viene muy a cuento; así que no hay para qué nadie se tome conmigo. Y pues que tengo buena fama, y, según oí decir a mi señor, que más vale el buen nombre que las muchas riquezas, encájense ese gobierno y verán maravillas, que quien ha sido buen escudero será buen gobernador” (II, 33, 811-812).

únicamente en relación con su incredulidad sobre el relato de Montesinos; en realidad, la negación de su responsabilidad tiene más qué ver con lo que ha expresado en la disputa con Merlín y el caballero.

Es claro que para Sancho la dama es asunto de su enamorado caballero, no asunto suyo. Lo suyo es la ínsula y su gobierno, y cada quién lo suyo, como corresponde a su visión dentro de la realidad pragmática. Pero dentro de esta realidad pragmática hay un aspecto aún más determinante: la problematización erasmista entre lo visto-corpóreo vs. la fe en aquello que no es visible a los ojos¹⁵². Este aspecto se ha puesto de relieve, en este trabajo, desde el análisis de la Primera parte¹⁵³. Es un elemento que, además, ha sido constante en la psicología y la conducta del personaje también a lo largo de la Segunda parte y que, asimismo, será determinante tanto en su relación jerárquica como en su desencanto respecto al gobierno de la ínsula.

3.5. SANCHO GOBERNADOR

Con respecto al gobierno de Sancho Panza, la crítica ya ha señalado tanto la sabiduría de las sentencias del gobernador, como su asombroso sentido de justicia. En esa misma línea, Jesús Botello ha puesto énfasis en la configuración del caballero como representante de la escritura, frente al escudero como representante del mundo oral. Es en este sentido que estudia la

¹⁵² “[...] el común de los mortales presta su mayor admiración a las cosas materiales y casi piensa que eso es lo único que existe. Por el contrario, los piadosos, cuanto más de cerca atañe algo material, tanto más lo descuidan y se entregan por entero a la contemplación de lo invisible. Así pues, los unos conceden un primer papel a la riqueza, luego a las comodidades corporales y dejan en el último puesto al alma, y aún la mayoría no cree que ésta exista, porque no se ve con los ojos” (Erasmo 2011: 251).

¹⁵³ En el análisis de la Primera parte, se observó lo siguiente al elucidar la batalla contra los yangüeses: “En cuanto a don Quijote, la profesión de la andante caballería, en tanto ideal y fantasía, es esa locura de lo incorpóreo y la contemplación de lo invisible, tal como el ideal de Dulcinea o de restablecimiento de la Edad de Oro. En cuanto a Sancho, es evidente su relación con lo corpóreo a lo largo de toda la novela: su inclinación por el vino, la comida, el dormir y, sobre todo, su tendencia a creer sólo en aquella realidad inmediata y material que sus ojos ven”.

sabiduría del mundo oral con que el labrador va dictando sentencia en cada caso que se le presenta, a partir tanto del refrán como de la sabiduría del mundo folklórico y el cuento popular. De tal modo que el crítico pone de relieve la importancia del juicio y la defensa oral en el desarrollo del gobierno de Barataria¹⁵⁴. Asimismo, señala, en consonancia con la crítica, el aspecto de la sabiduría de las sentencias, pero en relación con la sabiduría del mundo oral:

Desligado de la letra, Sancho es capaz de dilucidar la cuestión, porque su palabra hablada tiene un poder «casi mágico». Según Walter Ong, en las culturas existe un tipo de conocimiento distinto al libresco, que permite aprehender la realidad de una forma más profunda. «Human beings in primary oral cultures, those untouched by writing in any form, learn a great deal and possess and practice great wisdom, but they do not «study» (9). Otro investigador, Malinowski, apunta en la misma dirección de Ong, recalcando además la íntima asociación entre palabra hablada y actuación en las culturas orales, donde a la primera se la considera investida de poderes casi mágicos (451, 470-81). Es decir, para el iletrado gobernador, las palabras son actos, y no la figuración simbólica del mundo. Como consecuencia de esto, hablar es actuar, y es hacerlo en un marco de referencia concreto, de ahí su diligencia al resolver el pleito. En definitiva, la palabra hablada es sinónimo de poder, y su enunciación, equivale a la enunciación de un acto de hechicería, tal y como ocurre en las culturas orales (Botello 2010: 138).

Lo anterior, como se observa, va en concordancia con el análisis que se ha realizado en este trabajo en relación con la función de los refranes hilados, en tanto saber del mundo popular y método argumentativo del escudero. Ello se ha elucidado desde la Primera parte. Inclusive, en este sentido observamos la función del refrán, tanto como medio de expresión sincera en su argumentación por el gobierno frente a la duquesa, como su relevancia en la inversión carnavalesca relacionada con la dicotomía tonto/listo. Está claro que la sabiduría de las sentencias con que el gobernador asombra a propios y a extraños se construye dentro

¹⁵⁴ “Sancho debe resolver el primer pleito, el de las caperuzas. Antes de entrar de lleno en el primer juicio, debe señalarse que hay dos elementos en el texto que apuntan hacia un entorno oral. En primer lugar, en todos los juicios los litigantes hablan por sí mismos. En ninguno de los pleitos a los que asiste Sancho en Barataria hace acto de presencia la figura del abogado [...] En los tres pleitos que Sancho resuelve en Barataria: las caperuzas, el báculo con los escudos en su interior y la mujer presuntamente violada, todos los litigantes se encargan ellos mismos de su defensa legal, tal y como Clanchy describe para la Inglaterra medieval. Esto es así porque, hasta tiempo después de la imprenta, la introducción paulatina de la «marea» escritural hizo que la antigua defensa de viva voz se considerase en ocasiones como un acto peregrino, extrañamente anticuado. [...] Al mismo tiempo, la importancia de la escritura en el episodio es palpable, pues el mismo Sancho afirma tras la resolución de la paradoja del puente y el ahorcado que «esto lo diera firmado de mi nombre si supiera firmar», lo que indica que Sancho, a pesar de su analfabetismo, sabía con toda seguridad de la existencia de documentos escritos que se debían firmar, con el fin de otorgarles legitimidad” (Botello 2010: 137).

de la inversión carnavalesca que ya han señalado críticos como Redondo, entre otros. Igualmente, queda claro que dicha sabiduría procede del saber del mundo popular, como apuntan, a la luz de las ideas de W. Ong, tanto Jesús Botello como los propios análisis presentados a lo largo de este trabajo, entre otros estudios.

No obstante, para los fines de este análisis, el aspecto de la oralidad en el texto es el que me interesa elucidar en el gobierno de Sancho, que resulta evidente y ya hemos estudiado a detalle en otros pasajes. El interés central, en mi opinión, es revisar las funciones de la mimesis conversacional en las que se expresa el desencanto del escudero respecto al gobierno, así como su decisión de abandonar la aventura, en un principio tan añorada.

Estos aspectos, como veremos, están ligados al elemento de lo visto-corpóreo que rige la conducta del escudero y que lo conflictúa frente a la aceptación y la fe en aquello que no se puede ver con los ojos. De hecho, Sancho Panza emprende el camino a la ínsula guardando sus reservas y sus dudas, pues sospecha que el mensajero del duque que le lleva al cargo es la Trifaldi: “—No es burla, señor —replicó Sancho—, sino que denantes le oí hablar, y no pareció sino que la voz de la Trifaldi me sonaba en los oídos. Ahora bien, yo callaré, pero no dejaré de andar advertido de aquí en adelante, a ver si descubre otra señal que confirme o desfaga mi sospecha” (II, 44, 879).

Así, en el terreno de la *quijotización*, Sancho ha hecho suyos varios de los consejos de don Quijote, sobre todo el no disputar linajes y el sentido de justicias. Y aunque ello, entre otros consejos, le otorga virtudes primordiales para ejercer un buen gobierno, a tal grado que dichas virtudes causan asombro a través de sus sentencias y buen juicio; por otro lado, la moderación con la bebida y la comida será el primer consejo desoído por Sancho Panza. Como es evidente, me refiero al encuentro con el doctor Pedro Recio. Veamos cómo se va

construyendo el conflicto desde la mimesis conversacional, una vez que Pedro Recio le niega la comida a Sancho:

—Desa manera, *aquel* plato de perdices que *están allí* asadas y, a mi parecer, bien sazonadas no me harán algún daño.

A lo que el médico respondió:

—*Esas* no comerá el señor gobernador en tanto que yo tuviere vida.

—Pues ¿por qué? —dijo Sancho.

Y el médico respondió:

—Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la medicina, en un aforismo suyo dice: «Omnis saturatio mala, perdicis autem pessima». Quiere decir: ‘Toda hartazgo es mala, pero la de las perdices malísima’.

—Si eso es así —dijo Sancho—, vea el señor doctor de cuantos manjares *hay en esta mesa* cuál me hará más provecho y cuál menos daño, y déjeme comer de él sin que me le apalee; porque por vida del gobernador, y así Dios me le deje gozar, *que me muero de hambre, y el negarme la comida, aunque le pese al señor doctor y él más me diga, antes será quitarme la vida que aumentármela*.

—Vuestra merced tiene razón, señor gobernador —respondió el médico—, y, así, es mi parecer que vuestra merced no coma *de aquellos* conejos guisados que *allí están*, porque es manjar peliagudo. De *aquella ternera*, si no fuera asada y en adobo, aun se pudiera probar, pero no hay para qué.

Y Sancho dijo:

—*Aquel platonazo que está más adelante* vahando me parece que es olla podrida, que, por la diversidad de cosas que en las tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna que me sea de gusto y de provecho.

—¡Absit! —dijo el médico—. Vaya lejos de nosotros tan mal pensamiento: no hay cosa en el mundo de peor mantenimiento que una olla podrida. Allá las ollas podridas para los canónigos o para los rétores de colegios o para las bodas labradorecas, y déjennos libres las mesas de los gobernadores, donde ha de asistir todo primor y toda atildadura; y la razón es porque siempre y a doquiera y de quienquiera son más estimadas las medicinas simples que las compuestas, porque en las simples no se puede errar, y en las compuestas sí, alterando la cantidad de las cosas de que son compuestas. Mas lo que yo sé que ha de comer el señor gobernador ahora para conservar su salud y corroborarla, es un ciento de cañutillos de suplicaciones y unas tajadicas sutiles de carne de membrillo, que le asienten el estómago y le ayuden a la digestión (II, 47, 900-902).

La mimesis conversacional, a través de las funciones del marco pragmático, utiliza para este fin el recurso de las deixis para señalar el lugar y el espacio de cada platillo: “*aquel* plato de perdices que *están allí* asadas”, “*aquella* ternera”, “*Aquel* platonazo que *está más adelante*”, entre otros ejemplos marcados en cursivas. Con ello va colocando en la escena la ubicación de los manjares sobre la mesa de una manera casi teatral, de manera que nos sugiere aquella imagen frente a los ojos de un Sancho hambriento. Es decir, la inmediatez escénica con que se presenta la mesa llena de manjares acrecienta, de manera vivaz, la desesperación del escudero a modo de un Tántalo condenado a la sed y el hambre. De ahí el sincero exhorto

del escudero: “que me muero de hambre, y *el negarme la comida*, aunque le pese al señor doctor y él más me diga, *antes será quitarme la vida que aumentármela*”. En el exhorto viene implícita la confesión de su glotonería como parte intrínseca de su personalidad. Es decir, si lo denotativo es el hambre como causa de muerte; lo connativo es que una vida de frugalidad, contraria a su carácter, es quitarle la vida tanto como el castigo del silencio en los batanes, porque, de la misma forma que el habla desbordada, lo corpóreo también define su existencia.

En consecuencia, lo anterior se convierte en el primer conflicto conversacional con que se encuentra el gobernador, apenas llega a la ínsula. Y más aún, un conflicto que amenaza la imagen negativa del escudero justo en aquellas peculiaridades que más claramente definen la personalidad de Sancho Panza: la glotonería y su gusto por la bebida, tal como lo habían previsto los duques al poner en marcha la planeada burla. En consecuencia, la reacción del escudero es llevar el conflicto a la cólera:

Oyendo esto Sancho, se arrimó sobre el espaldar de la silla y miró de hito en hito al tal médico, y con voz grave le preguntó cómo se llamaba y dónde había estudiado. A lo que él respondió:

—Yo, señor gobernador, me llamo el doctor Pedro Recio de Agüero, y soy natural de un lugar llamado Tirteafuera, que está entre Caracuel y Almodóvar del Campo, a la mano derecha, y tengo el grado de doctor por la universidad de Osuna.

A lo que respondió Sancho, todo encendido en cólera:

—Pues, señor doctor Pedro Recio de Mal Agüero, natural de Tirteafuera, lugar que está a la derecha mano como vamos de Caracuel a Almodóvar del Campo, graduado en Osuna, *quítese luego delante: si no, voto al sol que tome un garrote y que a garrotazos, comenzando por él, no me ha de quedar médico en toda la ínsula*, a lo menos de aquellos que yo entienda que son ignorantes, que a los médicos sabios, prudentes y discretos los pondré sobre mi cabeza y los honraré como a personas divinas. Y vuelvo a decir *que se me vaya Pedro Recio de aquí*: si no, tomaré *esta silla donde estoy sentado* y se la estrellaré en la cabeza, y pídanmelo en residencia, que yo me descargaré con decir que hice servicio a Dios en matar a un mal médico, verdugo de la república. *Y denme de comer o, si no, tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas* (II, 47, 902).

El conflicto verbal se matiza con el humorismo, a través de la repetición irónica del nombre, el origen y el alma máter del médico. En seguida vienen las imprecaciones y maldiciones violentas con que arremete contra Recio y, ya de paso, contra todo médico que considere ignorante. De esta forma, tanto la ironía como los juramentos violentos no sólo ponen de relieve el juego de relaciones jerárquicas del nuevo gobernador frente a su médico;

además, sirve para enmarcar, en la última orden de Sancho, lo que ha sido desde el principio la idea central de lo que significa para él el gobierno: “Y denme de comer o, *si no, tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas*”. Y en efecto, esta idea pragmática es en la que se engloba su sueño de ascenso social y ambición. Idea expresada de distintas formas a lo largo de la obra: desde el oro encontrado en Sierra Morena hasta sus sueños quiméricos de vender a sus esclavos negros, por poner algún ejemplo. Todo ello se encierra para Sancho en un fin último: una vida de abundancia en la que la comida y la bebida son parte del fundamento de esa vida placentera-corpórea que persigue.

Ahora bien, si lo anterior será un motivo recurrente durante sus disputas conversacionales en la ínsula, a ésta se le unirán otras igualmente pragmáticas y corpóreas, especialmente en los juicios que tendrá que deliberar. Un ejemplo de ello es el caso que le presenta el labrador Miguel Turra. Este último, en su primera narración había logrado despertar el interés del gobernador y su anuencia a ordenar el consentimiento de la boda desigual de su hijo bachiller; sin embargo, esto cambia ante su última petición. Veamos:

— ¿Queréis otra cosa, buen hombre? —replicó Sancho.

— Otra cosa querría —dijo el labrador—, sino que no me atrevo a decirlo; pero vaya, que, en fin, no se me ha de podrir en el pecho, pegue o no pegue. Digo, señor, que querría que vuesa merced me diese trecientos o seiscientos ducados para ayuda a la dote de mi bachiller; digo, para ayuda de poner su casa, porque, en fin, han de vivir por sí, sin estar sujetos a las impertinencias de los suegros.

—Mirad si queréis otra cosa —dijo Sancho— y no la dejéis de decir por empacho ni por vergüenza.

—No, por cierto —respondió el labrador.

Y apenas dijo esto, cuando levantándose en pie el gobernador, asió de la silla en que estaba sentado y dijo:

—¡*Voto a tal, don patán rústico y malmirado*, que si no os apartáis y escondéis luego de mi presencia, que con esta silla os rompa y abra la cabeza! *Hideputa bellaco, pintor del mismo demonio*, ¿y a estas horas te vienes a pedirme seiscientos ducados? ¿Y dónde los tengo yo, hediondo? ¿Y por qué te los había de dar aunque los tuviera, *socarrón y mentecato*? ¿Y qué se me da a mí de Miguel Turra ni de todo el linaje de los Perlerines? ¡Va de mí, digo; si no, por vida del duque mi señor que haga lo que tengo dicho! Tú no debes de ser Miguel Turra, sino algún socarrón que para tentarme te ha enviado aquí el infierno. Dime, desalmado, aún no ha día y medio que tengo el gobierno, ¿y ya quieres que tenga seiscientos ducados? (II, 47, 907, 908).

En esta disputa, el primer aspecto relevante para Sancho que se toca es el tema del dinero. Y ello no sólo porque, a un día de llegado al gobierno no lo tiene, sino porque el

Sancho Panza que se negó a devolver el dinero de Sierra Morena, aun teniendo el dinero, no es la clase de personaje que va a desprenderse del dinero. Resulta, pues, contrario al objetivo de acumulación material que persigue y que le ha prometido a Teresa, su esposa. De ahí, en parte, las nuevas imprecaciones en registro léxico altisonante: “¡Voto a tal, don patán rústico y malmirado!”, “hideputa bellaco, pintor del mismo demonio”, “socarrón y mentecato”.

No obstante, el segundo motivo, y más importante, que lleva a Sancho Panza a arremeter contra el labrador es la falta de sueño. Ésta está señalada a partir del marco pragmático temporal: ¿y a *estas horas* te vienes a pedirme seiscientos ducados? La referencia deíctica al marco temporal pone de relieve el tema central del gobernador: además de no haber comido, con la serie de juicios que ha tenido que sentenciar, tampoco ha dormido. Recordemos que el sueño es otro de los aspectos corporales que caracterizan a Sancho, en contraposición con la vigilia de don Quijote. De esta forma el marco pragmático, matizado por la comicidad de los juramentos e imprecaciones en registro altisonante y popular, vuelve a enmarcar la amenaza a la imagen negativa del escudero, en términos corporales: su deseo de dormir. Ello, el propio Sancho Panza lo pone de manifiesto cuando, presa del enojo a causa del labrador socarrón, arremete contra sus subordinados y acerca de la naturaleza del trabajo del juzgador:

—Ahora verdaderamente que entiendo que los jueces y gobernadores deben de ser o han de ser de bronce para no sentir las importunidades de los negociantes, que a todas horas y a todos tiempos quieren que los escuchen y despachen, atendiendo solo a su negocio, venga lo que viniere; y si el pobre del juez no los escucha y despacha, o porque no puede *o porque no es aquel el tiempo diputado para darles audiencia*, luego les maldicen y murmuran, y les roen los huesos, y aun les deslindan los linajes. Negociante necio, negociante mentecato, no te apresures: espera sazón y coyuntura para negociar; *no vengas a la hora del comer ni a la del dormir, que los jueces son de carne y de hueso y han de dar a la naturaleza lo que naturalmente les pide, si no es yo, que no le doy de comer a la mía, merced al señor doctor Pedro Recio Tirteafuera, que está delante, que quiere que muera de hambre y afirma que esta muerte es vida, que así se la dé Dios a él* y a todos los de su ralea: digo, a la de los malos médicos, que la de los buenos palmas y lauros merecen (II, 49, 917).

En medio de la reprensión, el escudero pone de manifiesto el corpóreo sufrimiento del quehacer de juzgador, pues parecen de bronce, según sus palabras y su percepción

influida por el hambre y el sueño. De ahí la abierta exigencia tanto para sus subordinados como para los querellantes: “no vengas a la hora del comer ni a la del dormir, que los jueces son de carne y de hueso y han de dar a la naturaleza lo que naturalmente les pide”, poniendo así de relieve la importancia del aspecto corpóreo. Más aún, ello le permite volver a arremeter contra el doctor Pedro Recio, de quien reitera que “quiere que muera de hambre y afirma que esta muerte es vida”. Reclamo que, a su vez, da paso al intento de Sancho de establecer su autoridad de gobernador:

—Mirad, señor doctor, de aquí en adelante no os curéis de darme de comer cosas regaladas ni manjares exquisitos, porque será sacar a mi estómago de sus quicios, el cual está acostumbrado a cabra, a vaca, a tocino, a cecina, a nabos y a cebollas, y si acaso le dan otros manjares de palacio, los recibe con melindre y algunas veces con asco [...] *y no se burle nadie conmigo, porque somos o no somos, vivamos todos y comamos en buena paz y compañía, pues cuando Dios amanece, para todos amanece. Yo gobernaré esta insula sin personar derecho ni llevar cohecho, y todo mundo traiga el ojo alerta y mire por el virote, porque les hago saber que el Diablo está en Cantilla, y que si me dan ocasión han de ver maravillas. No, si no haceos miel, y comeros han moscas* (II, 49, 918).

A la orden directa dirigida al médico, sigue la reprimenda contra sus demás subordinados, no sin dejar claro primero que no le tomarán por tonto: “y no se burle nadie conmigo”. En efecto, es el Tonto Listo el que habla y hace evidente que es consciente de las burlas. En la dinámica de la inversión carnavalesca orquestada por la burla de los duques, arremete en el estilo argumentativo que mejor domina: una andanada de refranes hilados que en su función silogística aluden a la idea de estar en paz mirando cada quien por lo suyo¹⁵⁵, para un ejercicio armónico de gobernador-gobernados. Y más aún, cierra la argumentación refranesca reiterando la primera idea, no lo hacen tonto: “porque les hago saber que el Diablo está en Cantilla, y que si me dan ocasión han de ver maravillas. No, si no haceos miel, y comeros han moscas”. Con el último refrán, además, hace saber a sus subalternos que es consciente de que por ser blando y bien intencionado con ellos (haceos comer miel), esta

¹⁵⁵ Véanse las notas 13, 14 y 15 de Francisco Rico en la edición aquí citada.

actitud va en detrimento y perjuicio suyo¹⁵⁶. En último término, sabe que ello amenaza su imagen negativa, tanto en lo relativo a su autoridad como gobernador como en relación con sus padecimientos corporales.

No obstante, la destreza y la agilidad de Sancho para advertir las chanzas no impedirá que la burla mayor, la de los duques, siga su curso. Así, los flagelos corporales que padece el gobernador son llevados a un extremo que acabará por romper la cuerda. Por supuesto, me refiero a la batalla en la falsa invasión a la ínsula, que desembocará en la renuncia de Sancho Panza. Pero revisemos cómo se construyen aquí las funciones de la mimesis conversacional con la premisa aquí sostenida:

—¡Arma, arma, señor gobernador, arma, que han entrado infinitos enemigos en la ínsula, y somos perdidos si vuestra industria y valor no nos socorre!
Con este ruido, furia y alboroto llegaron donde Sancho estaba, atónito y embelesado de lo que oía y veía, y cuando llegaron a él, uno le dijo:
—¡Ármese luego vuestra señoría, si no quiere perderse y que toda esta ínsula se pierda!
—*¿Qué me tengo de armar —respondió Sancho—, ni qué sé yo de armas ni de socorros? Estas cosas mejor será dejarlas para mi amo don Quijote*, que en dos paletas las despachará y pondrá en cobro, que yo, pecador fui a Dios, no se me entiende nada destas pérdidas.
—¡Ah, señor gobernador! —dijo otro—. *¿Qué relente es ese? Ármese vuesa merced, que aquí le traemos armas ofensivas y defensivas, y salga a esa plaza y sea nuestra guía y nuestro capitán, pues de derecho le toca el serlo, siendo nuestro gobernador.*
—Ármenme norabuena —replicó Sancho (II, 53, 954).

El primer diálogo de los subalternos de Sancho Panza, en conjunto con la voz narrativa, sirven para, desde el marco pragmático, crear el ambiente de ruido y caos que provoca la obnubilación del gobernador. Es en esa atmósfera que, en primera instancia, ante la apelación de sus gobernados, Sancho se niega argumentando que él no sabe de armas ni batallas. Con sinceridad, asume que el arrojo guerrero le corresponde al caballero. Es de los pocos ámbitos de don Quijote que el creciente protagonismo de Sancho no intenta invadir. La razón indiscutiblemente es su aversión a las palizas corporales. Aun así, en medio del

¹⁵⁶ Véanse la nota 16 de Francisco Rico en la edición aquí citada.

ofuscamiento, asume su responsabilidad al frente del gobierno y acepta armarse para la batalla. Una vez más, cae víctima de la burla y es inmovilizado con las armas:

—¿Cómo tengo de caminar, desventurado yo —respondió Sancho—, que no puedo jugar las choquezuelas de las rodillas, porque me lo impiden estas tablas que tan cosidas tengo con mis carnes? Lo que han de hacer es llevarme en brazos y ponerme atravesado o en pie en algún postigo, que yo le guardaré o con esta lanza o con mi cuerpo.

—Ande, señor gobernador —dijo otro—, *que más el miedo que las tablas le impiden el paso*: acabe y menéese, que es tarde y los enemigos crecen y las voces se aumentan y el peligro carga (II, 53, 954).

El miedo de Sancho es real, como en todas las batallas a las que ha asistido, sin embargo, resulta evidente que la inmovilización, más allá de la chanza, pretende hacer escarnio de la cobardía del gobernador, de ahí que lo hace evidente quien le replica. En este tenor Sancho llega a la batalla para llevar el escarnio a la ridiculización y el agravio corporal:

Unos tropezaban en él, otros caían, y tal hubo que se puso encima un buen espacio y desde allí, como desde atalaya, gobernaba los ejércitos y a grandes voces decía:

—¡Aquí de los nuestros, que por esta parte cargan más los enemigos! ¡Aquel portillo se guarde, aquella puerta se cierre, aquellas escalas se tranquen! ¡Vengan alcancías, pez y resina en calderas de aceite ardiendo! ¡Trinchéense las calles con colchones!

En fin, él nombraba con todo ahínco todas las baratijas e instrumentos y pertrechos de guerra con que suele defenderse el asalto de una ciudad, y el molido Sancho, que lo escuchaba y sufría todo, *decía entre sí*: «¡Oh, si Nuestro Señor fuese servido que se acabase ya de perder esta ínsula y me viese yo o muerto o fuera de esta grande angustia!». Oyó el cielo su petición, y cuando menos lo esperaba oyó voces que decían:

—¡Victoria, victoria, los enemigos van de vencida! ¡Ea, señor gobernador, levántese vuesa merced y venga a gozar del vencimiento y a repartir los despojos que se han tomado a los enemigos por el valor de ese invencible brazo!

—Levántenme —dijo con voz doliente el dolorido Sancho.

Ayudáronle a levantar, y, puesto en pie, dijo:

—El enemigo que yo hubiere vencido quiero que me le claven en la frente. Yo no quiero repartir despojos de enemigos, *sino pedir y suplicar a algún amigo, si es que le tengo, que me dé un trago de vino, que me seco, y me enjugue este sudor, que me hago agua* (II, 53, 955, 956).

A pesar de los afrentosos atropellos corporales, Sancho Panza intenta dirigir a su tropa. No obstante, inmerso en la descomunal y teatralizada batalla, el aparte vuelve a funcionar como vehículo a través del cual el personaje expresa su más franco sentir: “y *el molido Sancho*, que lo escuchaba y sufría todo, *decía entre sí*: «¡Oh, si Nuestro Señor fuese servido que se acabase ya de perder esta ínsula y me viese yo o muerto o fuera de esta grande angustia!». Ciertamente, la paliza no sólo lo ha acabado de desencantar del gobierno, sino que lo ha hecho sufrirlo a grados superlativos.

De ahí que las siguientes reflexiones del labrador alcancen un grado de comprensión y profundidad notorios. Por ejemplo, solicitar a algún “amigo” asestando el contundente “si es que lo tengo”, para rogar que lo reanimen con un poco de vino y que le limpien el sudor. Vale decir, el labrador no es ajeno ni inconsciente del escarnio corporal del que ha sido víctima, por esa razón ya no ordena como gobernador, sino que ruega apelando a alguna alma amigable que sienta compasión por el doliente Sancho. En consecuencia, a partir de la desgracia del sufrimiento corporal, Sancho llega a las reflexiones más profundas. Primero, las que le dirige a su rucio:

—*Venid vos acá, compañero mío y amigo mío y conllevador de mis trabajos y miserias: cuando yo me avenía con vos y no tenía otros pensamientos que los que me daban los cuidados de remendar vuestros aparejos y de sustentar vuestro cuerpezuelo, dichosas eran mis horas, mis días y mis años; pero después de que os dejé y me subí en la torre de la ambición y de la soberbia, se me han entrado por el alma adentro mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos* (II, 53, 956, 957).

El verbo de movimiento *venir* y la deixis *acá* edifican el marco pragmático que introduce la emotiva escena. Sancho Panza sabe que la avaricia ha roto el saco y confiesa frente al único amigo leal que encuentra, su rucio, que nada añora más que la felicidad de la vida simple y sencilla que llevaban antes de que se le metiera en la cabeza la ambición de la ínsula. Compara las miserias y trabajos que ha sufrido a causa de la ambición con la felicidad ingenua de aquella vida simple. En consecuencia, en ese tono y con esa reflexión se despide de sus gobernados:

—*Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos. Bien se está San Pedro en Roma: quiero decir que bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido. Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador, más quiero hartarme de gazpachos que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre, y más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano y arroparme con un zamarro de dos pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de Holanda y vestirme de martas cebollinas. Vuestras mercedes se queden con Dios y digan al duque mi señor que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir que sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas* (II, 53, 957).

Sancho ha comprendido el valor de la libertad de la vida simple, frente a la sujeción de la abundancia. De ahí que pide volver a la felicidad de su vida pasada, pero esta felicidad no sólo implica liberarse de las penurias y palizas, sino también supone el resguardo de su existencia misma en función de la libertad, la que goza junto al caballero y en la que encontró sentido en su devenir de escudero. Para ello, su discurso natural lo argumenta nuevamente mediante la reiteración de la argumentación refranesca, esmaltándolo, incluso, con sus característicos deslices lingüísticos: *martas cebollinas*. Este uso de su lenguaje rústico nuevamente tiene como finalidad, en tanto función expresiva, subrayar el pensamiento honesto del personaje en términos de la sabiduría oral. De ese modo, en el centro de su disertación, está el refrán que recupera como lección extraída de su penosa experiencia: *desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano*. Este saber popular, que ha repetido en varias ocasiones a lo largo de la obra, representa aquello que perdió gracias a la ambición. Ahora, la lección lo conduce por primera vez a dimensionar con consciencia plena su condición frente a la ambición de linajes.

3.6. LA RUPTURA ESTAMENTAL

Por tanto, el escudero va al encuentro de su amo. Indudablemente, su fracaso en el gobierno no ha mermado el cariño sincero que le une a su amo. Tan es así que la paga que recibe por sus días como gobernador no la reserva para Teresa Panza, como sería lógico, sino que la guarda para compartirla con don Quijote, una vez que retomen sus aventuras libres del palacio de los duques. Lo anterior se reitera cuando el caballero también le enfatiza la pérdida de la libertad que significó para ambos la cegadora abundancia que gozaron en aquel palacio. Ante ello, Sancho le hace saber de la paga recibida, pero reflexiona lo siguiente:

—Con todo eso —dijo Sancho— que vuesa merced me ha dicho, no es bien que se quede sin agradecimiento de nuestra parte doscientos escudos de oro que en una bolsilla me dio el mayordomo del duque, que como pítima

[sic.] y confortativo la llevo puesta sobre el corazón, para lo que se ofreciere, que no siempre hemos de hallar castillos donde nos regalen, que tal vez toparemos con algunas ventas donde nos apaleen (II, 58, 985).

Como se observa, la lealtad que lo une al caballero está intacta, pero Sancho conserva su carácter pragmático enfocado en la realidad inmediata, concreta, corpórea y material. Vale decir, como escudero está dispuesto a seguir a su amo con la lealtad y admiración de siempre, lo mismo para defender su legitimidad frente a los impostores como Avellaneda, que para mudar a una vida pastoril, o bien para llegar juntos a las justas de Barcelona y reanimar a su amo en la última batalla contra el Caballero de la Blanca Luna. En ese sentido, el carácter oscilante de Sancho y su constante creer y descreer se mantienen estables, en relación con el desarrollo que ya conocemos de su devenir psicológico. Incluso, en cuanto a su protagonismo verbal, el escudero se valdrá de su experiencia como juez en la ínsula para regodearse soltando sentencias.

Igualmente, lo que también se mantiene constante, e incluso se enfatiza más, es su carácter materialista y pragmático, pero sobre todo su conflicto con lo corpóreo frente a la fe de lo invisible. Dicho conflicto, a mi juicio, se acentúa después de padecer en la ínsula la falta de alimento y sueño, aunado a la paliza de la batalla final de su gobierno. Es ahí donde se encuentra el punto de quiebra con don Quijote y la ruptura de todo pacto establecido, incluido el pacto estamental. En consecuencia, a partir de este precedente se comprende la disputa amo-escudero en el capítulo LX. No es que Sancho desee deliberadamente romper el lazo que lo une a su amo; de ser así, se habría guardado para sí los trescientos escudos de oro que recibió por paga y hubiese regresado a casa. No, por el contrario, por encima de su familia, Sancho elige ser escudero de don Quijote. Lo que Sancho Panza no se quiere permitir es volver a sufrir el flagelo corporal, pues ello representa la sujeción de la que se libró, una

vez que abandonó el añorado gobierno. Vale decir, la sujeción corporal representa lo contrario del concepto que el escudero se ha construido sobre la libertad.

De hecho, una vez que don Quijote, cansado de no poder persuadir a su escudero, decide desencantar a Dulcinea azotándolo sin su consentimiento, la primera reacción de Sancho no es la violencia física, sino la disputa verbal:

—¿Qué es esto? ¿Quién me toca y desencinta?

—Yo soy —respondió don Quijote—, que vengo a suplir tus faltas y a remediar mis trabajos: véngote a azotar, Sancho, y a descargar en parte la deuda a que te obligaste. Dulcinea parece, tú vives en descuido, yo muero deseando; y, así, desatácate por tu voluntad, que la mía es de darte en esta soledad por lo menos dos mil azotes.

—Eso no —dijo Sancho—, vuesa merced se esté quedo; si no, por Dios verdadero que nos han de oír los sordos. Los azotes a que yo me obligué han de ser voluntarios, y no por fuerza, y ahora no tengo gana de azotarme: basta que doy a vuesa merced mi palabra de vapularme y mosquearme cuando en voluntad me viniere.

—No hay dejarlo a tu cortesía, Sancho —dijo don Quijote—, porque eres duro de corazón y, aunque villano, blando de carnes (II, 60, 1005, 1006).

Ante la amenaza de su imagen negativa (su objetivo de mantenerse libre de palizas), Sancho no sólo amenaza con “que nos han de oír los sordos”; inclusive argumenta con base en la convención del encantador Merlín: “Los azotes a que yo me obligué han de ser voluntarios, y no por fuerza”. Esto implica un último intento por desarticular el conflicto conversacional. No obstante, frente a la decisión con que don Quijote rompe los canales conversacionales e intenta acometer contra las posaderas del escudero, éste finalmente reacciona físicamente:

Y, así, procuraba y pugnaba por desenlazarle; viendo lo cual Sancho Panza, se puso en pie y, arremetiendo a su amo, se abrazó con él a brazo partido y, echándole una zancadilla, dio con él en el suelo boca arriba, púsole la rodilla derecha sobre el pecho y con las manos le tenía las manos de modo que ni le dejaba rodear ni alentar. Don Quijote le decía:

—¿Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quien te da su pan te atreves?

—Ni quito rey ni pongo rey —respondió Sancho—, sino ayúdome a mí, que soy mi señor. Vuesa merced me prometa que se estará quedo y no tratará de azotarme por ahora, que yo le dejaré libre y desembarazado (II, 60, 1005, 1006).

Efectivamente, la ruptura jerárquica-estamental se da, pero desde la mimesis conversacional se comprende a partir de la experiencia acumulada por el escudero dentro del conflicto del elemento corpóreo-visible, que llegó a su máximo clímax en la ínsula, frente a

lo invisible-incorpóreo, la fe en el desencanto de Dulcinea, la cual el escudero es incapaz de abrazar, tanto por sus propios embustes como por el efecto de lo vivido junto al caballero en la Cueva de Montesinos. La afirmación del “Ni quito rey ni pongo rey, sino ayúdome a mí, que soy mi señor” es resultado de su vivencia en la ínsula, no sólo por el ensanchamiento que su personalidad pudiera haber sufrido tras haber sido gobernador, sino, ante todo, por la libertad obtenida tras su abandono y la sujeción a la que ya no está dispuesto a someterse. Es, en último término, la autodefensa más humana con que reacciona y se acaba de liberar, en tanto personaje novelesco, aun a pesar suyo.

Aun así, lo anterior tampoco implica el abandono del amo ni el regreso a casa, que lógicamente se esperaría. Significa, más bien, que el escudero obliga a su amo a negociar en sus términos materiales: el asunto se resuelve cuando don Quijote accede a dar paga a su escudero a cambio de los azotes, aunque estos serán fingidos, por supuesto. En eso consiste la nueva libertad de Sancho Panza, en salvaguardar su integridad física y sus necesidades corporales, así como en poner las negociaciones en sus propios términos, dentro de su visión de la realidad concreta e inmediata.

Es así como Sancho Panza llega con el caballero hasta el final, el retorno a casa. Y en ese final quedan de manifiesto los cambios que el personaje ha sufrido a la largo de su devenir como escudero, especialmente en relación con el engrandecimiento de su autoimagen en tanto escudero de caballero andante. Autoimagen que reafirma en lenguaje *polido* apenas llega a su aldea:

—Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también a tu hijo don Quijote, que, si viene vencido, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede. Dineros llevo, porque si buenos azotes me dan, bien caballero me iba.

—Déjate de esas sandeces —dijo don Quijote—, y vamos con pie derecho a entrar en nuestro lugar, donde daremos vado a nuestras imaginaciones, y la traza que en la pastoral vida podremos ejercitar (II, 72, 1093).

Pero Sancho Panza ya no dejará de hablar de aquellas fantasías porque en ello se sustenta su prestigio como escudero y como personaje literario: ese también es parte del capital con que regresa a su pueblo, las maravillas que tiene por contar¹⁵⁷. Es decir, nuestro personaje sigue siendo el labrador cuyo apego a las ganancias materiales y los placeres corporales son evidentes a simple vista; pero al mismo tiempo es también el escudero donairoso de las aventuras en que participó como uno de los “personajes principales”.

Por supuesto que ya no es ni puede ser el mismo labrador del capítulo VII de la Primera parte. Ahora más que nunca es el Sancho Panza de “no con quien naces, sino con quien paces”. En consecuencia, es el escudero que se ha forjado su autoimagen lo mismo con base en el prestigio de su estatuto de personaje literario, que al calor de la aventura y de la mano de don Quijote. Y es el escudero que ruega a su caballero, en lenguaje caballeresco y con emotivo llanto, que no se muera¹⁵⁸. Finalmente, es igualmente el que come, bebe y habla; el que, a pesar de la sincera tristeza por la muerte del amo, se regocija por la herencia recibida, porque al final Sancho Panza también sigue siendo Sancho Panza.

¹⁵⁷ “—¡Cómo venís así, marido mío, que me parece que venís a pie y despeado, y más traéis semejanza de desgobernado que de gobernador? —Calla, Teresa —respondió Sancho—, que muchas veces donde hay estacas no hay tocinos, y vámonos a nuestra casa, que allá oirás maravillas. Dineros traigo, que es lo que importa, ganados por mi industria y sin daño de nadie” (II, 72, 1094).

¹⁵⁸ “—¡Ay! —respondió Sancho llorando—. No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana” (II, 74, 1102, 1103).

CONCLUSIONES

En resumen, como hemos podido observar a lo largo de este trabajo, el desarrollo de la mimesis conversacional, si bien es el recurso estilístico a través del que se refleja el ideal de naturalidad de la lengua cervantina y su rico abanico de registros léxicos, en realidad el realismo conversacional no es la única función de la mimesis conversacional. Entre sus múltiples funciones, como ya ha observado la crítica cervantina, está la caracterización de los personajes a partir de la concepción de decoro lingüístico común a la preceptivas de la época, además del ideal valdesiano «escribo como hablo», el humorismo verbal, entre otras.

No obstante, a lo largo del presente análisis, se ha podido apreciar cómo esta caracterización lingüística implica una primera capa bajo la cual subyacen otras funciones de la mimesis conversacional, funciones éstas que desvelan una evolución más profunda en la trayectoria del personaje novelesco. Dicho de otro modo, la evolución psicológica de Sancho Panza no sólo se refleja desde el lenguaje, sino que también se produce y se construye a partir del lenguaje mismo, tanto en función de su caracterización estamental, así como del proceso de apropiación de su función como escudero dentro del mundo caballeresco de don Quijote.

Con lo anterior me refiero, en primera instancia, al proceso del Sancho-labrador al Sancho-escudero que se construye desde 1605. En esta Primera parte, como he señalado, nos encontramos ya con un personaje acabado en su caracterización general y su fluctuante devenir escuderil, de tal modo que los elementos que la crítica clásica ha señalado como característicos del Sancho Panza de la Segunda parte ya están dados desde 1605. Lo que sucede es que estos elementos, más evidentes en 1615, son aquellos que subyacen a la primera capa de caracterización, independientemente de su función en relación con el decoro lingüístico y la comicidad verbal. Es decir, se trata de las funciones de la mimesis conversacional que operan en la transformación interna del personaje, cuando éste se

construye a sí mismo desde el lenguaje. En este sentido, lo que hemos podido colegir, a partir

del análisis detallado de ambas partes, es que las características intrínsecas del Sancho-escudero se construyen desde 1605. En la Segunda parte, por tanto, es el mismo personaje el que se presenta en casa de don Quijote, exigiendo ver a su amo. Así, el personaje, a partir de las transformaciones que ha sufrido a nivel de su conciencia y su monólogo interior, continúa su trayectoria escuderil mostrando nuevamente, desde la verbalización, la evolución que continuará desarrollando a lo largo de la última salida. La diferencia, en todo caso, estriba en que los recursos verbales se presentan de una manera más marcada en 1615, ello no sólo por la creciente función humorística, sino también por el conflicto conversacional que se genera como resultado de su conciencia de personaje literario, en conjunto con su conflicto creer-descreer en relación con la convención fantástica. Estos dos últimos aspectos, hay que poner de relieve, son los que están más relacionados con su devenir psicológico en 1615.

Sobre esta base, en lo que se refiere a los aspectos de la evolución del personaje, desde la verbalización y el habla, en primer lugar, en este trabajo se puso de relieve la función del uso del *lenguaje polido* frente a la función del registro popular refranescos. Es decir, el uso del lenguaje polido funciona como un medio de apropiación del rol escuderil a partir del habla y de las expectativas de prestigio social que el escudero le atribuye. En consecuencia, desde sus inicios en 1605, Sancho comienza a tratar de legitimar tanto su estatus de escudero como su derecho a la Ínsula. De este modo, el lenguaje polido comienza como un obtuso ejercicio de cortesía verbal, pero en el que poco a poco se va ejercitando conforme avanza en su devenir.

De ahí que, por ejemplo, después de la batalla contra el vizcaíno, el labrador juzga conveniente solicitar su ínsula con cortesía verbal y ceremoniosa. De la misma forma, al llegar a la venta considera apropiado dirigirse a Maritornes en registro polido; desde el lenguaje, se presenta frente a ella plantado en su papel de escudero, incluso utiliza el elemento

de inversión maestro-discípulo para corregir a Maritornes. O bien, en los mismos términos, solicita al ventero los ingredientes del bálsamo de Fierabrás, entre otros ejemplos. Todo ello nos muestra cómo Sancho, de manera intuitiva, estima que el conocimiento caballeresco, el decoro y la cortesía de su discurso son fuente de legitimidad frente a los otros, lo que origina este proceso de evolución en el que confluyen su cultura popular en conjunto con los códigos caballerescos que intenta apropiarse.

Sin embargo, lo interesante del fenómeno del lenguaje pulido estriba en cómo esta fuente de legitimidad de su nuevo estatus, por un lado, se convierte en un proceso de verbalización que le permite al personaje construirse a sí mismo a partir de expresar y nombrar los códigos caballerescos, conforme descubre, aprende y aprehende el mundo libresco y la fantasía caballeresca de don Quijote. Todo ello en la medida de sus posibilidades culturales, por supuesto.

Por otro lado, el lenguaje pulido también tiene la función de reflejar, a partir de la mezcla de registro cortés-caballeresco y el registro popular, la evolución y el devenir de Sancho en relación con el conflicto entre creer y descreer en ambas realidades: la fantasía caballeresca expresada en código de cortesía y la realidad pragmática expresada en código popular. Es así que, dentro de esta oscilación entre las evidencias de la realidad pragmática frente a los argumentos de la convención fantástica, Sancho logra mediar ambas realidades a través del perspectivismo lingüístico, como lo señaló Spitzer.

Ahora bien, este proceso se inicia frente a la apreciación de los Molinos de Viento, donde la función que opera es la *evidentia*, desde el marco pragmático, del mismo modo que otras escenas de batallas. Posteriormente, continúa en la venta de Juan Palomaque, donde el motivo de los encantadores comenzará a operar como el mecanismo que logra explicar aquello que no ve, así como también logra conciliar ambas realidades. En consecuencia, el

motivo de los encantadores es capaz de desarticular los conflictos que se suscitan con Sancho, en relación con los padecimientos corporales que éste sufre. Es decir, es capaz de mediar el conflicto erasmista entre la fe en la contemplación de lo invisible, frente al creer en aquello que se ve con los ojos: el creer y descreer en el que oscila la evolución de Sancho Panza.

Este proceso tiene su primer punto de relieve cuando el escudero nombra el famoso *baciyelmo*, mostrando con ello cómo el personaje, al nivel de su consciencia, se mueve ya en ambas realidades. Vale decir, el lenguaje pulido se convierte en la expresión de la evolución psicológica del personaje novelesco, en lo que atañe tanto a su apropiación del mundo caballeresco como a su oscilante trayectoria entre ambas realidades. Dicho en otros términos, la evolución interior del personaje se expresa así a través del habla.

Empero, en contraste con el lenguaje pulido, se presenta el lenguaje refranescos, especialmente el recurso de los refranes hilados. Aunque el recurso de hilar refranes, como recurso retórico, tiene vastos antecedentes en la tradición, especialmente en la literatura áurea, desde *Celestina* principalmente; a la luz de este análisis, se ha subrayado cómo también conlleva funciones que reflejan la cultura oral de la que procede el personaje. En este sentido, es posible apreciar su doble función: a nivel retórico, el recurso del refrán hilado otorga el efecto de habla desbordada en el escudero, al mismo tiempo que caracteriza a don Quijote, desde su cultura libresca, como personaje impaciente; y a nivel del devenir psicológico de Sancho, nos muestra el proceso de análisis y desarrollo del personaje desde sus psicodinámicas verbomotoras.

Vale decir, los refranes hilados, entre otras funciones, también tienen como finalidad mostrar las psicodinámicas de pensamiento del labrador en función de su cultura oral. Como hemos analizado desde las psicodinámicas de la oralidad, los refranes engloban, a manera de norma o sentencia, un conocimiento proveniente de la tradición. Así, los refranes hilados se

construyen de manera silogística, de manera que cada refrán reitera o refuerza la idea del refrán anterior. Ello, no sólo en el sentido de la función mnemotécnica de la reiteración y la redundancia, característica de la oralidad; además, se construyen como un instrumento argumentativo y en cierta forma también agonístico, cuando el personaje discute, se defiende u objeta la posición de su interlocutor.

Esto último revela diversos aspectos frente a la noción del labrador de “poca sal en la mollera”, pues pone de manifiesto su capacidad analítica desde la cultura y las psicodinámicas que le son innatas. Ahora bien, esta capacidad tampoco es poca; desde 1605, cuando por primera vez amenaza con regresar a su pueblo, Sancho muestra un razonamiento que le permite elucidar, desde la realidad inmediata, las desventajas que le ha traído el ejercicio escuderil, las desventajas de enfrentarse a encantadores que no puede ver, o bien la ventaja de regresar a su pueblo justamente en el tiempo de la siega. Sancho mide la situación y logra expresarlo en lenguaje refranescos. Esa misma capacidad la muestra cuando es capaz de argumentar y persuadir a don Quijote en el episodio de los batanes, con un discurso tanto polido como en lenguaje refranescos; y lo mismo sucede cuando utiliza el recurso de hilar refranes para defenderse agonísticamente en el conflicto verbal.

En este sentido, la crítica ya ha señalado la oposición binaria de Sancho Panza como representación de la cultura oral, frente a don Quijote como representante de la cultura libresca-escritocéntrica. En primera instancia, a la luz de este análisis, la técnica con que se construye el lenguaje refranescos refuerza dicha hipótesis de un Sancho oral. Sin embargo, si observamos cómo se va entremezclando el refrán con el lenguaje polido, el sermón, o bien el cuento folklórico y, a su vez, cómo se inserta en estructuras argumentativas complejas, por ejemplo, las analizadas en los capítulos XIX y XX de la Primera parte, entonces apreciamos que la consciencia de Sancho también se mueve en un fluctuar entre la cultura oral y la cultura

libresca de don Quijote, aun cuando esta última la mal aprenda y la mal comprenda. Es decir, desde el lenguaje refranescos y la manera en que éste se imbrica con los otros registros y estructuras, también apreciamos la evolución de Sancho en cuanto a su astucia, su inteligencia y su vacilante proceso de creer-descreer.

Con base en lo anterior, se advierte que este fluctuar de registros léxicos y sus diferentes funciones se construyen tanto desde el habla como desde el marco pragmático. Si bien la *evidentia* es el primer aspecto que destaca como elemento del marco espacial, por su función en las escenas de batalla y lo que de ello se desprende en cuanto a la apreciación de la realidad; por otro lado, el marco pragmático también pone de relieve el proceso de acortamiento de las distancias jerárquicas. Este proceso comienza en el discurso de la Edad de Oro, cuando don Quijote obliga a Sancho a comer junto a él, al tiempo que da un discurso sobre la naturalidad del lenguaje y las virtudes de la andante caballería que “todo lo iguala”. A partir de aquí comienza la trayectoria del Sancho-hablador, la cual tiene como consecuencia la burla de los batanes. Burla ésta en la cual el acortamiento de las distancias jerárquicas, a partir de la burla y el habla desbordada, tiene también su correlato con la cercanía física entre los personajes y la falta de respeto corporal, por ejemplo, cuando Sancho hace sus necesidades fisiológicas abrazado a las piernas de Rocinante en la oscuridad, lo que desemboca en el castigo de silencio.

Sin embargo, como hemos visto, el castigo de silencio tiene el efecto contrario y a partir de allí se acrecienta el desarrollo de Sancho-hablador, y con esta faceta también comienza a crecer la de Sancho-engañador. De modo tal que, como se ha revisado, el devenir a través del habla y su desarrollo dentro del marco pragmático se van entrelazando para así mostrar el desarrollo de las distintas facetas del personaje.

Por otra parte, desde las funciones del marco pragmático, podemos apreciar también la capacidad de observación de Sancho y cómo interpreta aquello que ve: lo mismo cuando observa en silencio detrás de las puertas y a ello sigue una acción, que cuando podemos saber lo que resignifica a través del aparte entreoído. Así, el escudero se mueve y toma decisiones dentro de la acción del marco espacio-temporal, por ejemplo, en la trama de Dorotea (en su representación de Princesa Micomicona). Otra de esas decisiones es engañar a su amo con la falsa embajada a Dulcinea, en función del interés material que ofrece la fingida princesa, entre otras que he ejemplificado en el análisis. De modo tal que ello también da pie al desarrollo de la faceta de Sancho-engañador que se comienza a perfilar desde 1605.

En esta línea, también se pudieron apreciar diferentes aspectos de la evolución a la que llega Sancho, en aquello que atañe al regreso de su amo enjaulado. Allí, el escudero es capaz de desvelar el engaño del cura a partir de lo que ve. Es entonces cuando logra recrear lo visto por él mismo desde el marco pragmático, con el uso de las deixis personales, espaciales y temporales, para ponerlo frente a los ojos de don Quijote, invirtiendo así el recurso utilizado al principio en los Molinos de Viento. Y no sólo eso, da un segundo viraje al utilizar la estructura maestro-discípulo para persuadir a don Quijote del juego de apariencias que han puesto en escena el cura y el barbero.

Asimismo, posteriormente, es capaz de revelar el engaño contenido en los códigos propios de la fantasía quijotesca de los encantadores: los encantados no tienen necesidades fisiológicas y el caballero ya se ha hecho aguas en la jaula. De este modo, como se ha señalado, el escudero logra conciliar lo visto, lo corpóreo y la fantasía quijotesca, no sólo para salvar a su amo del engaño, sino también en el afán de continuar su aventura escuderial. Vale decir, después del proceso de autoconstrucción, dentro de su rol como escudero de caballero andante, sumado ello a las ilusiones materiales de ínsulas, ganancias materiales y

protagonismo verbal y escuderil, como el vivido junto a Dorotea-Micomicona, Sancho se autoconviene como una forma de aferrarse a esta nueva existencia.

En conclusión, las funciones de la mimesis conversacional en 1605 muestran la construcción del personaje en sus diferentes facetas a través del lenguaje. Al mismo tiempo, la conjunción de los diferentes registros léxicos con las funciones del marco espacio-temporal, van marcando la trayectoria del acortamiento de las distancias jerárquicas. Vale decir, esta trayectoria comienza desde el marco pragmático (en el discurso de la Edad de Oro) y a partir de allí desemboca en el habla desbordada. Esta última, matizada con el donaire y la agudeza de la que surgen la burla y la capacidad de engaño de la faceta de Sancho-hablador.

Todo ello, en conjunto, implica la construcción de la autoimagen escuderil a partir de un complejo proceso de verbalización, en las distintas vertientes con que, desde el artificio de la pluma cervantina, se va edificando un personaje cuya trayectoria novelesca rebasa los límites literarios del personaje del gracioso, convirtiéndolo así en un personaje novelesco en constante conflicto frente a sus deseos, las apariencias y los golpes de realidad. Es este mismo personaje el que logra romper los límites estamentales en 1615.

Ahora bien, en lo que respecta a la evolución del personaje en la Segunda parte, aunque se trata del mismo personaje, así como de los mismos elementos de la mimesis conversacional con que ya se ha construido desde el lenguaje; en realidad también aparecen factores muy específicos que modifican las funciones de la mimesis conversacional. Ello, en consecuencia, determina algunos aspectos de la evolución de Sancho. Lo anterior, sobre todo, en relación con el conflicto verbal en que se entrapa continuamente el escudero. Es, por tanto, en este sentido como fue necesario incluir a nuestro enfoque teórico el punto de vista de la pragmática, pues ello nos permite elucidar de manera más precisa el conflicto conversacional que se presenta en 1615.

En esta línea, resulta notorio cómo, a medida que el escudero va transgrediendo las máximas conversacionales, especialmente las de cantidad y calidad, éste se vuelve cada vez más astuto, lo mismo para ensartar donaires y malicias que para tramar engaños, así como para persuadir cada vez con mayor eficacia a su amo. De esta forma observamos cómo el creciente conflicto conversacional, analizado desde la pragmática, incide en las transformaciones de las funciones de la mimesis conversacional, que van desvelando la evolución psicológica del personaje, no sólo como un proceso de defensa de su imagen positiva, sino también como trayectoria de transformaciones profundas, relacionadas éstas con su existencia escuderil y la persecución de sus objetos de deseo.

Con base en lo anterior, hay que subrayar la publicación de la Primera parte y su circulación impresa como el primer factor determinante en el cambio de actitud de Sancho Panza. La consciencia de su estatuto literario es determinante para el escudero, quien, si bien continúa en su oscilante creer y descreer en la fantasía caballeresca, también adquiere mayor seguridad en su rol escuderil y un sentido de derecho más marcado con respecto a su ínsula, a partir de la noción de prestigio social que le otorga a la letra impresa.

En esta línea, podemos observar dos aspectos importantes. En primer lugar, este cambio de actitud, reflejado en el acrecentamiento del habla desbordada y el conflicto conversacional con distintos personajes, no sólo presenta al escudero con una autoimagen ya establecida, sino que a esta autoimagen se le agrega el componente de lo que podríamos llamar su noción de autoeficacia¹⁵⁹. Es decir, si, por un lado, en 1605 construye su autoimagen a partir de la verbalización: la apropiación y expresión de los códigos

¹⁵⁹ Para el concepto de “autoeficacia” tomo prestada de la psicología la propuesta de Bandura, quien explica la autoeficacia, en términos generales, como la propia expectativa de eficacia; es decir, la convicción que una persona tiene de que puede ejecutar con éxito una conducta para producir determinados resultados (Bandura 1977: 191-215)

caballerescos en lenguaje polido, digamos, para autoconvencerse y legitimarse ante los otros a través del prestigio de la cortesía verbal; en 1615, pareciera como si su estatuto de personaje literario, al que le atribuye aún más prestigio social, lo condujera a crear mayores expectativas en torno a la eficacia de sus propias capacidades verbales y escuderiles. Es decir, la doble noción de prestigio, lingüística y literaria, conducen a Sancho a establecer un juicio sumamente positivo en torno a su valía escuderil y su talento, adquiridos por la experiencia, para obtener los resultados que espera de la aventura caballeresca: la ínsula y el protagonismo verbal que persigue, en tanto se considera uno de los principales partícipes de la historia.

Así, a partir de lo anterior, observamos, en el habla desbordada y el conflicto conversacional, los primeros alegatos del escudero en contra de los corregidores de vocablos y su defensa de su derecho a hablar como habla Sancho. Ello, a su vez, conlleva los primeros cambios visibles en las funciones de la mimesis conversacional. Por ejemplo, en este caso, la corrección de vocablos, en 1605 típica de don Quijote, ya no sólo sirve para caracterizar a los personajes lingüísticamente desde su cultura, ya sea oral o ya libresca. Así, este recurso, propio de la lengua cervantina en varias de sus obras, toma otro cariz en la Segunda parte *del Quijote*, pues si bien, desde 1605, caracteriza a los personajes como impacientes y discutidores, ahora también incide en la transformación del carácter del personaje en torno a su autoimagen y su autoeficacia.

Asimismo, la relevancia que adquiere la autoimagen y la autoeficacia se reflejan también de una manera particular en el lenguaje polido, que también va modificándose en relación con su función. Por un lado, el escudero lo utiliza en su faceta de Sancho-engañador; y por otro, se convierte también en una herramienta de persuasión, a la par que va expresando el creciente sentido de autoeficacia del personaje. Este segundo aspecto, por tanto, rebasa el ámbito de los *actos expresivos* tipificadores de la interacción verbal, según lo expone

Haverkate; es decir, aquellos en los que el caballero, a partir de su autoridad jerárquica, censura al escudero por su verbosidad o incorrecciones lingüísticas (Haverkate 2001: 146, 147). No obstante, a luz de este análisis y de los propios conceptos estudiados por Haverkate, pudimos ver la diversidad de funciones en las que se mueven las interacciones verbales del escudero, que sobrepasan los límites de las jerarquías estamentales conforme avanza su devenir psicológico.

Vale decir, en la Segunda parte, como vimos, la interacción verbal de Sancho en lenguaje polido va acortando, de manera cada vez más marcada, los límites de la jerarquía estamental, a tal punto que sus interacciones en este registro se vuelven argumentativas, unas veces, y exhortativas en circunstancias específicas. Sin embargo, sus interacciones comienzan a presentarse cada vez más como *actos realizativos*, cuyo doble efecto perlocutivo es validar su prestigio tanto de escudero de caballero andante como de personaje literario validado por la letra impresa. Esto comienza a verse más acentuadamente en el desacuerdo de la Cueva de Montesinos y tienen su punto climático en el palacio de los Duques, especialmente frente a la Duquesa, ante quien quiere confirmar su prestigio y su autoridad escuderil para gobernar una ínsula. Asimismo, en el palacio ducal, el lenguaje polido, en conjunto con el juego de inversiones, hacen que Sancho lleve al límite las jerarquías estamentales a partir de su discurso y sus malicias.

De lo anterior también se desprende una mayor relevancia de las funciones del marco pragmático en la trayectoria del escudero. En primer lugar, a partir de su noción de importancia como personaje, Sancho comienza a ser más activo en el movimiento y la acción dentro del marco espacio-temporal, convirtiendo así el decir y el hablar de Sancho en un todo desde la textualización conversacional. Las interrupciones al discurso de otros personajes, el Bachiller, por poner un ejemplo, se hacen cada vez más constantes, con la finalidad de

hacerse presente como agente protagonista del discurso desde el marco pragmático conversacional; igualmente sucede con diversas acciones y movimientos que acompañan el habla, fenómeno que resulta notorio especialmente en la falsa embajada de Dulcinea, la Cueva de Montesinos, así como en el Palacio de los Duques.

En el primer ejemplo, la falsa embajada, Sancho muestra que ha aprendido a utilizar los recursos de don Quijote para recrear la fantasía. Así, la *evidentia* y los recursos deícticos se invierten para lograr poner en escena el engaño; dentro de este juego de apariencias, además, Sancho utiliza sus mejores recursos verbales en lenguaje pulido para lograr persuadir a su amo. En conjunto, ambos aspectos logran que el decir y el hacer adquieran una relevancia importante tanto en el protagonismo de Sancho como en su evolución, pues aquí es donde su sentido de autoeficacia deviene la faceta del Sancho-engañador, con el matiz más malicioso y burlesco que adquiere en 1615, lo cual transforma también la función del motivo de los encantadores. Este motivo, cuya función en 1605 era conciliar ambas realidades, ahora sirve para engañar a don Quijote, para desarticular los conflictos conversacionales con el caballero, o bien para justificar ciertas malicias de Sancho; inclusive, el motivo deriva en el nuevo pacto de credibilidad amo-escudero que establece don Quijote después del relato de Sancho sobre aquello que vio en el Viaje del Clavileño¹⁶⁰.

En el segundo caso, la Cueva de Montesinos, adquiere aún más relevancia. Este pasaje es especialmente escénico, por llamarlo de algún modo, y lleno de movimiento. Desde el principio se hace evidente la arrogancia verbal de Sancho, dentro del marco pragmático, para autoafirmarse frente al primo erudito. Sin embargo, una vez que don Quijote sale de la cueva,

¹⁶⁰ “—Sancho, pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más” (II, 41: 865).

los elementos del marco espacio-temporal son las primeras evidencias que llevan al escudero a contrastar y contra-argumentar el discurso de don Quijote. Ello, aunado a la consciencia de Sancho sobre su propio engaño y su autoeficacia en ascenso, lo lleva a romper definitivamente su credibilidad en la fantasía de los encantadores. De esta manera, el personaje continúa su trayectoria hacia su objeto de deseo (la ínsula) apoyado en su autoimagen, su autoeficacia, su ingenio malicioso y su protagonismo verbal sustentados.

Ahora bien, como ya se ha señalado, es en el palacio de los Duques donde se dispara el protagonismo verbal de Sancho Panza. Se trata, además, de los pasajes más cargados de teatralidad, cuyo movimiento y comicidad desarrollan una función esencial desde el marco espacio-temporal, especialmente cuando se encuentra en presencia de la Duquesa. Sin embargo, las funciones del marco pragmático que más operan en la evolución del personaje, en estos pasajes, son aquellas que tienen que ver con la corporalidad de Sancho Panza. Es decir, así como, en 1605, el manteamiento y las palizas en la venta sirvieron para ir introduciendo el motivo de los encantadores; ahora, a través de la burla y la representación maliciosa, los duques utilizan ese punto débil de Sancho Panza para alevosamente irlo poniendo en aprietos cada vez más crueles. De este modo, desde la representación del falso Merlín imponiéndole los azotes para el desencantamiento de Dulcinea, hasta la hambruna y la última paliza en Barataria, estos aspectos del marco espacio-temporal van funcionando como elementos que ponen a prueba la tenacidad de Sancho con respecto, esencialmente, a la ínsula y sus planes de grandeza para Teresa y Sanchica, hasta llegar a la renuncia al gobierno de Barataria.

Este proceso en torno a la corporalidad, como vimos, en 1605 comenzó como un contraste entre la fe en lo invisible frente a los estímulos corporales y los deseos materiales de Sancho Panza. No obstante, en la Segunda parte, ello pasa del protagonismo creciente del

personaje, desde el marco pragmático, hasta desembocar en la encrucijada en la que Sancho elige entre el codiciado gobierno, que sólo le trae penurias, y su libre existencia como escudero de caballero andante. Sin embargo, esta decisión no implica que el Sancho que regresa junto a don Quijote sea el mismo. Por el contrario, el escudero que abandona Barataria trae a cuestas todo el bagaje de su evolución a lo largo de las dos salidas junto al caballero. En ese sentido, hay que reiterar que las reflexiones de Sancho le conducen a elegir una existencia de escudero libre, no sólo de las ataduras de la ambición, el ejercicio de gobierno y los sufrimientos corporales: libre también como no lo era Sancho-labrador antes de ser escudero de don Quijote.

Vale decir, el regreso de Sancho no implica que su autoconfianza, autoimagen y autoeficacia hayan mermado; por el contrario, estos aspectos le permiten al personaje llegar a las reflexiones cuya última consecuencia es volver al libre ejercicio escuderil junto su amo. En consecuencia, a partir de los padecimientos corporales, este deseo de libertad refuerza el devenir psicológico, basado en la autoimagen. De este modo, por tanto, este proceso se cierra en el capítulo LX, cuando el escudero se defiende de los azotes de don Quijote y lo pone en tierra, rompiendo así la jerarquía estamental para precisamente evitar el obligado flagelo corporal, contrario a su concepto de libertad.

En conclusión, Sancho elige libremente su existencia como escudero de don Quijote, pone a su amo y el cariño sincero que siente por éste por encima de las ambiciones personales que pretendía para él y su familia; pero la libre elección y la lealtad otorgada al caballero ya no implican la sujeción a una autoridad estamental absoluta. Sancho, en su devenir psicológico, su experiencia escuderil y como gobernador, se considera a sí mismo merecedor de esa libertad, pues asume que se la ha ganado. Ese es, entonces, el escudero que acompaña a don Quijote en el trayecto final de 1615: el que seguro de sí mismo se defiende junto a su

amo de las injurias de Avellaneda, el escudero que lo mismo acompaña al caballero en su fallido proyecto de la arcadia fingida, que en el viaje a Barcelona, la derrota frente al de la Blanca Luna, o el que regresa junto a don Quijote a su pueblo. En fin, no es el Sancho que apareció en el capítulo VII de la Primera parte, ni el que regresó a buscar a su amo al principio de la Segunda: es el escudero complejo en el que se convirtió de la mano de su amo, y el que excedió no sólo los límites estamentales en su devenir, sino también el que, en la pluma de Cervantes, desbordó los límites literarios de las tradiciones anteriores de las que abrevó el autor para comenzar a construir al inolvidable personaje novelesco Sancho Panza.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado. "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1 (1948): 1-20.
- Alonso, Dámaso. "Sancho-Quijote; Sancho-Sancho". *El Quijote de Cervantes*. Ed. George Haley. Madrid: Taurus 1980. 313-319.
- Bandura, A. "Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavior change". *Psychological Review* 2 (1977): 191-215.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: FCE, 2005.
- Baquero Goyanes, Mariano. "La novela y sus técnicas narrativas". *Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes* (2009): 169-186

- Berrio Martín-Retortillo. "Simplicidad, ingenuidad y temperamentalidad en el lenguaje de Sancho". *Actas II-Asociación Cervantistas* (1989): 501-510.
- Blecua, José Manuel. "El *Quijote* en la historia de la lengua española". *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: RAE, 2015. 115-1120.
- Botello, Jesús. "Barataria, un cruce de caminos: entre la oralidad y la escritura". *Anales Cervantinos* vol. XLII (2010): 131-146.
- Bustos Tovar, José Jesús de. "De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional". *Criticón* 81-82 (2001): 191-206.
- "Lengua común y lengua de los personajes en la transición del siglo XV al XVI". *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Eds. Ana Vian Herrero y Consolación Baranda. Madrid: Editorial Complutense, 2007. 13-39.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "Modelos dispositivos del diálogo en el siglo XVI español". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica* VI (2003, 2001): 57-78.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona-Madrid: Editorial Noguer, 1972.
- Cavallo Guglielmo y Roger Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2011.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: RAE, 2015.
- Chevalier, Maxime. "Literatura oral y ficción cervantina". *Prohemio* 5 (1974): 161-196.
- Close, Anthony J. "Sancho Panza: Wise Fool". *The Modern Language Review* 68: 2 (1973): 344-357.
- "Characterization and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en prosa'". *Modern Language Review* 76 (1981): 338-356.
- Miguel de Cervantes: «Don Quixote»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Colombi, María Cecilia. *Los refranes en el Quijote*. USA: Scripta Humanística, 1989.
- Criado de Val, Manuel, "Don Quijote como diálogo". *Anales Cervantinos* 5 (1955-1956): 183-208.
- De Chasca, Edmundo. "Sancho-Sanchuelo, Sancho-Sancho, Sancho-Sanchísimo". *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld, con motivo*

- de su 88 aniversario. Eds. Joseph M. Solá-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani. Barcelona: Ediciones Hispam, 1974. 73-86.
- Delgado, Edmundo Ernesto. "Consideraciones en torno al lenguaje en *Don Quijote*: Bases para una aproximación estilística". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of América* 2 (2000): 53-78.
- Díaz Bravo, Rocío. *Estudio de la oralidad en el retrato de la Loçana Andaluza (Roma, 1524)*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga, 2009.
- Domínguez Caparrós, José. "Literatura, actos del lenguaje y oralidad". *Edad de Oro* 7 (1988): 5-13.
- Erasmus De Rotterdam. *El elogio de la locura*. Madrid: Gredos, 2011.
- Ferreras, Jacqueline. *El diálogo humanístico del siglo XVI en lengua castellana*. Murcia, España: Universidad de Murcia, 2002, 2003.
- . "Saber y voluntad de poder en el diálogo humanístico del siglo XVI". *Ínsula* 542 (1992): 13-15.
- . "Diálogo de la lengua y el Viaje de Turquía: problemas de estructura". *Cahiers d'Etudes Romanes* 15 (1989): 7-25.
- . "Las marcas discursivas de la conciencia individualista en el diálogo humanístico del siglo XVI". *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*. Eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 109-136.
- . "Didactismo y arte literario en el diálogo humanístico del Siglo XVI". *Criticón* 58 (1993): 95-102.
- . "Del diálogo humanístico a la novela". *Homenaje a José Antonio Maravall*. Eds. M. C. Iglesias, C. Moya y L. Rodríguez Zúñiga, Madrid: CIS, 1986. 349-358.
- Flores, Robert M. "Sancho's Rustic Speech". *El Crotalón, Anuario de Filología Española Madrid* 2 (1985): 77-95.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en los tiempos de Cervantes*. México: FCE, 2005.
- . "Oralidad, escritura y lectura". *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: RAE, 2015. 1138-1144.
- Gerli, E. Michel. "Estilo, perspectiva y realidad: «Don Quijote»". *Thesaurus* 2 (1982): 394-401.

- Gómez, Jesús. "El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo". *Criticón* (2001): 247-269.
- "Los límites del diálogo didáctico". *Ínsula* 542 (1992): 10-11.
- "La caracterización del personaje dialógico desde la ficción conversacional". *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Eds. Ana Vian Herrero y Consolación Baranda. Madrid: Editorial Complutense, 2007. 217-242.
- "Don Quijote y el diálogo de la novela", *Anales cervantinos* 28 (1990): 35-44.
- "Pláticas y coloquios en el *Quijote*", *Anales cervantinos* 36 (2004): 247- 278.
- Gómez-Montero, Javier. "Diálogo, autobiografía y paremia en la técnica narrativa del *Viaje de Turquía*". *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*. Eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 227-269.
- "Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de «la escritura realista» del Renacimiento". *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Eds. Ana Vian Herrero y Consolación Baranda. Madrid: Editorial Complutense, 2007. 217-242.
- Guillén, Claudio, "Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado". *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica, 1988. 212- 233.
- Hachoun, Augusto. "Los mecanismos del humor en el habla de Sancho Panza". *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980. 365-367.
- Hatzfeld, Anthony Helmut. *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid: Patronato del IV Centenario de Nacimiento de Cervantes, 1949.
- Haverkate, Henk. "Las máximas de Grice y los diálogos del *Quijote*". *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. I. Ed. J. Villegas. University of California: Irvine, 1994. 179- 186.
- "Cortesía y descortesía en los diálogos del Quijote. Análisis de la representación de la imagen positiva y negativa de los protagonistas" *Oralia* vol. 4 (2001): 129-148.
- Hendrix, William S. "Sancho Panza and the comic types of the Sixteenth Century". *Homenaje a Menéndez Pidal II*. Madrid: Hernando, 1925. 485-494.
- Herrero Cecilia, Juan. "Sobre la dimensión persuasiva de la máxima y el refrán en *El Quijote* y su contribución a la configuración del «efecto personaje»". *Anales Cervantinos* vol. LXV (2013): 57-92.

- Howard, Macing. "La retórica de Sancho Panza". *Asociación Internacional de Hispanistas Actas VII* (1980): 717-722.
- Huerta, Eleazar. "El diálogo cervantino". *Atenea* 268 (1947): 64-73.
- Illades Aguiar, Gustavo. "La «ecuación oralidad-escritura» en las letras hispánicas de los siglos XV-XVII. (Propuesta en torno a un diálogo en ciernes)". *Criticón* 120-121 (2014): 155-170.
- . "Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana). *Escritos, Revista del Centro del Lenguaje* 26 (2012): 13-15.
- . "Arte y pecado de *mal decir* en el *Quijote* de 1605". *El Quijote desde América*. Eds. Gustavo Illades Aguiar y James Iffland. México: COLMEX/BUAP, 2006.
- Jauralde Pou, Pablo. "Los diálogos del *Quijote*: Raíces e interpretación histórica". *Instituto de Bachillerato «Cervantes». Miscelánea en su Cincuentenario 1931- 1981*. Eds. J. Haro Sabater, O. López Fanego, A. Sánchez Sánchez y J. L. Martín García-Alós. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1982. 181-193.
- Laspéras, Jean-Michel, "Estrategias del diálogo en las *Novelas ejemplares*". *Criticón* 81-82 (2001): 331-342.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1966.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Estudio preliminar: las voces del *Quijote*". *Antología crítica sobre el Quijote en el siglo XX*. Ed. José Montero Reguera. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2016.
- Malpartida Tirado, Rafael. "Encantamientos del diálogo humanístico: la memoria y el olvido". *Criticón* (2001): 117-136.
- Maravall, José Antonio. *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976.
- Márquez Villanueva, Francisco. "La génesis literaria de Sancho Panza". *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973. 21-94.
- Martín Morán, José Manuel. "Don Quijote en la encrucijada oralidad/escritura". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1997): 337-368.

- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Tomo I. Santander, España: Aldus de Artes Gráficas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- Molho, Mauricio. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
- Moner, Michel. “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos”. *Edad de Oro* 7 (1988): 119-127.
- Morón Arroyo, Ciriaco. “Sobre el diálogo y sus funciones literarias”. *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*. Eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 73-83.
- Mulas, Luisa. “La escritura del diálogo. Teorías del diálogo en los siglos XVI y XVII”. *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*. Eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 85-105.
- Murillo, Luis Andrés. “Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español”. *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*. Eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 25-36.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1987.
- Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote, ¿Qué es filosofía?, La rebelión de las masas*. Tomo I. Madrid: Gredos. 20-87.
- Paz Gago, José María, *Semiótica del «Quijote». Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Rodopi, Amsterdam: Atlanta, 1995.
- Pérez Cortés, Sergio. *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita*. México: Taurus, 2006.
- Rallo Gruss, Asunción. “La confluencia de los géneros: Reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista”. *Ínsula* 542 (1992): 14-15.
- Ramírez Santacruz, Francisco. “Sancho: Los «Panza», la boca y el habla”. *El Quijote desde América (Segunda parte)*. Eds. Ignacio Arellano, Dulio Ayalamacedo y James Iffland. New York: IDEA, 2016. 287-298.
- . “«El verdadero Sancho Panza soy yo»: Cervantes en el espejo”. *El "Quijote" de 1615. Dobleces, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*. Eds. Antonio Cortijo, Gustavo Illades y Francisco Ramírez. Publications of eHumanista. Santa Barbara: University of California, 2016.

- Redondo, Agustín. “Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Baratania en el «Quijote»”, *Bulletin Hispanique* 1-2 (1978): 39-70.
- Rodríguez, Alberto, “El ‘diálogo de recuerdos’ y la anácrisis en el *Quijote*”. *Cervantes* 9 (1989): 3-16.
- ”El arte de la conversación en el *Quijote*”, *Cervantes* 13 (1993): 89-107.
- La conversación en el «Quijote»: subdiálogo, memoria y asimetría*. York (South Carolina): Spanish Literature Publications Company, 1995.
- Rodríguez Cacho, Lina. “La sátira de costumbres en los coloquios renacentistas”. *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*. Eds. Rallo Gruss, Asunción y Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 136-156.
- Rodríguez Valle, Nieves. *Los refranes del Quijote: Poética cervantina*. México: El Colegio de México, 2014.
- Rosenblat, Ángel. *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos, 1971.
- Sevilla Arroyo, Florencio. “Los diálogos narrativos: entre novela y coloquio”. *Ínsula* 542 (1992): 15-19.
- Schwartz, Lía. “El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género”. *Ínsula* 542 (1992): 1-27.
- Simó Goberna, Lourdes, “El juego cervantino de locura-lucidez y la variedad de interpretaciones del *Quijote*”. *Centro Virtual Cervantes III-CIAC* (1990): 227-242.
- Sletsjöe, Leif. *Sancho Panza, hombre de bien*. Instituto Ibero-Americano, Gotemburgo, Madrid: Ínsula, 1961.
- Sobejano, Gonzalo, “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo”. *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, vol. 2. Ed. J. Muñoz Garrigós. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 1977. 713-729.
- Spitzer, Leo. “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”. *Antología crítica sobre el Quijote en el siglo XX*. Ed. José Montero Reguera. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2016.
- Tierno Galván, Enrique. “Inteligencia, dialéctica y estructura social”. *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*. Eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 37-72.

- Urbina, Eduardo. *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Vian Herrero, Ana. “El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos”. *El diálogo renacentista en la península ibérica*. Ed. Friedlein Roger. Stuttgart. Germany: Franz Steiner Verlag, 2005.
- “Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género”. *Criticón* 81-82 (2001): 157-190.
- “La mimesis conversacional en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés”. *Criticón* 40 (1987): 45-79.
- “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”. *Edad de Oro* 7 (1988): 173-186.
- “Hablar a la oreja en los diálogos del siglo XVI: el aparte frente al lector”. *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Vol. II. Eds. J. L. Girón, J. Javier Herrero Ruiz de Loizaga, S. Iglesias Recuero, y A. Narbona Jiménez. Madrid: Editorial Complutense, 2003. 1311-1325.
- “Palabra y responsabilidad compartidas: Cooperación y conflicto en el diálogo renacentista hispánico”. En *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit*. Eds. Klaus W. Hempfer y Anita Traninger. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010. 241-289.
- Vilanova, Antonio. *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. 8-125.
- Williamson, Edwin. “Avellaneda y la crisis de autoridad en la Segunda parte del *Quijote*”. *El segundo Quijote (1605): Nuevas interpretaciones cuatro siglos después (2015)*. Eds. Conxita Domènech y Andrés Lema-Hincapié. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2018. 113-133.
- Willis, Raymond. “Sancho Panza: prototipo para la novela moderna”. *El Quijote de Cervantes*. Ed. George Haley. Madrid: Taurus, 1980. 320-338.
- Wyss Morigi, Giovanna. “Introducción [al estudio del diálogo]”. *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*. Eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 11-24.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz. De la literatura medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00259

Matricula: 2143802100

Funciones de la mimesis
conversacional en la
evolución psicológica de
Sancho Panza

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 10:00 horas del día 19 del mes de mayo del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON
DRA. ANA MARIA VIAN HERRERO
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: JESSICA MARCELA MORA CAMARENA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON

VOCAL

DRA. ANA MARIA VIAN HERRERO

SECRETARIO

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

El presente documento cuenta con la firma –autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta – Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella