



La voz de los personajes del *Quijote**

JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL
(*Universidad Complutense de Madrid*)

1. INTRODUCCIÓN

Que el *Quijote* es la primera novela moderna lo sabemos. Lo es porque el discurso de don Quijote y Sancho, lo mismo que el de otros personajes, se rige, no solo por el *decoro* –la adecuación del estilo al que habla, al que escucha y al tema del que se habla¹–, sino también por el *realismo* de la narración, que hace hablar a los personajes según sus intenciones discursivas y su situación comunicativa.

Por eso el empleo de la lengua por el hidalgo y su escudero es la clave para adentrarnos en su compleja personalidad, o sea, que “Hay muchos don Quijotes, y muchos Sanchos, según sus palabras”². Lo que hace que el *Quijote* sea la primera novela moderna es el descubrimiento de lo cotidiano como materia de la narración; y ese descubrimiento está vinculado fuertemente a la polifonía lingüística. Como dice, también, Lázaro Carreter, “Al introducir la verdad de la calle y de los caminos, penetra en el relato la verdad del idioma”³.

En fin, que el *Quijote* es una verdadera obra de arte del lenguaje, también lo sabemos. Pero sabemos menos de algunos de los recursos que empleó Cervantes para conseguir esta cima de la novelística. La descripción precisa de la voz y la entonación de los personajes es uno de ellos, y no el menor.

Los actores de hoy dicen que su voz “vampiriza al espectador”. Cervantes, autor dramático, describe y emplea la voz para *vampirizar* a su lector, o sea, para ‘abusar o

* Este estudio se inserta en el marco del proyecto FFI2015-64080-P, *Procesos de gramaticalización en la historia del español (V): gramaticalización, lexicalización y análisis del discurso desde una perspectiva histórica*, del Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ LÓPEZ GRIGERA, Luisa, “Historia textual: textos literarios (Siglo de Oro)”, en R. Cano (coord.), *Historia de la lengua española* (2004), Barcelona, Ariel, 2005, 2ª ed., pp. 701-728 [p. 719].

² Fernando Lázaro Carreter (1985), *apud* RILEY, E. C. 2000. *Introducción al “Quijote”*, Barcelona: Crítica (“Biblioteca de Bolsillo”), 2000, p. 205, n. 20.

³ Lázaro Carreter, Fernando, “Las voces del ‘Quijote’”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes & Ed. Crítica, 1998, pp. xxi-xxxvii [p. xxiii].

aprovecharse de alguien o de algo’, según la única acepción de este verbo en el DLE. Para cautivarlo, someterlo y manipularlo.

Navarro Tomás dedicó un bonito libro a la voz y la entonación de los personajes de la literatura universal. Cuando llega al *Quijote*, dice de su protagonista que es el primer personaje literario “dotado de voz personal y normal”. Y añade que

Cervantes ensanchó la observación de las inflexiones emocionales de la voz en grado mucho más extenso que el practicado en las obras anteriores y no igualado en muchas de las posteriores⁴.

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

Y ¿qué es una situación comunicativa? La actual lingüística variacionista la ha definido como un acontecimiento sociolingüístico determinado por los siguientes parámetros⁵:

- 1) el grado de *publicidad* o número de interlocutores que participan en la situación;
- 2) la *inmediatez física* de los mismos (si están presentes o no);
- 3) el grado de *familiaridad* entre ellos;
- 4) el grado de *implicación emocional*, o sea, su afectividad y su expresividad;
- 5) el grado de *fijación del tema* de que se habla;
- 6) el grado de *cooperación* en la producción del discurso, esto es, la posibilidad de intervenir en la elaboración del mensaje, o no;
- 7) el grado de *dialogicidad* o posibilidad de asumir el papel de emisor, de turnarse en el uso de la palabra;
- 8) el grado de *espontaneidad*;
- 9) el grado de *anclaje* verbal en la situación; y, por último,
- 10) el *campo referencial*, determinado por la distancia de los objetos y personas de los que se habla con respecto al eje “yo-aquí-ahora” del hablante.

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

Debo hacer dos observaciones previas. Primera: en el *Quijote* no solo son importantes las voces que se dicen, sino también las que se oyen o escuchan. *Oír voces* es una de las cosas que más hacen los personajes de la novela. En la introducción del discurso directo e indirecto, después de *decir* y *responder*, el verbo más frecuente es *oír*, como ha señalado J. M. Blecua⁶ (2004). Segunda observación: no menos importante que *oír* es el *silencio*, el terminar de hablar o el no hablar en una concreta situación comunicativa, aunque este aspecto, en lo que se me alcanza, apenas se ha estudiado.

⁴ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *La voz y la entonación en los personajes literarios*, México, Colección Málaga, 1976, p. 33.

⁵ KOCH, Peter & OESTERREICHER, Wulf, 2007. *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, versión española de Araceli López Serena, Madrid, Gredos, 2007, pp. 26-27.

⁶ BLECUA, José Manuel, “El Quijote en la historia de la lengua española”, en Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, pp. 115-1122.

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

2. LA VOZ DE DON QUIJOTE

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

Pero, además de esta caracterización general, abundan en el texto cervantino las referencias no solo a la voz emocional de don Quijote, que habla en voz *alta, amenazadora, airada, deprimida, arrogante, turbada*⁷, según la situación comunicativa, sino también a otros efectos sonoros, como hablar *a media voz*, decir *entre dientes*, incluso *cantar*.

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

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

contentísimo de lo sucedido, pareciéndole que había dado felicísimo y alto principio a sus caballerías, con gran satisfacción de sí mismo iba caminando hacia su aldea, **diciendo a media voz**: —Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!... (I, 4, p. 67)⁸.

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

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

⁷ Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 35-37.

⁸ Todas las citas del *Quijote* se hacen por el texto de la edición del IV Centenario (Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004), con solo la indicación de la parte en número romano, el capítulo en arábigo y la página, también en arábigo precedido de la abreviatura p.

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

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

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

—[...] yo tengo por cierto y por averiguado que esta señora que se dice ser reina del gran reino Micomicón no lo es más que mi madre, porque a ser lo que ella dice no se anduviera hocicando con alguno de los que están en la rueda [‘besuqueándose con alguno de los presentes’], a vuelta de cabeza y a cada traspuesta [‘cuando damos la vuelta y en cada esquina’].

Paróse colorada con las razones de Sancho Dorotea [‘se puso colorada’], porque era verdad que su esposo don Fernando, alguna vez, a hurto de otros ojos había cogido con los labios parte del premio que merecían sus deseos, lo cual había visto Sancho, y parecídole que aquella desenvoltura más era de dama cortesana que de reina de tan gran reino, y no pudo ni quiso responder palabra a Sancho, sino dejóle proseguir en su plática, y él fue diciendo:

—Esto digo, señor, porque si al cabo de haber andado caminos y carreras, y pasado malas noches y peores días, ha de venir a coger el fruto de nuestros trabajos el que se está holgando en esta venta, no hay para qué darme prisa a que ensille a Rocinante, albarde el jumento y aderece al palafrén, pues será mejor que nos estemos quedos, y cada puta hile, y comamos.

¡Oh, váleme Dios y cuán grande que fue el enojo que recibió don Quijote oyendo *las descompuestas palabras* de su escudero! Digo que fue tanto, que *con voz atropellada y tartamuda lengua*, lanzando vivo fuego por los ojos, dijo:

—¡Oh bellaco villano, malmirado, descompuesto, ignorante, infacundo, deslenguado, atrevido, murmurador y maldiciente! ¿Tales palabras has osado decir en mi presencia y en la destas ínclitas señoras, y tales deshonestidades y atrevimientos osaste poner en tu confusa imaginación? ¡Vete de mi presencia, monstruo de naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro que se debe a las reales personas! ¡Vete, no parezcas delante de mí, so pena de mi ira!

Y, diciendo esto, enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes y dio con el pie derecho una gran patada en el suelo, señales todas de la ira que encerraba en sus entrañas (I, 46, p. 477-478).

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

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

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

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

Como manda la convención caballeresca, el héroe se encomienda primero a Dios y luego a su señora. Aquí hay un contraste entre “*en voz baja*” en la introducción de un discurso indirecto (DI) que representa una oración a Dios y “*en voz alta*” en la introducción de un discurso directo (DD) que representa una petición a Dulcinea. Nos fijaremos en esta última.

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

La *voz alta* informa asimismo sobre el grado alto de anclaje en la situación y sobre un grado que puede ser alto o bajo de los parámetros de cooperación y de dialogicidad. ¿Por qué? Porque los interlocutores presentes han asumido el papel de emisor con mucha frecuencia, pero no Dulcinea a quien ahora se dirige don Quijote.

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

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

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

Tomáronle luego en hombros, y al salir del aposento *se oyó una voz temerosa*, todo cuanto la supo formar el barbero, no el del albarda, sino el otro, que decía:

—¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. [...] y le profetiza que se casará con Dulcinea] Y porque no me es lícito decir otra cosa, a Dios quedad, que yo me vuelvo adonde yo me sé.

Y al acabar de la profecía, *alzó la voz de punto* [‘elevó el tono de la voz’], y *diminuyóla después con tan tierno acento*, que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían.

Quedó don Quijote consolado con la escuchada profecía, porque luego coligió de todo en todo la significación de ella y vio que le prometían el verse ayuntados en santo y debido matrimonio con su querida Dulcinea del Toboso, de cuyo felice vientre saldrían los cachorros, que eran sus hijos, para gloria perpetua de la Mancha; y creyendo esto bien y firmemente, *alzó la voz y, dando un gran suspiro, dijo*:

—¡Oh tú, quienquiera que seas, que tanto bien me has pronosticado! Ruégote que pidas de mi parte al sabio encantador que mis cosas tiene a cargo... (I, 46, p. 480-481).

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

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

y, así, de nuevo confirmo el don que os he prometido y juro de ir con vos al cabo del mundo, hasta verme con el fiero enemigo vuestro, a quien pienso, con el ayuda de Dios y de mi brazo, tajar la cabeza soberbia con los filos desta... no quiero decir "buena" espada, merced a Ginés de Pasamonte, que me llevó la mía.

Esto dijo entre dientes, y prosiguió diciendo:

—Y después de habérsela tajado y puéstoos en pacífica posesión de vuestro estado, quedará a vuestra voluntad hacer de vuestra persona lo que más en talante os viniere (I, 30, p. 351-352).

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

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

Este turno del caballero, introducido escuetamente por “dijo don Quijote”, incluye una modulación mediante el inciso “*Esto dijo entre dientes*”. Los puntos suspensivos tras “con los filos desta...” indican que lo que dice entre dientes es “no quiero decir “buena” espada, merced a Ginés de Pasamonte, que me llevó la mía”⁹.

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

La oración gramatical “no quiero decir ‘buena’ espada, merced a Ginés de Pasamonte, que me llevó la mía” –pero solo esa oración– la dice don Quijote solo para él.
Don Quijote *dice entre sí*:

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

Otro monólogo de don Quijote, que ha estado escuchando en la soledad de su cuarto la declaración de amor de Altisidora, un amor imposible para él por su fidelidad inquebrantable a Dulcinea. En la introducción del discurso directo se menciona el alto grado de implicación emocional en forma de expresividad del personaje y el acto comunicativo de monólogo (“*dando un gran suspiro, dijo entre sí*”). La situación comunicativa es original: don Quijote escucha desde su cuarto, sin saber del todo que la que canta desde fuera y sus acompañantes saben que está escuchando. El parámetro de publicidad está, en parte, suspendido y el de inmediatez física no existe.

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

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

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

⁹ Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 37.

3. LA VOZ DE SANCHO

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

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

Oía todo esto Sancho y *dijo entre sí*:

—Este mi amo, cuando yo hablo cosas de meollo y de sustancia suele decir que podría yo tomar un púlpito en las manos y irme por ese mundo adelante predicando lindezas [...]

Murmuraba esto algo Sancho, y *entreoyóle* su señor y preguntóle:

—¿Qué *murmuras*, Sancho?

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

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

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

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

Y Sancho también sabe hablar en voz baja, *al oído muy pasito*. El capítulo 29 de la primera parte es de una gran teatralidad cómica¹⁰. En él mantienen un diálogo muy cortés —teatralmente cortés— la fingida reina Micomicona (que no es otra que la discreta Dorotea) y don Quijote; la teatralidad del mismo se incrementa cuando interviene Sancho: “Y estando en esto se llegó Sancho Panza *al oído de su señor y muy pasito le dijo*” (I, 29, 294). Le dijo que le concediera a la reina el favor que le estaba pidiendo. En efecto, ese decir *al oído en voz muy baja* crea un aparte en la escena: una situación comunicativa dentro de otra situación comunicativa. La reducida publicidad, la espontaneidad, la cooperación, la implicación emocional en su vertiente expresiva — porque Sancho, que también se ha creído el cuento de la reina Micomicona, interviene a favor de ella por el provecho que espera sacar— son parámetros que perfilan este aparte teatral.

¹⁰ Cf. NARBONA, Antonio, “Las voces del *Quijote*”, Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: *Minervae Baeticae*, nº 34, 2006, pp. 161-180 [pp. 171-177].

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

Otra vez digo: ¡miserables de *nosotros*, que no ha querido *nuestra* corta suerte que *muriésemos* en *nuestra* patria y entre los *nuestros*... ¡Oh compañero y amigo mío qué mal pago te he dado de tus buenos servicios! Perdóname...

De esta manera se lamentaba Sancho Panza, y su jumento le escuchaba sin responder palabra alguna: tal era el aprieto y la angustia en que el pobre se hallaba (II, 55, p. 969).

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

Como dice Antonio Narbona¹¹, personalizar al asno como interlocutor es un mecanismo del narrador para introducirse en el pensamiento de su personaje. Pero no podemos olvidar que hablar con los animales con los que se tiene un trato asiduo y cariñoso es una práctica muy vieja –y muy actual en este mundo tan lleno de perritos– y se encuadra en situaciones comunicativas muy conocidas.

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

Estaba el rucio boca arriba, y Sancho Panza le acomodó de modo que le puso en pie, que apenas se podía tener; y sacando de las alforjas, que también habían corrido la misma fortuna de la caída, un pedazo de pan, lo dio a su jumento, *que no le supo mal, y dijole Sancho, como si lo entendiera*:

—Todos los duelos con pan son buenos (II, 55, p. 969).

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

[...] *oyó grandes voces* dentro, y escuchando atentamente, pudo percibir y entender que el que las daba decía:

—¡Ah de arriba! ¿Hay algún cristiano que me escuche...

Parecióle a don Quijote que oía la voz de Sancho Panza, de que quedó suspenso y asombrado, y *levantando la voz todo lo que pudo dijo*:

—¿Quién está allá abajo? ¿Quién se queja?

—¿Quién puede estar aquí o quién se ha de quejar –*respondieron*– sino el asendereado de Sancho Panza [...]

Oyendo lo cual don Quijote, se le dobló la admiración y se le acrecentó el pasmo, viniéndosele al pensamiento que Sancho Panza debía de ser muerto y que estaba allí penando su alma, y llevado desta imaginación dijo:

¹¹ Antonio Narbona, *op. cit.*, p. 164.

—Conjúrote por todo aquello que puedo conjurarte como católico cristiano que me digas quién eres; y si eres alma en pena, dime qué quieres que haga por ti [...]

—Desa manera —*respondieron*—, vuestra merced que me habla debe de ser mi señor don Quijote de la Mancha, y aun *en el órgano de la voz* [‘por el timbre de la voz’] no es otro, sin duda.

—Don Quijote soy —replicó don Quijote—, el que profeso socorrer y ayudar en sus necesidades a los vivos y a los muertos. Por eso dime quién eres, que me tienes atónito: porque si eres mi escudero Sancho Panza y te has muerto, como no te hayan llevado los diablos, y por la misericordia de Dios estés en el purgatorio, sufragios tiene nuestra santa madre la Iglesia Católica Romana bastantes a sacarte de las penas en que estás [...]

—¡Voto a tal! —*respondieron*—, y por el nacimiento de quien vuesa merced quisiere juro, señor don Quijote de la Mancha, que yo soy su escudero Sancho Panza y que nunca me he muerto en todos los días de mi vida, sino que, habiendo dejado mi gobierno por cosas y causas que es menester más espacio para decir las, anoche caí en esta sima donde yago, el rucio conmigo, que no me dejará mentir, pues, por más señas, está aquí conmigo.

Y hay más, que no parece sino que el jumento entendió lo que Sancho dijo, porque al momento empezó a *rebuznar* tan recio, que toda la cueva retumbaba.

—¡Famoso testigo! —dijo don Quijote—. *El rebuzno conozco* como si le pariera, y *tu voz oigo*, Sancho mío. Espérame: iré al castillo del duque, que está aquí cerca, y traeré quien te saque de esta sima, donde tus pecados te deben de haber puesto (II, 55, pp. 970-972).

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

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

En fin, en este pasaje hemos visto cómo la voz humana y el asnal rebuzno colaboran para crear y resolver una situación comunicativa dominada por la dificultad, pero también por la profunda comprensión de la naturaleza humana y de su entorno animal en sus manifestaciones más nobles de amistad y solidaridad. No hace falta resaltar la suprema ironía y el fino humor cervantino. Y todo ello gravita sobre “el órgano de la voz”, y también sobre el rebuzno del asno.

4. LA VOZ DE DULCINEA

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

osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destes ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado.

—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

—Esa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo.

—Bien la conozco —dijo Sancho, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene [‘qué complexión más robusta’], y *qué voz!* Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre (I, 25, p. 242).

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

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

5. LA VOZ ORATORIA DE DOROTEA Y SU FUNCIÓN EN LA SEGMENTACIÓN DEL DISCURSO

Por último, vamos a ver cómo las descripciones directas e indirectas de la voz sirven para segmentar el discurso —para describir sus apartados— y para señalar las habilidades oratorias —de acuerdo con la Retórica— de Dorotea, una consumada oradora, que aparece en los capítulos 28, 29 y 30 de la primera parte, en esas, tan típicas del *Quijote*, narraciones intercaladas, cuyos personajes se entrecruzan de diverso modo con la pareja de protagonistas¹².

¹² He analizado la segmentación lingüística de este discurso de Dorotea en “La creación de gramática y de texto: del enunciado a la unidad discursiva en el *Quijote*”, en GIRÓN ALCONCHEL, José Luis, HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, Francisco Javier y SÁEZ RIVERA, Daniel M. (eds.): *Procesos de gramaticalización y textualización en la historia del español*, Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert, 2018 (en prensa).

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

lo impidió *una voz que llegó a sus oídos, que, con tristes acentos*, decía de esta manera:

—¡Ay, Dios! ¡Si será posible que he ya hallado lugar que pueda servir de escondida sepultura a la carga pesada deste cuerpo, que tan contra mi voluntad sostengo! (I, 28, 274).

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

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

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

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

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

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

Pero tras el exordio aparecen otras indicaciones sobre la voz y la entonación: “*Todo esto dijo sin parar la que tan hermosa mujer parecía, con tan suelta lengua, con voz tan suave, que no menos les admiró su discreción que su hermosura*”. Es muy significativo que la descripción de la elocución —*decir sin parar, suelta lengua, voz muy suave*— se integre armónicamente con la del aspecto externo e interno (*hermosa mujer, discreta*).

¿Por qué significativo? Porque a partir de la voz está el novelista aludiendo a otras partes de la retórica: mediante *decir sin parar, suelta lengua, voz suave*, a la *Elocutio* y la *Memoria* –la parte de la Retórica que se ocupaba de la memorización del discurso y que prácticamente desapareció con la Imprenta–; mediante “*no menos les admiró su discreción que su hermosura*”, a la *Actio*, el arte de pronunciar y de gesticular que “tenía algo de representación casi teatral”¹³.

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

ella, **sin hacerse más de rogar, calzándose con toda honestidad y recogiendo sus cabellos, se acomodó en el asiento de una piedra, y, puestos los tres alrededor della, haciéndose fuerza por detener algunas lágrimas que a los ojos se le venían, con voz reposada y clara comenzó la historia de su vida desta manera:**

—En esta Andalucía hay un lugar de quien toma título un duque, que le hace uno de los que llaman "grandes" en España...

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

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

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

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

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

—**Esta es, señores, la verdadera historia de mi tragedia:** mirad y juzgad ahora si los **suspiros** que escuchastes, las **palabras** que oístes y las **lágrimas** que de mis ojos salían tenían ocasión bastante para mostrarse en mayor abundancia...

¹³ López Grigera, *op. cit.*, p. 702, n. 4.

Calló en diciendo esto, y el rostro se le cubrió de un color que mostró bien claro el sentimiento y vergüenza del alma. En la suya sintieron los que escuchado la habían tanta lástima como admiración de su desgracia... (I, 29, 288-89).

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

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

6. FINAL

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