



ORALIDAD Y ESCRITURA EN EL QUIJOTE: ¿OPOSICIÓN O INTERACCIÓN?

ANTONIO VIÑAO (*)

RESUMEN. La oposición tajante entre oralidad y escritura reflejada en el *Quijote*, por el contraste entre sus dos personajes principales, sólo puede mantenerse tras una lectura superficial de dicho libro. Don Quijote, un producto de la cultura tipográfica, que habla como un libro y cuya locura procede del abuso de lecturas inadecuadas, tendría el contrapunto de Sancho Panza, analfabeto, que comete todo tipo de incorrecciones lingüísticas y que, cuando habla, utiliza los recursos propios del mundo oral. *El Quijote*, sin embargo, constituye un texto donde oralidad y escritura, interaccionan en recíproco proceso de simbiosis, hibridación y transformación que afecta tanto al texto escrito como a Don Quijote y a Sancho Panza. En este sentido, este artículo pretende analizar dicha interacción entre oralidad y escritura a través, sobre todo, de los indicios o marcas de oralidad existentes en el Quijote. En especial de aquellos que se refieren a la presencia en el mismo de formas de composición oral, de préstamos o incorporaciones de producciones orales y de indicios sonoro-auditivos o de índole visual y teatral.

ABSTRACT. The categorical opposition between orality and literacy depicted in *Don Quixote*, because of the contrast between the two main characters, can only be contended after a superficial reading of the book. Don Quixote, a product of typographic culture, who speaks like a book and whose madness arose from the abuse of inadequate books, has his counterpoint in Sancho Panza, an illiterate, who is prone to all sorts of linguistic incorrections and who, when speaking, uses the resources of the oral domain. *Don Quixote*, however, is a text in which orality and literacy interact in a reciprocal process of symbiosis, hybridation and transformation that affects both the written text and the characters Don Quixote and Sancho Panza. Accordingly, this article purports to analyse the interaction between orality and literacy, particularly through the traces or marks of orality present in the character Don Quixote. Especially those referring to the presence in this character of oral compositions, loans or incorporations of oral productions and sonorous, auditive traces or those of a visual, theatrical nature.

La lectura de cualquier texto del pasado, en especial de los clásicos, sitúa al lector ante un dilema interpretativo. O bien se trata de recuperar los sentidos y significados que el autor y, como mucho, los lectores de su tiempo dieron a la obra (lo que el autor

quiso decir y lo que los lectores entendieron que decía), o bien se busca en dichos textos respuestas o interpretaciones que respondan a las preguntas e inquietudes del lector o comentarista moderno (Close, 1998a, p. cxlii; Lerner, 1996, p. 64). En la

(*) Universidad de Murcia

práctica dicho dilema posee, sin embargo, la artificialidad propia de todas las separaciones tajantes. De hecho, los análisis filológico-literarios centrados en la crítica textual o el contexto de producción y recepción coetáneo a la obra en cuestión o a su autor —en este caso el *Quijote* y Cervantes— difícilmente pueden sustraerse a los debates del tiempo en que se llevan a cabo. Asimismo, aun en las interpretaciones más esotéricas, cabalísticas o filosóficas de la obra cervantina —por otra parte abundantes— resulta imposible, salvo desvaríos, ignorar los límites textuales y contextuales impuestos tanto por dicha obra como por el tiempo y circunstancias del autor.

La anterior observación, necesaria en un trabajo de esta índole¹, ha de ser completada, en estos párrafos introductorios, con algunas referencias al tipo de interpretación o análisis que en él se realiza. De entre los distintos enfoques que han predominado en relación con la obra cervantina, desde la publicación en 1925 por Américo Castro de *El pensamiento de Cervantes* (Close, 1998a, pp. CLX-CLXI), éste se inserta en la doble línea interpretativa que representan los trabajos de Bajtin, con su énfasis en el dialogismo, la polifonía textual y heteroglosia o multiplicidad de voces con las que Cervantes inaugura la novela moderna —todo ello relacionado con los aspectos paródicos, cómicos y carnavalescos del *Quijote*, tratados en este volumen por Janer Manila—, y los desarrollados por Walter J. Ong, Paul Zumthor y otros historiadores y analistas de las interacciones entre lo oral y lo escrito, así como de la llamada poética de lo verbal. Una línea en la que, en relación con el *Quijote* y la obra cervantina, destacan, entre otros, los trabajos de Domínguez Caparrós (1988), Lázaro

Carreter (1998), Lozano Reineblas (1998), Martín Morán (1997), Paz Gago (1995, pp. 141-166), Rivers (1976; 1986; 1988), Rodríguez (1993), Sacido Romero (1995-97) y sobre todo Moner (1984; 1988; 1989). En este sentido, primero expondré algunas cuestiones sobre la presencia de la cultura escrita —más bien tipográfica— en el *Quijote*; después me referiré a los indicios o marcas de oralidad en el mismo; por último, concluiré con una serie de observaciones generales sobre la interacción entre oralidad y escritura en el *Quijote*.

EL QUIJOTE Y LA CULTURA ESCRITA

Alonso Quijano, Don Quijote, es un «hombre del libro» (Chevalier, 1989). No sólo su locura es un «efecto directo» de la lectura compulsiva de libros de caballerías, algo sólo posible en la cultura de la imprenta cuando «la palabra escrita se estaba convirtiendo, por primera vez, en una mercancía comercial extensamente asequible» que facilitaba el «sobreconsumo de materiales escritos» (Iffland, 1989, pp. 24-25), sino que, en palabras de Foucault, «todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas». En la primera parte, la de 1605, Don Quijote «lee el mundo para demostrar los libros». Debe pues «mostrar en la realidad que los libros decían la verdad, que eran en efecto reales», transformando de este modo «la realidad en signo» de que lo relatado en aquellos libros es real, de que lo escrito y la realidad se asemejan e incluso son, en el fondo, una misma cosa. De ahí que recurra a dichos libros para «saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros».

(1) Me refiero al hecho de que el que esto escribe no es filólogo ni historiador de la literatura —mi interés por el tema procede de anteriores investigaciones sobre la interacción entre lo oral y lo escrito realizadas desde la historia de la alfabetización entendida como un cambio en los procesos de comunicación o «conversación» entre los seres humanos— y de que la revista en que se publica el trabajo está dirigida a educadores, pedagogos y profesores en general y no a filólogos e historiadores de la literatura. Dado que estos últimos encontrarán poco de nuevo en estas páginas, este último aspecto es el que justifica su publicación.

Y en la segunda, la de 1615, además –al igual que Sancho– Don Quijote debe «ser fiel» al personaje que representa y al papel desempeñado en la primera parte protegiéndolo frente a «los errores, las falsificaciones» y «las continuaciones apócrifas» (Foucault, 1968, pp. 53-55).

Don Quijote, en palabras del narrador, «se enfrascó tanto en su letura [la de los libros de caballerías], que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de modo que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros» (DQ, I, 1, p. 39)². Además, como el nuevo lector tipográfico, no leía a otros o en voz alta, sino en solitario, privadamente y, hay que suponerlo, de modo silencioso. Así lo indica el hecho de que, como diría su sobrina al barbero tras la primera salida de Don Quijote, «muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras³ dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes» (DQ, I, 5, p. 74). Al margen de su locura y de la lectura de libros de caballerías y novelas pastoriles que son los libros que alimentan su discurso en la primera parte, Alonso Quijano, el hidalgo, muestra en la segunda parte, aquella en la que diserta con más extensión sobre cuestiones literarias, sociales o políticas, una cultura libresca mucho más rica y diversificada en la que entran desde los libros sagrados a las obras científicas pasando por las de ciencia política, literatura didáctica, poética, poesía, civilidad, historia, cosmografía, lingüística y mitología. Alonso Quijano, Don Quijote, puede conocer, conocer y usa en contadas ocasiones el habla rústica, pero se expresa unas

veces, –sobre todo en la primera parte– en un lenguaje arcaico y caballeresco, y otras veces, en su papel de hidalgo letrado –en especial en la segunda parte–, en el lenguaje pulido y elegante de quien conoce bien su lengua. En realidad habla como un libro. En el primer caso, remedando los libros de caballería y el lenguaje de los caballeros andantes (Rosenblat, 1971, pp. 26-32). En el segundo, siguiendo los preceptos del *Galateo español* (1593) de Gracián Dantisco sobre el «arte de la conversación refinada», preceptos que asimismo sigue o aconseja seguir en todo lo relativo al comer, al caminar, al vestir y al manejo del cuerpo (Chevalier, 1989). Loco o cuerdo, Don Quijote/Alonso Quijano, es el «homo typographicus» por excelencia.

Además el *Quijote* es, ante todo, un libro de y sobre libros, con continuas resonancias de otras obras y autores, escrito en una época en la que una nueva tecnología de la comunicación y de la palabra –la imprenta–, había alterado y estaba alterando los modos de leer y de escribir, de hablar y de pensar. En este sentido, Cervantes sería uno de los primeros escritores en advertir que se estaba originando una «situación radicalmente nueva» y que se había ya entrado en la «era tipográfica» (Chevalier, 1991, pp. 89-90). De hecho, el *Quijote*, como ha indicado Iffland (1989, pp. 29 y 31), constituye la «primera exposición» o «representación en la literatura» del proceso de producción de una obra literaria tal y como se llevaba a cabo en el nuevo mundo de la imprenta. En la segunda parte, tras llegar Don Quijote a Barcelona, entra en una imprenta, observa las diferentes etapas del proceso tipográfico, conversa con los allí trabajan y se interesa por todo lo relativo a la industria del libro y a su difusión comercial (DQ, II, 62, pp. 1142-1146). Por otro lado, en el *Quijote* pueden

(2) La edición del *Quijote* manejada es la del Instituto Cervantes – Crítica de 1998 dirigida por Francisco Rico. Para la localización de las citas se indica, por este orden, la parte a la que corresponde –en números romanos–, el capítulo de dicha parte y la página o páginas en que se hallan.

(3) He aquí un buen ejemplo de juego de palabras, propio del lenguaje oral, con fines paródicos y cómicos, tan abundantes en el *Quijote* y a los que luego aludiré.

hallarse referencias a distintos modos de leer y a distintos tipos de lectores, a libros de oraciones, de cuentas y de «memoria», a manuscritos, a cartas misivas, cédulas, testamentos y salvoconductos, a firmas y rúbricas, a escrituras delegadas y escribanos, a soportes de lo escrito tales como las cortezas de los árboles o la arena (Castillo Gómez, 2001), a las licencias de impresión y privilegios de venta de libros y a las censuras eclesiástica y civil, así como alusiones, en la segunda parte, a la difusión tipográfica y comercial de la primera, a sus lectores y a posibles errores de impresión. Por último, la impresión en 1614 de la «falsa» segunda parte de Avellaneda, hace que en la «verdadera» segunda parte, la «auténtica», la de 1615, aparezcan lectores de la «falsa» y que Cervantes, en un mundo de plagios y piraterías editoriales, afirme sus derechos sobre sus personajes —a modo de esbozo de la relación entre existente entre autoría y propiedad intelectual, algo inimaginable en la cultura del manuscrito— al hacer declarar a don Álvaro Tarfe —un personaje de la «falsa» segunda parte—, ante el alcalde del pueblo, que los «auténticos» Don Quijote y Sancho no eran, ni por asomo, los que él había conocido en esa «falsa» segunda parte (DQ, II, 72, pp. 1204-1208).

En último término, el *Quijote*, «libro de los libros» (Moner, 1989a, p. 90), es un producto de la cultura escrita, tipográfica y literaria. Lo que sucede —y de ahí el interés que ofrece su estudio desde la perspectiva de las relaciones e interacciones entre lo oral y lo escrito— es que, como tal producto tipográfico y literario, se escribe e imprime en un momento de transición desde una sociedad de «oralidad mixta» —por adoptar la terminología de Zumthor (1989, p. 21)—, cada vez más debilitada, en la que lo oral sigue disponiendo de espacios sociales y culturales en los que goza de cierta preeminencia y valoración como modo de expresión y pensamiento, y en la que la influencia de lo escrito es externa y superficial, a otra «oralidad segunda», en la que la preeminencia de lo escrito debilita los valores de la voz y de la escucha en el uso cotidiano, en la organización de la sociedad y en lo imaginario. Ade-

más, con independencia de lo anterior —o quizás a consecuencia de ello—, sea con fines paródicos, sea con la finalidad de introducir en su obra el lenguaje de su tiempo, el «de la calle y de los caminos», haciendo, como sucede en la vida real, que cada personaje hablara y se comportara con arreglo a su «calidad y carácter», y que, dentro de esta caracterización lingüística, cambiaran «cien veces de tono y de retórica como lo hacemos todos los hablantes» (Lázaro Carreter, 1998, pp. xxiii, xxvii y xxxi), el hecho es que el resultado final ofrece una multiplicidad de lenguajes y estilos escritos y orales —pero puestos por escrito y en una obra literaria, no académica o filológica—. En palabras de Anthony Close (1998, pp. lxii-lxiii), dicho resultado final es «un amplio abanico de registros y sociolectos que desborda al marco de lo estrictamente literario: la germanía, los chistes y cuentecillos, los lugares comunes del habla cotidiana [...], el lenguaje notarial, mercantil, litúrgico, términos del juego, juramentos e imprecaciones, el refranero, fórmulas epistolares, el lenguaje rústico», a los que añadir el lenguaje arcaico de los libros de caballería, el de la milicia, el náutico, el retórico de la oratoria, el de la prosa literaria, el culto, el poético, el de los cortesanos, y el de los que, por ser «discretos», saben discernir y hablar «con buen seso», como diría Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611). Todo ello articulado y entretrejado para entretener, deleitar, hacer pensar y parodiar o no, según la ocasión y el momento, todo tipo de registros y lenguajes.

EL QUIJOTE Y LA CULTURA O TRADICIÓN ORAL

El estudio de la oralidad o modos de manifestación y expresión propios del lenguaje oral, en aquellas culturas en las que el saber —dando a este término su más amplio sentido— se preserva y transmite exclusiva o primordialmente por vía oral, puede hacerse desde diferentes perspectivas. Una de ellas, aquella a la que recurren los antropólogos y estudiosos de las tradiciones orales vigentes, es la que combina la observa-

ción directa y la grabación o filmación de dichas creaciones o «textos» orales.

Como el recurso a este tipo de técnicas no es posible cuando nos referimos al pasado (aunque, a veces forzosamente, se hayan utilizado sus análisis para conocer los modos de transmisión oral y las estrategias narrativas y nemotécnicas de los aedos, bardos, juglares y recitadores de otras épocas), por trabajarse aquí exclusivamente con los rastros o huellas escritas de dichas creaciones orales (salvo que se trate de un pasado reciente), el estudio de las mismas, desde un punto de vista literario o socio-cultural, ofrece una serie de problemas y peculiaridades. O bien se trata de creaciones orales transcritas en un momento y por alguien determinado —o en diversos momentos y por diversas personas—, como los romances, cuentos y cuentecillos, anécdotas, poemas, villancicos, canciones, refranes, proverbios, adagios, fórmulas, frases hechas, adivinanzas, chistes, dichos y todo tipo de historias o relatos recitados o cantados, o bien de incorporaciones a un texto, literario o no, del lenguaje coloquial y del habla ordinaria o común o de alguna de las mencionadas producciones orales, a título de inspiración o incluso como transcripción más o menos modificada en función del relato. O bien, por último, se trata de textos escritos que imitan las manifestaciones y modos de expresión propios del lenguaje oral. En el primer caso, la transcripción de una producción oral implica —salvo que haya varias que recojan algunas de las variantes existentes— su «congelación». En todo caso, cuando sólo exista una transcripción, ésta será en el futuro la única fuente para conocer dicha producción, habiéndose perdido para siempre las demás variantes. En el segundo caso, cuando, como suele suceder, existen versiones escritas y orales

coetáneas al autor del texto escrito que recoge o incorpora, o en las que se inspira, la producción oral, siempre subsiste el problema de saber si la fuente de la que se toma dicha producción fue una fuente oral —por así decir, la calle— o escrita. Por último, la cuestión se complica todavía más en el caso de que en un texto escrito se imiten los modos de expresión propios del lenguaje oral —modos, como se verá, relativos a la composición estructural, al oído o a la vista de los lectores u oyentes—. En este supuesto también persiste la duda de si la fuente de procedencia fue oral o escrita, sólo que aquí, a diferencia del caso anterior, no se trata del contenido o asunto transcrito, sino de las formas retóricas con las que se adornan y muestran lo oral y lo escrito. Formas retóricas en muchos casos comunes a ambos lenguajes y que proceden de tratados de retórica dirigidos tanto al orador como al escritor o, incluso con preferencia, a este último⁴. En otras palabras, la operación de transposición literaria de producciones orales o de los actos de habla no debe hacernos olvidar:

- Que la introducción y difusión en una sociedad determinada de la escritura no supone, sin más, el paso de «la oralidad a las letras, sino, más bien, de la oralidad a una combinación de letras y oralidad» (Kegan, 1991, P. 84), es decir a una situación nueva de interacción y mezcla entre ambas.
- Que aunque en la operación de transposición literaria de las producciones orales y de los actos de habla se incorpore o se simule o imite dichas producciones y actos, siempre estaremos ante un texto no hablado, sino escrito. De aquí que dicha transposición implique siempre una

(4) No está de más recordar que la retórica fue, en sus orígenes, el arte de hablar en público, que las «artes» o tratados de la retórica eran textos escritos, y que todavía en la España del siglo XIX, el tratado de retórica más prestigioso, el de José Gómez Hermosilla, editado en 1826, tenía el contradictorio o ambiguo título de *Arte de hablar en prosa y verso*.

operación de adaptación al nuevo medio (Domínguez Caparrós, 1988, pp. 8-9). Una operación que, sin embargo, deja huellas, indicios o marcas.

Una vez aclarado lo anterior —un requisito necesario para la cabal comprensión de lo que seguidamente se dirá— procede pasar a analizar los indicios o marcas de oralidad apreciables en el *Quijote*. Dichos indicios o marcas pueden catalogarse, siguiendo en buena parte el criterio de Moner (1988), como estructurales (formas de composición oral), préstamos o incorporaciones del mundo oral, auditivos y visuales.

INDICIOS ESTRUCTURALES O FORMAS DE COMPOSICIÓN ORAL

El diálogo, la estructura dialógica, es sin duda una de las formas más utilizadas, desde la antigüedad clásica, para simular o imitar, en un texto escrito, la conversación entre dos o más personas. Desconozco si se ha efectuado algún cálculo sobre el porcentaje que representan los diálogos, formalmente reconocibles por el uso del guión como signo visible, en el conjunto del *Quijote*. En este punto, me limito a constatar, sin más, la importancia cuantitativa y cualitativa del diálogo, desde un punto de vista estructural, no sólo en el *Quijote* sino en el conjunto de la novela cervantina. Una importancia que alcanza su máxima expresión en el *Coloquio de los perros*. Dicha constatación debe hacerse, sin embargo, teniendo en cuenta la difusión y relevancia concedida a esta forma de ficción conversacional en el Renacimiento.

Un segundo rasgo estructural, propio de las producciones orales y, en especial, de los relatos oralizados de origen oriental, es la presencia de historias intercaladas en el relato o historia central, a modo de incisos y digresiones más o menos extensas, y, relacionado casi siempre con ello, de

personajes que cuentan historias, cuentos o su propia vida y aventuras. En palabras de Moner (1989, p. 183), «el personaje cervantino, como el de las *Mil y una noches*, es un narrador en potencia». Basta, añade, que una cuestión o pregunta se plantee en un momento oportuno, o que una circunstancia o la disposición del auditorio lo favorezca, para «hacer surgir del personaje el narrador que hay en él», ya sea para contar «una anécdota» o la «historia de sus tribulaciones». Los narradores van añadiéndose uno a otro y a veces entremezclándose capítulo tras capítulo del *Quijote*. Así en la primera parte, por ejemplo, en los capítulos XII y XIII Pedro el cabrero cuenta la historia de Grisóstomo y Marcela; en el XIV es la misma Marcela la que narra la suya; en el XXII son algunos de los condenados a galeras los que, a petición de Don Quijote, relatan su vida y delitos; en el XXIV se inician las sucesivas historias entrelazadas de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea que continuarán entre los capítulos XXVII al XXIX; entre los capítulos XXXIII al XXXV Cervantes introduce la lectura de la «novela» del «Curioso impertinente»; en el XXXVIII se inicia la historia del «cautivo» que finaliza en el XII para entremezclarse en este capítulo y en los dos siguientes con la del oidor, su hija Clara y su enamorado don Luis así como con la de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea que, en el desarrollo de lo narrado, ha representado a su vez el papel y contado la historia ficticia —no auténtica ni verdadera como las otras— de la princesa Micomicona en los capítulos XXIX y XXX; y en el II, por último, un cabrero narra la historia, apuntada en el capítulo anterior, de Leandra.

La división, en ocasiones, en capítulos de la obra y el recurso, asimismo en ocasiones, a las técnicas de creación de un clima de suspense y expectación que mantengan el interés del lector u oyente por continuar con el capítulo siguiente, son otras tantas estrategias de la composición o ejecución oral, asimismo presentes, aun-

que no sólo, en aquellas obras escritas para ser leídas en público y en voz alta. En cuanto a la división en capítulos, al menos en la primera parte del *Quijote*, se ha señalado cómo Cervantes, a partir del capítulo xix, «incapaz de imaginar como un todo coherente una trama tan extensa», habría recurrido, para hacer más atractiva e interesante la obra, a introducir episodios independientes de la narración principal, así como detalles y pasajes, a cambiar pasajes preexistentes y a dividir lo escrito en capítulos que facilitaran dichas interpolaciones y adiciones. Todo ello «mediante formas de composición oral» próximas al *collage*, sin que, desde luego, el recurso a estas formas explique todos los aspectos de la composición de la obra (Anderson y Pontón, 1998, pp. clxxii-clxxiii). Asimismo, se ha señalado, a título de hipótesis, que los capítulos del *Quijote* «rara vez son largos y tienden a una extensión regular, como ocurre también en muchos libros de caballerías, lo mismo que en ciertas crónicas», con el fin de no «cansar a los oyentes» de «posibles lecturas orales» (Frenk, 1997, p. 28). Una circunstancia que explicaría, por ejemplo, aquellas divisiones que implican una interrupción en el relato de alguna de las historias intercaladas como las de Cardenio y el cautivo, entre otras. Quedan, por último, las interrupciones más o menos abruptas de algunos capítulos mediante el recurso a fórmulas que mantengan el suspense y el interés del lector u oyente. Tal es el caso de los capítulos viii, xviii, xix, xxiii, xxvii, xxxii, xxxix y i. de la primera parte y iii, xi, xii, xxv, xxi, xxxi y xxxv de la segunda. Valgan como ejemplos de este tipo de fórmulas las empleadas al final de los capítulos xviii («...diciéndole alguna cosa, y entre otras que le dijo fue lo que se dirá en el siguiente capítulo») y i. («El cual comenzó su historia de esta manera:») de la primera parte y xxvi de la segunda parte («... el trujamán comenzó a decir lo que oírás y verá el que le oyere y viere el capítulo siguiente»). Aunque, sin duda, la interrupción más notable

sea la del capítulo viii de la primera parte que finaliza con las espadas en alto de Don Quijote y el vizcaíno, dispuestos a arremeterse, con la disculpa de no haber escrito más el autor de la historia, para dar paso en el capítulo siguiente a la ficción autorial del hallazgo de su continuación en unos «cartapacios y papeles viejos», escritos en caracteres árabes, que contenían la *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*.

Pueden señalarse en el *Quijote*, por último, dos marcas o indicios más de oralidad, de índole estructural, que afectan a su composición narrativa: el paso abrupto del estilo directo al indirecto o viceversa y la petición previa al comienzo de un relato, cuento o historia. Los cambios abruptos en la persona que habla o del narrador a un personaje y viceversa, es decir, de la voz referida a la citada, tan habituales en el *Quijote* (por ejemplo en ii, 18, p. 776) y en otras obras de Cervantes, han sido asimismo considerados por algunos analistas «una voluntad de oralidad que prescinde muchas veces de lazos gramaticales o sintácticos que formalizaban el discurso en grados tal vez excesivos para la simultánea multiplicidad de voces que buscaba Cervantes» (Lerner, 1996, p. 67). Ya se trate de una imposición de las «leyes de la oralidad» a la narración escrita (Lozano-Renieblas, 1998), es decir, de un artificio buscado premeditadamente, ya de descuidos gramaticales, como también se ha sostenido, el hecho es que su existencia produce en los lectores una cierta impresión o efecto de oralidad.

La petición o ruego previo al comienzo de un relato constituye un ritual o fórmula habitual en las narraciones o recitaciones orales (Moner, 1984 y 1989, pp. 147-160). Por un lado, forma parte del pacto narrativo y, por otra contribuye a crear un clima de preparación tanto en el que narra como en los que oyen, así como de teatralidad en los lectores. De hecho, la casi totalidad de las historias intercaladas en el *Quijote*

empiezan con una petición, ruego previo o permiso al narrador para que dé comienzo al relato. Valga, a título de ejemplo, el relato del «loco sevillano» contado por el barbero en el capítulo I de la segunda parte:

A esta sazón dijo el barbero:

—Suplico a vuestras mercedes que se me dé licencia para contar un cuento breve que sucedió en Sevilla, que, por venir aquí como de molde, me da gana contarle.

Dio la licencia Don Quijote, y el cura y los demás le prestaron atención, y él comenzó desta manera:

(DQ, II, 1, p. 629)

PRÉSTAMOS O INCORPORACIONES DE PRODUCCIONES ORALES

Como ya se ha advertido, uno de los rasgos característicos de esa multiplicidad de voces que es posible oír en el *Quijote*, es la incorporación, junto a las resonancias literarias de las obras de otros poetas y escritores del mundo clásico o de su época (Márquez Villanueva, 1973), del lenguaje de la calle y de los caminos, del lenguaje coloquial y del habla cotidiana. Con independencia, pero en estrecha relación con ello, la obra cervantina, y el *Quijote* en particular, suele incorporar o inspirarse en ocasiones en cuentos, cuentecillos y anécdotas procedentes del folklore popular, de autoría anónima y transmisión oral aunque —como también sucedía en el caso de los refranes— muchos de ellos circularan asimismo por escrito en colecciones, recopilaciones y pliegos sueltos o hubieran sido incorporados o aprovechados desde el mundo de la novela o el teatro.

En este punto Barrick (1976) estableció la distinción y proporcionó abundantes ejemplos en su estudio sobre «la forma y función de los cuentos folklóricos» en el *Quijote* entre a) las alusiones familiares, breves, a modo de frases proverbiales o hechas, cuentos, fábulas, anécdotas o leyendas; b) los cuentos que sirven de base o inspiración de algún episodio; y c) los

cuentos insertos como relatos, interrumpidos o no, en ocasiones con alguna variante. La cuestión, no obstante, es algo más compleja. Por un lado, porque habría que distinguir, como ha hecho Chevalier (1978, pp. 44-51) entre el cuento folklórico y el cuentecillo tradicional, con lo que, en lo que al primero se refiere, sólo habría, a su juicio, dos ejemplos en el *Quijote*: el cuento de las cabras (DQ, I, 20) y el del pleito sobre los escudos prestados (DQ, II, 45). La deuda de Cervantes y de los escritores del Siglo de Oro con la tradición oral quedaría así pues minimizada si nos restringimos al cuento folklórico. De ahí que, en su estudio sobre el «cuento oral» en el Siglo de Oro, Chevalier (1978) utilice este otro concepto más amplio, y analice sus relaciones con refranes, frases proverbiales, pullas, burlas y consejas, es decir con esa rica cultura oral común a letrados y analfabetos, perfectamente conocida por unos y por otros. Una cultura que facilitaba la existencia de una amplia comunidad de lectores u oyentes familiarizada con las alusiones, referencias y personajes de la obra teatral o de la novela en cuestión cuando guardaban algún tipo de relación o procedían de dicha tradición oral. En este aspecto, Cervantes representa, en comparación con los escritores de su tiempo, un «caso excepcional por la densidad de relatos tradicionales que aparecen en las comedias que nos quedan de él», y, en lo que a la novela se refiere, por la «originalidad radical» del aprovechamiento, asimismo más frecuente, que hace de los cuentos tradicionales. Una originalidad que «reside en tres hechos: el componer una novela corta —*El Licenciado Vidriera*— a base de cuentecillos tradicionales, el apelar con frecuencia a burlas y consejas que hubo de conocer por vía oral, [y] el utilizar como punto de partida de varias obras suyas —*La Gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El cautivo*— unas consejas familiares que circulaban por la España de su tiempo» (Chevalier, 1978, pp. 94-95 y 106). Aspectos, todos ellos, asimismo apreciables en el

Quijote, que explican que, al poco de salir la primera parte, sus personajes, en especial Don Quijote y su caballo y Sancho y su asno, fueran incorporados en forma de máscaras a fiestas y carnavales. O, también, las palabras del bachiller Sansón Carrasco cuando en el capítulo III de la segunda parte dice, con referencia a la primera:

[...] es tan clara que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden, y los viejos la celebran, y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante».

(DQ, III, 3, pp. 652-653)

Sólo la familiaridad previa con los distintos registros del lenguaje, y con las historias, alusiones, referencias, juegos de palabras, equívocos y malentendidos tan habituales en el *Quijote* explican que llegara a ser, en la España del siglo XVII, «casi tan familiar como el Romancero para el hombre de la calle» (Close, 1998a, p. cxlvi). Una obra considerada de «entretenimiento» que no invitaba «a ser conservada», sino «a pasar de amigo en amigo» y entrar «con facilidad en los boyantes mercados de segunda mano y alquiler» (Rico, 1998, p. cciv).

La originalidad de Cervantes en esta tarea de transposición o aprovechamiento literario de la tradición y cultura orales, efectuada en el *Quijote*, fue incluso más allá. Hizo popular un personaje, de honda raíz folklórica y oral, del que no se habla hasta la segunda salida de Don Quijote, en el capítulo VII de la primera parte. Un personaje que en principio quizás sólo estaba llamado a desempeñar un papel secundario, pero que poco a poco se situaría, como contrapunto, al mismo nivel que el personaje principal desplazándole incluso, en cuanto a

protagonismo, en la segunda parte, una vez que Cervantes tomara conciencia de las posibilidades que le ofrecía. Estamos hablando, como es obvio, de Sancho Panza.

El mismo nombre de Sancho Panza une dos diferentes tradiciones: Sancho es un nombre que «figura en el refranero desde la época medieval junto a un burro» (DQ, 1998, I, VII, p. 91, nota 37; Molho, 1976, pp. 249-252)⁵, y Panza «no es nombre de refranero, sino figura carnavalesca» (Molho, 1976, p. 252; Redondo, 1989). La figura literaria de Sancho Panza constituye, pues, una operación creativa que refunde y reelabora en un nuevo personaje popular dos arquetipos tomados de la tradición oral española y del folklore occidental: la del bobo-listo o necio-astuto, la del aldeano o rústico simple, crédulo y mentecato pero al mismo tiempo malicioso, sagaz y socarrón, a veces tonto fingido (Close, 1973; Molho, 1976), y la del voraz glotón, cobarde o medroso, barrigón y aprovechado.

Dos de los rasgos más característicos de esta reelaborada figura son, sin duda, sus irrefrenables deseos de hablar y su idiolecto. Y, dentro de este último, el recurso a los refranes y la forma de utilizarlos (Finello, 1991; Flores, 1985; Joly, 1975; Lázaro Carreter, 1998, pp. xxxi-xxxv). Hasta tal punto que al igual que el *Quijote*, y con él, el protagonista que da título al libro, se convirtió en la España del principios del siglo XX en objeto de un género específico de libros escolares (Tiana, 1997, pp. 281-284), asimismo Sancho Panza, retratado en la portada con una imagen algo «pantagruelica», vería utilizado su nombre, como ficción autorial, en un *Compendio de Refranes y Fábulas para ejercicios de lectura elemental* (Sancho Panza, 1928).

Sobre sus irrefrenables deseos de hablar y su sentido agonístico, empático

(5) «Al buen callar llaman Sancho; al bueno, bueno, Sancho Martínez», «Hallado ha Sancho su rocín», «Topado ha Sancho con su asno», «Lo que piensa Sancho, sábelo el diablo», «Quien a Sancho haya de engañar, mucho ha de estudiar», «Quien a Sancho haya de engañar, por nacer está», «La mujer de Sancho, rueca, religión y rancho», «Revienta Sancho de hidalgo» (Molho, 1976, pp. 249-252).

y participante de los actos de habla –rasgos todos ellos característicos de los modos de expresión y pensamiento de las culturas orales (Ong, 1987, pp. 49-52)– baste recordar las quejas de Sancho por haberle Don Quijote impuesto el «aspero mandamiento del silencio» (DQ, I, 21, p. 228) tras la aventura de los batanes:

[...] y Sancho iba muerto por razonar con su amo y deseaba que él comenzase la plática, por no contravenir a lo que le tenía mandado; mas no pudiendo sufrir tanto silencio le dijo:

–Señor Don Quijote, vuesa merced me eche su bendición y me dé licencia, que desde aquí me quiero volver a mi casa, 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 cuanto me diere gusto, es enterrarme en vida.

(DQ, I, 25, p. 271)

O bien, las frases de Sansón Carrasco cuando en la segunda parte del *Quijote*, tras reconocer a Sancho como la «segunda persona de la historia» de la primera parte, afirma «que hay tal que precia más oídos hablar a vos que al más pintado de toda ella» (DQ, II, 3, p. 650) o cuando, con referencia a la promesa de una posible segunda parte, en ella afirma que «algunos que son más joviales que saturninos⁶ dicen: «Vengan más quijotadas, embista Don Quijote y hable Sancho Panza» (DQ, I, 4, p. 658). Todo ello por no aludir a las diversas ocasiones en las que en la segunda parte Don Quijote u otros personajes caracterizan a Sancho de gran hablador o se refieren a sus «gracias y donaires» (por ejemplo, DQ, II, 7, p. 682 y II, 30, pp. 878-879), o a la exclamación de Don Quijote tras una «arenga» de Sancho: «Plega a Dios, Sancho –replicó Don Quijote–, que yo te vea mudo antes de que muera» (DQ, II, 20, p. 799).

Sancho Panza –no sólo él, pero sobre todo él– se identifica por su hablar «rústico» frente al hablar «polido» de Don Quijote. Y uno de los signos de ese hablar «rústico» –junto a los vulgarismos, coloquialismos, «prevaricaciones idiomáticas» (Alonso, 1948) o incorrecciones cómicas, juegos de palabras, cómicos giros de frases y cambios de palabras o del orden de las mismas en una frase–, tomado de la tradición oral, es el uso y el modo de uso de los refranes (Flores, 1985). De hecho Sancho no es el único en utilizarlos cuando habla e incluso el mismo Don Quijote ensarta para demostrar a Sancho que él también sabe arrojarlos «como llovidos» (DQ, II, 7, p. 682). Hay que tener en cuenta que, sin entrar ahora en consideraciones sobre las diferencias entre refrán o proverbio –u otros términos como adagio, máxima, aforismo, apotegma o paremia–, diferentes cálculos ofrecen una cifra total, entre ambos, de 125 en la primera parte y 377 en la segunda (Joly, 1975, p. 5) o, con una concepción más restrictiva del refrán, de 171 entre ambas partes (Colombi, 1989, pp. 24-25), aunque otros cálculos menos estrictos elevan dicha cifra hasta los casi mil refranes, adagios, proverbios y frases proverbiales. dos refranes en un momento determinado de la segunda parte

Los primeros refranes que aparecen en el *Quijote* no son pronunciados por Sancho. De hecho, Sancho no dice su primer refrán («y como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza») hasta el capítulo XIX de la primera parte y la primera acumulación o retahíla de refranes hasta el capítulo XXV de esa misma parte:

–Ni yo lo digo ni lo pienso –respondió Sancho–. Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, que el que compra y miente, en su bolsillo lo siente. Cuanto más, que desnudo

(6) O sea, más alegres que melancólicos (DQ, I, 4, p. 658, nota 20).

nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Más que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos precisan que hay tocinos, y no hay estacas. Más ¿Quién puede poner puertas al campo? Cuanto más, que de Dios dijeron.

(DQ, I, 25, p. 273)

Dejo a un lado ahora los diferentes propósitos, sentidos o usos con los que Sancho y otros personajes, incluso en ocasiones el mismo narrador, recurren a los refranes, una cuestión tratada en diversos trabajos por, entre otros, Rosenblat (1971, pp. 25-43), Joly (1971, 1975, 1991) y Colombí (1989). Sólo me interesa, en este punto, destacar dos aspectos. El primero se refiere a la estructura en general rítmica, balanceada, equilibrada y en ocasiones rimada —el que compra y miente, en su bolsillo lo siente— de los refranes y frases proverbiales a fin de facilitar su memorización. Algo ya indicado por Ong (1987, p. 41) con dos ejemplos: «Divide y vencerás» —tres sílabas a cada lado, a modo de brazos de una balanza equilibrada en su eje con la «y» intermedia— y «Errar es humano, perdonar es divino» —tres palabras a cada lado de la balanza y la palabra «es» como eje, a su vez, de las dos balanzas, formadas además por un infinitivo y un adjetivo, que componen, a modo de brazos, la balanza general—. Los refranes y frases proverbiales, por razones si se quiere pragmáticas pero efectivas —al igual, como se verá, que otras producciones orales—, poseen en general una estructura poética. Responden a las exigencias de la poética de lo oral (sonoridad, ritmo, rima, equilibrio, estilo formulario, implicación corporal). Una mente, por tanto, en la que dichas frases o refranes se acumulen y vengan a la boca sin esfuerzo alguno bien puede calificarse de poética. Y ésta es justamente la diferencia entre Sancho y Don Quijote: la misma que existe entre la concepción que se tiene del refrán o proverbio en una cultura oral y la que se tiene en una cultura donde lo escrito está ya desplazando, por innecesarios y propios de rústicos y analfabetos, los modos de expresión del mundo y de la tradición oral.

Como ha mostrado Maxime Chevalier (1993), no todas las formas orales tradicionales experimentaron a la vez y del mismo modo ese proceso de devaluación, como formas de expresión, en la España del Siglo de Oro. Tanto el cuento, como el proverbio y el romance sufrieron un descenso en su valor y estima social durante los siglos XVI y XVII, pasando a ser tenidos, entre los escritores y el público letrado y culto, por propias del vulgo. Pero así como el cuento —cuentecillo, patraña o conseja de vieja— y el romance —desconectado de sus raíces épicas— devinieron formas de expresión grosera y trivial propias de analfabetos, semialfabetizados y niños, con los proverbios y refranes sucedió algo diferente. Considerados como axiomas o expresiones condensadas de lo veraz, de un antiguo saber o filosofía natural, a modo de filosofía universal y eterna, fueron a menudo objeto de admiración. La casi generalidad de los autores de la época muestra una familiaridad y un conocimiento de los mismos —facilitados por la comunicación oral y por recopilaciones impresas— parejos con la dignidad que les confieren. Como en ocasiones dicen algunos personajes letrados del *Quijote*, en especial Alonso Quijano, los refranes son «sentencias breves sacadas de la luenga y discreta experiencia», por ello muy verdaderos (DQ, I, 39, p. 451; I, XXI, p. 223; II, 43, p. 974). Este era el punto de vista del humanista y del culto, así como el de quienes vivían y se desenvolvían en el ámbito de la cultura escrita. La nueva dignidad conferida al refrán, la apropiación que del mismo se hacía desde la cultura escrita, desvirtuaba su finalidad y usos originales. En primer lugar, de entre la masa general de refranes se hacía una selección: los había vulgares y selectos. Estos últimos, además, debían ser utilizados como máximas o sentencias morales o de prudencia. Éste sería el precio a pagar por su reutilización. Como diría Don Quijote a Sancho, reprochándole una vez más su hábito de ensartar refranes, uno tras

otro, el refrán sólo tenía sentido «traído a propósito» (DQ, II, 43, p. 975) y como sentencia breve. Lo que sucede es que Don Quijote, como reconocería poco después, para «decir uno y aplicarle bien» sudaba y trabajaba «como si cavase» (DQ, II, 43, p. 977), mientras que, para Sancho los refranes eran su única «hacienda» o «caudal» (DQ, II, 43, 975) habiendo ya nacido, el «linaje de los Panzas», con «un costal de refranes en el cuerpo» (DQ, II, 50, p. 1043). De ahí que Sancho, frente al consejo de Don Quijote de que «en su futura condición de gobernador de la ínsula de Barataria» no ensartara y trajera los refranes «por los cabellos», por parecer «más disparates que sentencias», dijera:

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

(DQ, II, 43, pp. 974-975)

El segundo aspecto que nos interesa resaltar es la respuesta, algo airada, de Don Quijote a la chanza de su escudero. Una respuesta que termina con una frase que constituye, desde nuestra perspectiva, el elemento clave de la cuestión: un refrán «traído a propósito» no parecerá «mal» en su futura condición de gobernador, dice Don Quijote, pero «cargar y ensartar refranes “a troche y moche” hace la plática desmayada y baja» (DQ, II, 43, p. 975), es decir, impropia de dicha condición y reveladora de la

extracción social de quien habla. De ahí que, cuando en el capítulo V de la segunda parte —un capítulo que el traductor del manuscrito de Cide Hamete Benengeli considera apócrifo porque en él «habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio» (DQ, II, 5, p. 663)— Teresa Panza al hablar con su marido sobre el futuro de sus hijos —a los que Sancho quiere encumbrar socialmente—, cometa las mismas «prevaricaciones idiomáticas» de este último y ensarte también uno tras otro los refranes, Sancho, en un juego de papeles invertidos, no sólo le reprocha, como con él hacía Don Quijote, sus equivocaciones y el uso de los refranes tan habitual en él mismo, sino que llegue a llamarla «mentecata e ignorante» por esta última causa (DQ, II, 5, p. 668). Investido en su papel de futuro gobernador adopta ante su mujer el lenguaje que le correspondería como tal, aprendido de Don Quijote, y, al mismo tiempo, la actitud que hacía él tenía Don Quijote, haciendo ver a Teresa Panza que su forma de usar los refranes revela su condición de mujer tonta e ignorante⁷.

INDICIOS SONORO-AUDITIVOS

[...] procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni oscurecerlos.

(DQ, prólogo, p. 18)

«Sonoro y festivo»: estas eran las palabras que el fingido amigo de Cervantes utilizaba en el prólogo de la primera parte para indicarle como debía ser el estilo de

(7) Hasta donde yo sé no se ha llamado la atención sobre el paralelismo entre esta escena y aquella de *Los santos inocentes* de Delibes en la que el recién alfabetizado Paco, el Bajo, enseña a leer a su hija Nieves. Cuando ésta le plantea las mismas cuestiones fonético-ortográficas que él planteaba a los «señoritos» alfabetizadores —que la Z con la I estaba de más porque para eso ya estaba la C— él, remedando a estos últimos, inflaba la risa y le respondía con las mismas palabras con las que a él le habían respondido: «eso, cuéntaselo a los académicos».

su escritura. El estilo «festivo» guardaba relación con la inmediata sugerencia de que escribiera para que al leer su «historia», entre otras cosas, el «melancólico se mueva a risa» y «el risueño la acreciente». El término «sonoro» se ha interpretado, por lo general, en el sentido de que lo escrito tuviera sonoridad, que sonara bien al oído de quien lo leyere o lo escuchare leer a otro. Un rasgo estilístico propio de las producciones orales, exigido por su misma condición oral, y utilizado en ocasiones en las producciones escritas, en especial de índole poética o dirigidas a la infancia⁸.

Unas veces esta sonoridad, este dirigirse al oído más que a la vista, se evidencia en el uso o presencia de palabras relativas a la percepción auditiva —escuchar, oído, oyente— o al tipo de voz o entonación de quien habla, y, en otras ocasiones, en el recurso a modos de expresión característicos de las producciones orales como, entre otras, las fórmulas y los «juegos acústicos y rítmicos» producidos mediante «duplicaciones, aliteraciones, rimas, concatenaciones y «cadenas verbales» (Moner, 1988, pp. 119-121)⁹. Esta última sonoridad, en todo caso, puede derivarse de su uso en un relato, cuento o cuentecillo oral inserto en la obra, como algo consustancial al mismo, o bien ser un recurso estilístico más utilizado por Cervantes como narrador o al hacer hablar a alguno de sus personajes.

Como muchos autores han señalado, la aventura de los batanes (DQ, I, 20) proporciona un buen ejemplo de relato oral introducido en un texto literario que conserva buena parte del estilo propio de la condi-

ción verbal y auditiva de dicho relato. En una noche cerrada, que no «dejaba ver cosa alguna», Don Quijote y Sancho después de cenar se adentran en un prado con «árboles altos» en busca de alguna fuente o arroyo. El desconocimiento del lugar, las tinieblas, el silencio nocturno roto por el gran ruido de una cascada «y de unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas», y el «estruendo» de los árboles movidos por el viento, infundían «miedo, temor y espanto». Ante el deseo de Don Quijote de avanzar solo a la búsqueda de una nueva aventura y el requerimiento a su escudero para que le esperase en aquel lugar durante tres días, Sancho decide atar los pies a Rocinante con el cabestro de su asno sin que Don Quijote lo advierta y, para entretenerle hasta el alba, promete contarle un cuento que inicia del siguiente modo:

—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 estéme vuestra merced atento que ya comienzo. «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...» [...].

—Digo, pues —prosiguió Sancho—, que en un lugar de Estremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba, era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico....»

—Si desea manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo Don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días: dilo seguidamente y cuéntalo

(8) Léanse, oyéndolos, estos dos ejemplos entre tantos posibles:

«Mi corza, buen amigo, / mi corza blanca. / Los lobos la mataron / al pie del agua. / Los lobos, buen amigo, / que huyeron por el río. / Los lobos la mataron, / dentro del agua» (Alberti, 1957). Poema incluido en una «antología lírica escolar».

«Sábanas blancas en un armario / Sábanas rojas en una cama / Un niño en la madre / La madre en los dolores / El padre en el corredor / El corredor en la casa / La casa en la ciudad / La ciudad en la noche / La muerte en el grito / Y el niño en la vida». (Prevert, 1980, p. 187). Poema titulado «Primer día».

(9) Abundantes ejemplos del recurso en el *Quijote* a la paronomasia, la aliteración, la rima o la repetición como juegos acústicos —en ocasiones consideradas incorrecciones— pueden verse en Rosenblat (1971, pp. 109-205 y 305-325).

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 contar de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos.

(DQ, I, 20, pp. 212-213)

Dejo a un lado en este momento otros aspectos no menos interesantes del cuento de la Torralba como el que dicho cuento sea de los de «nunca acabar» o el paralelismo entre el rítmico golpear de los batanes —pues esa era la causa de los golpes que amedrentaban a Sancho— y el no menos rítmico modo de contarlos. Sólo me detendré en tres detalles. El primero es el inicio formulario del cuento —Érase que se era...— siguiendo el modo tradicional de comenzarlos. El segundo es el estilo redundante, prolijo, repetitivo y acumulativo con el que Sancho relata el cuento. Y el tercero es la descalificación o devaluación que Don Quijote hace de dicha manera de narrar.

Los dos primeros aspectos —estilo formulario, acumulativo y redundante— son como señaló Ong (1987, pp. 40-47) modos de expresión propios de las producciones orales. Y no por capricho o por voluntad de utilizarlos, sino por necesidad. Una necesidad impuesta tanto por la memorización y el recuerdo como por las características de la transmisión y del relato oral: las fórmulas y repeticiones acumulativas no sólo facilitan el recuerdo sino que dan tiempo al que narra a preparar lo que sigue y al oyente a seguir al que narra. El que de la necesidad se haga en este caso virtud puede ocultar o velar su exigencia pero no debilitarla. Se habla así no porque ese modo de narrar sea el resultado de una opción entre otras posibles, sino porque es el único modo en el que los relatos orales pueden ser memorizados, recordados y

transmitidos. Como dice Ong (1987, p. 41), «las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis». De ahí que Sancho diga que no sabe contar cuentos de otra manera.

El tercer aspecto —la descalificación de este modo de narrar efectuada por Don Quijote— guarda un claro paralelismo con la antes referida al calificar de «plática desmayada y baja» el modo en que Sancho utilizaba los refranes. En este caso Don Quijote, «homo typographicus» por excelencia, lo que le exige a Sancho es que hable como un libro, es decir, no en espiral, avanzando y retrocediendo para avanzar después un poco más, a la manera oral, sino de modo lineal. Algo plausible en un texto escrito donde el lector puede, si lo desea, volver atrás y releer lo ya leído, pero no aconsejable en un relato oral en el que los oyentes no pueden volver a oír lo ya oído salvo que se les repita. «Dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento», dice Don Quijote a Sancho. O sea, sólo cuando abandones los modos de hablar y expresarse propios de la cultura y tradición oral, a la que como analfabeto perteneces, y hables como un libro, serás considerado «hombre de entendimiento» o «discreto» (DQ, I, 20, p. 213, nota 38) en el sentido con que Cervantes usa esta palabra: hombre de buen juicio, sensato e inteligente¹⁰.

El recurso a fórmulas o estrategias similares a las de los relatos orales o la búsqueda de sonoridad en la escritura se produce, en el *Quijote*, desde luego cuando algún «rústico» narra un cuento o cuentecillo, por ejemplo en el caso del cabrero que relata la historia de Grisóstomo (DQ, I, 12, p. 131), pero también, con independencia de ello, en la misma narración o en el habla de algún personaje. La misma indeterminación del comienzo —En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, o sea, del que ahora no voy o no llego a

(10) Las voces «discreto», «discretísimo», «discretamente» y «discreción» aparecen en el *Quijote* 222 veces, sobre todo como antítesis de necio, tonto, simple o rústico (Rosenblat, 1971, p. 59).

acordarme, o incluso no entro ahora en sí me acuerdo o no (DQ, I, 1, p. 35, nota 3)—guarda claras analogías con el principio de algunas narraciones populares (Rosenblat, 1971, pp. 70-75). El estilo oral, acumulativo y rítmico conseguido mediante la sucesiva repetición al comienzo de una serie de frases breves de un mismo adverbio —aquí, allí, acullá, allá, tanto/s, tanta/s—, pronombre —este, otro, quien— o conjunción —y, que— es utilizado en el *Quijote* en diversas ocasiones (DQ, I, 43, p. 509; I, 44, p. 529; I, 47, p. 546; I, 49, p. 562; I, 50, p. 570; II, 1, p. 634, entre otras) así como el recurso ocasional a las concatenaciones por el mismo Sancho cuando habla:

No sé esas filosofías —respondió Sancho—, mas solo sé que tan presto tuviese yo el condado como sabría regirle, que tanta alma tengo yo como otro, y tanto cuerpo como el que más, y tan rey sería yo de mi estado como cada uno del suyo; y siéndolo, haría lo que quisiese; y haciendo lo que quisiese haría mi gusto, estaría contento; y en estando uno contento, no tiene más que desear; y no teniendo más que desear, acabóse, y el estado venga, y a Dios y veámonos, como dijo un ciego a otro.

(DQ, I, 50, p. 573)

Asimismo sucede con las enumeraciones o listas (DQ, I, 47, p. 550; I, 49, p. 563), las rimas (DQ, II, 52, p. 587), si bien éstas son más excepcionales, las cacofonías —el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo— (DQ, I, 16, p. 173), frase tomada de un cuento popular, o «el malo que todo lo malo ordena, y los muchachos que son más malos que el malo» (DQ, II, 61, p. 1132)— o la yuxtaposición de frases breves a fin de imprimir un fuerte dinamismo y teatralidad al relato como la que seguidamente, a título de ejemplo, se recoge:

El ventero, que era de la cuadrilla, entró al punto por su varilla y por su espada, y se puso al lado de sus compañeros; los criados de don Luis rodearon a don Luis, porque con el alboroto no se les fuese; el barbero, viendo la casa revuelta, tor-

nó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho; Don Quijote puso manos a su espada y arremetió a los cuadrilleros; don Luis daba voces a sus criados, que le dejasen a él y acorriesen a Don Quijote, y a Cardenio y a don Fernando, que todos favorecían a Don Quijote; el cura daba voces; la ventera gritaba; su hija se afligía; Maritornes lloraba; Dorotea estaba confusa; Luscinda suspensa, y doña Clara desmayada; el barbero aporreaba a Sancho; Sancho molía al barbero; don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese, le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre; el oidor le defendía; don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos muy a su sabor; el ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad.... De modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre.

(DQ, I, 44, p. 525)

O como estos otros tres ejemplos, más breves, tomados, en los dos primeros casos, de los relatos del cabrero y del cautivo:

Yo quedé suspenso, Anselmo atónito, el padre triste, sus parientes afrentados, solícita la justicia, los cuadrilleros listos; tomáronse los caminos, escudriñáronse los bosques y cuanto había, y al cabo de tres días hallaron a la antojadiza Leandra en una cueva del monte.

(DQ, I, 51, p. 579)

Besé la cruz, tomé los escudos, volvíme al terrado, hecimos todos nuestras zalemas, tornó a parecer la mano, hice señas que leería el papel, cerraron la ventana.

(DQ, I, 40, p. 465)

Quedó molido Sancho, espantado Don Quijote, aporreado el rucio y no muy católico Rocinante.

(DQ, II, 58, p. 1106)

INDICIOS VISUALES (TEATRALIDAD)

Y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabra, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos.

(Cervantes, 2001, p. 548)

Estas frases de Cipiión, tomadas del *Diálogo de los perros*, sintetizan la importancia de la voz, de las manos, del rostro, de los gestos y del cuerpo, así como de la puesta en escena y de la *performance* o representación, en las narraciones orales.

Esta presencia de lo corporal en el acto narrativo oral va ligada, ya desde el principio, al hecho de traer a la memoria, de recordar, lo que se ha de contar. La memorización de las producciones orales, y su recuerdo, requieren, por lo general, movimientos rítmicos en la respiración, la gestulación y el cuerpo –un cuerpo de simetría bilateral– (Ong, 1987, p. 41) acompañados o no de sonnetes, música o danza. El mismo Cervantes lo advierte en el *Quijote* cuando Sancho intenta recordar al pie de la letra la carta dirigida por Don Quijote a Dulcinea:

Paróse Sancho Panza a rascar la cabeza para traer a la memoria la carta, y ya se ponía sobre un pie y ya sobre otro, unas veces miraba al suelo, otras al cielo, y al cabo de haberse roído la mitad de la yema de un dedo, teniendo suspensos a los que esperaba que ya la dijese, dijo al cabo de grandísimo rato:

(DQ, I, 26, p. 296)

No obstante, en una novela en la que los diálogos, historias, cuentos y cuentecillos eran tan abundantes, el problema que se planteaba era el de crear una atmósfera no sólo auditiva –como se ha visto– sino también visual y teatral que, mediante la

escritura, recreara la atmósfera propia de un cuento relatado oralmente ¿Cómo? Fundamentalmente por medio de dos estrategias: una visual y otra teatral.

Las referencias a los ojos y a la vista como fórmula o estrategia retórica para lograr que el lector u oyente «vieran» y vivieran lo que se decía o contaba, dándole al mismo tiempo mayores visos de veracidad, era un lugar común en las narraciones orales. De ahí que el cabrero, al contar la historia de Grisóstomo y Marcela, inicie la breve descripción de la madre de Marcela con un «No parece sino que ahora la veo» (DQ, I, 12, p. 131). Asimismo, cuando Sancho narra a Don Quijote el ya referido cuento de la Torralba, tras una de las interrupciones de su amo, dice:

Así que, señor mío de mi ánima –prosiguió Sancho–, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo.

(DQ, I, 20, p. 213)

Una expresión que, reforzada, vuelve a usar en el cuento de los asientos:

–Es, pues, el caso –replicó Sancho– que estando los dos para sentarse a la mesa, que parece que ahora los veo más que nunca....

(DQ, II, 31, p. 887)

En otras ocasiones, sin embargo, no se trata de un relato o cuento narrado por escrito como si fuera un relato oral, sino del mismo Don Quijote que al describir al canónigo, por ejemplo, el contenido de los libros de caballería recurre a esta fórmula retórica para que visualice en su mente lo que describe: «¿hay mayor contento que ver, como si dijéramos, aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbotones....», u «Ofrécese a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compues-

ta...», hasta llegar incluso a la repetición cacofónica cuando dice «¿Y hay más que ver, después de haber visto esto, que ver salir por la puerta del castillo un buen número de doncellas...» (DQ, I, 50, pp. 569-570).

En el prólogo del apócrifo *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de 1614, su autor, Fernández de Avellaneda (1972, I, pp. 7 y 12), calificaba de «comedia toda la historia de Don Quijote» y «las más de sus novelas» de «comedias en prosa», es decir, de obras teatrales en prosa. La teatralidad del *Quijote* puede analizarse desde distintas perspectivas (Baras, 1989): la posibilidad de que la idea original surgiera del anónimo *Entremés famoso de los Romances*, la inserción de espectáculos o escenificaciones, la adaptación novelada de historias propias del teatro de enredo, la abundancia de personajes disfrazados o fingidos, etc. La que aquí me interesa destacar es aquella característica o estilo, también denominado pictórico o visual, por la que el narrador da cuenta, de modo breve y esquemático, de lo que todos y cada uno de los personajes en escena hacen, piensan o dicen —e incluso de donde se sitúan, qué espacio ocupan o junto a quien se hallan— con el fin de que el lector u oyente «vea» con los ojos de la imaginación, es decir, imagine y componga en su mente la escena narrada.

Por lo general dicha escenificación suele ir a unida al inicio de un relato, cuento o historia, junto a la ya mencionada petición previa o licencia para narrar, aunque no siempre sucede así —por ejemplo, en la vívida y visual descripción de la pelea en la venta, asimismo ya citada (DQ, I, 44, p. 525)—. Además permite graduaciones diversas que van desde el esbozo o apunte a la más detallada exposición:

—Pues así es, esténme vuestras mercedes atentos.

No hubo ella dicho esto, cuando Cardenio y el barbero se le pusieron al lado, deseosos de ver como fingía su historia la discreta Dorotea, y lo mismo hizo Sancho, que tan engañado iba con ella como su amo. Y ella, después de haber puesto bien la silla y prevenidose con toser¹¹ y hacer otros ademanes con mucho donaire, comenzó a decir desta manera:

(DQ, I, 30, pp. 346-347)

Callaban todos y mirábanse todos, Dorotea a don Fernando, don Fernando a Cardenio, Cardenio a Luscinda, y Luscinda a Cardenio. Mas quien primero rompió el silencio fue Luscinda, hablando a don Fernando desta manera:

(DQ, I, 36, p. 427)

Llegada, pues, la hora, sentáronse todos a una larga mesa [...] y dieron la cabecera y principal asiento, puesto que él lo rehusaba, a Don Quijote, el cual quiso que estuviere a su lado la señora Micomicona, pues él era su aguardador. Luego se sentaron Luscinda y Zoraida, y frontero dellas don Fernando y Cardenio, y luego el cautivo y los demás caballeros, y al lado de las señoras, el cura y el barbero.

(DQ, I, 37, p. 442)

Y la orden que llevaban era esta: iba primero el carro, guiándolo su dueño; a los dos lados iban los cuadrilleros, como se ha dicho, con sus escopetas; seguía luego Sancho Panza con su asno, llevando de rienda a Rocinante. Detrás de todo esto iban el cura y el barbero sobre sus poderosas mulas, cubiertos los rostros como se ha dicho [...] Don Quijote iba sentado en la jaula.

(DQ, I, 47, p. 542-543)

(11) El «tosar» y «hacer otros ademanes» no era sólo, en el primer caso, para aclarar la voz antes de iniciar el relato, sino una técnica utilizada por los recitadores de cuentos para atraer la atención de los oyentes e indicar que iban a comenzar su relato (Moner, 1989, p. 151).

LA INTERACCIÓN ENTRE LO ORAL Y LO ESCRITO EN EL *QUIJOTE*: NATURALEZA Y ARTIFICIO

La antítesis Don Quijote/Sancho o, si se prefiere, escrito/oral o culto/rústico, sólo puede ser admitida como instrumento de análisis y comparación, nunca como separación tajante entre dos mundos opuestos sin relación o interacción alguna. De hecho, como se ha apuntado en repetidas ocasiones, en la segunda parte de la obra —frente a la caricaturización de ambos llevada a cabo por Fernández de Avellaneda en su *Quijote* apócrifo— el lector asiste a una cierta idealización de ambos personajes mediante la «quijotización» de un Sancho convertido en un campesino ingenioso y agudo capaz de expresarse al modo libresco, cortesano o culto cuando la situación lo requiere, así como, de la mano sobre todo de Don Quijote, a la acentuación de los aspectos formativos, moralizantes o ejemplarizantes de acuerdo con el lema, adoptado por Cervantes, de entretenir o deleitar y enseñar¹². De este modo, frente al dualismo bipolar de los arquetipos tradicionales enfrentados, «los héroes cervantinos no son planos y uniformes, sino que evolucionan y cambian hasta mezclarse en sus humores, acciones y discursos» (Egido, 1991, p. 42).

En este caso lo afirmado por Deyermond en relación con la «literatura oral» en la «transición de la Edad Media al Renacimiento» también puede aplicarse al *Quijote*. La oralidad, nos dice Deyermond (1988, p. 32) «influye en casi todos los géneros literarios que nos ofrece esta época de transición, sea de una u otra manera». Unas veces, prosigue, se trata de un «género tradicional —oral en sus orígenes y en su esencia— que se transforma en literatura escrita, como los romances y los refranes». Otras

veces «un género culto se «oraliza» como la transmisión oral-memorial de los *Proverbios morales* de Sem Tob, o la composición oral de los libros de caballería». Otras, por último, «un género culto se aprovecha de la oralidad hasta el punto de erigirse en documento histórico-lingüístico, como en los sermones populares o aspectos de *La Celestina*». Lo que hay, pues, entre lo oral y lo escrito es un proceso de interacción, transformación, adaptación al nuevo medio y simbiosis que puede ofrecer diversas posibilidades y formas.

El *Quijote* incorpora géneros de producción y transmisión oral —cuentos y refranes—, si bien en una época en la que ya se disponía de colecciones y recopilaciones impresas o manuscritas de dichos géneros y en la que los tratados de retórica entremezclaban lo oral con lo escrito en el uso de las figuras y modos de expresión. Asimismo, sus personajes, historias y dichos pasarían de inmediato al mundo de las frases hechas o proverbiales, de los refranes y de las farsas carnavalescas. Además, el *Quijote*, al representar por escrito un mundo oral en su origen, puede ser utilizado como un documento histórico-lingüístico en el que analizar algunos de los aspectos de ese mundo oral y de los modos de interacción e hibridación entre lo oral y lo escrito. Todo ello, sin embargo, no debe hacernos olvidar que estamos ante una obra literaria y que entre las intenciones de Cervantes no entraba la de realizar un «estudio etnográfico sobre la tradición oral» o incluso una síntesis «de los principales rasgos del estilo oral» (Sacido Romero, 1995-97, p. 45). Sus propósitos, literarios y paródicos, de entretenimiento, ingenio y enseñanza, eran otros.

Dicho esto, me gustaría hacer dos últimas precisiones. Una de ellas es que, aunque este no fuera el propósito de Cervan-

(12) En la segunda parte de la obra, Sancho, al distinguir los «falsos» Don Quijote y Sancho de Avellaneda de los «auténticos», los de Cide Hamete Benengeli, caracteriza al «verdadero» Don Quijote de «valiente, discreto y enamorado» y a sí mismo de «simple gracioso, y no comedor ni borracho» (tq, II, 59, p. 1114).

tes, el hecho es que, frente al nuevo mundo de los libros y de la imprenta del hombre culto y letrado, su obra muestra como los modos de expresión oral de Sancho, y de otros personajes rústicos, eran ya considerados como propios de analfabetos sin ingenio ni entendimiento. Nacidos, ideados y utilizados, dichos modos, no por razones estéticas sino pragmáticas, con el fin de facilitar el recuerdo, constituían el fondo de una cultura y de una mente rítmica y poética. En la nueva cultura de la imprenta habían perdido su utilidad y, por ello, eran modificados, abandonados o devaluados. De ahí que el paso desde el predominio de lo oral al de lo escrito-impresso como modo de «conversación» entre los seres humanos, deba ser contemplado al mismo tiempo –como en cualquier otro cambio histórico similar– más como un complejo proceso de ganancias y pérdidas que como un avance o un retroceso, más como una fase de interacción e hibridación entre ambos modos de «conversación» que como una situación de oposición y enfrentamiento.

La segunda observación guarda una relación estrecha con la anterior. A menudo, en el análisis del habla de Don Quijote y Sancho, o sea, del lenguaje «polido» y «rústico» en el *Quijote*, suele calificarse de natural o espontánea el habla rústica de Sancho, dando a entender que el modo de hablar que caracteriza a Don Quijote, propio de un hombre culto y letrado, responde a un artificio. En otras palabras, que el del primero se adquiere por la mera inserción en un contexto social determinado en el que dicha forma de hablar es la usual, y el del segundo es el resultado de una actividad educativa formalizada. Esta oposición entre lenguaje natural o espontáneo, que no requiere aprendizaje formal alguno, y lenguaje libresco o culto que sí lo requiere, sólo es posible realizarla desde la cultura letrada olvidando que las estrategias y figuras retóricas, los modos de expresión y las producciones de las cultu-

ras orales son, en ocasiones, el resultado de actividades asimismo formalizadas y artificiosas en cuanto a su uso y aprendizaje. Que sus distintas manifestaciones, posibilidades y formas no son utilizadas por todos los miembros de una cultura oral del mismo modo y con la misma extensión e intensidad, sino sólo por aquellos que han aprendido a utilizarlas en contextos y de acuerdo con modos determinados. El habla de Sancho puede parecerse espontánea y natural, pero guarda dentro de sí todo un artificio propio que, como diría Cervantes, requiere, para utilizarlo, ingenio y discreción. Un ingenio y una discreción que, al igual que sucedía entre los letrados, no todos los rústicos poseían.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, R.: «Mi corza», en M. A. SALVATELLA: *Cordialidades. Antología lírica escolar*. Barcelona, 1937, p. 60.
- ALONSO, A.: «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II-1 (1948), pp. 1-20.
- ANDERSON, E. M. y PONTÓN GIJÓN, G.: «La composición del Quijote», en M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Instituto Cervantes - Crítica, 1998, t. I, pp. CLXVI-CXCI.
- BARAS, A.: «Teatralidad del Quijote», en *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 98-100.
- BARRICK, M. E.: «The Form and Function of Folktales in *Don Quijote*», en *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6-1 (1976), pp. 101-138.
- CASTILLO GÓMEZ, A.: «La escritura representada. Imágenes de lo escrito en la obra de Cervantes», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 311-325.
- CERVANTES, M. DE: *Novelas ejemplares*. Barcelona, Crítica, 2001.

- CHEVALIER, M.: *Flokllore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1978.
- «Alonso Quijano, homme du livre», en J.-G. GORGES (ed.): *Hidalgos e hidalguía dans l'Espagne des XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, CNRS, 1989, pp. 95-104.
- «Cervantes y Gutenberg», en *Boletín de la Real Academia Española*, LXXI (1991), pp. 81-99.
- «Conte, proverbe, romance: trois formes traditionnelles en question au Siècle d'Or», en *Bulletin Hispanique*, 95, 1 (1993), pp. 237-264.
- CLOSE, A.: «Sancho Panza: wise fool», en *Modern Language Review*, LXVIII (1973), pp. 344-357.
- «Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura». en M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998, t. I, pp. LXVII-LXXXVI.
- «Las interpretaciones del Quijote», en M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998a, t. I, pp. CXLII-CXLV.
- DEYERMOND, A.: «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», en *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 21-32.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: «Literatura, actos de lenguaje y oralidad», en *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 5-13.
- EGIDO, A.: «La memoria y el Quijote», en *Cervantes*, XI-I (1991), pp. 3-44.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A.: *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- FINELLO, D.: «Sobre la genealogía rústica de Sancho Panza», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 493-499.
- FLORES, R. M.: «Sancho's Rustic Speech», en *El Crotalón*, II (1985), pp. 77-95.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. México D.F., Siglo XXI, 1968.
- FRENK, M.: *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares, Instituto de Estudios Cervantinos, 1997.
- IFFLAND, J.: «Don Quijote dentro de la «galaxia Gutenberg» (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)», en *Journal of Hispanic Philology*, XIV (1989), pp. 23-41.
- JOLY, M.: «Aspectos del refrán en Mateo Alemán y Cervantes», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX (1971), pp. 95-106.
- «Ainsi parlait Sancho Pança», en *Les Langues Néo-Latines*, CCXV (1975), pp. 3-37.
- «De paremiología cervantina: una reconsideración del problema», en *n Ínsula*, DXXXVIII (1991), pp. 23a-24b.
- KEGAN, K.: *La comprensión de la realidad en la educación infantil y primaria*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia – Morata, 1991.
- LÁZARO CARRETER, F.: «Estudio preliminar. Las voces del Quijote», en M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998, t. I, pp. XIX-XXXVII.
- LERNER, I.: «El Quijote palabra por palabra», en *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 63-74.
- LOZANO REINEBLAS, I.: «Notas sobre el estilo oral en Cervantes», en *Anales Cervantinos*, XXXIV (1998), pp. 335-341.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F.: *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973.
- MARTÍN MORÁN, J. M.: «Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg», en *Cervantes*, 17 (1997), pp. 122-144.
- MONER, M.: «La *pétition préalable* au récit: quelques aspects de la fonction inaugurale d'un stéréotype», en *Mélanges de la Casa Velazquez*, XX (1984), pp. 261-283.
- «Técnicas del arte verbal y de la oralidad residual en los textos cervantinos», en *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 119-127.
- *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

- «La problemática del libro en el Quijote», en *Anthropos*, 98-99 (1989a), pp. 90-93.
- ONG, W. J.: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PAZ GAGO, J. M^a.: *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi, 1995.
- PRÉVERT, J.: *Palabras*. Barcelona, Lumen, 1980.
- REDONDO, A.: «El Quijote y la tradición carnavalesca», en *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 93-98.
- RICO, F.: «Historia del texto», en M. DE CERVANTES SAAVEDRA: *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998, t. I, pp. CXCII-CCXLII.
- RIVERS, E. L.: «Talking and Writing in *Don Quijote*», en *Thought*, 51 (1976), pp. 296-305.
- «Plato's Republic and Cervantes' *Don Quixote*: Two Critiques of the Oral Tradition», en CH. B. FAULHABER (ed.): *Studies in Honor of Gustavo Correa*. Potomac, Scripta Humanistica, 1986, pp. 170-176.
- «El principio dialógico en el *Quijote*», en *La Torre*, 2, 5 (1988), pp. 7-21.
- RODRÍGUEZ, A.: «El arte de la conversación en el *Quijote*», en *Cervantes*, XIII-1 (1993), pp. 89-107.
- ROSENBLAT, A.: *La lengua del «Quijote»*. Madrid, Gredos, 1971.
- SACIDO ROMERO, A.: «Oralidad, escritura y dialogismo en el *Quijote* de 1605», en *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-97), pp. 39-60.
- SANCHO PANZA, *Compendio de Refranes y Fábulas para ejercicios de lectura elemental*. Barcelona, J. G. Seix Barral Hermanos, 1928.
- TIANA, A.: «Los libros de lectura extensiva y desarrollo lector como género didáctico. El *Quijote* en la escuela. Las gramáticas escolares», en A. ESCOLANO (dir.): *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997, pp. 255-289.
- ZUMTHOR, P.: *La letra y la voz de la «literatura» medieval*. Madrid, Cátedra, 1989.

