

ANALOGIA,  
 PARONOMASIA, MALAPROPISMO  
 Y ETIMOLOGIA POPULAR  
 (Comentario a unos juegos lingüísticos  
 de B. Pérez Galdós)

Enma Martinell Gifre

Los juegos idiomáticos están presentes en los pasos de Lope de Rueda<sup>1</sup>: el criado rústico malinterpreta a su dueño, la negra equivoca voces familiares, el bobo desatina confundiendo, alterando y obscureciendo voces. Este viejo recurso cómico del teatro<sup>2</sup> aparece en las obras de W. Shakespeare<sup>3</sup>. Sancho Panza constituye una fuente inagotable de errores lingüísticos<sup>4</sup>: la oposición entre la impericia del criado y la propiedad del amo refuerzan la propuesta de una lengua nacional cabal y perfecta<sup>5</sup>. Y del mismo modo que don Quijote corrige a su criado<sup>6</sup>, doña Lupe, de Galdós, enmienda y enseña a Fortunata a evitar vulgarismos de pronunciación:

"No se dice *arnejas*, sino *almejas*. Hija, hay que irse acostumbrando a hablar como Dios manda."<sup>7</sup>

Me propongo analizar un conjunto de ejemplos de fenómenos lingüísticos (analogía, paronomasia, malapropismo, etimología popular) que Benito Pérez Galdós utiliza en la manifestación verbal de sus personajes o en su manifestación indirecta a través del narrador. A esos fenómenos los califico de "juegos lingüísticos".

En efecto, la deformación de voces cultas por asociación entre parónimos, el trueque de unos términos por otros más transparentes (etimología popular), el malapropismo, son errores que, al mismo tiempo, constituyen juegos que provocan comicidad. No en vano no son espontáneos, sino fruto de la elaboración concienzuda de autores consagrados<sup>8</sup>. La confusión de Platón no es precisamente inocente:

"A cuenta que ellos se lo pierden; porque usted, ¡hostia!, sería un lince para la Destrucción pública."<sup>9</sup>

como tampoco lo es Francisco de Torquemada en su discurso:

"concluyo con las manifestaciones de mi gratitud por vuestras manifestaciones..., por este *holocausto*, por este homenaje magnánimo y verídico."<sup>10</sup>

Esta paciente búsqueda del efecto cómico<sup>11</sup> es evidente cuando el juego, por si no hubiera sido advertido por el lector, se pone de manifiesto. Es el caso de:

"... que ya hay bastante libertad, y bastante *naufragio* universal, y más derechos que queremos,"<sup>12</sup>

frase de Torquemada, en cuya cabeza hay una asociación entre el "diluvio universal" y el "naufragio", alejados ambos términos del más conveniente "sufragio". En la página siguiente se lee:

"Alguien decía, oyéndole hablar: "Un poco tosco es este *tío*, pero ¡qué bien discurre! y "qué ingenioso el chiste de llamar *naufragio* al sufragio!"<sup>13</sup>

Al lector se le avisa de varios modos:

"...usted no había de faltar, aunque se helara el cero de los *terremotos* (sin duda quería decir *termómetros*)."<sup>14</sup>

"Pero ¿usted sabe?... Hay en Madrid los grandes *ópticos*... En el momento de decirlo conoció el hombre la enormidad de sus *lapsus linguae*. ¡Vaya, que decir *ópticos* por *oculistas*!"<sup>15</sup>

Que el "humor y el juego... contribuyan también en determinadas ocasiones a favorecer la aparición del cultismo"<sup>16</sup> resulta patente cuando el mismo "error" aparece en dos obras diferentes.

Torquemada le dice a su esposa Fidela:

"Mira, Fidela, cada uno tiene su aquel y su *ideasingracia*, como dice el amigo Zárate,"<sup>17</sup>

La misma palabra, con una ligera variación, sale de los labios de Tristana:

"Déjame suelta, no me amarres, no borres mi..., ¿lo digo? Estas palabras tan sabias se me atragantan; pero, en fin, la soltaré..., mi *doisingracia*."<sup>18</sup>

Según M. Seco estos fenómenos de transformación de palabras, que él califica de casos de *etimología popular*<sup>19</sup>, se utilizan como recurso cómico. De hecho, he encontrado "deformaciones" en las que coinciden B. Pérez Galdós y C. Arniches (la referencia a ese autor procede del artículo que R. Senabre ha dedicado a su lengua<sup>20</sup>).

En primer lugar, se juega con uno de los componentes de una palabra compuesta. Dice Torquemada:

"Le contaré a Donoso lo que me pasa y resuelva él mismamente esta... *hipoteca*, digo *hipótesis*, que es como decir lo que se supone."<sup>21</sup>

"hoy es el *universario*, y usted no había de faltar,"<sup>22</sup>

En segundo lugar, se juega con dos términos del español procedentes de una raíz latina común, aunque con variación. Es Mauricia la que habla:

"Nada, te casas... porque casarte es tu salvación. Si no, vas a andar de mano en mano hasta la *consunción* de los siglos."<sup>23</sup>

En las obras literarias son frecuentes los personajes caracterizados a través de su manifestación lingüística como miembros de grupos determinados. Hagamos un breve repaso: el *Auto de las gitanas* (1525) de Gil Vicente, *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado —catalanes, gascones y mallorquines—, los *Pasos* de Lope de Rueda —negros y gascones—. En ese primer cuarto del siglo xvi, Gil Vicente, Lucas Fernández y Sánchez de Badajoz utilizan en sus farsas y comedias pastores, personajes rústicos, simples e iletrados que se manifiestan en "sayagués". Frente a ellos, los clérigos, teólogos y caballeros hablan en una lengua más estandarizada. En el *Viaje de Turquía* (1557) hay abundante información acerca de la convivencia de lenguas, que comporta mezcla, confusión y hasta olvido de la propia. Siglos más tarde hay personajes de habla dialectal en los sainetes de Ramón de la Cruz (asturianos en *El rastro por la mañana* (1770), y en los artículos costumbristas de R. Mesonero Romanos (*El romanticismo y los románticos*, 1837). En las novelas de R. Pérez de Ayala (*Tigre Juan*, 1926; *El curandero de su honra*, 1927) hay personajes que se expresan en asturiano. Se cuenta con una abundante bibliografía que trata de estas manifestaciones lingüísticas o de clase en los textos literarios<sup>24</sup>.

A un personaje de escasa cultura puede corresponderle una manifestación lingüística deficiente. Al tiempo que la descripción de su atuendo y de sus gestos ayudará a que el lector se forme la idea de él que pretendía el autor, su forma de hablar delatará su estamento social y la formación que ha recibido, al margen de su carácter personal. ¿No es eso lo que Juanito le cuenta a su mujer acerca de Fortunata reiteradamente:

"... la mía... un animalito muy mono, una salvaje que no sabía leer ni escribir. Figúrate, ¡qué educación! ¡Pobre pueblo!"<sup>25</sup>

"Fortunata no tenía educación; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. Decía *indiligencias*, *golver*, *asín*."<sup>26</sup>

Por si los calificativos "animal" o "salvaje" no fueran suficientes, añadamos el de "bárbaro":

"... un bárbaro que llamaba *cláusulas* a las *cápsulas*, y que cuando se puso el primer tranvía hablaba de la *tripulación* de los coches, en vez de decir *trepidación*?"<sup>27</sup>

La vulgaridad de un personaje se exterioriza en una lengua vulgar:

"jamás perdonaría a su hermano haber traído a la familia una persona tan ordinaria como Juliana, que decía *diferencia*, *petril* y otras barbaridades."<sup>28</sup>

Con mucha frecuencia, el uso defectuoso de la lengua se reconoce debido a una deficiente formación, o a la falta de educación:

"...¡Y qué educación la suya, amigo Manso! Escribe garabatos, dice *pedrominio* y tiene un cariño a las haches..."<sup>29</sup>

El autor aprovecha ese rasgo para caracterizar a determinados personajes<sup>30</sup>, si bien se excusa al individuo por no ser él culpable de que no se le haya enseñado. Así tranquiliza doña Lupe a Fortunata:

"No se apure usted (...) Pronunciar mal una palabra no es vergüenza para nadie, y la que no ha recibido una educación esmerada no tiene la culpa de ello..."<sup>31</sup>

Torquemada disculpa a doña Lupe, al tiempo que se disculpa a sí mismo:

"Doña Lupe, me acuerdo bien, decía *ibierno*, *ácido*, *Jacometrenzo*, palabras que, según me ha advertido Bailón, no se dicen así... No vaya a creer que la ofendo por eso... Cualquiera equivoca el discurso cuando no ha tenido principios."<sup>32</sup>

A menudo se le hace saber al lector que el personaje es consciente de su expresión defectuosa. Por ejemplo, el narrador se pone en el lugar de Fortunata:

"— ... porque yo soy náu...  
Iba a decir náufraga, pero temiendo no pronunciar bien palabra tan difícil, la guardó para otra ocasión;"<sup>33</sup>

También Torquemada se corta:

"... para que le saquen el vientre de mal año esos... *pará*... Se le atravesó la palabra, que, como adquisición reciente, no podía ser pronunciada sin cierta precaución y estudio.

— *Parásitos* —le dijo Fidela—."<sup>34</sup>

"—Somos amigos... Tenemos fe el uno en el otro, por cierta compenetración de los caracteres... ¡Compenetración! —repitió Torquemada para sí, apuntando la bonita palabra en su mente—. No se me olvidará.

— ... Supongo que usted creará leal y sincero, inspirado en un interés de verdadero amigo, cuanto yo me permita manifestarle.

— Cierto, por la com..., compenetranza..., penetración..."<sup>35</sup>

El hablante, en su cortedad, no puede repetir la palabra que ha oído:

"Sí, despreciarle, repetía el otro, pues era ignominia solicitar su protección. Aunque le dieran lo que le dieran, no era capaz Fortunata de decir *ignominia*."<sup>36</sup>

o confiesa no conocerla:

“— O me caso contigo o me muero. Este es el dilema.

— *Tié gracia... ¿Y qué quiere decir dilema?*

— Pues esto: que o me caso o me muero.”<sup>37</sup>

“— ...pero yo no soy de su opinión; prefiero los inmuebles. Fortunata apoyó esta idea con un signo de cabeza; mas no estaba segura de lo que significaba la palabra *inmueble*, ni quería tampoco preguntarlo. Ello debía ser lo contrario de muebles.”<sup>38</sup>

Como vemos, el personaje se manifiesta con cautela, conocedor y temeroso de su limitación verbal. Expongo dos ejemplos, de Isidora el primero y de Torquemada el segundo:

“Ella rebuscaba las palabras más propias, cuidando mucho de no decir un disparate por donde se viniera a conocer que acababa de llegar de un pueblo de la Mancha.”<sup>39</sup>

“Ponía singular cuidado en todo lo que decía, por no soltar algún barbarismo gramatical.”<sup>40</sup>

El personaje se muestra ansioso por aprender:

“Y ella no disimulaba su barbarie; por el contrario, manifestaba con graciosa sinceridad sus ardientes deseos de adquirir ciertas ideas y de aprender palabras finas y decentes.”<sup>41</sup>

En cuanto a Torquemada, que sabe que necesita hablar bien si quiere culminar su proceso de inserción en una clase social superior a aquella de la cual procede, decide sacudirse el apocamiento que le produce su convencimiento de que no habla bien. No en vano su dinero le da fuerza necesaria para aspirar a Fidela:

“¡Fuera modestia, fuera encogimientos, que tenían por causa el no dominar la palabra y el temor de decir un disparate que hiciera reír a la gente! No se reirán, no, que, gracias a su aplicación, ya había cogido sin fin de términos y los usaba con propiedad y soltura.”<sup>42</sup>

Pasamos a describir los fenómenos en cuestión.

La *etimología popular* se describe como un proceso de motivación de los signos de la lengua<sup>43</sup>. Afecta a voces nuevas incorporadas al caudal léxico —puede tratarse de neologismos—, o afecta a voces no usuales —como tecnicismos o cultismos—. En conjunto actúa en voces extrañas al hablante común. Esas voces se confunden con otras de aspecto fónico parecido, no idéntico, y mucho más familiares<sup>44</sup>. Como resultado de la confusión, el término más desconocido toma parte de las características fónicas del término conocido<sup>45</sup>, y puede producirse también una falsa asimilación semántica. Resultado, todo ello, de la incompreensión<sup>46</sup>. Pongamos un ejemplo, es doña Barbarita la que hará mal uso de un cultismo:

“Vamos pasando, hijo... ¡Ay, qué *ladrocínio* el de esta casa!”<sup>47</sup> El ejemplo es interesante. La sonorización que tiene lugar responde a la analogía con el término *ladrón*, resultado de una antigua sonorización del étimo (*latro, -onis*). Barbarita sabe a qué se refiere, pero le resulta más familiar una raíz que otra. Se habla de *etimología popular* cuando la voz

resultado de ese cruce ha logrado imponerse sobre la inicial, la correcta. Desde un punto de vista más sociológico, R. Carnicer habla de *popularismos*<sup>48</sup> cuando se refiere a deformaciones que pueden ser habituales en un grupo de hablantes, aunque no lleguen a desbancar, en la norma estándar, el término correcto (*altobús* por *autobús*).

Los *parónimos* son voces parecidas en la forma que se exponen a ser malinterpretadas o trastocadas. Por lo general son las voces eruditas empleadas por hablantes que no las conocen las que con mayor facilidad se prestan a esa confusión<sup>49</sup>. Tal tipo de conexión se produce en la mente de Torquemada, para quien *reasumiendo* es una voz digna de usarse, si bien el contexto en el que más de una vez la inserta requiere la mucho más familiar *resumiendo*:

"Y *reasumiendo*: he transigido también con el lacayito para recados."<sup>50</sup>

"*Reasumiendo*: es preciso economizar."<sup>51</sup>

Precisamente la confusión entre *resumir* y *reasumir* se cita como error fácil no sólo en el texto de R.J. Cuervo<sup>52</sup>, sino también en un manual de lengua española<sup>53</sup>. Lo que sí es cierto es que Galdós, con acierto, atribuye tales errores a los hablantes menos cultos y, en muchas ocasiones, a hablantes femeninos que han recibido escasa o nula instrucción. Segunda se equivoca:

"Me puso una cara, chica, cuando le conté la novedad, que parecía un juez de primera *estancia*."<sup>54</sup>

También Mauricia:

"Y todas las tardes pasaba por allí con su *featón*."<sup>55</sup>

Vemos que se produce un trastueque de sonidos o de sílabas; parecido es el caso de:

"Pero no hay consuelo. ni puede haberlo. *Ataquemos*, digo, acatemos los designios..."<sup>56</sup>

Los autores recurren a menudo a la *paronomasia*, aproximando voces parecidas fonéticamente pero de distintos significados; sus diferencias resaltan y producen el efecto buscado<sup>57</sup>:

"¡Dios, qué risas. qué chacota y qué sofoco le hicieron pasar con sus *insulas* de personas ilustradas!"<sup>58</sup>

Lo mismo cuando Nicanora y su marido escandalizan a doña Guillermina:

"— Soy *luter*."

—Somos *luteranos*—dijo Ido sonriendo, muy satisfecho de tener ocasión de soltar aquel chiste, que era viejo y había sido soltado sin número de veces."<sup>59</sup>

R. Sheridan, dramaturgo inglés (1751-1816), creó en *The Rivals*, el personaje de Mrs. Malaprop, caracterizado por su uso indebido de algunas palabras poco frecuentes en su

lenguaje ordinario<sup>60</sup>. El nombre del personaje resultaba de la composición del francés *mal à propos*, y el sustantivo derivado *malapropismo* viene usándose desde entonces para nombrar el error cometido por la persona que, al querer utilizar una palabra no bien conocida, la sustituye por otra de composición fonética similar<sup>61</sup>. Si en el caso de la *etimología popular* se crea un término nuevo, variando analógicamente la forma existente pero conservando el significado de esa forma existente, en el caso del *malapropismo* hay en la mente del hablante una situación de homofonía, de homonimia. El locutor tiene sólo una intuición aproximada de la forma que corresponde al significado que quiere transmitir, de hecho, desconoce exactamente el significado de la una y de la otra, "pero sabe vagamente que una de ellas conviene al contenido de lo que intenta transmitir."<sup>62</sup>

Veamos un caso que Galdós pone en boca de dos personajes femeninos.

Nicanora le cuenta a Jacinta:

"Luego le dio el tifus, y se puso tan malo que estuvo *suministrado* y creíamos que se iba."<sup>63</sup>

Fortunata informa a Rubín:

"No hubo tiempo de *suministrarle* y sólo le cogió la Unción."<sup>64</sup> El *malapropismo*, pues, error que implica el uso de una forma incorrecta para el significado que se pretende transmitir, responde a un conocimiento exclusivamente oral de los signos, que puede justificar una percepción defectuosa y, como consecuencia, una emisión también defectuosa. Esa es la razón por la que incurre en él Francisco de Torquemada, que reconoce:

"Ya saben que no he tenido principios, y aquí, para *inter nos*, confieso mi desconocimiento de muchos vocablos, que jamás se usaron en los barrios y entre las gentes que yo trataba ante."<sup>65</sup>

El proceso de ascensión social que Torquemada lleva a cabo se plasma en una progresiva adquisición de cultismos<sup>66</sup>:

"llegaban a su nariz tufos de grandeza y de *caballería*, quiere decirse, de caballerosidad..."<sup>67</sup>

y de locuciones cultas ya tradicionales:

"hasta que cerró la pestaña me tuvo en el suplicio de *Tártaro* con aquellos disparates."<sup>68</sup>

Esta frase constituye un claro ejemplo de cómo Galdós crea comicidad mezclando en una misma emisión verbal diferentes estilos de lengua, técnica ya advertida<sup>69</sup>. Por nuestra parte, ponemos de relieve que ni la locución *suplicio de Tántalo* ni *espada de Damocles*, que comentaré a continuación, están recogidas entre "las locuciones nominales singulares" de la obra de M.C. Lassaleta<sup>70</sup>. En el discurso que pronuncia Torquemada (prueba de la culminación de su aprendizaje lingüístico) hay un aprovechamiento —quizá excesivo— de una confusión. Este es el texto:

“... y siempre tendréis suspendida sobre vuestras cabezas *la espada de Aristóteles*... (*Rumores*). Quiero decir... He dicho Aristóteles, porque... (*Se ríe, y ríen todos esperando un chiste*) tengo verdadera manía por este filósofo, que es el más práctico de todos. (*Sí, sí.*) Es mi hombre; le llevo en el pensamiento a todas horas del día. Y como *tengo para mí* que el tal Damocles, el de la espada, era un hijo de tal...”<sup>71</sup>

El *malapropismo* tiene unas causas de naturaleza social, pues se da cuando un hablante pretende elevar su estilo de lengua, usando uno que no le es propio. Pronunciará un término inexistente o uno confundido, siendo presa de “un sentimiento de inseguridad o inferioridad”<sup>72</sup>. Oigamos a doña Lupe, y a la posterior corrección de Máximo:

“Ha hecho un capitalazo con ese jarabe... no recuerdo bien el nombre; es algo así como *latro-faccioso*...  
— El *lacto-fosfato de cal perfeccionado* —dijo Maxi—. ”<sup>73</sup>

Los términos médicos o farmacéuticos se prestan, quizá como ningún otro tipo de léxico especializado, a esas chuscas deformaciones con las que Pérez Galdós redondea su trazado de la personalidad de algunos personajes, al tiempo que crea situaciones de distensión para su lector. Dos de los ejemplos de que dispongo proceden de *Misericordia*, el primero al ciego Pulido y el segundo a la Pitusa:

“Y a los tres días, muerte natural por calenturas *perdiciosas*.”<sup>74</sup>

“todo el santo día le daban de hora en hora unos *sincopestes* tan tremendos, que se quedaba como cadáver”<sup>75</sup>

Otros dos ejemplos proceden de *Fortunata y Jacinta*. En el primer caso hablan unas vecinas a Fortunata:

“y al tío Manjavacas un unguento en un tarro largo que los *pitofufito*... ¿sabe?, lo que le di yo a mi niña el año pasado,”<sup>76</sup>

“A todo contestó Severiana: el doctor había mandado que se le diera doble dosis de la *nuez cómica*,”<sup>77</sup>

Las cuatro voces correctas: *perniciosas*, *sincopestes*, *hiposulfito* y *nuez vómica* deben de ser desconocidas para esos hablantes, y el autor las cambia por formas fonéticamente próximas. Sólo en un caso, con *sincopestes*, la deformación es excesiva, al sumarse al alargamiento en una sílaba la traslación del acento.

No es mi intención citar pormenorizadamente los estudios sobre la lengua de Pérez Galdós. Por una parte, están los que han puesto de relieve la fuerza de la “palabra” (S. Gilman, J. Kronik); por otra, están los que han analizado el tono popular de esa lengua (G. Andrade-J.J. Alfieri, M.C. Lassaleta, T. Navarro Tomás, J. de Onís); por otra más, los que detallan la utilización concienzuda de un tipo de lengua como elemento configurador de la personalidad (S. Bacarisse, V.A. Chamberlin, H.B. Hall, D. Lida, R. Ricard, D. Rogers, A.

Sánchez Barbudo, S. Sobejano, W.H. Shoemaker). Otra faceta muy interesante es la modificación del habla que manifiestan los personajes afectados de determinados trastornos o, simplemente, con estados de ánimo exaltados, o en situaciones críticas.

El modo de hablar del ciego Almudena en *Misericordia* es "un mundo idiomático aparte"<sup>78</sup>, además de que su ceguera le lleva a gesticular con abundancia.

Francisco de Torquemada va incorporando una "segunda lengua"<sup>79</sup>, consciente de que ésa será arma infalible para adoptar la nueva y ansiada personalidad.

Lo que aquí hemos querido mostrar es cómo Pérez Galdós ha prodigado unos recursos lingüísticamente conocidos y bien definidos, sirviéndose de ellos para caracterizar la expresión verbal defectuosa, insegura e imprecisa de hablantes poco instruidos (mujeres, en los más de los casos) pero, obteniendo, al mismo tiempo, una fuente de humor.

#### Notas

<sup>1</sup> E. Veres D'Ocón, "Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda", RFE, XXXIV, 1950, pp. 195-237.

<sup>2</sup> A. Rosenblat, *La lengua del "Quijote"*, Gredos, Madrid, 1971, pág. 33.

<sup>3</sup> S. Ullmann en su *Semántica* (Aguilar, Madrid, 2.ª reimpr. de la 2.ª eed., 1972, pág. 130) alude a la existencia de "malapropismos" en el dramaturgo inglés.

<sup>4</sup> A. Rosenblat, *ob. cit.*, pp. 33-35.

A. Alonso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", NRFH, II, 1948, pp. 1-20.

<sup>5</sup> R.M. Flores, "Sancho's Rustic Speech", El Crotalón, Anuario de Filología Española, Madrid, 2, 1985, pp. 77-95.

<sup>6</sup> M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Planeta, Barcelona, 1975, tomo II, 7, pp. 624-625.

<sup>7</sup> B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Cátedra, Madrid, 1983, I, p. 660.

<sup>8</sup> I. Román, "Juego lingüístico y endogénesis en las "Novelas Contemporáneas"", Galdós. Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987), Actas Congreso Internacional, pp. 87-98.

M<sup>a</sup> T. Llano Gago, *Recursos humorísticos en la obra de Quevedo*, tesis doctoral, U. de Salamanca, curso 1980-81.

C.A. Montaner, *"Galdós, humorista" y otros ensayos*, Partenón, Madrid, 1969.

M. Nimetz, *Humor in Galdós. A Study of the "Novelas Contemporáneas"*, Yale U. Press, New Haven - Londres, 1968.

D.F. Urey, *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge U. Press, 1982.

T. Avelayra Arroyo de Anda, *El humorismo de Cervantes en sus obras menores*, México, 1962.

E.J. Gramberg, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas "Clarín"*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1958.

<sup>9</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 347.

<sup>10</sup> B. Pérez Galdós, *Torquemada en el Purgatorio*, Alianza, Madrid, 1967, pp. 442-443.

<sup>11</sup> R. Senabre, "Creación y deformación en la lengua de Arniches", Segismundo, Madrid, II, 2 (1966), 1967, p. 271.

<sup>12</sup> B. Pérez Galdós, *Torquemada en la cruz*, Alianza, Madrid, 1967, p. 135.

<sup>13</sup> *Torquemada en la cruz*, p. 136.

- <sup>14</sup> B. Pérez Galdós, *Misericordia*, Hernando, Madrid, 13.<sup>a</sup> ed., 1976, p. 12 (el ciego Pulido).
- <sup>15</sup> *Torquemada en la cruz*, p. 94 (Fco. de Torquemada).
- <sup>16</sup> J.M. González Calvo, *La prosa de Ramón Pérez de Ayala*, Ediciones de la U. de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 146, nota. 284.
- <sup>17</sup> *Torquemada en el Purgatorio*, p. 347.
- <sup>18</sup> B. Pérez Galdós, *Tristana*, Alianza, Madrid, 7.<sup>a</sup> ed., 1984, p. 111.
- <sup>19</sup> M. Seco, *Arniches y el habla de Madrid*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1970, pp. 69-74.
- <sup>20</sup> R. Senabre, *art. cit.*, p. 267.
- <sup>21</sup> *Torquemada en la cruz*, p. 144.
- <sup>22</sup> *Misericordia*, p. 12 (el ciego Pulido).
- <sup>23</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 667.
- <sup>24</sup> C. Bobes, "El sayagués", *Archivos Leoneses*, 44, 1968; J.E. Gillet, "Notes on the Language of the Rustics of the sixteenth century", *Homenaje a R. Menéndez Pidal*, Madrid, I, 1929; J. Lihani, "Some Notes on the Sayagués", *H*, XLI, 1958; J. Lihani, "El lenguaje de Lucas Fernández, estudio del dialecto sayagués", Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1973; G. Russel, "Valencian in the Sixth Paso of Lope de Rueda's *Deleitoso*", *HR*, XXI, 1953; Ch. Stern, "Sayago and Sayagués in the Spanish History and Literature", *HR*, XXIX, 1961; F. Weber, "Latinismos arrusticados en el sayagués", *NRFH*, I, 1947; L.A. Santos, *Las hablas marginales en la literatura española: morisco, vizcaíno y guineo*, tesis doctoral, U. Autónoma de Madrid, curso 1982-83.
- <sup>25</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, pp. 205-206.
- <sup>26</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 228.
- <sup>27</sup> B. Pérez Galdós, *La desheredada*, Alianza, Madrid, 1967, p. 138 (don José Relimpio).
- <sup>28</sup> *Misericordia*, p. 298.
- <sup>29</sup> B. Pérez Galdós, *El amigo Manso*, Alianza, Madrid, 7.<sup>a</sup> ed., 1984, p. 107.
- <sup>30</sup> R. Senabre, *art. cit.*, p. 268.
- J.M. González Calvo, *ob. cit.*, p. 92.
- <sup>31</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 582.
- <sup>32</sup> *Torquemada en la cruz*, p. 88.
- <sup>33</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 562.
- <sup>34</sup> *Torquemada en el Purgatorio*, p. 281.
- <sup>35</sup> *Torquemada en la cruz*, p. 137.
- <sup>36</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, 485.
- <sup>37</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 495 (M. Rubín y Fortunata).
- <sup>38</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 573.
- <sup>39</sup> *La Desherada*, p. 85.
- <sup>40</sup> *Torquemada en el Purgatorio*, p. 325.
- <sup>41</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, 482.
- <sup>42</sup> *Torquemada en la cruz*, p. 151.
- <sup>43</sup> J. Orr, "L'Etymologie populaire", *RLR*, 18, 1954, p. 131.
- <sup>44</sup> M. Seco, *ob. cit.*, p. 69.
- <sup>45</sup> R. Carnicer, *Sobre el lenguaje de hoy*, Prensa Española, Madrid, 1969, p. 41.
- <sup>46</sup> V. García de Diego, *Lingüística general y española*, CSIC, Madrid, 1951.
- <sup>47</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 259.
- <sup>48</sup> R. Carnicer, *Nuevas reflexiones sobre el lenguaje*, Prensa Española, Madrid, 1972, pp. 255-257.
- <sup>49</sup> R.J. Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1955, p. 538.
- <sup>50</sup> *Torquemada en el Purgatorio*, pp. 259-260.

- <sup>51</sup> *Torquemada en el Purgatorio*, p. 282.
- <sup>52</sup> R.J. Cuervo, *ob. cit.*, p. 675.
- <sup>53</sup> F. Lázaro Carreter, *Lengua Española: historia, teoría y práctica*, I, Anaya, Salamanca, 1973.
- <sup>54</sup> *Fortunata y Jacinta*, II, p. 456.
- <sup>55</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 665.
- <sup>56</sup> Benito Pérez Galdós, *Torquemada y San Pedro*, Alianza, Madrid, 1967, p. 547 (Torquemada).
- <sup>57</sup> F. Marcos Álvarez, *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*, Publicaciones de la U. de Extremadura, Cáceres, 1989, s.v. *paranomasia*.
- <sup>58</sup> *Torquemada en el Purgatorio*, p. 267 (Torquemada).
- <sup>59</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 327.
- <sup>60</sup> Me remito a R. Estapà, "Una propuesta: el malapropismo", *Anuario de Filología*, U. de Barcelona, 5, 1979, pp. 257-266.
- <sup>61</sup> R.M. Flores, *art. cit.*
- <sup>62</sup> R. Estapà, *art. cit.*, p. 62.
- <sup>63</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 352.
- <sup>64</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 486.
- <sup>65</sup> *Torquemada en el Purgatorio*, p. 301.
- <sup>66</sup> M. Nimetz, *ob. cit.*, p. 55.
- <sup>67</sup> *Torquemada en la cruz*, p. 107.
- <sup>68</sup> *Torquemada en la cruz*, p. 84.
- <sup>69</sup> D.F. Urey, *ob. cit.*, p. 47.
- <sup>70</sup> M.C. Lassaleta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Insula, Madrid, 1974, pp. 57-60.
- <sup>71</sup> *Torquemada en el Purgatorio*, pp. 439-440.
- <sup>72</sup> S. Ullmann, *ob. cit.*, p. 129.
- <sup>73</sup> *Fortunata y Jacinta*, II, p. 272.
- <sup>74</sup> *Misericordia*, p. 103.
- <sup>75</sup> *Misericordia*, p. 169.
- <sup>76</sup> *Fortunata y Jacinta*, I, p. 362.
- <sup>77</sup> *Fortunata y Jacinta*, II, p. 181.
- <sup>78</sup> D. Lida, "De Almudena y su lenguaje", *NRFH*, XV, 1961, p. 308.
- <sup>79</sup> D. Rogers, "Lenguaje y personaje en Galdós (un estudio de «Torquemada»)", *CH*, LXIX, 1967, p. 252.

