EL ESTILO DE CERVANTES EN EL "QUIJOTE" (1)

POR HELMUT HATZFELD

(TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN POR MANUEL GARCÍA BLANCO)

Según el famoso crítico francés Sainte-Beuve, se entiende por estilo de una obra artística literaria aquel empleo maravilloso de los medios de expresión que sin descubrirse ni mostrarse demasiado, respiran y resplandecen en cada uno de los detalles lo mismo que en la totalidad de la obra. Queriendo ocuparnos del estilo del «Quijote» está claro por consiguiente que tenemos que preguntar al inmortal Cervantes por la expresión artística de la idea de su novela tanto en el todo como en sus detalles. La esencia del análisis del estilo es lo que, a semejanza de la anatomía del organismo tiene que desmenuzar el todo; pero justamente después de esta disección es aquél mejor conocido, es decir, científicamente comprendido, mientras que sin esta función analítica, solo se le percibe por impresión, y es solo juzgado subjetivamente.

Ahora bien, la *idea* del «Quijote» es muy compleja. El hidalgo mismo tiene la noble intención de ofrecer, como dice el eminentísimo Menéndez y Pelayo, su brazo armado al servicio del orden moral, un fin al que se siente impelido por la sublime voluntad de una nobleza y de una hermosura encarnadas poéticamente en Dulcínea del Toboso. Esta intención, porque es impracticable en el mundo de la realidad, es frustrada por los impedimentos terrenales. Sancho Panza es el exponente material de estos obstáculos. Pero este ingenuo aldeano no puede librarse a sí mismo del noble influjo de su buen señor, loco solamente en los aspectos que conciernen a la caballería, y va mitigando más y más su sentimiento material, como Don Qui-

---

(1) Conferencia leída por su autor en el Curso de vacaciones para extranjeros del presente año de 1928, organizado por la «Sociedad de Menéndez y Pelayo.»

jote reconoce al fin la parcialidad de su monomanía reconciliándose con las condiciones terrenas.

Este contraste comprensible, que es sin embargo al mismo tiempo una conciliación, es tratado estilísticamente por Cervantes de la siguiente manera. El convencimiento ideal de Don Quijote de desempeñar con su caballería una gran misión, es decir la idea de su misión caballeresca, aparece expresada en todas las formas posibles a lo largo de las dos partes de la novela, permaneciendo al mismo tiempo invariable en el fondo. Por ejemplo, Don Quijote tiene la tarea de deshacer los agravios, de reparar los entuertos, de ayudar a las viudas y a los huérfanos, proteger las doncellas, defender a los oprimidos et sic de caeteris. Formalmente observado representa el desarrollo de esta idea por el autor el *leit-motiv* de la *misión caballeresca* de Don Quijote.

Un segundo motivo en este sentido es Dulcínea. Siendo ésta la autora ideal de todos los hechos del hidalgo es la dama que a él da toda la fuerza necesaria para sus empresas. Por eso hay una abundancia de expresiones para la gloria femenina que une el valor de Dulcinea con su belleza. Para alabanza de esta se vale Cervantes de la expresión «la sin par» Dulcinea sacada felizmente del Amadís; para elogio de su rango y bondad le sirven los títulos de señora doña, princesa, reina, emperatriz empleados en varias combinaciones hasta el énfasis más grande.

De la actuación de *Sancho* se desprenden los contramotivos: el del *Gobernador,* el que representa la inclinación dominante de Sancho hasta el éxito, los deseos de la riqueza y del poderío materiales; y el motivo de la *Vuelta,* la amenaza de Sancho de volverse a su casa, motivo que siempre surge, cuando el calculador aldeano ve en peligro sus aspiraciones o su propia persona, y es entonces cuando amenaza a su señor con abandonarle.

Para la expresión del contraste entre Don Quijote y Sancho, en el que los comentaristas han apreciado los elementos: Idealidad y realidad, Dios y tierra, espíritu y materia, poesía y prosa, para la expresión digo, de este contraste céntrico y fundamental de la novela sirve, es claro, la antítesis. Pero esta antítesis, como hemos visto, representa al mismo tiempo conciliación y es muy interesante estudiar sus matices estilísticos. Hay antítesis suave, cuando Cervantes habla como autor y observador. En este caso el contraste del pensamiento está linguís-

ticamente borrado, el severo paralelismo de los elementos está atenuado.

Un reflejo de la idea Realidad e Idealidad unidas en la armonía del alma del autor se ve también en la unión de conceptos desiguales, es decir, en el enlace de lo concreto con lo abstracto en la misma frase. Se trata de lances como los siguientes que ocurren con mucha frecuencia: *Faltóles el sol y la esperanza* (I, 10) o *Las doncellas y la honestisidad andaban solas y señeras* (I, 11) *o acompañado de mi criado y de muchas imaginaciones* (I, 29).

Cervantes comprende y afirma las condiciones, las ponderaciones, las realidades de la vida con todas sus debilidades de las que no es necesario asombrarse. Por eso enseña paso a paso en su Quijote, a qué desgracia podría llegar el elevado idealismo, si lo cotidiano, la realidad, el acaecimiento práctico no le pusiera siempre una sordina. Y esta gran concepción de la *condicionalidad* de los ideales enlazados a los obstáculos terrenales como también la inversión, es decir: la banalidad materialista coartada siempre por un impulso idealista que mueve sin embargo el mundo, esta concepción digo, se expresa en una forma estereotipada, asegurada por fuerzas de la sintaxis, de la gramática, es decir, por la forma de *condicionalidad irreal:* Cuántas veces habría llegado el ciego idealismo de D. Quijote a un gran infortunio, si las realidades terrenales no hubiesen tenido un contacto feliz con su actividad y cuantas veces no habría dejado Sancho todo, lleno de holganza, si él no hubiera reflexionado a la vista del amor y de la responsabilidad de su señor! Estos pensamientos son los gérmenes de los formulismos siguientes que con muchas variaciones llenan la novela:

Si la buena suerte no hiciese que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader (I, 6).

A no volverse la espalda en el camino, aquel sólo golpe fuera bastante para dar fin a su rigurosa contienda y a todas las aventuras de nuestro caballero (I, 9).

Pero hay más en el estilo del Quijote que la idea de la novela. La *forma literaria* como novela pide una anotación sobre las relaciones del género épico con su especial individuación en el Quijote, poema épico en prosa según la caracterización de Cervantes mismo. No cabe duda alguna de que Cervantes aspira a una enorme *plasticidad* épica. Sus descripciones, sus descubrimientos y hallazgos ima-

ginativos y afortunadamente populares, sus comparaciones, imágenes lingüísticas, y metáforas literarias han creado medios de plasticidad, esencialmente mayores que los que se encuentran en la Celestina y en las buenas novelas picarescas. En cuanto a las comparaciones, sorprende la exactitud asociativa del autor respecto al «tertium comparationis» y al dibujo vivo y característico en los ejemplos metafóricos de manera que cada vez las relaciones entre lo «comparandum» y lo «comparatum» se desprenden necesariamente y sorprenden al lector. Existe el rapport fatal, según una palabra del novelista Flaubert. Por ejemplo, «*los pies* (de la hermosa Dorotea en el agua) *parecían pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido.*» Paralelos sacados de los símiles muy originales de los escritos de los místicos prueban que tienen intenciones puramente pedagógicas y morales y quieren mover visiones y apariciones en el mundo de la razón; los símiles de Cervantes ponen sus conceptos poéticos delante de los *ojos,* es decir en el terreno épico de la observación plástica y pintoresca.

Los *caracteres* están dibujados también de la manera más visual y clara. Hablan a la imaginación del lector, son las verdaderas piedras angulares de la obra, quedan de manera duradera en la memoria del lector y causan en él, en cuanto es posible, una disposición simpática o antipática como si se tratara de personas de carne y hueso. Este increíble arte de la caracterización puede apreciarse si pensamos que el realce de los indicios capitales psicofísicos esbozados y siempre en un par de líneas, deja una impresión tan perseverante, que lo que sabemos después directamente por los héroes nos proporciona ciertamente complementos *deseados,* pero no necesarios de esos caracteres. Quién olvidará jamás a don Quijote, *de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza,* «o a Sancho Panza, *la barriga grande, el talle corto y las zancas largas*».

Que Cervantes caracteriza sus personas, ante todo por el *lenguaje,* de tal modo, que don Quijote habla siempre en estilo caballeresco; Sancho Panza en estilo popular y picaresco (con empleo preferente del medio de la acumulación de refranes), es una verdad conocidísima, que apenas necesita explicación. Pero se podría añadir aquí que también los personajes secundarios se diferencian por los estilos lingüísticos empleados. Así habla el bachiller Sansón Carrasco un

lenguaje escolar semiculto (piénsese en sus citas en latín II, 3: *aliquando bonus dormitat Homerus; stultorum infinitus est numerus).* El canónigo de Toledo emplea un lenguaje oratorio de cancillería (piénsese en sus listas retóricas: *Puede mostrar las astucias de Ulises, la piedad de Eneas; la valentía de Aquiles,* etc., I, 47 o *Un Viriato tuvo Luisitania, un César Roma, un Aníbal Cartago,* etc. I, 49). El vizcaíno se expresa en su dialecto y tritura el castellano: (*Si no dejas coche, así te matas, como estás ahí vizcaino,* etc. I, 8).La Pastora romántica Marcela, maneja el estilo pastoril hinchado y antitético (I, 14), pero el pastor realista Pedro, emplea como Sancho, palabras netamente populares (I, 12). Los condenados de galeras usan el léxico de los pícaros y ladrones, auténtica germanía: A las galeras las llaman *gurapas;* hablando elípticamente de los castigos, dicen *ciento* por *cien azotes.* Al que confiesa en el suplicio, lo llaman *canario, músico, cantor.* El capitán cautivo, volviéndose de Argel, entremezcla su charla con palabras árabes. La hermosa Zoraida balbucea su hispano-árabe *Lela Marien* (I, 40, 41). Los peregrinos alemanes (II, 54) en el acompañamiento del morisco Ricote, hablan como si dijéramos, un esperanto del siglo XVI, la lengua franca y piden en su lengua materna dinero, diciendo, «*guelte*».

La *construcción* técnica de nuestra famosa novela, rica en episodios, resulta interesante y moderna, por la «tensión» continua que despierta en el lector. En este punto hay oposición a las novelas caballerescas y pastoriles, novelas rudimentarias, hechas de episodios casi inacabados, y a las novelas picarescas que son puramente biográficas. Pero ha utilizado y reflejado Cervantes en modo notable, lo existente en la tradición literaria. Los antiguos y primitivos recursos atractivos, es decir, la interrupción de la narración por medio de una ficción de fuentes humanísticas, así como el dar entrada a la aclaración posterior de situaciones veladas; esos recursos, digo, los ha usado Cervantes, de manera nueva satírico-humorística. El medio de provocar interes y ansiedad en los asuntos por primeras impresiones vagas, lo ha empleado de manera pasmosa, inventando para su héroe lo que Américo Castro llama el engaño a los ojos. Los molinos de viento parecen gigantes. Le sirve este método impresionista también, para la hábil introducción de nuevos personajes; y resultan a veces muy humorísticas las diferencias que existen entre la impresión subjetiva y la explicación objetiva de una situación.

El Quijote tiene *composición* verdadera y no capítulos sueltos como las novelas anteriores, es decir el inmortal autor se deleita en la conservación de un solo pensamiento a través de diversos episodios (1). Por ejemplo: la historia del yelmo de Mambrino que es mucho más que un episodio Le falta a don Quijote desde el principio de la novela un yelmo caballeresco ideal, la famosa celada de encaje y se marcha el ingenioso hidalgo con la solución provisional de una media celada fabricada después de animosos ensayos. Pero, cuando esta celada ya sufre desperfectos en su combate con el gigantesco Vizcaíno, jura D. Quijote conquistarse otro yelmo. Y como le va tan mal desde el juramento, al aventurero, insinúa Sancho que acaso el voto no cumplido sea la causa de todo. Febrilmente está don Quijote, pues, anhelante tras su yelmo, cuando después de la lluvia (I. 21) un barbero vino jinete a su encuentro con una bacía levantada, condénsase para el hidalgo en ella su fiebre de la conquista del yelmo, y así esta bacía se trueca en el yelmo de Mambrino. Él lo conquista, lo da a guardar a su escudero, y se entrega con perseverancia a probar a Sancho, que la bacía es un yelmo, (I, 25). Después aparece (I, 44) el propietario de la bacía en la venta de D. Quijote, se mueve una terrible algarada sobre el «baci-yelmo» hasta que el cura, a espaldas de D. Quijote, compra al barbero la bacía (I, 40) para que así el monomaniaco pueda conservar sus trofeos.

Otro ejemplo: El episodio central de la primera parte del «Quijote», el de Cardenio, Fernando, Luscinda y Dorotea, es no sólo como episodio una obra maestra de enlazar diversos acontecimientos, sino que une también por su parte las dos mitades del libro primero, es decir la *salida* de Don Quijote a buscar aventuras y la busca del hidalgo y su primer retorno por medio del cura y del barbero estando las personas episódicas, ante todas Dorotea, al servicio de las intenciones del cura y del barbero.

Un tercer ejemplo para el enlace de la primera parte de la novela y de la segunda, escrita esta última diez años más tarde: se trata de la mentira y de la dilación de Sancho como mensajero amoroso en el camino del Toboso (capítulo treinta y uno de la parte primera). Sancho da como terminada su no realizada embajada en casa de Aldonza Lorenzo. Esta mentira hace posible el comienzo de

---

(1) Observación ya hecha por Vicente de los Ríos.

la segunda parte con la común marcha hacia el Toboso. Pero hay más. En la famosa mentira de Sancho están además dispuestos todos los gérmenes del encantamiento y del desencantamiento de Dulcínea, larga materia de risa en la segunda parte.

En esta segunda parte hasta una *persona* determinada juega el papel de un medio de enlace en la composición. Es Sansón Carrasco. Este bachiller con la crítica aguda que hace de la primera parte de la novela tiende el puente a aquélla. Después se trueca en el espíritu rector del curso de las aventuras hasta el vencimiento del atrevido hidalgo en la playa de Barcelona.

Pero el estilo del «Quijote», estilo de antítesis grandiosa, como decíamos, refleja, desde un punto de vista más elevado, claro es, mucho más que problemas técnicos, refleja todo el siglo diez y seis y toda España. El catolicismo y la España contrareformista tienen sus ideales transcendentales, distinguiendo entre Dios y tierra, alma y cuerpo, combatiendo el renacimiento pagano; y de hecho, las ideas de la época del Concilio Tridentino brillan detrás de palabras típicas que ocurren en el «Quijote», con una frecuencia sorprendente como *católico, hereje, secta, conciencia, escrúpulo*, etc., o brillan detrás de fórmulas en boca de algunas personas, como por ejemplo, cuando Sancho en su lenguaje expresa el conflicto duradero entre el cuerpo y el alma, diciendo: «*Más quiero un solo negro de la uña de mi alma, que a todo mi cuerpo.*» (II, 43).

La concepción del mundo contrareformista podría expresarse de muchas maneras, desde la negación ascética y la apología política hasta el amor que todo lo abarca, y que siempre contiene en sí cierta afirmación. Aquí entra en escena el *temperamento* de Cervantes tan conciliador y humorista. Y, de hecho, ciertos impulsos estilísticos permiten reconocer a Cervantes como humorista único. A pesar de sus convicciones absolutas y definidas sobre la fe, la raza, el estado, el derecho y la ley, no cae el autor en los arrebatos de beaterías, de pedantería, de patriotismo, de toda petrificación espiritual. Y precisamente por eso coloca bajo la lupa del humor cierto lenguaje bíblico-eclesiástico el del farisaísmo y de la devoción popular; hace lo mismo con el lenguaje jurídico de los tribunales y cancillerías y también con el académico de los claustros universitarios.

Este humor y esta vis cómica se exteriorizan pues en juegos de palabras y retruécanos, muy bien conocidos. Pero es más interesan-

te, cuando se oculta el humor en el contenido de la forma del lenguaje, en el «concepto» cómico. Ejemplos: Sancho dice una vez: «*No tengo nada de hipócrita: bebo, cuando tengo gana y cuando no la tengo, y cuando me lo dan por no parecer o melindroso o mal criado.*» (II, 33) o Sancho escribe a su mujer: «*La Duquesa es tan llana y tan humilde que le acontecía enviar a pedir un peine prestado a una vecina suya.*» (II, 50) o Sancho azotándose para el desencantamiento de Dulcinea dice: «*Son tres mil y trescientos y tantos (azotes); dellos me he dado hasta cinco, quedan los demás*» (II, 21).

Puede ocultarse el humorismo también en la *palabra* misma, es decir, en un circunloquio desacostumbrado para lo natural y lo conocido. En este sentido los guardias son llamados *salteadores de caminos con licencia* (I, 45), el camaranchón, de la venta, donde faltan partes del lecho se llama *aquel estrellado establo* (I, 16); Sancho el último de los últimos declara que no pertenece él *a los que nacieron en las malvas, sino a los que tienen sobre el alma cuatro dedos de enjundia de cristianos viejos* (II, 4). Siempre hay algo común en todas estas frases: lo sorprendente, lo festivo, lo genial.

Toda la novela como sátira de las novelas caballerescas con sus situaciones, gestos. peroraciones y usos de caballería es una obra típica de ironía. De aquí, que la ironía brille desde el centro del humor cervantino en todas las partes y partículas del Quijote, y aliente en todo el estilo. «Apenas hay frase en el Quijote—dice Cejador—que no tenga doble sentido y segunda intención, cuando no la tiene tercera, siendo toda la novela una burla irónica».

El humor auténtico tiene, pues, algo jubiloso, triunfante, fantástico, grande, exagerado. Los límites de una expresión rígida, prosaica, leal, regular le vendrían demasiado estrechos. Sus objetos de observación se le aparecen aumentados, sus sensaciones sublimadas. Por eso, su verdadera forma de expresión es la exageración, la *hipérbole*. Las expresiones hiperbólicas están representadas en Cervantes de modo particularmente intenso, sin perjuicio de su ánimo de mesurar. Para explicar este fenómeno, hay que observar, que Cervantes es un hombre que ha residido mucho tiempo en el Sur de España, donde el carácter popular y el lenguaje del pueblo están llenos de hipérboles. Por eso el doctísimo Rodríguez Marín tiene razón en valorar como andalucismos algunas hipérboles de Cervantes. Hay que añadir que la hipérbole es además el tradicional

medio de caracterización para el tipo del fanfarrón, del soldado vanaglorioso, y por eso encaja extraordinariamente bien para don Quijote con sus desatinos caballerescos. Así ocurre que la hipérbole en el Quijote tiene multitud de fundamentos. Citemos ahora unos ejemplos: *Don Quijote estaba tan contento que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo* (I, 4) *o la nariz del escudero del bosque era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo* (I, 14) *o Sancho comía con tenedor las uvas y aún los granos de la granada.* (I, 62)

El estilo de Cervantes es al fin muy *dinámico*, que es sin duda alguna la expresión del ritmo de una vida impulsiva, y expresión de un hombre que posee la energía de un movimiento extraordinario y ondulante. Las exteriorizaciones de este dinamismo deben comprenderse en sus estados graduales. Comienzan más allá de lo lingüístico, por la animación viva, que se muestra principalmente en la contínua humanización de Rocinante y del rucio y despues en la constante participación pasional del autor mismo en la acción de la novela, sea directamente o sea bajo la máscara del primer historiador árabe Cide Hamete Benengeli. En segundo lugar se encuentra ese dinamismo en artificios de lenguaje como énfasis de palabras, acumulaciones, gradaciones y repeticiones, figuras tan conocidas que no precisan ilustraciones paradigmáticas. En tercer lugar quisiera citar como formas dinámicas la rapidez del diálogo y de la narración. Si se quieren ejemplos de este diálogo vivo y muy español, he aquí algunos: *A Dios váis señor, dijo Anselmo. Con él quedéis, respondió el ciudadano y fuése.* I, 35 a:

Luego venta es esta? replicó D. Quijote. Y muy honrrada, respondió el ventero, I, 10: o

Habil pareces, dijo D. Quijote. Y desdichado respondió Ginés, las desdichas persiguen al buen ingenio. Persiguen a los bellacos, dijo el comisario I, 22. Cuando se trata de monólogos estos son también tan animados y condensados que recuerdan el famoso *veni-vidi-vici* de Julio César Por ejemplo: Sancho Panza presentándose a los Duques: «*Labrador soy, Sancho Panza me llamo, casado soy, hijos tengo y de escudero sirvo.* I, 32 o uno de los condenados de galeras, habla de su proceso en miembros sueltos: «*Probóseme todo faltó favor, no tuve dineros, vine a pique de perder las tragaderas, sentenciáronme a galeras. . . consentí, castigo es de mi culpa, mozo soy, dure la vida.* I, 22.

La *narración* del autor en este estilo dinámico, de miembros sueltos, como lo llama Clemecín, alcanza su más alta cúspide cuando se trata de la descripción de escenas tumultuosas, a las que cree uno asistir realmente. Citemos la famosísima lucha en la venta que estalló gracias a la liviandad de la criada Maritornes I 16: «*Y así como suele decirse el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza.*»

Pero este estilo dinámico y popular no domina *absolutamente* la novela cervantina. Cervantes había también aprendido gracias a su formación literaria el periodo italiano de Bocaccio y el de la novela pastoril; por consiguiente elementos estáticos, que sabe mezclar con su estilo nacional. Se ha asimilado las antítesis bocacianas retóricas, ha imitado el epíteto magnífico del estilo renacimiento, como aparece en las expresiones: «*el jamás como se debe alabado Don Quijote*» o «*el fuerte y sobre todo encarecimiento animoso D. Quijote*» *etc.* Ha aprendido Cervantes además del estilo italiano, el ritmo de la prosa, el progreso rítmico de la narración, aun completamente desconocidos a sus predecesores españoles como Timoneda; quién olvidará jamás ese ritmo maravilloso que resplandece ya en el principio de la novela: *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo.*

Aquí está el punto donde el arte literario del Renacimiento italiano se une en Cervantes al estilo español castizo, de manera que nace esta eminente síntesis de medios de expresión, que no fué jamás alcanzada después ni en España ni fuera. Y por eso, Cervantes es y permanece la flor y nata de los poetas en prosa, de todo el mundo. Y nosotros los extranjeros admiramos en él y en su obra, el alma de España que tanta simpatía y afecto nos inspira. He dicho.