

LA PERTINENCIA EN LA UTILIZACIÓN DE LA «FABLA ANTIGUA» EN LOS DRAMATURGOS ÁUREOS

Antonio SALVADOR PLANS
Universidad de Extremadura

Bajo la común denominación de *fabla* se esconden en realidad diversas modalidades de referirse a un mismo hecho: la imitación deliberada y consciente de un lenguaje supuestamente arcaizante, sumamente libresco, y que muy poco tiene que ver con la realidad del habla medieval que los dramaturgos del Siglo de Oro pretenden imitar. No me parece necesario, por tanto, insistir ahora en este punto.

Sí quiero, en estos momentos, centrar mi atención sobre un aspecto de la *fabla* sin duda menos estudiado. En este artificio literario, en cuya elaboración se establece un claro signo de complicidad y de reconocimiento de límites teatrales entre autor y espectadores, el empleo de ese lenguaje arcaizante resulta sumamente pertinente. Para ello quiero señalar su uso concreto en diversas obras del período áureo.

No se trata, y es un rasgo muy importante en el que creo necesario insistir, de la utilización con fines cómicos de una lengua supuestamente vinculada con un área dialectal concreta, como ocurre con el *sayagués*¹. Esta finalidad cómica² tan evidente en autores del XVI como Juan del Enzina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Naharro o Diego Sánchez de Badajoz, entre otros, no va a cesar ni mucho menos en el siglo siguiente. En primer lugar, por la propia continuación de un ya cada vez más estereotipado *sayagués* que emplean ocasionalmente Cervantes, Quevedo, Lope, Tirso de Molina o

¹ Aunque tenga realmente poco que ver con el habla de la comarca de *Sayago*, sino más bien con una zona mucho más amplia, tal y como ha sido reiteradamente señalado, sobre todo por John LIHANI en su magnífica obra *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, 1973.

² No puede olvidarse, además, que el efecto cómico está especialmente subrayado por el tipo de público al que van dirigidas las obras de estos dramaturgos, un público cortesano y noble en los casos de Enzina, Gil Vicente o Torres Naharro; quizás más amplio en el caso de Lucas Fernández. Pero en todo caso, un público que advertía el inequívoco guiño burlesco que este lenguaje representaba.

Torres Villarroel³ entre otros. En segundo lugar, por la incorporación, o cuando menos una amplia extensión, de otros lenguajes a la producción dramática, como las hablas de negros, de moriscos o de vizcaínos, entre otras.

Esta comicidad no existe en absoluto en la imitación de ese hipotético e indefinido lenguaje antiguo que por razones de comodidad seguimos denominando *fabla*. En él, lo que hay es un intento claro de crear una atmósfera de época arcaica, en una convención en la que el espectador —insisto en ello— no encuentra en ningún momento ocasión para la burla. Hay, pues, una diferencia primordial entre la utilización de este lenguaje y de los otros que he estado citando.

1. LA REFLEXIÓN SOBRE LA LENGUA

En algunas de las obras que voy a analizar en estas páginas asistimos a un hecho que desde el punto de vista de la concepción teatral me parece de gran interés. No se trata sólo de propiciar un ambiente arcaizante por medio de recursos lingüísticos, sino de que esa diferencia entre la lengua «recreada» y la lengua de la época en que se está contemplando la obra teatral figura como elemento inserto en su propia estructura.

Un ejemplo muy significativo, y que quiero comentar con cierta extensión, es el que tiene lugar en *Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega⁴. En esta obra, la lengua sirve, en primer lugar, como un elemento de identidad por parte de los habitantes del escondido valle. En el momento en que se está discutiendo la idea de *Triso*, sin duda el más culto de ellos, de la posible existencia de otros mundos y de otros hombres, *Marfino*, el personaje que más se opone inicialmente a los cambios que pueden derivarse de esta nueva situación, exclama:

«Nosotros habitamos este valle,
cerrado de estos montes espesísimos,
cuyas sierras empinan sus cabezas
a topetar con las estrellas mismas,

³ CERVANTES lo emplea en *El Quijote* cuando ante la recriminación de Don Quijote a Sancho por decir *friscal* por *fiscal*, éste responde: «No se apunte vuesa merced conmigo, pues sabe que no me he criado en la Corte ni he estudiado en Salamanca, para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos. Sí, que ¡Válgame Dios! no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano» (Parte II, Cap. XIX). Quevedo lo utiliza en un romance satírico, *Romance sayagués burlesco*, escrito en 1606. LOPE, entre otras obras, en *Fuenteovejuna*. TIRSO DE MOLINA en *La Peña de Francia*. Por su parte, Torres Villarroel hace uso de él con mayor profusión que los autores que acabo de citar.

⁴ Las citas corresponden a la edición de la BAE, *Obras de Lope de Vega*, tomo XXIV, Madrid, 1968 (reimpresión). Para comprender el lugar que esta obra ocupa en la producción dramática de Lope de Vega es preciso acudir al análisis efectuado por J. M. ROZAS: «*Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 309-329.

sin que jan
quién fue e
En esta ler
nos cubren
y la caza q
Si vivimos
y nos habe
¿por qué d
alguna env

Como es fácil s
cuando se produzca
las Batuecas por un
Alba, Don Juan, Bri
El momento ini
cuando el batueco A
hombre. Tiene lugar

BRIANDA
¿Si hablaré
¡Si es serran
¿Huyes?

MILENO
Non fuyo d
¿Quién será
En la fabra
que sois ser
¿Hay más n

En otro moment
Juan, logra retener a
GERALDA
¿Quién eres
Toda entele

⁵ Hay que tener en c
rias. El afán de curiosidad c
resultado será la integración
Alba. En el plano lingüístico
mos ocasión de comprobar, e
eliminada. Al final, los habitu

⁶ En este diálogo se
lingüística que se establece,
de la superioridad del mundo
estamos ante todo un extrañic
da, pese a creer que es un h
nuación: Don Juan - Briand

sin que jamás ninguno haya sabido
 quién fue el primero que nos dio principio.
En esta lengua habramos, estas chozas
 nos cubren, estos árboles sustentan,
 y la caza que matan nuestros arcos.
 Si vivimos en paz sin ser regidos
 y nos habemos aumentado tanto,
 ¿por qué das ocasión⁵ que nos deshaga
 alguna envidia donde nunca reina?» (p. 358).

Como es fácil suponer, la observación de esas diferencias se acentuará cuando se produzca el encuentro entre los dos mundos, el de los habitantes de las Batuecas por un lado, y, por otro, los integrantes de la corte del Duque de Alba, Don Juan, Brianda y Mendo.

El momento inicial del encuentro al que me estoy refiriendo tiene lugar cuando el batueco *Mileno* deja el valle y se encuentra con *Brianda* vestida de hombre. Tiene lugar el siguiente diálogo:

BRIANDA:
 ¿Si hablaré? ¿Qué le diré?
 ¿Si es serrano! ¡Hola! ¿Quién va?
 ¿Huyes?

MILENO
 Non fuyo de vos.
 ¿Quién serás que me aterris?
En la fabra me decís
 que sois semejo de Dios.
 ¿Hay más mundo de este cabo? (367)⁶.

En otro momento de la obra, *Mendo*, el amigo y acompañante de Don Juan, logra retener a la serrana *Geralda*:

GERALDA:
 ¿Quién eres? Detente allá.
 Toda cntelerida estó.

⁵ Hay que tener en cuenta que las palabras de *Marfino* en este contexto son claramente premonitorias. El afán de curiosidad de Triso conducirá al encuentro con ésa para ellos desconocida civilización. El resultado será la integración y por tanto la pérdida de sus peculiaridades, con el sometimiento al Duque de Alba. En el plano lingüístico, esta pérdida de identidad también tendrá su reflejo, puesto que como tendremos ocasión de comprobar, el habla peculiar que poseen y que han mantenido durante más de seis siglos será eliminada. Al final, los habitantes de las Batuecas no ofrecerán particularidades lingüísticas de ningún tipo.

⁶ En este diálogo se observa además un doble sentido. Por una parte se refiere a la pura diferencia lingüística que se establece, en donde existe un reconocimiento implícito por parte del habitante del valle de la superioridad del mundo exterior y civilizado, aspecto presente a lo largo de toda la obra. Pero también estamos ante todo un extraño juego amoroso que se prolongará después: Mileno se siente atraído por Brianda, pese a creer que es un hombre. No olvidemos en este sentido el triángulo que se produce casi a continuación: Don Juan - Brianda / Celio - Taurina.

MENDO

Hombre soy, hombre soy yo;
escucha, llégate acá.

GERALDA

Bien cuido *en tu fabla y talle*
que eres home, mas non vi
home que semeje a ti
en cuantos sostiene el valle
[...]

MENDO

Sin duda no ha visto gente,
que este monte con la frente
escalando el cielo está.
El traje y lengua es extraña,
aunque buen talle de moza.
¿Tienes muy lejos la choza? (p. 379)?

Podríamos seguir presentando más ejemplos de este tipo, pero no creo que resulte necesario⁸. La diferencia de las dos lenguas no está vista por Lope desde una perspectiva lejana, sino que identifica (ya he señalado que ocurre con todos los elementos de la obra) su propia lengua con los aspectos más positivos. Incluso los rústicos habitantes del valle parecen estar de acuerdo con esta situación. Cuando, tras el pasaje que ya he comentado, Mileno rapta a Brianda, va inmediatamente a mostrar su captura a sus compañeros. Cuando llega junto a ellos, *Marfino* observa:

«Un hombre siento *groñir*».

Y, en efecto, aparece Mileno con Brianda. Cuando ésta se queja de su situación, *Triso* se pregunta:

«¡Ay, cielo!

¿Quién face aqueste *rumor*?» (p. 370).

⁷ Puede observarse la estructura paralelística empleada por Lope en el empleo de recursos. *Mendo* resalta la extrañeza del traje y de la *lengua*, frente al buen talle de moza. *Geralda*, por su parte, destaca la *fabla* y el talle, pero poco después (380) le dice: «Buena persona tenéis. / Cuando no estéis aterido, / nos casaremos los dos; / que quiero parir de vos / un home tan bien vestido»

⁸ Así, entre otros, *Don Juan*, cuando intenta hablar con los campesinos del Castañar, ante la huida de éstos, comenta que debe haber sido por su apariencia física, pero no por su lengua, puesto que es la misma: «Por esos montes subí / cansado de estos villanos, / desde cuyos cortos llanos / dos pastores descubrí; / pero ninguno esperó, / espantados de mi traje, / porque del mismo *lenguaje* / ningún hombre se espantó» (p. 388).

No obstante, l
expuesta por Lope
enlace entre las d
Batuecas, y que es
zación que permiti
en el sistema socia

BRIANDA

¿Cómo ha
hombres, s
¿Y habláis

PELASGO

Aquí nos h
si la tu ler
sin duda er
fuimos tale
y él mismo

La lengua, pues
mordial en esta obra

También en *Los*
numerosos datos qu
la importancia de la
medio que lleva a l
determinado país. E
se refleja también e
Ramiro, uno de los
Navarra, marcha a l
de guerra que oye:

RAMIRO

Fagádcsm
de las lides
qué trompet

⁹ Puede verse en est
do: religioso, social y cultur
cen diseminadas y que se r
Vid., en este sentido, *ROZAS*
tas por la misma época, *Los*
semejanzas temáticas evider
trabajo no aparece en ningun
correctísimo español de la ép

¹⁰ VÉLEZ DE GUEVARA
PROFETI, Pisa, 1970.

No obstante, la comunicación es posible por una razón muy simple, expuesta por Lope a través de *Brianda / Celio*, personaje que va a servir de enlace entre las dos culturas. No olvidemos que es proclamado rey de las Batuecas, y que es quien lleva a cabo la labor de cristianización y de culturización que permitirá integrar a los rudos e independientes habitantes del valle en el sistema social común:

BRIANDA

¿Cómo habéis vivido aquí,
hombres, sin Dios y sin ley?
¿Y *habláis castellano* así?⁹

PELASGO

Aquí nos hemos criado;
si la tu lengua sabemos,
sin duda en tiempo pasado
fuimos tales cual te vemos,
y él mismo nos ha trocado (pp. 373-374).

La lengua, pues, la peculiaridad de su empleo, adquiere importancia primordial en esta obra de Lope. Tendremos ocasión de volver sobre ello.

También en *Los hijos de la Barbuda*, de Vélez de Guevara¹⁰, se encuentran numerosos datos que indican la reflexión, por parte de diversos personajes, de la importancia de la lengua y de su diferenciación. La lengua es el principal medio que lleva a la identificación de un personaje como perteneciente a un determinado país. Este hecho que todos conocemos y que hemos comprobado, se refleja también en la obra dramática a la que me estoy refiriendo. Cuando *Ramiro*, uno de los dos hijos de *La Barbuda*, huyendo del castigo del Rey de Navarra, marcha a Francia, pregunta qué significan las trompetas y tambores de guerra que oye:

RAMIRO

Fagádesme merced, si en la medida
de las lides se face, de decirme
qué trompetas son esas y atambores.

⁹ Puede verse en esta breve cita lo que vengo señalando: la integración se produce en el triple sentido: religioso, social y cultural. Esta integración es preciso vincularla con las alusiones que en la obra aparecen diseminadas y que se refieren a la conquista de Granada o al inminente descubrimiento de América. Vid., en este sentido, ROZAS, J. M., *Loc. cit.*, pp. 316-317, en donde relaciona la pieza teatral con dos escritas por la misma época, *Los guanches de Tenerife* y *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, con semejanzas temáticas evidentes. No obstante, la peculiaridad lingüística que supone el centro del presente trabajo no aparece en ninguna de ellas. Tanto los indios como los habitantes de Canarias se expresan en un correctísimo español de la época de Lope.

¹⁰ VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *Los hijos de la Barbuda*, introducción, texto crítico y notas por M. G. PROFETI, Pisa, 1970.

FRANCÉS

¿Sois español?

RAMIRO

Al grado vueso, amigo.

FRANCÉS

Bien se os echa de ver en lengua y traje,

y en no saber también estas civiles

guerras de Francia. (¡Qué buen talle tiene!)¹¹ (vv. 1825-1831).

Es lógico que el soldado francés identifique a Ramiro como español por su traje y sobre todo por su lengua. Pero lo importante es la plasmación literaria del hecho. Algunos versos después, cuando *Sancho*, criado de Ramiro, intenta conocer la causa de las fiestas que se están organizando, interroga a otro francés, sin que éste lo reconozca como perteneciente a un país distinto¹². No en vano, el artificio teatral permite hablar a personas de cultura muy diferente sin que el elemento lingüístico interfiera en absoluto.

Cuando *Ramiro* va a casarse con la reina *Margarita*, el noble joven es presentado con un espectacular cambio que analizaré más adelante. Pero lo que importa ahora es que ésta reconozca lo siguiente:

«¡Qué Durandarte francés

en lengua y ternura estáis!» (vv. 2230-2231).

Hasta tal punto que ni siquiera identifica a su criado *Sancho*, quien afirma:

«*La fabla mudado habedes*

con el oficio de rey» (vv. 2258-2259).

También se encuentran referencias de esta índole en *Nuestra Señora de Atocha*, de Rojas Zorrilla¹³. Todas están puestas en boca de *Limonada*, el gracioso de la comedia, quien tras haber conseguido escapar del cautiverio moro, oye voces en la oscuridad nocturna y exclama:

«La mia lengua de Castiella

Escocho hablar non lejos» (483c)

¹¹ Puede comprobarse la similitud con algunos de los fragmentos analizados de Lope de Vega. Los elementos que observa el francés en Ramiro son: lengua, traje y talle.

¹² SANCIO: «Por la Vera Cruz, francés, / que me habedes de escochar, / e me he de agarrar de vos / fasta saber lo que quiero». FRANCÉS Quinto: «¿Quién eres, hombre?» SANCIO: «Un romero / que va pidiendo por Dios, / e quiero de vos saber / estas fiestas por qué son, / que otros en esta sazón / no me han querido atender, / porque entré agora en París» FRANCÉS Quinto: «¿Y de dónde eres?» SANCIO: «De España». (vv. 2142 y ss.).

¹³ Se publicó en 1645, en la *Segunda Parte* de sus comedias. Sigo aquí la edición de la BAE, *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas por don Ramón de Mesonero Romanos. Cito por la reimpresión de 1952 (en ella la obra se encuentra en las pp. 471-492).

Pero además l
nen *Limonada* y
teatrales. Durante
demás que se est
obstáculo para la
momento determ
malherido, solicit

LIMON

«Yo faré
por facer
Qué bien
no he vis
Toma est

LIMON

¿Non me
¿Fablas l

LIMON

Pues ea, .

LIMON

Amigo,
Es *recipe*

LIMON

Él es tem
A este bo

LIMON

Es bote d
LIMON

¿Qué desc

LIMON

Non quier

a un homl
yo quiero

tus, Mahc
por cierto

muerto cc

Pero además hay en la obra, y en una divertida escena en la que intervienen *Limonada* y el moro *Mahomat*, una clara parodia de estas convenciones teatrales. Durante toda la comedia, y de la misma manera que ocurre con las demás que se están analizando, la diferencia de lengua que se establece no es obstáculo para la intercomprensión entre cristianos y musulmanes. Pero en un momento determinado, de tensión dramática, puesto que el moro, que está malherido, solicita al criado que lo remate, se establece el siguiente diálogo:

LIMONADA

«Yo faré cuanto pudiere
por facerte aqueste bien:
Qué bien riñe y se defiende,
no he visto valor igual;
Toma este tajo *agonal* .

MAHOMAT

No te entiendo.

LIMONADA

¿Non me entiende?
¿Fablas latín?

MAHOMAT

Sí, señor.

LIMONADA

Pues ea, *recipe* digo.

MAHOMAT

¿Qué *recipe* es este?

LIMONADA

Amigo,
Es *recipe* de dolor.

MAHOMAT

Acaba.

LIMONADA

Él es temerario.
A este bote te preven

MAHOMAT

¿Qué bote es ese también?

LIMONADA

Es bote de boticario.

MAHOMAT

Ya muero.

LIMONADA

¡Qué desconsuelo!

MAHOMAT

Mátame o me mataré

LIMONADA

Non quiera Dios que yo dé
a un hombre que está en el suelo;
yo quiero alargarte, cito,
tus, Mahomat; ya murió
por cierto que se fincó
muerto como un pajarito» (490b)

Es, pues, un texto indudablemente irónico. Lo que parece no entender el moribundo *Mahomat* es el término *agonal*¹⁴ empleado por *Limonada*. Pero lo que importa en estos momentos es que se trata de un cultismo, usado por el gracioso de la comedia. Que un criado¹⁵ y un moro establezcan un diálogo con introducción de vocablos latinos¹⁶, con la alusión al conocimiento del latín por parte de ambos¹⁷, conduce a esta situación burlesca a la que estoy aludiendo.

La propia lengua y la reflexión sobre ella es pues, como estamos observando, un elemento primordial en la elaboración de estas piezas teatrales.

2. EL EMPLEO DE LA FABLE

Esta importancia que la consideración de la lengua posee en algunos dramaturgos del período áureo va a reflejarse en la propia estructuración de las piezas teatrales. La finalidad será la de contribuir a la creación de un tópico ambiente de antigüedad, situado en una lejana e indeterminada Edad Media, con la exaltación de unos valores que pueden inmediatamente ser trasladados a la época propia de los autores. Para lograr este hecho, y desde el punto de vista de la utilización de la lengua, caben dos posibilidades:

1º) La generalización de la *fabla* en toda la obra, con independencia de la adecuación a unos personajes concretos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la *Comedia de la libertad de Castilla por el Conde Fernán González*, atribuida a Hurtado de Velarde¹⁸, o con *Los Jueces de Castilla*, de Agustín Moreto¹⁹. En ellas el empleo de ese lenguaje antiguo es constante²⁰.

¹⁴ Tanto COVARRUBIAS como Autoridades, s.v., definen el término que nos ocupa como unas fiestas dedicadas al dios Jano, y en las que el ministro, al ir a sacrificar un cordero, alzaba el brazo y con el cuchillo en la mano, preguntaba al pueblo si tenía que degollarle. Nótese, pues, el paralelismo, burlesco y degradado, claro está, con la escena que se está narrando. Aquí el «ministro» es el mismo *Limonada* que pregunta, no a los espectadores, sino a la propia víctima, si ha de ajusticiarle.

¹⁵ Criado polígloto, al parecer, pues aparte de entender el lenguaje de los moros y latín, conoce, o, al menos, está en contacto con el italiano, por lo que se deduce de este fragmento: «Non vollo ese mientes, como dice el italiano». (486a). Evidentemente, estamos ante la figura del gracioso culto, cuyo principal representante es el estudiante necesitado que para aliviar sus males ejerce como criado.

¹⁶ La introducción de expresiones latinas, con deformaciones populares incluidas, son habituales en el teatro áureo. Véase al respecto el capítulo titulado «La "Música barbaresca"», perteneciente al libro clásico de Luis GIL FERNÁNDEZ, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 127-138. Lo burlesco aquí reside, pues, en el hecho en sí de la elección de latinismos y en la referencia al conocimiento del latín por parte del moro.

¹⁷ Conocimiento evidentemente falso, por lo que puede verse, al menos por parte del moro, que no entiende el significado de *recipe*. El carácter burlesco del fragmento se incrementa con la alusión al tópico de los médicos y boticarios que en vez de sanar matan.

¹⁸ Puede verse en *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, Lisboa, P. Craesbeeck, 1603, ff. 48r-79v.

¹⁹ En *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, coleccionadas e ilustradas por Don Luis Fernández Guerra y Orbe, BAE, XXXIX, Madrid, 1950, pp. 463-489.

²⁰ Por ejemplo, en *Los Jueces de Castilla*, de MORETO, sólo en el momento de la despedida, en el *plaudite*, cuando por tanto se está dirigiendo directamente al público, *Sancho*, el gracioso de la obra, cambia de registro idiomático: «Y con esto, a mi y a Elvira / nos dan cien maravedís / de renta y una alcaidía; / a los presos se perdonan; / y usacedes nos permitan / que nos vamos a cenar, / donde a la salud se brinda / del que da aquí fin dichoso / a *Los Jueces de Castilla*» (p. 489).

2º) El uso selectivo de personajes. El contraste con estas «la solución preferida en *Las famosas asturianas*, por Alfonso Hurtado de Lara²¹, o por Rodríguez de Lara²², o por Rodríguez de Lara²³.

Voy a centrarme en el uso selectivo del «habla» de un doble lenguaje para ponderar a las interacciones.

Las Batuecas del D

Esta obra, cuya estructura presenta una clara división en los batuecos y el moro, y por los campesinos refleja en la lengua del Siglo de Oro, sin duda de un lenguaje arcaico raria del *sayagués* habitantes de las batuecas, quien ind

«En Las Batuecas (rústicos del Siglo de Oro) que los caracterizaba, huidizativa»²⁴.

En efecto, se puede olvidar que a lo largo del XVII: algunos siglos VIII, se enco

²¹ Siglo de Oro edición 55, Salinas (Asturias), 19

²² En *Flor de las Comedias de Ávila*, Barcelona, 1616

²³ Vid. MORLEY y pp. 288-289.

²⁴ ZAMORA VICENTE Honorem Manuel Alvar, 1

parece no entender el
r *Limonada*. Pero lo
no, usado por el gra-
zcan un diálogo con
imiento del latín por
estoy aludiendo.
o estamos observan-
as teatrales.

see en algunos dra-
estructuración de las
eación de un tópico
inada Edad Media,
ente ser trasladados
y desde el punto de
:
independencia de la
por ejemplo, con la
onzález, atribuida a
gustín Moreto¹⁹. En

os ocupa como unas fiestas
ba el brazo y con el cuchi-
lelismo, burlesco y degra-
mo *Limonada* que pregun-
moros y latín, conoce, o, al
: «Non vollo ese mientes,
ioso culto, cuyo principal
riado.

cluidas, son habituales en
perteneciente al libro clási-
(1800), Madrid, Alhambra,
de latinismos y en la refe-

por parte del moro, que no
ta con la alusión al tópico

sbeeck, 1603, ff. 48r-79v.
e ilustradas por Don Luis

nto de la despedida, en el
gracioso de la obra, cam-
/ de renta y una alcaidía; /
onde a la salud se brinda /

2º) El uso selectivo de la *fabla*, limitada a un grupo concreto y determina-
do de personajes. Esta utilización resulta mucho más pertinente, al acentuar el
contraste con estas diferencias lingüísticas, en ocasiones muy notables. Ésta es
la solución preferida por Lope de Vega en *Las Batuecas del Duque de Alba* o
en *Las famosas asturianas*²¹, por Vélez de Guevara en *Los hijos de la Barbu-
da*, por Alfonso Hurtado de Velarde en *La gran tragedia de los siete infantes
de Lara*²², o por Rojas Zorrilla en *Nuestra Señora de Atocha*.

Voy a centrarme en este segundo grupo. ¿Qué personajes utilizan el recur-
so literario del «hablar antiguo»? ¿Qué significado teatral adquiere el empleo
de un doble lenguaje? Veamos con detenimiento las obras para intentar res-
ponder a las interrogantes que están planteadas.

Las Batuecas del Duque de Alba, de Lope de Vega

Esta obra, cuya fecha de composición hay que situar entre 1598 y 1600²³,
presenta una clara dualidad entre el mundo salvaje y encerrado en sí mismo de
los batuecos y el mundo civilizado, integrado por la Corte del Duque de Alba
y por los campesinos del Castañar. Este corte tajante que estoy señalando se
refleja en la lengua: los cortesanos y los campesinos utilizan la modalidad del
Siglo de Oro, sin que prácticamente existan diferencias de matiz, y el empleo
de un lenguaje arcaico, con numerosos elementos tomados de la tradición lite-
raria del *sayagués* y otros de la *fabla* por parte de absolutamente todos los
habitantes de las Batuecas. Este hecho ya ha sido destacado por Zamora
Vicente, quien indica lo siguiente:

«En Las Batuecas se reserva el lenguaje castellano para los no marginados
(rústicos del Castañar, el diablo, los nobles de la pequeña corte ducal) mientras
que los caracteres dialectales se acumulan sobre los habitantes olvidados en la
breña, huidizos, etc. El lenguaje cumple así una función dramática, muy signi-
ficativa»²⁴.

En efecto, se trata, como estoy señalando, de una clara bipartición. No
puede olvidarse que con ello Lope pretende insistir en uno de los hechos reite-
rados a lo largo de toda la obra y que se convertirá en un tópico en el siglo
XVII: algunos seguidores de Don Pelayo, al huir de la invasión árabe en el
siglo VIII, se encontraron con la existencia de un valle inexpugnable. Instala-

²¹ Siglo-la edición de ALONSO ZAMORA VICENTE, Ayalga Ediciones, Colección Popular Asturiana, n°
55, Salinas (Asturias), 1982.

²² En *Flor de las Comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco
de Ávila*, Barcelona, 1616, folios 53r-80v (se encuentra en la Biblioteca Nacional, con la signatura R-13856).

²³ Vid. MORLEY y BRUERTON: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968,
pp. 288-289.

²⁴ ZAMORA VICENTE, A.: «Sobre la fabla antigua de Lope de Vega», *Philologica Hispaniensia in
Honorem Manuel Alvar*, I, Madrid, Gredos, 1983, 645-649. La cita en concreto aparece en la página 646.

dos allí, fueron paulatinamente olvidando los motivos de su estancia²⁵ y perdieron todo contacto con el resto de los hombres, hasta llegar a creer que el mundo se reducía a los contornos que ellos podían observar. Ese aislamiento se traduce en una existencia ruda y salvaje, de la que son vestigios su comportamiento y costumbres (con el lugar común, por ejemplo, de la creencia en hechicerías y en pactos demoníacos), su modo de vestir y, sobre todo, su anquilosado lenguaje. Por eso, las diferencias entre los batuecos van a ser primordialmente de estilo, no de lengua. Por eso, por ejemplo, a los toscos argumentos del rudo *Giroto*, se opone *Mileno*, mucho más culto, con otros de tono más elevado, con el fin de conquistar a *Taurina*. Pero con los mismos rasgos fónicos, morfosintácticos o léxicos. Incluso cuando *Triso*, el más sabio e inquieto de los habitantes del valle, quiere convencer a los demás de la existencia de otro mundo, con argumentos teológicos muy habituales en la época de Lope²⁶, utiliza prácticamente el mismo lenguaje:

«¡Ah Darinto! ¿Es posible que el que hizo
aquel Sol tan fermoso y rellociente
con la Luna tan branca y rellanada,
uno con cara de oro, otro de prata,
y todas las estrellas que los cercan;
estas fuentes que corren, estos árboles,
estas frutas y caza solamente
las hizo y las crió para tan pocos? (p. 358).

La idea que Lope quiere transmitir no es en ningún momento la de ofrecer una sensación grotesca y burda de estos personajes. Quiero insistir en que se trata de una clara característica diferenciadora con el *sayagués*. Los habitantes del valle son muy distintos entre sí, por su psicología e inteligencia. Ante un juego de palabras completamente barroco entre el Sol (a quien parecen adorar), las estrellas, el alba y Alba, por parte de *Taurina*, pregunta *Brianda*:

«Cómo en tanta rustiqueza
tales ingenios tenéis?»

²⁵ Aunque el olvido no es completo, según la versión de Lope. Así, *Triso* se dirige de esta manera a los demás batuecos: «Cerrad con aquella losa / la fuesa, fidalgos homes, / y oíd la mi fabra honrosa / tan digna de vuestos nomes, / alcuznia y prez generosa» (p. 361). Después, a la pregunta de *Brianda* de por qué han permanecido allí aislados, responde *Darinto*: «Dicen que fuyendo un rey / vino a portar por aquí; / y que ciertos labradores, / o soldados de una guerra, / se encerraron en la sierra / que miras» (p. 373). La propia *Brianda* resume los tópicos de la leyenda: «Sin duda sois castellanos / de la perdición de España, / que huyendo los africanos, / cerrados de esta montaña, / habitáis en estos llanos» (374).

²⁶ ROZAS, J. M.: *Loc. cit.*, p. 314, cree hallar también en estos razonamientos el eco de la época de los descubrimientos marítimos peninsulares.

A lo que respon

«Porque ei
y acucia el
la ruda nat

Quizás pueda b
estoy indicando. Se
rasgos burlescos q
mujer tiene muchos
de Enzina o de Lu
del *sayagués*. No si
en otros personajes.
ellos en el habla d
mostrar, simplemen

«¿Has vido
Taurina, q
aquel que i
venado que
aquel sogu
aquel que i
a lanchazco

Lo que hace exc

«¡Extraña i

Esta utilización
literario del XVI e
mente rústico, por l

Frente a este uso
tantes del Valle, el
época. Este segund

1º) Los hombres

2º) Los campesin

²⁷ El Profesor ROZA pesinos: «Resultan fundam
definitivo, por medio de l
incorporar sólo a la histori
hacer vasallos labradores al
entran en el mundo históri
distintos grados sociales, q

A lo que responde aquélla:

«Porque enseña la cabeza,
y acucia el punto que veis
la ruda naturaleza» (p. 376).

Quizás pueda buscarse una excepción en esta uniformidad lingüística que estoy indicando. Se trata de un personaje femenino, *Geralda*, con una serie de rasgos burlescos que no aparecen en los demás personajes. El habla de esta mujer tiene muchos momentos en que parece arrancada de las obras pastoriles de Enzina o de Lucas Fernández. Posee numerosos elementos característicos del *sayagués*. No significa este hecho que los citados rasgos no se encuentren en otros personajes. Lo que más llama la atención es quizás la concentración de ellos en el habla de esta mujer, su hipercaracterización «sayaguesa». Voy a mostrar, simplemente como ejemplo, algunas de sus apariciones:

«¿Has vido por esta sierra,
Taurina, que el ciclo guarde [...]
aquel que non hay ligero
venado que dél se escurra,
aquel sogur que turra,
aquel que al oso más fiero
a lanchazco despachurra?» (p. 356)

«Non poedo
asegurarme tan cedo
del concebido temor.
Si os miro, y os voy a habrar,
la mía pranta se me amuzga,
por que el esprito remuzga
que me venís a matar»
[...]
Non me pecilguéis, garzón,
retiradvos ende un cacho» (380)

Lo que hace exclamar a *Mendo*, el amigo y servidor de Don Juan:

«¡Extraña rusticidad!» (380).

Esta utilización de rasgos que fácilmente nos hacen recordar el *sayagués* literario del XVI es, a mi juicio, pertinente. *Geralda* es un personaje sumamente rústico, por lo que la ironía y la burla sí están presentes aquí.

Frente a este uso dramático de un lenguaje arcaizante por parte de los habitantes del Valle, el resto de los personajes emplea la lengua normal en la época. Este segundo grupo puede subdividirse a su vez en tres:

- 1º) Los hombres y mujeres pertenecientes a la Corte del Duque de Alba.
- 2º) Los campesinos del Castañar²⁷.

²⁷ El Profesor ROZAS, en el artículo que ya he citado, señala la función que desempeñan estos campesinos: «Resultan fundamentales en la continuación y cierre del tema de la obra, porque significan el paso definitivo, por medio de la historia, de la naturaleza al sistema [...] Los bárbaros batuecos no se van a incorporar sólo a la historia en el plano elevado del palacio y sus cortesanos y criados, sino que se van a hacer vasallos labradores al igual que estos villanos ya lo son desde siempre de padres a hijos. Los batuecos entran en el mundo histórico español, que está estructurado desde Dios y el Rey hasta el vasallaje de los distintos grados sociales, que va desde el Duque hasta el último de sus vasallos» (*Loc. cit.*, p. 318).

3º) El Demonio y las demás fuerzas del Mal, presentes en el Valle hasta que Brianda ordena la colocación de cruces.

No existen rasgos lingüísticos que diferencien estos tres subgrupos (sí estilísticos, pero ésta es una cuestión que no nos importa ahora).

Estos dos mundos contrapuestos confluyen en uno. Con mayor exactitud, el mundo salvaje de las Batuecas se somete al orden establecido. El propio Duque lo manifiesta expresamente:

«¡Hombres de casi setecientos años,
de habitación en un profundo valle,
sin conocer que hay Dios, ni rey, ni leyes!
¿En qué libro se escribe mayor fábula?
Ahora bien, esto es cosa que me toca,
como señor de aqueste monte y valle,
y más como a cristiano caballero
[...]
que he de bajar yo mesmo a ver el valle,
y reducir a esta perdida gente
a Dios, a rey y a la ley y a orden política (p. 398).

Cuando Don Juan conduce ante él a los olvidados habitantes del Valle, éstos inmediatamente se echan a los pies del Duque y lo reconocen como su Señor. Pero lo que para nosotros es más importante en estos momentos. La integración en el mundo civilizado, el sometimiento al orden establecido, conlleva también la unificación lingüística. Los batuecos olvidan de inmediato su antiguo hablar y se acomodan al normativo. Cuando el Duque indica que pueden alzarse y abrazarle, *Triso* responde:

«Todos, gran Duque, te abrazan;
que según éste nos cuenta,
es razón y deuda clara;
porque eres nuestro señor
siendo tuya esta montaña» (402).

Pero este cambio de registro lingüístico no afecta sólo al sabio e inquieto *Triso*. Incluso *Giroto*, el más rústico de ellos, exclama:

«Todos somos venturosos
en que de sangre tan alta
vengamos a tener ducño» (402).

No deja de ser significativo que precisamente estos dos personajes rindan pleitesía al Duque. Representan, sin duda ninguna, los dos polos contrapuestos de los habitantes de Batuecas: el más sabio y el más inculto de entre ellos. Son los dos únicos batuecos en hablar en esta escena final. Ambos, al reconocer la autoridad establecida, presentan un mismo modelo de lengua.

Nada queda, con
cación con lo que
No encontramos e
rasgo, no ya arcaico
como elemento di
Cuando esta duali
que había ofrecido
demuestra ser mae:

Las famosas asturi

En esta comedi
je antiguo. La disti
un correcto castella
la *fabla*. Zamora V
situación:

«Es curio:
correctísimo,
cierta pedante
se despeñan a

En efecto, todos
entre el Rey y los n
fundamentalmente,
los elementos diale
ausentes de las inter
una mayor intensific
sentido, nos encont
propio Lope expone
como es sabido, ded

²⁸ Edición citada en
vista. Tendremos ocasión c
güísticamente muy parecid
casi gongorino en algunos
siete Infantes de Lara o la
XVII. Se trata, pues, de un

²⁹ Por citar algunos,
rima *testimunos* y *matrimu*
mejor que tu entendimiento
cran *quillotos* de amores»
cía, en un momento de gra
entregada a los moros), afir
santa enseñados, / y cada
boca de Osorio y de otros n

³⁰ Concretamente se
M. ROZAS, *Significado y do*
de Librería, 1976.

Nada queda, como puede comprobarse, de su peculiar lenguaje. La identificación con lo que va a ser su nueva forma de vida no puede ser más completa. No encontramos en estas respuestas ni un solo elemento peculiar, ni un solo rasgo, no ya arcaico, sino ni siquiera dialectal o vulgar. La lengua ha servido como elemento diferenciador mientras existían dos mundos contrapuestos. Cuando esta dualidad desaparece, lo hace también la peculiaridad de la *fabla* que había ofrecido el autor. Ya no tiene razón de ser. Lope, una vez más, demuestra ser maestro incluso en el tratamiento de los detalles.

Las famosas asturianas, de Lope de Vega

En esta comedia, Lope mezcla también el habla de su época con el lenguaje antiguo. La distribución concreta es la siguiente: los moros se expresan en un correcto castellano de la época de Lope, mientras que los cristianos utilizan la *fabla*. Zamora Vicente, en la edición de esta comedia, ha señalado ya esta situación:

«Es curioso que los moros de la comedia se expresen en un castellano correctísimo, contemporáneo del mejor cortesano del XVII. Y no exento de cierta pedantería. Mientras que en el lado cristiano, en cambio, los personajes se despeñan anchamente por el lado arcaico y dialectal»²⁸.

En efecto, todos los cristianos utilizan la *fabla*. La diferencia que puede haber entre el Rey y los nobles, por un lado, y los labradores o soldados por otro, son, fundamentalmente, de insistencia en ciertos rasgos. En éstos son muy frecuentes los elementos dialectales y vulgares, que no están, en todo caso, totalmente ausentes de las intervenciones de los personajes nobles²⁹. Lo que sí se produce es una mayor intensificación de estos aspectos en los personajes populares. En este sentido, nos encontramos simplemente con la realización práctica de lo que el propio Lope expone teóricamente en su *Arte nuevo*, publicado en 1609, en el que como es sabido, dedica algunos versos a la estructura del lenguaje³⁰.

²⁸ Edición citada en la nota 22, p. 26. El hecho resulta, en efecto, «curioso», pero sólo a primera vista. Tendremos ocasión de comprobar cómo los moros que aparecen en *Los hijos de la Barbuda* son, lingüísticamente muy parecidos a los de esta comedia de Lope, incluso con un lenguaje aún más rebuscado, casi gongorino en algunos casos. También los moros de HURTADO DE VELARDE en *La gran tragedia de los siete Infantes de Lara* o los de ROJAS ZORRILLA en *Nuestra Señora de Atocha* dominan el castellano del XVII. Se trata, pues, de un recurso tópico en el género.

²⁹ Por citar algunos, y sin ánimo precisamente de exhaustividad, compruébese cómo Doña Sancha rima *testimuiños* y *matrimuiños* (vv. 362 y 365). La propia Doña Sancha, dice: «¿Quién lo pudo calettrar / mejor que tu entendimiento? / La vergüenza, las colores / la dilación en hablar, / todas daban a cuidar / que eran quillotros de amores» (vv. 1548-1554), *desquillotrar*, en boca del mismo personaje (1064); Don García, en un momento de gran tensión dramática (está dando los últimos consejos a su hija antes de que sea entregada a los moros), afirma, refiriéndose a los posibles niños que nacerán en «tierra de infieles»: «la ley santa enseñaldos, / y cada que nacieren, chapuzaldos» (vv. 1981-1982), expresiones como *cuanti más* en boca de Osorio y de otros nobles, etc.

³⁰ Concretamente se refieren al lenguaje los versos 246-297. Puede verse la edición y el estudio de J. M. ROZAS, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

Pero existe otra cuestión que me parece igualmente de interés. La separación entre el lenguaje culto del s. XVII, habitual en los moros, y la *fabla anti-gua* de los cristianos no se encuentra de modo constante en algunas ocasiones. No se trata, sin embargo, de errores en la elaboración dramática por parte de Lope, sino que existen claros motivos para ello. Zamora Vicente ha destacado cómo «el Rey, dentro de la antigüedad de su habla, se limita a emplear rasgos que son realmente conocidos, sin exagerarlos»³¹. Pero estos rasgos prácticamente desaparecen durante la entrevista que *Alfonso el Casto* mantiene con el embajador moro *Audalla* (pp. 85-89). Se trata de un lenguaje cortesano, «diplomático», lleno de fórmulas de salutación. He aquí dos breves parlamentos que muestran el hecho que estoy señalando:

«Mercedes a mis vasallos;
que, después de Dios, les debo
este lugar en que estoy
y esta paz en que me veo.
¿Qué es lo que quiere tu Rey?»
(vv. 691-695).

«Confieso que en este punto
quisiera más por los cerros
de las Asturias heladas,
con abarcas de pellejos
guardar diez pobres ovejas,
y romper terrones secos
con la reja del arado,
que la corona que tengo»
(vv. 719-726).

Sin embargo, cuando Alfonso acepta, humillado, por consejo de los nobles, pagar las parias de las cien doncellas, recupera el tono de *fabla*. Se produce, pues, el distanciamiento de orgullo pisoteado de quien no tiene otra opción que aceptar ese inhumano tributo. La *fabla* se convierte así en un elemento teatral diferenciador y distanciador con respecto al mensajero del injusto y doloroso impuesto:

«Vergüenza, moro, me oprime;
que non me cato denuedo
para decirte que estoy
atenido a malos fechos.
Sabe aquel Señor que pisa
los serafines más bellos,
y que cielo y tierra tiene
con tres soberanos dedos,
que quien quisiera que la muerte
collar fíciera a mi cuello
del filo de su guadaña,
antes que dar a tu dueño
cien ángeles inocentes,

que en e
están jos
Lo demás
te darán

Existe, además
fabla se rompe. S
rio y el moro Au
fuerzas en la conf

OSORIC

«¡Plugui
que ficié
sin arrog
un desafi
y que cor
el dar pai

AUDAL

«¡Plugui
que non s
tinen mi

En este caso, e
parecería una equ
ca del texto. Pero
palabras de Osor
hace posible este
visto en la obra
antiguo en esta ob

Los hijos de la Ba

Hacia 1608 con
mente en la época
magnífica edición
terísticas de la *fab*
aquí algunas pecul

³¹ Prólogo de *Las famosas asturianas*, edición citada de A. ZAMORA VICENTE, p. 26.

³² Por otro lado, *A ennobecedor* que la leng

³³ *Loc. cit.*, pp. 69

que en el su trono pidiendo
están josticia de mí.
Lo demás, que yo non puedo,
te darán esos fidalgos» (vv. 857-873).

Existe, además, otro fragmento en que la cohesión de la utilización de la *fabla* se rompe. Se trata de un momento de fuerte tensión entre el noble *Osorio* y el moro *Audalla*. Ambos sienten la impotencia de no poder medir sus fuerzas en la conflictiva situación que se ha creado:

OSORIO

«¡Pluguiera a Dios, mandadero,
que ficiéramos los dos,
sin arrogancias ni retos,
un desafío en campaña,
y que consistiera en esto
el dar parias o non»

AUDALLA

«¡Pluguiera a Dios, caballero!
que *non* soy de los que allá
tienen mi nación en menos» (vv. 877-884).

En este caso, el empleo de *pluguiera* y de *non* en boca del moro Audalla, parecería una equivocación desde la perspectiva de la composición dramática del texto. Pero viene claramente condicionada por ser una respuesta a las palabras de Osorio y, además, en un contexto de lucha caballeresca³² que hace posible este fragmento. En suma, pues, Lope, al igual que habíamos visto en la obra anterior, ha cuidado exquisitamente el uso del castellano antiguo en esta obra.

Los hijos de la Barbuda, de Vélez de Guevara

Hacia 1608 compuso Vélez de Guevara esta obra teatral, situada históricamente en la época de Don García, Rey de Navarra. María Grazia Profeti, en la magnífica edición que de ella ha realizado, ha destacado cuáles son las características de la *fabla* en esta comedia³³. Quiero sin embargo analizar también aquí algunas peculiaridades de su empleo.

³² Por otro lado, *Audalla* está visto por Lope como un moro muy valiente. No olvidemos el carácter *ennobecedor* que la lengua antigua posee.

³³ *Loc. cit.*, pp. 69-79.

La *fabla* le sirve a Vélez de Guevara para caracterizar a los navarros, tanto a los nobles (El Rey Don García, Doña Urraca, Don Olfos, Doña Blanca, sus hijos Ramiro y Ordoño, Jimén, un Fidalgo) como a los hombres del pueblo (Mudarra, el músico, Sancho).

Frente a esta situación, tanto los moros³⁴ que aparecen en la obra como los franceses³⁵ utilizan el lenguaje del XVII.

Nos encontramos, pues, ante un deliberado y consciente uso de la *fabla*. Las diferencias entre los personajes, tal como ya hemos advertido a propósito de las obras de Lope de Vega son escasas. Quizás, y como en *Las Batuecas del Duque de Alba*, pueda exceptuarse un personaje, *Sancho*, caracterizado como gracioso, quien emplea recursos sayagueses. Pero en absoluto son exclusivos de este villano, puesto que los mismos aparecen en boca del Rey, de la Infanta Doña Urraca o de los demás nobles que se presentan en la comedia. Pero en *Sancho* es preciso destacar su acumulación. He aquí algunos de estos rasgos:

1º) Vacilaciones vocálicas³⁶: *coidar* (9, 25, 43, 438), *escorrir* (73, 80), *llogar* (418), *letijo* (425), *poeda* (1934), *soceder* (1934), *aborrído* (2130). Pero éste es un rasgo muy habitual en casi todos los personajes.

2º) Diptongación analógica de *juegaban* (1433), aún hoy registrada en leones³⁷.

3º) Es constante en la obra la pérdida de *-d* final en el imperativo, con independencia de qué personaje lo emplee. Sin embargo, Sancho llega más allá y suprime la *-d* final en *Mercé* (45)³⁸.

³⁴ GRAZIA PROFETI, María, llega a calificar las palabras de *Marsilio*, el rey moro de Zaragoza, como «elegantemente gongorinas y en castellano corriente» (nota al v. 585, p. 260). Creo que es una observación muy acertada. Un claro ejemplo de este tipo de lenguaje lo constituyen estos versos del propio *Marsilio*: «[...] determino / rendir al corvo alfanje y brazo moro / de esta ciudad el muro cristalino; / las lunas blancas, las aristas de oro, / en honor del imperio sarracino, / abasarán, poniendo mis fortunas, / en vez de las aristas, medias lunas» (2419-2425). El general *Celidoro*, asegura, refiriéndose a la figura de Santiago: «Ya le he visto en su *hipogrifo* / hacer en tu campo injuria» (vv. 2713-2714). No olvidemos que este término es uno de los reprobados por LOPE en su *Arte Nuevo* (v. 268, *Loc. cit.*, p. 190). Prácticamente en todos los pasajes en los que intervienen los nobles moros se pueden rastrear ejemplos como éstos.

³⁵ No hay absolutamente nada en la lengua de los franceses que denote su procedencia. La única alusión, irónica además, está puesta en boca del gracioso *Sancho*, cuando en la escena final de la obra, resignado ante la idea de volver definitivamente a Francia, dice: «vamos a ver sus *monsiuras*» (v. 2828). Para esta designación burlesca, cfr. HERRERO GARCÍA, M.: *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, 1928, pp. 391 y ss.

³⁶ Las vacilaciones vocálicas, abundantísimas en toda la obra, tanto pueden responder a la imitación del lenguaje arcaizante como al reflejo del *sayagués* y en suma de los lenguajes vulgares y de índole dialectal.

³⁷ Cfr. ZAMORA VICENTE, A.: *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1974², p. 180.

³⁸ La construcción en donde aparece es curiosa, pues dice así «perdoná mi sandez, que non sabía / que su Mercé era el Rey». Parece haber un cambio entre segunda persona del plural y tercera del singular. Por otro lado, en el verso 95, dirá: *Vuesa Merced*.

4º) Rotacismo: empleo casi general (54), *Pamprona* (5

5º) Más importante de *F-* latina en un cuanto a su mantente característicos encontramos en s (60, 467)⁴⁰.

6º) Palatalización

Quizás lo más dicia de términos y abundantísima en *Eso* (2244)⁴³, *despac*nes como *arre allá* eufemística *fincar* necesario unir la e que son igualmente *bas* (424)⁴⁷.

Todos estos aspectos de Sancho como rú:

³⁹ Puede decirse algo habitual, como es bien sabido.

⁴⁰ Claro, que también 463). Sin embargo, hay que ver a Lucas Fernández.

⁴¹ Vid. LIHANI, J. Lo.

⁴² Pueden verse los e

⁴³ El *Diccionario de*cos». Es difícil saber a cuál d

⁴⁴ GRAZIA PROFETI, *Novios de Hornachuelos*. A en un autor como Lope de Madrid, 1971, s.v., t. I, p. 8 *Barbuda* por la infanta Urra

⁴⁵ Aparece con este v. Vid. también N. SALOMÓN: Burdeos, 1965, p. 14. Existe

⁴⁶ Voz que aparece r. Con este mismo sentido la caxas de diacitrón, / sustancro completo, edición de Flo Vid. también ALONSO HERN, XVII: *la Germania*, Universi

⁴⁷ GRAZIA PROFETI, M dentro del significado de ger

4º) Rotacismo³⁹: Pese a ser frecuente en la obra, llama la atención su empleo casi generalizado en Sancho: *robredos* (55), *diabro* (6, 466), *crara* (54), *Pamprona* (56, 2270), *praza* (2137).

5º) Más importante me parece el tratamiento de las formas procedentes de *F-* latina en una obra en la que prácticamente no existen excepciones en cuanto a su mantenimiento. Es, sin duda, uno de los rasgos inequívocamente característicos de *la fabla*. Sancho, sin embargo, sí vacila más. Así, encontramos en su boca, soluciones como *her* (17), *honda* (24), *huerzas* (60, 467)⁴⁰.

6º) Palatalización de *L-*, rasgo típico del sayagués⁴¹: *llogar* («lugar», 418).

Quizás lo más destacado de su modo de hablar, sea, sin embargo, la presencia de términos y expresiones indudablemente populares: *letijo* (425), voz abundantísima en Enzina, Lucas Fernández o Gil Vicente, entre otros⁴², *arrepiso* (2244)⁴³, *despachurrar* (991)⁴⁴. Son también claramente populares expresiones como *arre allá* (13, 22)⁴⁵, *meter en la mollera* (25), la fórmula irónica y eufemística *fincar oliscado* («oler mal a causa del miedo», 1377). A ello es necesario unir la existencia de voces procedentes del léxico de germanía y que son igualmente puestas en boca de Sancho: *calcorrear* (1383)⁴⁶, *combas* (424)⁴⁷.

Todos estos aspectos que he analizado conducen a un fin: la identificación de Sancho como rústico a partir de su lengua. Pero lo que lleva a esta identi-

³⁹ Puede decirse algo semejante a lo expresado en la nota anterior, puesto que es un fenómeno muy habitual, como es bien sabido, en la zona leonesa y en buena parte de Extremadura.

⁴⁰ Claro, que también *La Barbuda* dice: «non huera tan lucido / si huera de chamelote» (vv. 462-463). Sin embargo, hay que considerar el carácter vulgar de la aspiración, muy frecuente, por ejemplo, en Lucas Fernández.

⁴¹ Vid. LIHANI, J. *Loc. cit.*, pp. 116 y ss.

⁴² Pueden verse los ejemplos en J. LIHANI *Loc. cit.*, 476.

⁴³ El *Diccionario de Autoridades* (s.v.) señala que «es voz antigua, que solo ha quedado entre los rústicos». Es difícil saber a cuál de los dos conceptos corresponde aquí, aunque no es descartable la suma de ambos.

⁴⁴ GRAZIA PROFETI, María (*Loc. cit.*, p. 267), señala su empleo como caracterización rústica en *Los novios de Hornachuelos*. Aunque *Autoridades* (s.v.) no indica nada al respecto, los ejemplos que aparecen en un autor como Lope de Vega (Vid. C. FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, 1971, s.v., t. I, p. 885) conducen a este camino. Este término es usado también en *Los hijos de la Barbuda* por la infanta Urraca (2577).

⁴⁵ Aparece con este valor en otras muchas obras del mismo autor (cfr. M. G. PROFETI, *Loc. cit.*, 237. Vid. también N. SALOMÓN: *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1965, p. 14. Existe versión española, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1985).

⁴⁶ Voz que aparece registrada como propia de germanía en *Diccionario de Autoridades*, s.v., I, 61. Con este mismo sentido la encontramos en *El rufián dichoso*, de Cervantes («calcorrear diez pasteles / o caxas de diacitrón, / sustanciar vna quistiön / entre dos jaques noveles» v. 802. MIGUEL DE CERVANTES: *Teatro completo*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, p. 312). Vid. también ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis: *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germanía*, Universidad de Salamanca, 1979, pp. 206 y 234.

⁴⁷ GRAZIA PROFETI, María (*Loc. cit.*, 255), señala, a mi juicio acertadamente, que en el contexto está dentro del significado de germanía: «tumba, sepulcro».

cación no son los elementos en sí, comunes a otros personajes, sino la suma y frecuencia de ellos.

Pero todavía encontramos en esta obra otro aspecto que me parece mucho más significativo desde el punto de vista dramático. El «hablar antiguo» sirve como connotación de los cristianos españoles frente a las otras dos comunidades que aparecen en la obra. Por eso resulta sumamente importante un personaje como *Ramiro*, hijo de *La Barbuda*, quien sirve de enlace entre el mundo hispánico y el francés. El empleo en él de *la fabla* supone una curiosa evolución de su situación personal. Como noble navarro, lo vemos «hablando antiguo» durante las dos primeras Jornadas⁴⁸. Sin embargo, en la Jornada tercera, la situación cambia radicalmente. *Ramiro*, quien va a casarse con *Margarita*, se ha afrancesado (la propia acotación señala que sale «de francés»). Y establece el siguiente diálogo con la reina:

RAMIRO

«Ya
llegó a su punto el deseo,
como imposible lo creo,
aunque con el bien está.
Tal es, Margarita bella,
vuestra divina hermosura
que no creo mi ventura,
estando gozando de ella»

MARGARITA

«¡Qué Durandarte francés
en lengua y temura estais!»

RAMIRO

De adonde vos sois me dais
naturaleza, pues es
proverbio muy recibido
de que siempre suele ser
la tierra de la mujer
la patria de su marido» (vv. 2223 y ss.).

La nueva situación de Ramiro ha conducido, como puede observarse, a un cambio de lengua. Pero cuando instantes después se encuentra con *Sancho*, y éste, como ya analizamos en su momento, le hace observar el hecho, el noble navarro vuelve inmediatamente al castellano antiguo:

⁴⁸ Estas Jornadas suponen su inicio en la Corte del Rey Don García, su disputa con los nobles de dicha Corte y la consiguiente huida a Francia, donde logra reponer a la Princesa Margarita en el trono.

«También
maguer qu
Sancho, n
pero, ¿cón

Y así le hablará
rey moro de Zarag
este momento se pr
ser poseedor de dos
del XVII para dialc
bres de la Reina Ma

«Ea, france
que habeis
tan valient
vamos a N
todos a mi
restaure Fr
como resta
volved las
en arneses ;

Sin embargo, cor

«Libertad le
con que fin
haciendo he
feudataria a

Se trata, pues, de
la lengua el factor fu
Barbuda una obra m
lado, uno de los mej
mático que se produ
único. Recordemos,
Molina (hacia 1620)
dad de dirigirse a la

⁴⁹ Prácticamente, y n
ción lingüística de los distin
que además puede atribuirse
pese a los motivos que aduce

⁵⁰ TIRSO DE MOLINA:
París, Ediciones Hispano Am
te conseguido por Tirso.

najes, sino la suma y

ue me parece mucho
hablar antiguo» sirve
otras dos comunida-
importante un perso-
nlace entre el mundo
e una curiosa evolu-
mos «hablando anti-
en la Jornada tercera,
arse con *Margarita*,
de francés»). Y esta-

«También vos faré mercedes,
maguer que vuesa tornada,
Sancho, non merece nada:
pero, ¿cómo vos volvedes?» (vv. 2226-2269).

Y así le hablará a su madre cuando ésta le exige ayuda para acabar con el rey moro de Zaragoza, quien está a punto de destruir Pamplona. A partir de este momento se produce un hecho dramáticamente muy medido. Ramiro va a ser poscedor de dos lenguas: la *fabla* para dirigirse a los navarros y el lenguaje del XVII para dialogar con los franceses. Así, cuando pide ayuda a los hombres de la Reina Margarita:

«Ea, franceses, aquellos
que habeis sido en mis conquistas
tan valientes caballeros,
vamos a Navarra todos,
todos a mi Rey libremos,
restaure Francia a Navarra,
como restauró su reino,
volved las galas de bodas
en arneses y en aceros» (vv. 2401 -2409).

Sin embargo, con el rey emplea la *fabla*:

«Libertad les doy segura,
con que finque en Zaragoza,
haciendo homenaje e jura
feudataria a tu corona» (vv.2812-2815).

Se trata, pues, de una dramatización admirablemente lograda, en la que es la lengua el factor fundamental de diferenciación y que hace de *Los hijos de la Barbuda* una obra maestra en la utilización del lenguaje antiguo⁴⁹. Es, por otro lado, uno de los mejores ejemplos de empleo de la lengua como recurso dramático que se produce en todo el Siglo de Oro. No es ni mucho menos el único. Recordemos, entre otros, el de *La villana de Vallecas*⁵⁰, de Tirso de Molina (hacia 1620), en donde la noble Doña Violante, cuando tiene necesidad de dirigirse a la Corte para buscar al hombre que la ha deshonrado, pre-

de observarse, a un
entra con *Sancho*, y
r el hecho, el noble

disputa con los nobles de
Margarita en el trono.

⁴⁹ Prácticamente, y no ocurre en todas las obras que utilizan este método, sin errores en la adecuación lingüística de los distintos personajes. Sólo encuentro un *non* en boca del rey moro Marsilio (v.2494), que además puede atribuirse a la propagación de la obra, pues no aparece en todas las versiones. Quizás, y pese a los motivos que aduce María Grazia Profeti (eufonía), no resulte la lectura más aconsejable.

⁵⁰ TIRSO DE MOLINA: *La villana de Vallecas*, edición y notas de Jean Lemartinel y Gilbert Zonana, París, Ediciones Hispano Americanas, 1971. El doble registro que utiliza Doña Violante está magistralmente conseguido por Tirso.

fiere encubrir su personalidad bajo el manto de una villana. En ese momento se produce el cambio de registro: hablará como una plebeya ante quienes desconocen su verdadera identidad y como una joven refinada ante su criado o, por supuesto, cuando se quita el disfraz. Pero lo que hay, como digo, es un cambio de *registro*, perfectamente analizado por Tirso. En *los hijos de la Barbuda*, la actitud de Ramiro llega más lejos, produciendo el cambio de *lengua* que hemos observado.

La gran tragedia de los siete Infantes de Lara, *de Hurtado de Velarde*

Aparecida en 1616, narra las desventuras de los siete hijos de Gonzalo Bustos y la posterior venganza por parte de su hermanastro *Mudarra*. Tal y como hemos podido comprobar en las obras anteriores, el lenguaje sirve como convención dramática, de tal manera que los únicos que utilizan la *fabla* son los cristianos. El diálogo que se establece pues entre un moro y un cristiano posee dos lenguas distintas. Puede servir como ejemplo el que tiene lugar entre *Gonçalo Bustos* y la princesa mora *Arlaja*:

BUSTOS

Tiraduos dueña de aquí,
non bssta ofensar por vos,
a la mi muger , y a Dios,
que queredes mas de mi?

BUSTOS

De que mal vos fino yo?

BUSTOS

Dueña, por muessio Señor,
que en la Cruz por nos murio
que entosigar me querés,
querés de mi por ventura
que vos fata otra criatura,
como ya cinta tenés.
Non se que vos faga dama
si emprento so el vuessio braço
la siesta en vuessio regaço,
la noche en la vuessa cama.
Por perplexo ademas me fallo
mientras apostro en la riga,
que a la yegua, Arlaja, amiga,
nunca la cubre el cauallo.
Y non vos fartays de mi.

ARLAJA

Quiero de ti, que me quieras
de la suerte que te quiero,
ay Christiano Cauallero,
del mal que me matas mueras.

ARLAJA

De un grande excessiuo amaor.

ARLAJA

Dizes, Christiano, verdad,
que es hombre de voluntad,
y nunca la he visto en ti.
Y quando conmigo estás,
que estés conmigo desseo,
porque en mis braços te veo
de mi, mil mundos, y mas.
Tengote, mas tengo nada,
abraçote, mas al punto
te buelues cuerpo difunto
sombra triste, piedra elada.
Y el alma, el sentido, el ser
como sin amor está,
tras la voluntad se va
donde no lo puedo ver (fol. 65v).

El personaje q
sonajes cuyas pala
«la mitad
y la mitad

Se produce en
doble conversión
miento lingüístico
sin poder andar, ag
«Se que vi
y que quar
por ser vue
tan rendidu

Pero inmediata
mismo asegura, al t
«Moro le h
porque imp
padre que l
para hazer

Al final de la ot
encuentra dispuesto
vención:

«A lo meno
bien pudier

Parece pues evid
del proceso de acere

Nuestra Señora de A

Aunque posee sir
quisiera al menos in
encuentra generaliza
el contrario, emplean
tres moros que apare
tianos (*Don Fernana*
cioso *Limonada* o el

He aquí, como m
Fernando:

El personaje que enlaza ambos mundos es *Mudarra*, hijo de estos dos personajes cuyas palabras acabamos de leer. Él mismo señalará que

«la mitad tengo de moro,
y la mitad de Christiano» (f. 74r).

Se produce en este personaje todo un lento y minucioso proceso de una doble conversión que van unidas: la conversión al cristianismo y el acercamiento lingüístico a la *fabla*. Cuando se encuentra con su padre, ciego y casi sin poder andar, agobiado por la pena, le dice:

«Se que vuestro fijo soy,
y que quando no lo fuera,
por ser vuestra la creyera,
tan rendido a vos estoy» (f. 76r)

Pero inmediatamente, vuelve al habla de los moros, porque, como él mismo asegura, al traidor *Ruy Velázquez*,

«Moro le he de dar la muerte,
porque importa a tu decoro
padre que le mate vn moro,
para hazer yqual la suerte». (76v).

Al final de la obra, cuando va a casarse con la goda *Doña Durdina* y se encuentra dispuesto para recibir el bautismo, se expresa así en su última intervención:

«A lo menos de mi honor
bien pudierades dezillo» (fol. 80v)

Parece pues evidente su incorporación al mundo de los cristianos a través del proceso de acercamiento religioso y de acomodación lingüística.

Nuestra Señora de Atocha, de *Rojas Zorrilla*

Aunque posee sin duda menor interés que las obras que acabo de analizar, quisiera al menos indicar que en ella también el lenguaje de la *fabla* no se encuentra generalizado, sino reducido al uso de los cristianos. Los moros, por el contrario, emplean el castellano del siglo XVII. *Rosa*, *Celín* y *Mahomat*, los tres moros que aparecen en la comedia, se oponen así tanto a los nobles cristianos (*Don Fernando*, *García*, *Leonor*, *Elvira*) como a los plebeyos (el gracioso *Limonada* o el criado *Laín*).

He aquí, como muestra, un fragmento de un diálogo entre *Rosa* y *Don Fernando*:

- ROSA:
Cautivo cristiano, di
ya que en esa pasion das,
una palabra no mas,
¿Tienes otra dama?
- ROSA
¿Rindióte su perfeccion?
Que este que en tus ojos leo
es amoroso deseo.
¿No me puedes querer?
- ROSA
¡Corrida, vive amor, quedo,
de haber tal desden oido!
¿Me querrás de agradecido
en algun tiempo?
- ROSA
Usanse tan pocos hombres
que sepan desengañar,
que de haber llegado a oír
que fino y constante estás,
desde hoy te he de querer más
porque no sabes fingir.
Sólo el desdén sentir quiero,
no que la adores así.
- ROSA
Dime, Fernando, por Dios,
ya que tan constante eres,
¿Quién es la dama que quieres?
- ROSA
Si amas a dos, imagina
que será pasión villana
- DON FERNANDO
Sí
- DON FERNANDO
Non
- DON FERNANDO
Non poedo.
E bien me puedes matar,
cedo, aunque de mi te asombres.
- DON FERNANDO
Yo no te hago mofa a ti,
si la he amigado primero
- DON FERNANDO
Non es una, que son dos.
- DON FERNANDO
Una es divina, otra humana
[...] (472a)

Puede fácilmente observarse la diferencia lingüística y estilística entre ambos personajes.

Tras el análisis de estas cuatro comedias, podemos obtener algunas conclusiones.

1º) La *fabla*, al contrario de lo que ocurre con otros lenguajes como el *saya-gués* o las imitaciones de las hablas de moros o vizcaínos, entre otras, no posee el más mínimo sentido de burla. Muy al contrario, los personajes caracterizados por el «hablar antiguo» se encuentran meliorativamente considerados por los dramaturgos áureos. Por eso es utilizado por los habitantes de las Batuecas, descendientes de los últimos godos, según la leyenda, o por los cristianos de *Las famosas*

asturianas de Lope *siete Infantes de* *Rojas Zorilla*. Pr (salvo en una ocas extrapeninsulares, de los moros y la una convención dr

2º) En estas o con elementos cla aquí sí estamos ar so de turno de la c

3º) El uso de la estructuración dra espectadores, el magistrales. Por e analizadas, *Las B* moderno lenguaje solución será con mejor caracteriz convencionalment otros mundos, tal bilingüismo que v llano cortesano de ello dentro de la m

Esta situación, goría de Lope o de adquiére categoría podido analizar.

HURTADO DE VELARDE
Comedias de Espa.
Ávila, Barcelona, 1
natura R-13856).

HURTADO DE VELARDE,
zález, En *Seis come*
LIHANI, Jhon, 1973. *El*

asturianas de Lope, *Los hijos de la Barbuda* de Vélez, *La gran tragedia de los siete Infantes de Lara*, de Hurtado de Velarde o *Nuestra Señora de Atocha*, de Rojas Zorilla. Precisamente por este carácter *ennoblecedor*, no es empleado (salvo en una ocasión que ya he comentado) por otros grupos sociales, étnicos, o extrapeninsulares, como los moros, o los franceses. Esta diferencia entre el *habla* de los moros y la *fabla* de los cristianos se convierte así, en el período áureo, en una convención dramática que me parece de gran interés.

2º) En estas obras se encuentran con frecuencia uno o varios personajes con elementos claramente sayagueses. Al contrario de lo que acabo de señalar, aquí sí estamos ante un elemento burlesco. Este personaje suele ser el gracioso de turno de la comedia.

3º) El uso de la *fabla* de este modo tan peculiar responde a una conseguida estructuración dramática de este teatro. En una perfecta conexión entre autor y espectadores, el empleo de la convención llega a límites auténticamente magistrales. Por eso, en la obra más cercana a la época del autor de entre las analizadas, *Las Batuecas del Duque de Alba*, Lope hace triunfar finalmente el moderno lenguaje sobre el antiguo. En las ambientadas en época medieval, la solución será completamente distinta. La *fabla* es el elemento teatral que mejor caracteriza a los antiguos reinos cristianos. Por eso, la *fabla* convencionalmente sólo se pierde en ciertos momentos de acercamiento a los otros mundos, tal y como he explicado. De ahí la situación prácticamente de bilingüismo que vive Ramiro en *Los hijos de la Barbuda*, utilizando el castellano cortesano del XVII con los franceses y la *fabla* con los navarros, todo ello dentro de la misma escena.

Esta situación, evidentemente, sólo puede ofrecerse con autores de la categoría de Lope o de la sutileza de Vélez. En ellos, la lengua como instrumento adquiere categoría teatral y conduce a los espléndidos resultados que hemos podido analizar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HURTADO DE VELARDE, Alfonso. *La gran tragedia de los siete infantes de Lara*. En *Flor de las Comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco de Ávila*, Barcelona, 1616, folios 53r-80v (se encuentra en la Biblioteca Nacional, con la signatura R-13856).
- HURTADO DE VELARDE, Alfonso. *Comedia de la libertad de Castilla por el Conde Fernán González*, En *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, Lisboa, P. Craesbeeck, 1603, ff. 48r-89v.
- LIHANI, Jhon, 1973. *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá.

- MORETO, Agustín de. *Los Jueces de Castilla*. En *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, coleccionadas e ilustradas por Don Luis Fernández Guerra y Orbe, BAE, XXXIX, Madrid, 1950, pp. 463-489.
- MORLEY, S. Y BRUERTON, C. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- ROJAS ZORRILLA, A. *Nuestra Señora de Atocha*. Se publicó en 1645, en la *Segunda Parte* de sus comedias. Sigo aquí la edición de la BAE, *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas por don Ramón de Mesonero Romanos. Cito por la reimpresión de 1952 (en ella la obra se encuentra en las páginas 471-492).
- ROZAS, J. M. (1990). «*Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 309-329.
- TIRSO DE MOLINA. *La villana de Vallecas*, edición y notas de Jean Lemartinel et Gilbert Zonana, París, Ediciones Hispano Americanas, 1971.
- VEGA, Lope de. *El Arte Nuevo de hacer Comedias*. Puede verse la edición y el estudio de J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- VEGA, Lope de. *Las Batuecas del Duque de Alba*. En *Obras de Lope de Vega*, BAE, t. XXIV, Madrid, 1968 (reimpresión).
- VEGA, Lope de. *Las famosas asturianas*. Edición de Alonzo Zamora Vicente, Ayalga Ediciones, Colección Popular Asturiana, nº 55, Salinas (Asturias), 1982.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis. *Los hijos de la Barbuda*, introducción, texto crítico y notas por M. G. PROFETI, Pisa, 1970.
- ZAMORA VICENTE, A. *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1974.
- ZAMORA VICENTE, A. «Sobre la fabla antigua de Lope de Vega», *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, I, Madrid, Gredos, 1983, 645-649.

Para hablar del te
cuáles son las zonas
genas en todos los es
es más frecuente da
reparten sus parcelas
jóvenes indígenas se
donde tradicionalmer
una al norte y noroe
república donde la le
habla otomí, Veracruz
muchas lenguas indíg
mixe-zoque, San Luis
se habla el maya yu
hablantes de lenguas
hablantes. Éstas son e
otomí, el tzeltal, el tot
el huasteco. Existen a
de cómo se considere
dad de hablantes.

Por lo que se refier
cos que son: yuma-se
gue, tarasco, tequistlat
el tequistlateco-jicaqu
algonquino está repres
proceden de Estados U

Por lo que respecta
hablan lenguas indíge