

**“Pero todo esdrújulamente”: de tratamientos, hipérbolos y superlativos
(*Quijote II*, 38)**

Nadine Ly
(Université Bordeaux Montaigne [AMERIBER])

De entre todos los hilos de que se teje la magna aventura de la corte de los duques, reviste particular relieve el del trabajo lingüístico relativo a la insistente hiperbolización del relato, al manejo de los superlativos y, en los diálogos, a la cuestión de la cortesía. El presente artículo, si bien abarca un número más importante de capítulos, se centra sobre todo en los preliminares de la llegada de la condesa Trifaldi, por otro nombre la Dueña Dolorida, y no pasa del momento en que toma la palabra la dama para contar su cuita (cap. 36 a 38, 1015-1029).¹ En todos esos capítulos, que discurren en el ambiente aristocrático de la “casa de placer” de una pareja de nobles aragoneses de alto rango —el duque y su consorte, la duquesa, aficionados los dos a la lectura (conocen, por haberla leído, la primera parte del *Quijote*) y al entretenimiento—, Sancho cobra un protagonismo excepcional debido, en cuanto a la génesis del libro de 1615, a la publicación de la segunda parte avellanedesca de 1614² y, en cuanto a los autores de la burla, al que la duquesa, gustando mucho de sus gracias y donaires, se encariñe con él, llegando incluso a elevarlo a la categoría de *discreto*:

De que Sancho el bueno sea *gracioso* lo estimo yo en mucho, porque es señal de que es *discreto*, que *las gracias y los donaires*, señor don Quijote, como vuesa merced bien sabe, no asientan sobre ingenios torpes; y pues el buen Sancho es gracioso y donairoso, desde aquí le confirmo por discreto. (960)

En realidad, decidida a divertirse a costa de sus huéspedes y como artífice o escenógrafa de la bufonería que se va a representar ante don Quijote y Sancho, le asigna literalmente a este último un papel de discreto que, en parte, contradice su reversible estatus de tonto/listo (Molho 1976, 217-336),³ bien delineado por el propio don Quijote⁴

¹ La edición de referencia, salvo otra indicación, es la dirigida por F. Rico (2005, 955-1029).

² Sobre esta importante cuestión en la que no voy a entrar, remito de modo muy selectivo a Gómez Canseco (2000, 60-81; 2001, 129-147; 2008, 29-43; 2014, 9*-123* y en especial 49*-70* y 86*-111*, así en la Introducción) y a Alvarez Roblin (2014).

³ Escribe Molho (1976, 333): “Pues bien : la reversibilidad sanchesca, como la de Juan Tonto, conoce dos tipos de triunfos. El más banal, porque se reitera a lo largo de toda la obra, corresponde a las múltiples agresiones superficiales por las que Sancho compensa su condición servil mofándose más o menos solapadamente de su señor [...]”. Una de esas agresiones, en el capítulo XXXI: el cuento del hidalgo y el labrador que presumía de muy cortés que se le ocurre recordar a Sancho, al resistirse don Quijote a aceptar la deferente invitación del duque a sentarse a la cabecera de su mesa. Prosigue Molho a propósito de las agresiones profundas “por inversión/reversión perfecta”: “Al encantar a Dulcinea, el tonto-listo se atribuye, llevando a cabo la mecánica de su reversibilidad, un poder decisivo [...] Pero Sancho no será gobernador —y eso le separa de Juan Tonto— por el juego de su interior reversibilidad, sino por la voluntad burlona de los duques [...] Sancho no será más que un gobernador de burlas, como si la invención de los duques hubiera consistido en montar un teatro sin escenario en la historia de algún Juan Tonto, resultando que al final todo era de mentirijillas y que Sancho se queda tan pobre y rústico como antes, salvo que la decisiva experiencia del falso gobierno ha provocado una vez más en el tonto la inversión de su simpleza en agudeza y discreción” (333-334).

⁴ 32, 983: “Por otra parte, quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante: tiene a veces unas simplicidades tan agudas que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento [...]; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo. Finalmente yo no le trocaría con otro escudero [...]”.

así como la opinión en que ella misma le tiene: “en su opinión lo tenía por más gracioso y por más loco que a su amo, y muchos hubo en aquel tiempo que fueron deste mismo parecer” (975). De hecho, le propicia a Sancho la ocasión pintiparada de desarrollar y ostentar una discreción que lo separa definitivamente del Sancho de Avellaneda. Uno de los campos en los que luce Sancho particular sensibilidad es en materia de cortesía y etiqueta, como expondré en la primera parte de esta reflexión mientras que se embota su perspicacia en cosas tocantes a la promesa de la ínsula que le hiciera su amo en la Primera parte de sus aventuras.

No siempre, ya que en una ocasión hace muestra Sancho de una noble y superior discreción. En el capítulo 33 (987), habiendo renunciado a hacer la acostumbrada siesta, acepta la invitación de la duquesa: “la cual, con el gusto que tenía de oírle, le hizo sentar junto a sí en una silla baja, aunque Sancho, de puro bien criado, no quería sentarse, pero la duquesa le dijo *que se sentase como gobernador y hablase como escudero*”. Entonces es cuando Sancho le confiesa que le tiene a su señor don Quijote por “loco rematado” y “mentecato” (988). Al contestarle la dama que sí, sabiendo Sancho todo eso, sin embargo le sirve, le sigue y da fe a sus vanas promesas, concluye: “el que no sabe gobernarse a sí, ¿cómo sabrá gobernar a otros?” (989). Reconoce Sancho la verdad del escrúpulo. Sin embargo, el trato y compañía de don Quijote, así como el afecto que le tiene y su fidelidad, lo unen para siempre al caballero:

[...] si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero ésta fue mi suerte y ésta mi malandanza: no puedo más, seguirle tengo, somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel [...].⁵

Y a continuación echa un discurso entreverado de consideraciones morales y cristianas y de divertidísimos refranes, rematándolo con la afirmación de que: “[...] si *vuestra señoría* no me quisiere dar la ínsula por tonto, yo *sabré no dárseme nada por discreto*” (990) y volviendo a ensartar otros refranes más graciosos unos que otros.

Otro adjetivo es el que usa don Quijote en el retrato que hace de Sancho tonto/listo: el de *agudo* (32, 983), que no aparece en los elogios de la duquesa. Remite a unos capítulos anteriores, en los que surge una fórmula, *la agudeza de Sancho*, que me pareció oportuno definir como “hápx de autor” (Ly 2016, 105-128). En la aventura del “torneo de los rebuznos” y la guerra entre el pueblo del rebuzno y el pueblo ofensor, que se burla del primero, (capítulos 24 a 27 de la Segunda Parte con el desenlace en el capítulo 28), le impide Sancho a don Quijote llevar adelante su retórico, magnífico e inadaptado razonamiento apaciguador (27, 937-940) poniéndose él también a rebuznar: a esa burrada la define Cervantes como “agudeza de Sancho”. De si es asnada-necedad o asnada-agudeza, da cuenta el artículo señalado, así como debate de la posible lectura literal de la irónica fórmula.

Un solo capítulo, el 29, separa el episodio asnal del episodio ducal. Titulado *De la famosa aventura del barco encantado*, nos retrotrae a una fórmula narrativa propia de la

⁵ Al afirmar Sancho su fidelidad, agradecimiento y amor a don Quijote, parece responder a la metamorfosis brutal de las relaciones entre caballero y escudero observable en la Segunda parte de Avellaneda, como bien apunta Gómez Canseco (2014, 65*): “Pero si Avellaneda metamorfosea por separado a los dos personajes hasta hacer de ellos ‘burlería y cosa de sueños’, más graves son los cambios que se producen en sus relaciones. El nuevo don Quijote no solo prescinde sin más de Dulcinea, sino que también lo hace de Sancho. No hay el más mínimo gesto de amistad, de simbiosis, de intercambio ideológico o afectivo entre ambos.”

Frente a la desaparición de Dulcinea en el *Quijote* de 1614, y a modo de repaso del libro de 1605, véase la larga y pormenorizada respuesta del caballero a las preguntas maliciosas de los duques, capítulo 32 (978-984).

Primera parte, enlazando sin embargo con la del rebuzno al “*roznar el rucio*”, atado a un árbol en la ribera del río mientras pugna Rocinante por desatarse (950) y amo y escudero embarcan para apartadas tierras por “longincuos caminos” (949). Al renunciar don Quijote a convencer a los molineros y a los pescadores, dueños del barco, de que tienen que liberar a los prisioneros de su castillo: “—¡Basta! —dijo entre sí don Quijote—, *aquí será predicar en desierto querer reducir a esta canalla a que por ruegos haga virtud alguna [...]*” (954), como si Cervantes comentara *a posteriori* la asnada/agudeza de Sancho del pasado torneo. Otros elementos articulan el episodio del rebuzno con el del barco y con el de los duques, en particular la ausencia o presencia de aventuras caballerescas : (casi) ausentes del contexto rústico y del torneo de los rebuznos, vuelven a asomar, por obra de la fantasía de don Quijote, en el del barco hasta alcanzar una apariencia de verdad y su máximo desarrollo en la solemne y a ratos humillante recepción de amo y escudero en la corte de los duques. Se percibe asimismo un eco entre la travesía imaginaria del barco encantado por “la línea equinocial” (950) y el vuelo fingido de Clavileño por la región del aire (XLI). Otro elemento de enlace: al episodio del retablo de Maese Pedro, incluido en la aventura de los asnos, que termina con la qui jotada de la destrucción del teatrillo, le sucede, ampliándolo considerablemente, el impresionante teatro de la burla montada por los duques y su mayordomo.⁶

Por abreviar esa identificación de los puntos de contacto entre los tres episodios, es de notar que en cada uno de ellos se enfrentan don Quijote y Sancho con personajes pertenecientes a medios socioliterarios distintos, localizados todos en el campo (las aventuras urbanas, en Barcelona, solo empiezan en el capítulo 61), desde el más bajo, grosero y rústico hasta el más alto y aristocrático, pasando por el de los que ejercen algún oficio rural como molineros o pescadores : en cada uno de esos ambientes, son objeto los dos protagonistas de experimentos⁷ narrativos distintos, en los que se pone a prueba su estatus de locura/cordura y necesidad/discreción (o agudeza/simpleza).

En fuerte contraste con la melancólica aventura del barco, la que empieza en el capítulo 30 reanuda con la puesta en escena textual de la hipérbole y la cuestión de la imitación, tan crucial en la “ciencia del rebuznar” como para las dos segundas partes de 1614 y 1615. Hipérbole e imitación se aplican ahora al ambiente y a los modales aristocráticos, es decir al supuesto mundo de la discreción en el hablar y en el obrar. Pero en el contexto de la soberbia burla, suntuosamente teatralizada, cuyos representantes no son tan discretos ni tan corteses como los duques, sucede a veces que hipérboles e imitación se vuelvan contra los mismos burladores. Me limitaré a evocar tres aspectos que presentaré separadamente a pesar de que se entrecruzan constantemente en la novela: 1- De hipérboles y tratamientos: el encuentro con los

⁶ Pedro Ruiz (2006, 183): “ese otro retablo de las maravillas que representa para don Quijote la corte de los Duques.”

⁷ Sancho, curiosamente, que no sabe latín ni nada de paralelos, zodiacos, eclípticas, puntos, medidas, astrolabios etc., suelta una palabra culta, científica, a propósito del paso del ecuador y la cuestión de los piojos. Una de las señales que indica a los que “embarcan de Cádiz para ir a las Indias Orientales” que han pasado la “línea equinocial”, explica don Quijote, es que ya no tienen piojos. A lo que contesta Sancho: “—Yo no creo nada deso —respondió Sancho—, pero, con todo, haré lo que vuesa merced me manda, aunque no sé para qué hay necesidad de hacer esas *experiencias*, pues yo veo con mis mismos ojos que no nos habemos apartado de la ribera cinco varas [...]” (951). Habiéndose tentado y encontrado algunos piojos, concluye: “*O la experiencia es falsa o no hemos llegado adonde vuesa merced dice, ni con muchas leguas*” (952), contestándole, en lugar de su amo que no solo se queda silencioso sino que desaparece del relato, un delicioso comentario del narrador sobre cómo se lava las manos Sancho en la suave corriente del agua.

duques; 2- De hipérbolos y superlativos: el preámbulo de la aventura de la Trifaldi; 3- Hablar “esdrújulamente” : el superlativo *-ísimo* y el *tour de force* de Sancho

De hipérbolos y tratamientos : el encuentro con los duques

Nadie menos propenso a la hinchazón como Cervantes (Gómez Canseco 2002), ningún personaje del *Quijote* más próximo a Cervantes que Sancho (Ramírez Santacruz 2016, 87-97) por su alergia a la altisonante afectación del lenguaje (Ly 2016, 105-128) y ningún lenguaje tan hinchado y jerarquizado como el de la cortesía. A Cervantes debió de parecerle muy atractivo el reto de ponerle a prueba al Sancho de 1615 frente a lo más excelso de la aristocracia socioliteraria, los Duques, así como frente a sus servidores, mayordomos, dueñas o pícaros de cocina. A cada uno le correspondían, tanto en la literatura como en el uso sociolingüístico (Ly 1981), un título y un tratamiento bien definidos en función de su estatus. Al discreto y agudo Sancho, a la vez labrador pobre y tosco, escudero de un caballero andante y futuro Gobernador de una isla, le corresponde captar y reproducir torpe o graciosamente las sutilezas de los saludos, títulos y tratamientos. Dada su complejidad y la del propio Sancho, el resultado no puede ser sino cómico e ingenioso. Van tan armoniosamente confusas la natural bondad de Sancho y su tradicional codicia de villano pobre, su malicia y su ignorancia, su necesidad de rústico y su agudeza de personaje perfectible por una parte y, por otra, tan inestable la relación entre códigos interlocutivos literarios y uso sociolingüístico en vigor al principio del siglo XVII, tan matizados los códigos lingüístico-literarios en función de formas y de géneros, y tan sujetos a inflación/hinchazón los títulos y fórmulas de cortesía del trato sociolingüístico, que la poética interlocutiva cervantina y el singular protagonismo de Sancho en esos capítulos, son uno de los logros más deleitosos del episodio. Lo dejan ver los ejemplos que siguen.

Al salir del frustrado lance del barco encantado, don Quijote, al poner del sol y en un verde prado (30, 956) ve a una señora, ricamente vestida de verde, sobre una hacanea blanquísima, con un azor en la mano izquierda. Inmediatamente le manda a Sancho ir a saludar debidamente a la gran señora, dictándole las fórmulas adecuadas a su traza. Ninguna de las que utiliza se usaban a principios del siglo XVII, pero don Quijote no se presenta como caballero a secas, es decir miembro de la pequeña nobleza, intermediario entre hidalgo y gran señor (señor de título)⁸, sino como caballero *andante*. En consecuencia, las fórmulas y títulos de los que usa en este fragmento (y en otros) pertenecen a otro sistema interlocutivo, literario y anticuado, en particular *Alteza*, que hasta 1519, era tratamiento real y, al sustituirle *Majestad*, se usaba para designar al Príncipe heredero y a los Infantes e Infantas,⁹ pero en ningún caso a una gran señora por muy alto que pudiera ser su rango en la jerarquía nobiliaria:

–Corre, hijo Sancho, y di a aquella señora del palafrén y del azor que yo el Caballero de los Leones *besa las manos a su gran fermosura* y que si *su grandeza* me da licencia, se las iré a besar y a servirla en cuanto mis fuerzas pudieren y *su alteza* me mandare. Y mira, Sancho cómo hablas, y ten cuenta de no encajar algún refrán de los tuyos en tu embajada.

En esa nueva embajada aparece metamorfoseado el mensajero que, en la Primera parte, le llevara a Dulcinea, deformada y grosera la carta de don Quijote. No solo se acuerda perfectamente del saludo muy cortés de su amo, sino que, *cum grano salis*, lo amplía adornándolo con superlativos, perífrasis o graciosas redundancias. Al dirigirse a la señora, usa de la fórmula *vuestra altanería* (más exactamente: *vuestra encumbrada*

⁸ Ver Ly (1981, 86).

⁹ Según indican las pragmáticas de Felipe II y Felipe III (Ly 1981, 77).

altanería), tal vez sugerida por la caza de altanería en la que toma parte la dama, pero más seguramente usada como forma intensiva de *alteza*. La fórmula, no documentada en los manuales de escribientes, se deriva de *altanero*, adjetivo aplicado a las aves de cetrería porque vuelan muy alto y, metafóricamente, a los soberbios, vanos y altivos (*Aut.*), originándose su forma en un cruce de modelos: alto/*alteza* y señor/*señoría*. Notable es el énfasis que pone Sancho en resaltar la posición absolutamente eminente de la dama: *vuestra encumbrada altanería*, como si el solo sustantivo no fuera bastante a declararla. La altisonante redundancia no debía escapárseles a los lectores del *Quijote*, acostumbrados a los excesos de la cortesía y a la inflación de los títulos. En cambio, donde se adecúa el escudero al uso es al tratar a la bizarra y ricamente vestida señora de *vuestra señoría*, tratamiento apropiado para una “duquesa, cuyo título aún no se sabe” (957).¹⁰ Señal anunciadora del futuro *tour de force* lingüístico de Sancho, ya asoma en su parlamento el sufijo *-ísimo* (*señaladísima*) y, si no suelta ningún refrán, convierte la ya de por sí acicalada y anticuada cortesía de su amo en una lograda y sabrosa imitación crítica del estilo hinchado de los tratamientos:

–*Hermosa señora*, aquel caballero que allí se parece, llamado “el Caballero de los Leones” es mi amo, y yo soy un escudero suyo, a quien llaman en su casa Sancho Panza. Este tal Caballero de los Leones, que no ha mucho que se llamaba el de la Triste Figura, envía por mí a decir a *vuestra grandeza* sea servida de darle licencia para que, con su propósito y beneplácito y consentimiento, él venga a poner en obra su deseo, que no es otro, según él dice y yo pienso, que de servir a *vuestra encumbrada altanería y fermosura*; que en dársela *vuestra señoría* hará cosa que redunde en su pro y él recibirá *señaladísima merced* y contento.

Unos capítulos adelante, antes de iniciarse el episodio de la Trifaldi, la carta de Sancho a Teresa (36, 1017-18) introduce, a manera de fortísimo contrapunto a tanto despliegue de refinadas cortesías y aristocráticos modales, el saludo del rucio y el punto de vista sintético del labrador sobre esas cuestiones. Su juicio hace de él el portavoz de cuantos moralistas reprehendían el constante sobrepujamiento en el uso de los “buenos comedimientos”: “El rucio está bueno y se te encomienda mucho; y no lo pienso dejar aunque me llevaran a ser Gran Turco. La Duquesa mi señora *te besa mil veces las manos; vuélvele el retorno con dos mil; que no hay cosa que menos cueste ni valga más barata*, según dice mi amo, *que los buenos comedimientos*” (1018).

Pero donde descuella la fuerza de la personalidad de Sancho, tal como la elabora Cervantes, es al mezclar, en una ocasión, la habitual y criticada hiperbolización de las cortesías con el entusiasmo de un arrebatado de gratitud hacia la duquesa. En el capítulo 31, en presencia del “grave eclesiástico” (966) que tan ofensivamente le trata a don Quijote (con un *vos* despectivo y un insulto: “alma de cántaro”), y en el momento en que el Duque le convida con la cabecera de la mesa y el caballero se resiste a aceptar, Sancho, “embobado” por tantas ceremonias y ruegos entre los dos, se entromete pidiendo licencia para contar un cuento. Lo hace usando de un tratamiento, *mercedes*, que engloba sin distinción a todos los presentes, incluidos los Duques: “Si *sus mercedes* me dan licencia les contaré un cuento que pasó en mi pueblo acerca desto de los asientos”. Al ver a su amo temblar, Sancho trata de serenarlo: “–No tema *vuesa merced, señor mío*, que yo me desmande ni que diga cosa que no venga muy a pelo, que no se me han olvidado los consejos que poco ha *vuesa merced* me dio sobre el *hablar mucho o poco, o bien o mal*” (967), hasta que don Quijote, exasperado por los rodeos y tergiversaciones de Sancho, pide que “*vuestras grandezas* manden echar de aquí a este

¹⁰ Ver en el apartado “‘Señoría’ dans la deuxième moitié du XVI^e et au XVII^e siècle” (Ly 1981, 64-71) las indicaciones de las pragmáticas reales.

tonto, que dirá mil patochadas”. Interviene en eso la duquesa: “[...] no se ha de apartar de mí Sancho un punto: quiérole mucho porque sé que es muy discreto”. Sancho, aliviado y feliz, movido por un arrebató de reconocimiento, se dirige a la duquesa de un modo tan inadaptado e hilarante como espontáneo (aunque tal vez debido a la presencia del eclesiástico), con una fórmula excepcional, el *nec plus ultra* de las fórmulas ya que tiene la singularidad de no poder aplicarse sino a un solo hombre, a una sola dignidad,¹¹ la del Papa: “-Discretos días -dijo Sancho- viva *vuestra santidad*, por el buen crédito que de mí tiene, aunque en mí no lo haya. Y el cuento que quiero decir es éste : [...]”.

Mencionemos que don Quijote también se había pasado de comedido y cortés al presentarse ante los duques después de su humillante caída en el prado de la caza inicial, llamándole a él “valeroso príncipe” y a ella “digna señora de la hermosura y universal princesa de la cortesía”, en detrimento, según le susurra el duque, de la sin par Dulcinea (30, 959). Tomando la palabra, explica entonces Sancho que la naturaleza, igual que el alfarero, en cuanto hace un vaso hermoso puede multiplicarlo. Replica Don Quijote comentando el talante hablador y gracioso de su escudero y aplicándole a la duquesa un tratamiento hiperbólico que, si bien consuena con el de *Excelencia* (adecuado a la calidad de Grande a la que pertenecían los duques y masivamente usado por el eclesiástico y en alguna que otra ocasión por don Quijote),¹² no parece haber formado parte de las fórmulas y títulos oficiales: *vuestra gran celsitud*. Semánticamente vinculada al adjetivo *excelso* (*Aut.*: “Por alusión vale Soberano, supremo, superior, como *Excelsa* Magestad, ánimo excelso”) la fórmula, usada excepcionalmente por don Quijote, es doblemente hiperbólica: por lo que significa (“Elevación, grandeza, alteza, soberanía”, *Aut.*) y por el adjetivo *gran* que le antepone, como si temiera que la comparación sanchesca de las dos damas con un vaso de barro, oscureciera o desluciera su estimación: “*Vuestra grandeza* imagine que no tuvo caballero andante en el mundo escudero más hablador ni más gracioso del que yo tengo; y él me sacará verdadero, si algunos días quisiere *vuestra gran celsitud* servirse de mí” (960).¹³ En contraste con tanta reverencia y ceremonia, sabe don Quijote usar de saludos, títulos y tratamientos ofensivos como se echa de ver en el notable reto que les lanza a los “entretenidos de cocina” que burlan de Sancho imponiéndole un lavatorio de barbas tan insultante como repugnante. La fórmula *vuesas mercedes*, excesiva para esa “canalla”, es tan agresiva como los verbos en tercera persona, sin tratamiento, con que los designa, y como el título de “señores caballeros” con que los saluda y en el que sigue perceptible, hoy incluso, algo de los desafíos belicosos de antaño (985):

-¡Hola, señores caballeros!, *vuesas mercedes* dejen al mancebo y vuélvanse por donde vinieron, o por otra parte si se les antojare, que mi escudero es tan limpio como otro, y esas artesillas son para él estrechos y penentes búcaros. *Tomen* mi consejo y *déjenle*: porque ni él ni yo sabemos de achaque de burlas.

¹¹ Comparte esta singularidad, desde el año 1519, con *Majestad* que, antes de esa fecha y de Carlos I de España, solo se usaba para designar a Dios, siendo *Alteza* el tratamiento propio de los reyes.

¹² Se multiplican el tratamiento *Vuestra Excelencia* y el título *Excelente*, de acuerdo con las reglas de la etiqueta en vigor, en los consejos indignados del eclesiástico a los duques (31, 970 y 32, 973) así como en los parlamentos de don Quijote que, en su vehemente defensa de los caballeros y vituperio de los togados (32, 971-972-973), si bien no se olvida del todo de la cortesía caballeresca, coincide con el uso: “[...] díganlo *vuestras grandezas*, *duque* y *duquesa excelentes*” (972) o, al confirmarle el duque a Sancho que será gobernador de una isla que posee: “-Híncate de rodillas, Sancho -dijo don Quijote-, y *besa los pies a Su Excelencia* por la merced que te ha hecho” (973).

¹³ Es innegable que la forma densa del participio pasado ‘*excelsus*’ ‘excelso’ del verbo ‘*excello*’, frente a la del participio presente ‘*excellentem*’ ‘excelente’, así como la acentuación aguda de ‘*celsitud*’ frente a la llana de ‘*excelencia*’ contribuyen a enaltecer fónicamente el valor ceremonioso de esos vocablos.

Es de notar que, al contestarle a don Quijote, la duquesa le aplica el tratamiento con el que los señores de título podían dirigirse a los caballeros, a principios del siglo XVII, *vuesa merced* (sin el *-str-*, demasiado rebuscado): “[...] que las gracias y los donaires, señor don Quijote, como *vuesa merced* bien sabe, no asientan sobre ingenios torpes.” En sus respuestas a Sancho, no se aparta nunca la duquesa del tratamiento que un título o un Grande les daba a sus criados o a alocutarios inferiores: en vez de fórmulas compuestas, usa del *vos* y, en vez de títulos ceremoniosos, de los muy condescendientes “amigo”, “hermano escudero”, “hermano Panza”, “Sancho amigo”, con los que se contenta Sancho, como si se hubieran de entender al pie de la letra. En cambio, el duque no vacila en tratarle de *vuestra grandeza* a don Quijote, tratamiento de pura invención literaria, designándolo además con títulos más grandilocuos y altisonantes unos que otros (31, 961). Pero el intercambio que más sintoniza con las puntillosas reglas de la cortesía, es aquel en que Sancho se acerca a “una reverenda dueña” para pedirle, lo más cortésmente que puede, que ponga a su asno rucio en la caballeriza. Para dirigirse a la dueña, Sancho mantiene un *vuesa merced* respetuoso, como le corresponde, por parte del escudero de un caballero andante, a una dueña a quien le pide una merced. De hecho, en ningún momento dejará de portarse como ese escudero, hasta el punto de que acierta a citar los versos que le ha oído a su amo y hablan de Lanzarote : “cuando de Bretaña vino, / que damas curaban dél, / y dueñas del su rocino”, y hasta adopta formas de hablar quijotescas o rasgos estilísticos del narrador: “–Querría que *vuesa merced me la hiciese* de salir a la puerta del castillo, donde hallará un asno rucio mío: *vuesa merced sea servida* de mandarle poner o ponerle en la caballeriza” (31, 962). Desgraciadamente, la dueña Rodríguez de Grijalba, no sabe de caballerías y no ve en Sancho sino a un rústico que la trata como si ella fuera mozo de cuadra: lo trata despectivamente de *vos*, llamándole primero *hermano* y, conforme va entrando en furor, al oírse tratar de vieja le insulta con las mismas palabras con que suele don Quijote agobiarle de reproches: “–*Hijo de puta* –dijo la dueña, toda ya encendida en cólera–, si soy vieja o no, a Dios daré la cuenta que no a *vos, bellaco harto de ajos*” (963).

Dejamos para la última parte de este trabajo las cortesías, encarecimientos, hipérbolos y superlativos usados por la condesa Trifaldi, al pedir ayuda al Caballero de los Leones, así como las reacciones de don Quijote y Sancho (38, 1027-1029). Baste señalar que vienen preparados *a contrario* por las exigencias groseras y la sarta de insultos que la falsa Dulcinea (35, 1009-1010) le asesta a Sancho, en el episodio de Merlín, al negarse él a darse los "tres mil azotes y trescientos" del desencanto. Ese alternar Cervantes ofensivos excesos en la descortesía e insultantes excesos ceremoniosos los resolverá Sancho en el capítulo 38.

De hipérbolos y superlativos: el preámbulo de la aventura de la Trifaldi

Entre los capítulos 36 y 41 de la Segunda parte se desarrolla la “extraña”, “jamás imaginada”, “famosa”, “estupenda”, “memorable” y “dilatada” aventura de la Dueña Dolorida, encabezada por la carta de Sancho a Teresa y por un amplio ‘preámbulo’ (36 a 38, 1018-1029) que precede el principio del relato propiamente dicho que la dolorida condesa hace de su malandanza (38, 1029). Se caracteriza tal preámbulo por la masiva puesta en escena textual de la figura de la hipérbolo y la multiplicación de cuantos recursos gramaticales y sintácticos, léxicos y retóricos despliega el narrador para encarecer el carácter fúnebre, espantoso e inaudito de la bufonería o "aventura" urdida por los duques y su mayordomo.

El escenario de la representación es el jardín en el que acaban de comer los Duques y sus huéspedes, entreteniéndose los primeros con la “sabrosa conversación de Sancho”¹⁴ y recibiendo el duque “*grandísimo* contento” al leer su carta (1019), antes de presenciar un doble espectáculo: el de la burla, cuyos autores son, y el de las reacciones de don Quijote y de su escudero, destinatarios del engaño y público en primer grado de la aventura fingida. Son también caballero y escudero protagonistas y figuras centrales del entretenimiento que, sin darse cuenta de ello, ofrecen sus reacciones y respuestas tanto a los Duques como al mayordomo y a sus acólitos, a la vez autores, actores y personajes de la burla y público de las reacciones de sus dos víctimas. Además, al entablarse un diálogo entre esos personajes y su ambiguo público, entran a formar parte los maliciosos representantes, sus amos los Duques, así como don Quijote y Sancho, del vertiginoso juego de encajar espectáculos cuyo último y principal asistente es el público lector.

Su teatral anuncio: “el son *tristísimo* de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor”¹⁵ que, alborotando a don Quijote y atemorizando a Sancho, de improviso surge, le sirve de punto de partida a una dilatada y variopinta exhibición de hipérbolos, *crescendi*, gradaciones y encarecimientos. No carece de interés que el primero en salir al escenario textual sea la forma gramatical sintética del superlativo en *-ísimo* del adjetivo ‘triste’, primerísimo elemento de una discontinua serie de *-ísimo-a-os-as*, observables principalmente al principio y al final del ‘preámbulo’ donde se registran, respectivamente, seis (más otra en 37, 103) y dieciséis veces (38, 1027-1028). Convocado a su vez como clímax de una serie ascendente de tres términos: “la confusa, marcial y *triste* armonía,”¹⁶ el adjetivo *triste*, a pesar de usarse sin sufixo aumentativo, se enfatiza, adquiriendo un cariz superlativo. En cambio, al volver a repetirse poco después en la intervención del narrador, ahora en forma de superlativo: “porque real y verdaderamente el son que se escuchaba era *tristísimo* y malencónico”, cede el paso a otro tipo de encarecimiento, no morfológico sino léxico, con el adjetivo *malencónico*, relacionado con el humor negro y la consiguiente y permanente disposición anímica de la que opinaba Covarrubias (1943, 797 a y b): “no qualquiera tristeza se puede llamar melancolía en este rigor”.

Previamente, el superlativo inicial repercute en la aparición ulterior, repetida cuatro veces, de la frase superlativa *el o la más*, con oración de relativo especificativa: “alzó el antifaz del rostro y hizo patente *la más horrenda, la más larga, la más blanca y más poblada* barba *que hasta entonces humanos ojos habían visto*” (1020).¹⁷ En este último caso, viene preparada la cuádruple e hiperbólica ampliación por un superlativo

¹⁴ Sobre el talante hablador de Sancho, ver Ramírez Santacruz 2016, 287-298.

¹⁵ Explica la nota 24 (1019): “Se destemplaban los tambores o las cajas, aflojándoles los parches, en señal de dolor o luto.”

¹⁶ La “*confusa*, marcial y *triste armonía*” le merece un comentario a Rodríguez Marín (*Quijote* 1948, VI, 138): más que contradicción, sugiere que la juntura podría ser un recuerdo de la *Fábula de Acteón* de Barahona de Soto en la que aparecen separados los dos términos: “Por la suave *armonía* / Que la frecuencia *confusa* / De los pájaros hacía.” Recuérdense también los versos 735-736 de la *Soledad segunda* de Góngora: “Entre el *confuso* pues, celoso estruendo / de los caballos, *ruda* hace *armonía* / cuanta la generosa cetrería / desde la Mauritania a la Noruega, / insidia ceba alada.” El creativo oxímoron cervantino, aunque la tipografía presente separados adjetivo y sustantivo, parece atajar los rodeos de esas fórmulas tentativas. Sería interesante, y es imprescindible, efectuar una búsqueda más amplia para cotejarlo con más ejemplos (sobre la *confusión* gongorina, Ly 1989, 355-376).

¹⁷ Poco después, al tomar la palabra Trifaldín, surge otra manifestación, triplicada, del superlativo sintáctico con el detalle de que su tercera aparición se dé en la relativa especificativa: “[...] que *la vuestra magnificencia sea servida* de darla facultad y licencia para entrar a decirle su cuita, que es una de *las más nuevas y más admirables* que *el más cuitado pensamiento* del orbe pueda haber pensado” (1020).

absoluto: “Venía cubierto el rostro con un trasparente velo negro, por quien se entreparecía *una longísima barba*, blanca como la nieve” (1019-1020). Y es tal la fuerza de la dinámica hiperbolizadora que hasta llega a remotivar el trillado tópico “blanca como la nieve” de modo que, al topar con él, el lector entiende que, asimilado al de la nieve, el blancor de la barba era insuperable y ella blanquísima.

La intensificación, sin más, de una emoción ya se había expresado por medio de una fórmula adverbial sintáctica: “don Quijote [...] no cabía en su asiento, *de puro alborotado*” (1019) o representando el narrador a un Sancho infantilizado, corriendo a buscar refugio al lado de o en las “faldas de la Duquesa” (1019). Pero cuando a la intensificación emocional (que se supone sigue pasmando a los dos personajes) se sobrepone la representación de un extraño agigantamiento y de la negrura igualmente compartida por objetos y personajes, los recursos lingüísticos de la expresión hiperbólica se diversifican entremezclándose en una como rimbombante, hilarante y suntuosa sinfonía verbal: aumentativos morfológicos, sintácticos, semánticos, aparentes sinonimias en fórmulas bi- o trimembres, insistentes repeticiones y, en contraste con ellas, brillantes variaciones léxicas dentro del mismo doble campo del tamaño y del color, y todo eso llevado por el vendaval de lo superlativo y la hipérbole. El fragmento, en el que es mío el subrayado, merece reproducirse:

Y estando todos así *suspensos*, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de *luto*, *tan luengo y tendido*, que les *arrastraba por el suelo*. *Éstos* venían tocando dos *grandes* tambores, asimismo cubiertos de *negro*. A su lado venía el pífaro, *negro y pizmiento* como los demás. Seguía a los tres un personaje de *cuerpo agigantado, amantado, no que vestido*, con una *negrísima* loba, cuya falda era asimismo *desaforada de grande*. Por encima de la loba le ceñía y atravesaba un *ancho tahelí, también negro*, de quien pendía un *desmesurado* alfanje de guarniciones y vaina *negra*. Venía cubierto el rostro con un *transparente velo negro*, por quien se entreparecía *una longísima barba, blanca como la nieve*. Movía el paso al son de los tambores con *mucha gravedad y reposo*. En fin, su *grandeza*, su *contoneo*, su *negrura* y su acompañamiento *podiera y pudo suspender* a todos aquellos que sin conocerle le miraron. Hízolo así *el espantajo prodigioso*, y puesto en pie alzó el antifaz del rostro y hizo patente *la más horrenda, la más larga, la más blanca y más poblada barba* que hasta entonces humanos ojos habían visto, y luego *desencajó y arrancó del ancho y dilatado* pecho una voz *grande y sonora*, y poniendo los ojos en el duque dijo: [...]. (1019-20)

Tanto énfasis puesto en la desmesura, tanto alarde verbal a la medida del bufonesco espectáculo y tanta destreza en el arte del exceso, ya de por sí sospechosos por contradecir la aversión de Cervantes a la hinchazón y falta de moderación, no dejan de tener sus espectaculares e irrisorios contrastes, como si se tratara de destacar lo ridículo de la hipérbole: esa figura tan despreciada desde los tratados antiguos, por ser la más corriente, la más fácil, la más efectista y, sobre todo, la que más ostenta y despilfarra el caudal léxico y sintáctico de la lengua, en perfecta consonancia con el despilfarro que supone la ostentosa burla montada por una pareja de aristócratas ociosos.

Uno de esos contrastes concierne a las relaciones entre la hiperbólica descripción del gigante que abre el desfile y la mención de su nombre. Al llegar “con el espacio y prosopopeya referida a hincarse de rodillas ante el duque, no consintiéndoselo este último, lo primero que hace el “espantajo prodigioso” (1020) es alzar el antifaz que le cubre el rostro haciendo “patente la más horrenda, la más larga, la más blanca y más poblada barba que hasta entonces humanos ojos habían visto” (1020.). El número de adjetivos antepuestos a “barba” y la consiguiente cuádruple repetición de la sintaxis superlativa exceden a cuantas hipérbolas atañen al personaje, contribuyendo la misma disposición de los epítetos a extremar efectos y cualidades: antepuesto a ‘la más’ *larga, blanca y poblada barba*, el superlativo *la más horrenda* les confiere a los demás tres, más inocentes, el increíble poder de “lo que por su grandeza pone miedo, espanto y

horror, al verlo ù oirlo” (*Aut.*), no sin que resalte la desaforada y cómica desproporción entre el horror y su causa. Lo mismo pasa con la voz “grave y sonora” del personaje, de intensidad y timbre corrientes, si no la metamorfoseara en un como puñal fuertemente clavado el desmesurado esfuerzo por emitirla, denotado por los cuasi sinónimos “*desencajó y arrancó del ancho y dilatado pecho*”. Ahora bien, tanta acumulación, tanto exceso de superlativos e hipérbolos no es sino señal anticipada de una revelación si esperada, no por ello menos ambigua: la de la identidad del espantoso personaje.

Mirándole a los ojos al duque (actitud que tanto podría denotar arrogancia como complicidad y familiaridad), lo saluda con mucho respeto aunque con títulos distintos de los del uso como conviene a una farsa arcaizante: “Altísimo y poderoso señor,” y le da a conocer nombre, sobrenombre y calidad: “a mí me llaman Trifaldín el de la Barba Blanca; soy escudero de la Condesa Trifaldi [...]” Lo que inmediatamente ve el lector es el minúsculo apéndice que cierra el nombre, *Trifald-ín*, parejo al sufijo diminutivo – *ín* y tan opuesto al gigantazo que así se llama. No desentona el nuevo contraste en el marco de una burla fundada en la exageración de lo ridículo y grotesco y cuyo éxito radica, en un principio, en que ni Sancho ni don Quijote reparan en detalles raros o en flagrantes bufonías.

Ninguna de las tres ediciones consultadas del *Quijote*¹⁸ hace mención del diminutivo. Tal ausencia se justifica: primero, por no ser posible demostrar que se trata de un nombre con flexión diminutiva y segundo, por la existencia de una red intertextual que pone en relación el cervantino *Trifaldín* con el *Truffaldino* (rey de Babilonia) del *Orlando innamorato* de Boiardo, el *Truffaldin* de la octava XLI del *Orlando furioso* de Ariosto y, como indica Leo Spitzer (1968, 146), “con el burlesco *Truffaldino* italiano”, personaje bajo y ridículo de la *Commedia dell’Arte*. Los nombres italianos se derivan del verbo *truffare* que significa ‘engañar’, ‘burlar’. Aunque *Trifaldín* –distinto del evitado **Trufaldín*–, no tiene que ver, lingüísticamente hablando, con el *truffare* italiano, sí se inserta en un contexto de burla. Y se justifica, en la inventiva onomástica cervantina por ser *Trifaldín* (además de casi perfecto parónimo del *Truffaldin* de los poetas italianos), por tener su nombre el mismo étimo que el de su señora dueña y condesa, la *Trifaldi* por las *tres* puntas de su falda.

Volviendo al diminutivo, el único que lo menciona para rechazarlo por motivos etimológicos, entiéndase de etimología ligada a la génesis textual y a la fuente erudita, es Leo Spitzer (1968, 146). Se invierte la filiación etimológica siendo, según el insigne filólogo y lingüista, *Trifaldi* el derivado de *Trifaldín*, motivado este, a su vez, por el *Truffaldino* italiano. Siendo étimo y no nombre derivado, *Trifaldín* no puede ser, “históricamente” hablando, un diminutivo:

Trifaldi es evidentemente una forma regresiva de *Trifaldín*, nombre que, a su vez es el burlesco *Truffaldino* italiano [...]. Es muy intencionada en nuestra historia la alusión a *truffare*, ‘engañar’, en un episodio proyectado para engañar a Don Quijote y Sancho. Así, el nombre del escudero *Trifaldín* no es (históricamente) un diminutivo de *Trifaldi*, como pudiera parecer, sino que, por el contrario, preexistía en la mente de Cervantes al nombre de la dueña.

Y unas páginas más adelante (149), para ilustrar el “perspectivismo lingüístico” de Cervantes: “*Trifaldín*, que para Cervantes significa *truffatore*, ‘engañador, estafador, petardista’, significa para don Quijote y Sancho servidor de la condesa *Trifaldi*, que lleva una cola de tres faldas”.

¹⁸ Las ediciones de Francisco Rodríguez Marín (1948, VI, 140, nota 13), Luis Andrés Murillo (1978, II, 324, nota 13) y Francisco Rico (2005, 1020, nota 31)

Habrá que esperar hasta el capítulo 38 para que el narrador d  cuenta de unas observaciones de Benengeli acerca del nombre de la condesa: la cola/falda de tres puntas (sustentadas por tres pajes) del monjil de finísima bayeta de la dueña justifica que se llame Trifaldi:

como si dijéramos la condesa ‘de las Tres Faldas’, y así dice Benengeli que fue verdad, y que de su propio apellido se llamó la condesa Lobuna, a causa que se criaban en su condado muchos lobos, y que si como eran lobos fueran zorras, la llamarían la condesa Zorruna, por ser costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan; empero, esta condesa, por favorecer la novedad de su falda, dejó el Lobuna y tom  el Trifaldi. (1026)

Con una doble tensión paródica: la que imita jocosamente la labor de los etimologistas y la que pone en ridículo las descripciones her ldicas o el origen de los nombres de las grandes familias aristocráticas. No en balde relaciona Rodríguez Marín (nota 10, 155) “la vistosa y matemática figura con aquellos tres ángulos acutos que las tres puntas formaban” (1025) con “los tres jirones del escudo de los condes de Ureña”: “la condesa Trifaldi [...] a ducado de Osuna huele, que trasciende; y esto advertido, harto ciego será quien no vea por tela de cedazo; que no es más espeso que ella el velo con que Cervantes cubrió a la familia de los Girones en todo el relato de la *Dueña Dolorida*”.¹⁹

Trifaldi/Lobuna/Zorruna: el frívolo y cómico motivo del cambio de apellido invocado por Benengeli, “favorecer la novedad de la falda”, más tiene que ver con una serie de máscaras (Ruiz Pérez 2006, 185) y con una trampa que con la coquetería. Aquello que disimulan o enmascaran las ‘Tres Faldas’ de *Trifaldi* son dos nombres de muy dudosa calidad aristocrática, *Lobuna* y el hipotético *Zorruna*, claramente relacionados con la delincuencia y la prostitución en el léxico de la Germanía:

LOBO. En la Germanía significa Ladrón. Juan Hidalgo en su Vocabulario (*Aut.*)

ZORRA. llaman alusivamente a la mala muger, o ramera [...]

ZORRA. Llaman también al hombre astuto, y engañoso, que calladamente, y sin ruido busca su utilidad en lo que executa, y va a lograr su intento: y para mayor energía suelen usar del diminutivo llamándole Zorrica [...](*Aut.*).

Reproduce el narrador con visible malicia los comentarios de un Benengeli genealogista, empeñado en hiperbolizar la animalización y mala fama de una falsa condesa, cuyos apellidos consuegan, como vio Rodríguez Marín, con Osuna:

[...] y así dice Benegeli que fue verdad, y que de su propio apellido se llamó la condesa Lobuna, a causa de que se crian en su condado muchos lobos, y que si como eran lobos fueran zorras, la llamaran la condesa Zorruna, por ser costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan, empero esa condesa, por favorecer la novedad de su falda, dejó el Lobuna y tom  el Trifaldi. (1026)

En cuanto al apellido ‘Trifaldín’, y volviendo a la paradójica virtud del diminutivo señalada por *Autoridades*, capaz de convertirse en el colmo del superlativo y la hipérbole  no se podría considerar que, “para mayor energía”, el pseudo diminutivo morfológico *Trifaldín* se use para encubrir un aumentativo semántico, una hipérbole

¹⁹ Véase también del mismo Rodríguez Marín (1949, X, 71-72) el breve Apéndice XXXIII, LA TRIFALDI, en que cita la descripción que del escudo hace Luis Zapata en el canto XXV del *Carlo famoso*.

mayor pero degradante, como si fuera *Trifaldín*, en materia de disimulación y estafa, el “superlativo” de la (*Lobuna*) *Trifaldi*?

Hablar “esdrújulamente”: el superlativo -ísimo y el *tour de force* de Sancho

Mudo Sancho en el capítulo 36, conquista en el que sigue un protagonismo notable en materias en que, habitualmente, no le permite meterse su estatus de labrador ascendido a escudero. Se lo permiten, sin embargo, la tradición literaria de la ojeriza que les tienen los escuderos a las dueñas, la promesa del gobierno, su asistencia a la escuela quijotesca de la cortesía y su papel de burdo/sutilísimo gracioso rústico. En el capítulo 37, en efecto, mientras se alegran el duque y la duquesa de ver con cuanta facilidad cae don Quijote en la trampa, Sancho, que ni por asomo sospecha que todo es burla, toma inmediatamente la palabra para vituperar a las dueñas, alegando la autoridad de un boticario toledano que “hablaba como un silguero” y la de un barbero. Al citar al boticario: “donde interviniesen dueñas, no podía suceder cosa buena” y fijándose en el inconveniente de que, ya de suyo enfadosa e impertinente por ser dueña, la señora cuya llegada se anuncia es “dolorida”, acierta Sancho sin saberlo en el aprecio de una situación cuyos pormenores y finalidad se le escapan por completo. Lo único en que no acierta, por ignorar la complicidad entre duques y falsa condesa, es temiendo que la Dolorida le estorbe el cargo de gobernador. Sin embargo él mismo lo confiesa, cortando el dueñesco debate con doña Rodríguez por complacer a la duquesa: desde que tiene “humos de gobernador” no le importan las dueñas ni siquiera un “cabrahígo.”

Donde sobresale, por mostrarse al tanto de las reglas de reverencia y honor a las personas, es atajándole al duque la respuesta cuando le pregunta la duquesa si sería bien ir a recibir a la condesa dueña: “—*Por lo que tiene de condesa*—respondió Sancho, antes que el duque respondiese—, *bien estoy en que vuestras grandezas salgan a recibirla; pero por lo de dueña, soy de parecer que no se muevan un paso.*” (1024). A don Quijote que se sorprende de su intervención: “—¿Quién te mete a ti en esto, Sancho?” (1024), le contesta alegando que la legitimidad de su intervención se la debe a la escuela de cortesía de su amo y afirmándose a sí mismo como “yo” capaz de meterse en esas materias:

—¿Quién, señor?—respondió Sancho—. Yo me meto, que puedo meterme, como escudero que ha aprendido los términos de la cortesía en la escuela de vuesa merced, que es el más cortés y bien criado caballero que hay en toda la cortesanía;²⁰ y en estas cosas, según he oído decir a vuesa merced, tanto se pierde por carta de más como por carta de menos, y al buen entendedor pocas palabras. (1024)

“Tanto se pierde por carta de más como por carta de menos”: este es el anuncio, por parte de un Sancho muy próximo a Cervantes, del tenor de lo que está en juego y está a punto de alcanzar un clímax con el primer intercambio con la Trifaldi. Como consecuencia inmediata de esta soberbia afirmación, finge acceder el duque a la sugerencia de Sancho: “[...] veremos el talle de la condesa, y por él tantearemos la cortesía que se le debe” (1024). Para mí, en esa tercia parte del breve capítulo 37 se da el vuelco más decisivo no solo del preámbulo que antecede la aparición de la Trifaldi sino de la manera cómo Cervantes confirma la interpretación del episodio ducal. A

²⁰ Con idénticas palabras la duquesa le había ensalzado a Sancho la escuela de su amo (32, 986) al oírle declarar que para servirla su deseo sería armarse caballero: “Labrador soy, Sancho Panza me llamo, casado soy, hijos tengo y de escudero sirvo: si con alguna destas cosas puedo servir a *vuestra grandeza*, menos tardaré yo en obedecer que *vuestra señoría* en mandar.” Y no es de olvidar el episodio de la cabecera de la mesa ducal que don Quijote se resiste a aceptar (31, 966) ni la historieta del labrador y el hidalgo acerca de la cuestión de los asientos que Sancho cuenta como para aleccionar a su amo (31, 969).

partir de ahí, en efecto, todo va a girar en torno al exceso o a la mengua de respeto, tan desastrosos e insultantes ambos, por medio de una desmesura mayor en el uso de la hipérbole y del superlativo, y en la novedad del papel exorbitante y extraordinariamente cómico concedido al superlativo absoluto en *-ísimo*.

En su solemne y teatral llegada (38, 1026), acompañada “a paso de procesión” por doce dueñas y llevada de la mano por Trifaldín ante el duque, la duquesa, don Quijote y “todos aquellos que la espaciosa procesión miraban”, puestos de pie en señal de respeto, y habiéndose adelantado “obra de doce pasos” el duque, la duquesa y don Quijote, para recibirla, se arrodilla la Trifaldi o, mejor dicho el mayordomo²¹ de los duques que “con voz antes basta y ronca que sutil y delicada” comete un descuido al hablar en nombre propio en vez de adoptar un lenguaje dueñesco y condesil: “-Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo, a esta su criada [...]”. El supuesto desacierto, pronto rectificado por el mayordomo, es el primero de los clímax que elevan a potencia máxima los procedimientos de ampliación e intensificación ya observados: el colmo de la burla es burlar con la verdad, convirtiéndose las verdaderas identidades en máscaras (Ruiz Pérez 2006, 185).²² Entonces es cuando, rompiendo el silencio después de la comedida respuesta del duque, pronuncia la dueña Dolorida un discurso en el que culminan todos los excesos, hipérbolos y construcciones superlativas ya experimentados en todo el episodio, ahora magistralmente superados por la avalancha de superlativos morfológicos absolutos:

-Confíada estoy, *señor poderosísimo, hermosísima señora y discretísimos circunstancias*, que ha de hallar *mi cuitísima* en vuestros *valerosísimos* pechos acogimiento *no menos* plácido que generoso y doloroso; porque ella es *tal*, que es bastante a enternecer los mármoles, y a ablandar los diamantes y a molificar los aceros de *los más* endurecidos corazones del mundo; pero antes que salga a la plaza de vuestros oídos (por no decir orejas), quisiera que me hicieran sabidora si está en este gremio, corro y compañía el *acendradísimo* caballero don Quijote de la *Manchísima* y su *escuderísimo* Panza.

Una lítote, hipérbole al revés que, por medio de la negación, invierte la disminución en aumento (‘no menos ...que’); rebuscados encarecimientos por medio de gradaciones trimembres (‘plácido, generoso y doloroso’; ‘enternecer los mármoles, ablandar los diamantes, molificar los aceros’; ‘gremio, corro y compañía’); un superlativo sintáctico relativo (‘los más endurecidos corazones del mundo’) y la presencia modesta pero fuerte del adjetivo cuantificador ponderativo ‘tal’ forman como la tela de fondo, de alta tonalidad bufonesca, en la que destacan las ocho formas en *-ísimo* que, según los gramáticos, se definen como adjetivos superlativos de *grado extremo* cuya intensidad supera la de los superlativos relativos y se compara a la de ciertos superlativos léxicos como por ejemplo ‘excepcional’, ‘extraordinario’, ‘incommensurable’, etc.

De entre las ocho formas con sufijo *-ísimo* con las que la falsa condesa levanta su preámbulo a la cumbre no de lo sublime sino de lo risible²³ cinco son, en

²¹ Tal como viene indicado en el cap. 44, 1071: “Acaeció pues, que el que le llevaba a cargo [acompañar a Sancho al gobierno de la ínsula] era un mayordomo del duque, muy discreto y muy gracioso –que no puede haber gracia donde no hay discreción–, el cual había hecho la persona de la condesa Trifaldi con el donaire que queda referido; [...]”

²² Escribe Pedro Ruiz a propósito de la triple identidad de la Trifaldi: “La mascarada final, en la que el propio y verdadero rostro se convierte en disfraz para manifestar el supuesto encantamiento, sintetiza y culmina esta trinidad de personalidades [...]”.

²³ El tratado *De lo sublime* señala el ridículo en que incurre un discurso hinchado y establece una diferencia de calidad entre la *amplificatio* y lo sublime: este consiste en elevación, aquella en abundancia (12.1); las mejores hipérbolos son las que más permanecen ocultas y no se perciben como hipérbolos sino

conformidad con la gramática, adjetivos que, en este caso e incluso sin sufijo, son ponderativos de por sí (*poderos-ísimo, hermos-ísima, discret-ísimos, valeros-ísimos y acendrad-ísimo*). Por el contrario, las demás tres subvierten insolente y genialmente las reglas de la gramática, como es de esperar por parte de un mayordomo “de muy burlesco y desenfadado ingenio” (35, 1015). La primera de las transgresiones, la más llamativa y cómica por ser la primera, se da con *mi cuitísima*, en la que el sufijo se pega a un sustantivo que no denota ninguna cualidad sino grandes aflicciones y desdichas “inormes” (36, 1022); la segunda, más atrevida todavía, afecta ofensivamente al topónimo que da su título a don Quijote : *la Manchísima* y la tercera y más compleja, en esa maliciosísima gradación de menos a más, afecta al mismísimo Sancho: *su escuderísimo Panza*. Omite la dueña el nombre de Sancho, designándole de modo agresivo y descortés por su solo apellido *Panza* al que le antepone el superlativo *su escuderísimo*, de modo que el lector se pregunta si, en la fórmula del mayordomo, debe entender: 1°- que se trata de un sustantivo superlativado en aposición a un patrónimo, 2°- de un cuasi adjetivo (frente a ‘escuderísimo’, se aceptaría sin dificultad ‘muy escudero’) que pondera de modo extremo el rango “social” y, 3°- un ‘escuderísimo’ cuyo patrónimo recíprocamente caracteriza su defecto mayor: el de ser, por su glotonería, un Panza. Recordemos, con todo, para darle a don Quijote el mérito que le corresponde, que el primero en aplicarle a un sustantivo el sufijo *-ísimo*, es él: “[...] cuando las condesas sirven de dueñas, será sirviendo a reinas y a emperatrices, que en sus casas son *señorísimas* que se sirven de otras dueñas” (37, 1023).

No desmerece la prontísima, lapidaria y enfurecida réplica de Sancho del ingenio burlesco, desenfadado y transgresor del mayordomo, sino que lo supera con creces llevando a su grado máximo la transgresión gramatical y a un *nec plus ultra* la virtuosidad cómica y ofensiva de su lenguaje:

—*El Panza* —antes que otro respondiese, dijo Sancho— aquí está y el *don Quijotísimo* asimismo, y así, podréis, *dolorosísima dueñísima*, decir lo que *quisieridísimis*, que todos estamos prontos y *aparejadísimos* a ser vuestros *servidorísimos*.

No se contenta Sancho con seguirle la corriente a la falsa condesa aplicando la morfología del superlativo absoluto a elementos pertenecientes al plano nominal, adjetivos (‘dolorosísima’), participios pasados (‘aparejadísimos’), nombres comunes (‘dueñísima’, ‘servidorísimos’) o un nombre propio precedido de artículo (‘el don Quijotísimo’). El hilarante delirio del ‘grado extremo’ contagia hasta el plano del verbo, llegando incluso a inficionar una forma conjugada en segunda persona plural del futuro de subjuntivo (‘quisiéredes’ convertido en ‘quisieridísimis’).

No acaba en ese punto el intercambio. Le dan fin una intervención de don Quijote, que habla primero, respondiéndole la dueña y, después de dirigirse ella a Sancho, la réplica del escudero. Volviendo a un lenguaje más moderado y alegando su calidad de caballero andante, don Quijote invita a la Trifaldi a hablar sin tanta retórica:

—[...] Yo soy don Quijote de la Mancha, cuyo asunto es acudir a toda suerte de menesterosos; y siendo esto así, como lo es, *no habéis menester, señora, captar benevolencias, ni buscar preámbulos, sino a la llana y sin rodeos*, decid vuestros males [...]. (1028)

como efectos de la pasión en alguna circunstancia grande (38.3). Traduzco libremente por la versión francesa *Du sublime* (1965, 20, 53).

Arrojándose al suelo, la falsa dama le besa entonces pies y piernas elogiando su valor y sus “fazañas” que “escurecen las fabulosas de los Amadis, Esplandianes y Belianises”. Volviéndose a Sancho, solo le ase de las manos como le conviene a una condesa, alabando su fidelidad y su bondad, más larga que la barba de su escudero Trifaldín, y termina encajando otros tres superlativos : “Conjúrote por lo que debes a tu bondad *fidelísima*, me seas buen intercesor con tu dueño, para que luego favorezca a esta *humilísima y desdichadísima condesa*” (1028). Rechazando como cosa que no hace al caso la comparación con la barba, y prometiéndole rogarle a su amo “pero sin esas socaliñas ni plegarias”, Sancho concluye: “*Vuesa merced desembaúle su cuita*, y cuéntenosla y deje hacer, que todos nos entenderemos” (1029). Se abre entonces el largo relato de las malandanzas de la dueña no sin haber insistido el narrador en el contento de los duques y en la alabanza que hacen de la “agudeza y disimulación” de la Trifaldi. Insiste mucho, en efecto, Cervantes en ese inalterable contento que saluda las proezas de la Trifaldi, dejándole al lector, en cambio, la libertad de apreciar las reacciones de don Quijote y Sancho, y de atar cabos en lo que concierne a la coincidencia, en el episodio, de la cuestión de la cortesía, de la hipérbole y sus figuras y, como remate, de la estupenda utilización del superlativo *-ísimo*.

No es baladí, en efecto, el retintín esdrújulo de las palabras en *-ísimo* que ocupa el espacio sonoro-visual del final de tan largo preámbulo. En primer lugar, por concretar el sufijo en su morfología no solo la constante tensión encarecedora e hiperbolizante de la escritura sino por competir los personajes, a cual más, en el uso de títulos superlativos. En tal contexto, se convierte el sufijo *-ísimo* en un como emblema o cifra lingüística tanto de la caricaturesca cortesía bufonesca de la burla como de los fuertemente aludidos excesos de la etiqueta aristocrática de principios del siglo XVII. Como dictaminan las pragmáticas reales de 1586, 1600, 1611, 1636, un *Ilustre* o un *Excelente* solo se admitían entre iguales de alto rango, señores de título o Grandes, mientras que en la relación de inferior a superior (señores de título y Grandes, Cardenales o Arzobispos) un *Muy Ilustre* o un *Muy Excelente* era menos reverente que un *Ilustrísimo* o un *Excelentísimo* y esos dos, a su vez, menos que los redundantes *Muy Ilustrísimo* y *Muy Excelentísimo*, en los que el superlativo morfológico ya no se percibía como “de grado extremo” (Ly, 83-96). A un lector contemporáneo de Cervantes no podían pasarle desapercibidos los ecos paródicos y satíricos del parlamento en *-ísimo* de la Trifaldi y de la formidable intensificación a que la somete la agudísima respuesta de Sancho.

En segundo lugar, siendo esdrújulos los superlativos en *-ísimo*, algo tienen que ver con la prosodia. Fuera de que la prosodia o música esdrújula es más italiana que española, recordemos con Covarrubias que: “ESDRÚXULO. Es un género de verso italiano que se compone de doze sílavas, cuyo final tiene el acento en la décima o ante penúltima, y las dos últimas parece que se van derrocando abaxo y deslizando.” Y Rengifo, en su *Arte poética* (2007 [1606], 17):

Esdrúxulo es vocablo Italiano, quiere dezir cosa que corre o resbala [...] y quadra muy bien a este genero de versos, porque acaban con el acento en la antepenultima, y parece que desde aquella sylaba hasta el fin van corriendo. [...]

Preguntarme ha alguno, si es licito usar de los terminos destos Esdruxulos en las coplas de Redondillas, guardando las consonancias que pueden tener. Respondo, que no he visto autor ninguno que aya compuesto semejantes coplas: pero si por Via de ostentacion, para mostrar mas variedad de Poesia, quisiesse el Poeta componerlas, no devria ser reprehendido: especialmente si hallase en la musica alguna buena consonancia, que respondiese a ellas.

En el mismo tratado, en la larga “*Sylva de consonantes copiosissima*” (120-363), Rengifo dedica una parte importante a la “*Sylva de consonantes Esdrúxulos*” (273-293)

con un primer apartado titulado “De los Esdrúxulos verbales”: “El Esdrúxulo Verbal se haze, quando a alguna persona del verbo se le añade una destas particulas, *me, te, se, le, lo, los, nos, os*, etc. y queda con el acento en la antepenultima como *matàrate, dixístelo* [...]”. El que sigue se titula “De los superlativos” (276) y se dedica a los “acabados en *issimo*”:

Todos los nombres Superlativos acabados en *issimo*, son consonantes entre sí, como *Sapientissimo, amantissimo*. Destos ay innumerables, y aunque enfadarían, y harían la copla muy afectada si se usasse uno siempre dellos, pero engeridos de quando en quando entre los demás, tienen particular gracia.

Y dándoles amplio espacio (278-293) a “los nombres sustantivos, y adjetivos Esdrúxulos”, advierte: “Supuesta esta doctrina cantera tiene abierta el Poeta de hartos Consonantes Esdrúxulos, los quales hallara en sus propios lugares en la Sylva comun. Resta agora tratar de otros consonantes que son más galanos, y mas propiamente Esdrúxulos” (278).

Ahora bien, otro texto cervantino, que tal vez se compusiera en los mismos años en que Cervantes redactaba su Segunda parte, alude al esdrújulo y concierne a un poeta, pero no de los buenos. En el *Coloquio de los perros*, Berganza le cuenta a Cipión lo que oyó de cuatro locos, estando él en el Hospital de la Resurrección de Valladolid a la hora de la siesta “cogiendo el aire debajo de la cama de uno de ellos”. Entre esos enfermos, un poeta se queja de su mala fortuna: a pesar de haber escrito en verso heroico un poema perfecto, no halla Príncipe a quien dirigirle. La obra, compuesta durante veinte años con doce años más de espera, según aconseja Horacio, es:

[...] grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso.

No carece de gracia ver asomar, entre la enumeración mecánica de las cualidades de ese poema heroico (tan ajeno al de Torquato Tasso y a la épica en prosa del propio Cervantes), la de la práctica constante del verso esdrújulo, puntualizando el poeta que solo aplica la acentuación esdrújula a nombres sustantivos, “sin admitir verbo alguno”:

“¿De qué trata el libro?”, preguntó el alquimista. Respondió el poeta: “Trata de lo que dejó de escribir el Arzobispo Turpín del Rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del Santo Brial*, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto, pero todo esdrújulamente, digo en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno.” (355)

Aprovechándose quizás de la copiosa cantera de consonantes esdrújulos puesta por Rengifo a disposición de los poetas y percibiendo que los verbales (que se obtenían añadiéndoles a los verbos un pronombre clítico) eran consonantes fáciles y mecánicos, los excluye de su caricaturesco poema heroico el poeta del *Coloquio*, dejando Cervantes al cuidado del lector imaginar cómo la fuerza de los consonantes esdrújulos (incluidos nombres comunes y nombres propios, cuya explicación da Rengifo, 353-363) podía conformar un poema dedicado al rey Artús de Inglaterra. Lo esdrújulo, bien lo sabe Cervantes, no hace el poema, como tampoco lo superlativo hace lo cortés.

Como en eco al *Coloquio de los perros*, al Sancho de 1615 le toca responder no solo a la Trifaldí sino al reto de hablar “esdrújulamente”, realizando el *tour de force* lingüístico de conjugar en hiperbólico subjuntivo esdrújulo el verbo ‘querer’. Al inventar una forma inédita, monstruosa y cómica de cortesía, Sancho supera, sin

borrarlos, los papeles que le asigna su triple estatus de labrador “harto de ajos”, de escudero con ínfulas de caballero andante y de hablador gracioso, asumiendo momentáneamente el de portavoz del director/narrador de la ingeniosa y sutil burla en segundo grado de la ostentosa montada por los duques.

Obras citadas

- Alvarez Roblin, David. *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares II*. Ed. de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1981.
- . *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Nueva edición crítica dispuesta por Francisco Rodríguez Marín. Madrid: 1948. 10 vols.
- . *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1978. 2 vols.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004 [2005], 2 vols.
- Du sublime*, Texte établi et traduit par Henri Lebègue, Troisième tirage. Paris: "Les Belles-Lettres", 1965.
- Díaz Rengifo, Juan, *Arte poetica española, con una fertilissima Sylva de Consonantes* [...]. Madrid: Juan de la Cuesta, 1606 [Edición facsímil, Valladolid: Editorial Maxtor, 2007].
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española / CEC, 2014.
- Gómez Canseco, Luis. "De 1605 a 1615: Relaciones y dependencias textuales". En Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Nueva (Colección Clásicos de Biblioteca Nueva, n.º 24), 2000. 60-81.
- . "Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)". En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2002. 129-147.
- . "1614: Cervantes escribe otro *Quijote*". En *Tus obras los rincones de la tierra descubren*. Edición de Alexia Dotras Bravo et al. Alcalá de Henares: CEC, 2008.
- Joly, Monique. *La Bourle et son interprétation. Espagne, 16e/17e siècles*. Lille: Atelier National de Reproduction des thèses, Université de Lille 3/Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1982.
- Ly, Nadine, *La Poétique de l'Interlocution dans le Théâtre de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1981.
- . "La agudeza de Sancho: del rebuzno a la imitación creadora", *Criticón* 127 (2016): 105-128.
- Molho, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
- Ramírez Santacruz, Francisco, "Sancho: los 'Panzas', la boca y el habla". En Ignacio Arellano / Duilio Ayalamacedo / James Iffland eds. *El "Quijote" desde América (Segunda parte)*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2016. 287-297.
- Ruiz Pérez, Pedro. *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares: CEC, 2006.
- Spitzer, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968.