

Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI: de los pasos de Lope de Rueda a los entremeses de Cervantes

José Jesús de Bustos Tovar
(Madrid)

R-10952

1. Introducción: oralidad y escritura en el teatro

El historiador de la lengua ha indagado siempre en los textos escritos para encontrar testimonios que sirvieran para conocer el estado de lengua, de tal modo que en él se reflejara lo más fielmente posible la lengua 'real', esto es, la que se usa en la comunicación cotidiana. Se han documentado las características gráficas que pudieran revelar el funcionamiento del sistema fonemático y las variantes de realización, se ha elaborado una morfología y una sintaxis históricas en las que pudiera advertirse la acción evolutiva en la lengua hablada, se han descrito el léxico y las expresiones fraseológicas que pudieran ser propias del habla conversacional y se han estudiado los recursos expresivos procedentes de la lengua hablada que se hubieran integrado en el texto escrito. Los textos literarios, aún los más naturalistas, sólo traducen una parte de la oralidad, de tal modo que no incorporan todos los elementos verbales de la lengua conversacional. Por otra parte, la escritura, al carecer de signos gestuales y visuales, debe crear los mecanismos necesarios para dar cuenta de ellos. El diálogo teatral tiene un relevante valor testimonial porque es palabra escrita para ser actualizada en la oralidad, acompañada de los elementos proxémicos y kinésicos necesarios.¹

Por ello, no es exacto identificar expresión coloquial con uso oral del lenguaje. Así, por ejemplo, la creación de significados de origen metafórico y metonímico, nacidos en la lengua hablada contextualizada, pueden generalizarse en la escritura y, en ocasiones, ser propios sólo de la lengua escrita. De igual modo, una metáfora puede evocar el tipo de creación metafórica propio de la lengua hablada y, en cambio, tener su origen en la lengua literaria. Cuando en un paso de Rueda se usa la palabra *péndola* en la expresión *péndola de cinco palmos*

* Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación PB 95-0364.

¹ Cf. Poyatos 1994.



para significar 'remo', este valor es indisociable del significado irónico y burlesco propio del habla de hampones, lo que sirve para insertar la metáfora en el mundo picaresco que conviene a la situación escénica, en la que se amenaza al delincuente con la condena a galeras. Esto significa que la escritura tiene diversos modos de reflejar lo oral, que no consisten en la mera imitación de la lengua 'real'. Los escritores del Siglo de Oro — y de modo particularmente brillante Cervantes — fueron creadores de usos idiomáticos peculiares que cumplían, entre otras, la función de acercar la oralidad a la escritura. Un ejemplo notable lo constituyen las denominadas "prevaricaciones idiomáticas de Sancho",² pero los testimonios podrían multiplicarse. Un caso específico de imitación de la oralidad desde la escritura consiste en la utilización de cultismos deformados fonética o gráficamente, usados frecuentemente fuera de su contexto verbal específico y, a veces, con acepciones que no corresponden al uso etimológico. El *Vocabulario de germania* de Cristóbal de Chaves, de 1609, documenta cultismos léxicos y semánticos utilizados como fórmula para caracterizar el habla del hampa. Bien conocido es asimismo el procedimiento utilizado por Juan del Enzina, consistente en crear latinismos arrusticados en el habla sayaguesa, que pone en boca de algunos de sus personajes. El propio Cervantes usó de este procedimiento con aguda ironía. Lo difícil es determinar hasta qué punto estas creaciones idiomáticas habían nacido en el uso oral del lenguaje o habían sido transmitidas desde un origen escrito y eran, por tanto, consecuencia de una retórica de la escritura, por más que su transmisión correspondiera también a la lengua hablada. En todos los casos, el mecanismo de 'oralización' de la escritura es semejante. El escritor intuye los mecanismos de creación neológica propios de ciertos estratos socio-profesionales (generalmente procedentes del marginalismo social) y los imita, creando un nuevo léxico que, al menos en parte, es asimilado en la jerga social correspondiente.

De este modo, la lengua viva de una época puede reflejarse en los textos literarios no sólo mediante la incorporación de usos coloquiales ya existentes, sino también con la integración de nuevas fórmulas de creación idiomática. Se provoca así una especie de interacción de oralidad y escritura que puede presentar manifestaciones muy diversas. Lo que aquí me interesa es determinar cómo, en los pasos de Lope de

² Cf. Alonso 1948.

Rueda y en los entremeses de Cervantes, el diálogo teatral recoge estructuras discursivas que pueden ser identificadas como propias de la oralidad y, más aún, de un tipo específico de oralidad.

El mecanismo de interacción de oralidad y escritura en el Siglo de Oro tenía dos canales privilegiados: la predicación y el teatro. La primera contribuyó notablemente a la introducción de elementos retóricos en la lengua hablada usual y, de modo particularmente importante, a la integración en la lengua hablada de ciertos elementos lingüísticos – léxicos y fraseológicos principalmente – de naturaleza barroca³ pero, sobre todo, acostumbró a la recepción oral de una lengua extremadamente artificiosa, que preparó sin duda el camino para la aceptación del drama calderoniano.

En el polo opuesto de esta situación se halla el proceso de creación de un lenguaje teatral de carácter 'realista'. Como es bien conocido, desde muy pronto (Juan del Enzina, Diego Sánchez de Badajoz, Gil Vicente, etc.) existieron intentos de acercar la lengua de los personajes dramáticos a la lengua común y cotidiana. Sin embargo, ello no pudo realizarse con la mera transcripción de diálogos propios de la lengua conversacional prototípica,⁴ sino que fue preciso crear una nueva técnica del diálogo. En este proceso fue capital la aportación de Rueda y de Cervantes, tal como se manifiesta en los 'pasos' del primero y en los entremeses del segundo. No obstante, entre la estructura del diálogo en Rueda y la fluidez conversacional de Cervantes existe un salto que es preciso explicar.

2. El diálogo teatral como forma del discurso

Una conversación espontánea no puede ser nunca un diálogo literario y, mucho menos, un diálogo teatral. La espontaneidad conversacional tiende a la dispersión temática y a la disgregación elocutiva, dos efectos que no pueden ser tolerados en la representación teatral. En el escenario no se puede mantener una conversación coloquial, sino que es necesaria una planificación que permita subordinar el diálogo a la situación escénica. Se ha dicho que todo diálogo – y de modo especial el diálogo teatral – no puede cumplir satisfactoriamente su función comunicativa si no se crea el marco conversacional apropiado. En el

³ Cf. Delgado 1987.

⁴ Cf. Briz 1995.

caso del lenguaje teatral, el marco conversacional necesita convertirse en 'envolvimiento escénico'. Ello supone que el diálogo teatral trasciende el diálogo conversacional en el sentido de que en él participa, aunque pasivamente, una tercera persona que es el público. De este modo, los elementos organizativos del diálogo no se articulan sólo sobre la deixis del *yo* y del *tú*, sino también sobre la presencia de la tercera persona, que desempeña un papel fundamental para que la comunicación sea eficaz y que impone ciertas condiciones pragmáticas de naturaleza muy específica. Para que un diálogo se constituya como texto es necesario que la llamada *cooperación discursiva* cree suficientes marcas de cohesión, de tal modo que el proceso interactivo llegue a constituir una unidad intencional de comunicación. Por eso, la oralidad de los textos es el resultado siempre de una 'reconstrucción' literaria. De este modo, Cervantes no trata de imitar el lenguaje 'real' de los personajes, sino que hace reales a los personajes mediante un diálogo construido literariamente.

Como se ha dicho más arriba, la conversación tiende a la fragmentación y a la dispersión porque cada locutor introduce libremente elementos discursivos nuevos en una secuencia no planificada, que acaba con el agotamiento del discurso. Extremando las cosas, diría que en el escenario no es posible mantener una conversación, sí un diálogo. Este estará siempre planificado en función del desarrollo de la acción, de la situación escénica y del carácter de los personajes. Pero, al mismo tiempo, el discurso debe bifurcarse hacia el alocutario activo (el interlocutor escénico) y hacia el pasivo (el público); de ahí la necesidad de limitar los parlamentos y de condensar los estímulos comunicativos⁵ para que el lector o espectador puedan participar en la situación dramática.

La función primaria del diálogo teatral no es comunicar sucesos, sentimientos o ideas, sino hacerse presente en el 'marco escénico', cobrar existencia y, a partir de ese momento, la cooperación discursiva permitirá, en su caso, crear un mundo en común. La irrupción de un personaje en escena exige no sólo su visualización (aspecto, ademanes y gestos, mirada, etc.) sino que implica su inserción en un determinado molde de comunicación. El receptor (lector o público) debe

⁵ Llamo *estímulo comunicativo* a todo elemento (fónico, gramatical, semántico o pragmático) que tenga entre sus funciones facilitar la progresión del discurso; cf. Bustos Tovar 1996b.

interpretar la función de ese personaje en el conjunto de la representación. Por eso, sus primeras palabras están destinadas a hacerse presente elocutivamente, esto es, a ser presentado como interlocutor en el espacio de relación que el autor ha creado y que debe ser identificable para el público. En un género tan condensado como el entremés, esa identificación debe ser inmediata. Por eso, el autor recurre a personajes conocidos, estereotipos más o menos caricaturizados, que van a hablar y actuar (vestimenta, gestos, comportamientos) de un modo que coincide con 'lo esperado' por el público. Lo novedoso no se halla en la acción dramática, sino en la construcción del diálogo.

No basta con crear personajes y situaciones escénicas, sino que es necesario establecer un cierto molde comunicativo, que debe hacer posible la recepción de lo representado en la escena, permitiendo la interpretación global del significado de los diferentes elementos escénicos: acción, personajes, situación, etc. Por eso la irrupción de un personaje en escena supone, como se ha dicho, una suerte de presentación de sí mismo que se manifiesta en su lenguaje y, al mismo tiempo, una identificación con el marco de tematización que el autor quiere trasladar a su público.

Catherine Kerbrat-Orecchioni⁶ ha descrito las diferencias entre el diálogo teatral y las conversaciones reales. En el teatro no se habla como en la vida; eso significa que los personajes no hablan como tales seres vivientes, sino como 'seres dramáticos'. Por eso la 'propiedad' del discurso teatral no consiste sólo en hablar de acuerdo con la *naturalidad de los personajes*, sino como el espectador *espera* que hable ese personaje. Es necesario literaturizar el diálogo para que éste sea teatralmente eficaz, es decir para que adquiera propiedades dramáticas. El juego técnico consiste en que el autor 'traslada' su propio discurso al acto elocutivo de un personaje, estableciendo un espacio de elocución que permita la adecuación al lugar de la escena, y crea asimismo un espacio de relación que haga posible que el acto de elocución sea compartido cooperativamente con otros, de tal forma que dicho acto cree el marco conversacional apropiado para las 'personas dramáticas'. En tercer lugar, el espacio de tematización debe proyectarse en dos direcciones: una, hacia los alocutarios que se hallan en la escena; otra, hacia el receptor real, es decir hacia el lector o el espectador.

⁶ Kerbrat-Orecchioni 1984.

La presencia de un receptor pasivo – el público – exige el dominio de un conjunto de recursos, que constituye un elemento importante en la técnica de construcción del diálogo dramático: creación de funciones interactivas específicas (por ejemplo, las confiadas a personajes ya conocidos por el público, como ocurre en los ‘pasos’ de Lope de Rueda y en los entremeses cervantinos); utilización de estructuras comunicativas que pertenecen a la retórica dramática, como puede ser el monólogo más o menos puro y los ‘apartes’ (con sus variantes: diálogo en voz baja, cuchicheo, encabalgamiento conversacional, etc.); respeto riguroso de los ‘turnos de palabra’, salvo que su encabalgamiento tenga un sentido dramático; omisión de marcadores conversacionales que no tengan una función específicamente dramática, etc. Todas ellas son características que diferencian el diálogo teatral del diálogo conversacional. Por eso, hay que insistir en que ese diálogo debe pasar por el tamiz de la construcción literaria. Los locutores hablan en el texto como personajes que son, por una parte, portavoces del mundo dramático construido y, por otra, voz del autor que dice al público su verdad.

En los géneros dramáticos de amplio desarrollo este proceso es complejo porque el autor puede demorarse en la identificación de los personajes y en el desarrollo del conflicto dramático. La técnica teatral permite combinar diferentes efectos dramáticos. Sin embargo, en las piezas cortas, destinadas a ser intercaladas en la representación de obras largas, como fueron los ‘pasos’ y los entremeses, todos los elementos dramáticos deben condensarse. El público ha de identificar inmediatamente el tipo de personaje y la situación escénica. Por eso el ‘paso’ comienza por ser mera representación de una anécdota; el entremés debe superar esta limitación, aun admitiendo, como indicó Eugenio Asensio⁷ que “el entremés es una pieza corta, acción lúdica de un cuarto de hora”, y que no hay que ver en ellos excesivas trascendencias. En efecto, los ‘pasos’ y los entremeses se construyen inicialmente (aunque con distinto grado de desarrollo) en torno a dos núcleos: uno, definido por los tipos teatrales – estereotipos caricaturescos procedentes de la realidad o de la tradición literaria (es bien conocida la intensa influencia de la comedia italiana) – y otro, que consiste en la provocación de un mínimo conflicto escénico de carácter realista y costumbrista, en el que el desenlace casi siempre carece de impor-

⁷ Cf. Asensio 1965.

tancia. En el caso de los 'pasos', la pieza puede integrarse en el interior de la comedia, como de hecho ocurre en algunos de ellos.⁸

Aunque Cervantes reconoció su deuda con Lope de Rueda, no deja de haber notables diferencias entre los 'pasos' y los entremeses. Los primeros no llegan a ser sino meros bocetos dramáticos; están destinados a constituir simples estampas costumbristas y burlescas que no superan la intención de ilustrar un desarrollo dramático más amplio. Los elogios de Cervantes se explican porque el gran novelista percibió la intensa comicidad que se desprendía de los diálogos, a veces cercanos a la expresión del absurdo, como tendré ocasión de ejemplificar más adelante. Con diversos procedimientos, Rueda dio con la clave de imitar el lenguaje vivo y real apropiado a los personajes que había transmitido la tradición literaria. La distancia, todavía insalvable, residía en los límites que imponía la anécdota costumbrista. Para superarla habría que esperar al desarrollo de los entremeses, desde Cervantes a Quiñones de Benavente.

3. El lenguaje y la construcción del diálogo en los 'pasos' de Lope de Rueda

Lope de Rueda destinó sus piezas a la representación teatral, no a la lectura. Fue la sagacidad de Joan de Timoneda la que las salvó del olvido, percibiendo sus valores dramáticos. Los 'pasos' son obra de un profesional de la escena, autor, actor y director, todo en una pieza. La posición de Cervantes fue diferente. Sus comedias y entremeses "nunca representados" hubo de darlos a la imprenta no sólo para salvarlos del olvido sino, como él dice, para que el lector pudiera conocer "los sentimientos escondidos del alma", que no siempre pueden ser percibidos completamente en la representación teatral. Para Rueda los 'pasos' son acto teatral y no los concibió fuera de ese marco; sin embargo, aun admitiendo que el autor se refiere a las ocho comedias y no sólo a los entremeses, Cervantes trascendió esa finalidad y quiso convertir su teatro en escritura, es decir en obra destinada también a

⁸ Ya don Leandro Fernández de Moratín advirtió la autonomía que tienen estas 'piezas cortas' y le adjudicó título a algunos de estos 'pasos' intercalados en las comedias. Eso ha permitido a los modernos editores de Lope de Rueda entresacar textos que tienen unidad y que estaban fundidos en las obra largas. Véanse González Ollé 1973, Hermenegildo 1986, González Ollé/Tusón 1992 y Canet Vallés 1992.

la lectura. Este hecho marca, a mi entender, una profunda diferencia entre unas y otras obras. Aun siendo común la intención lúdica, ambos autores se situaron en posiciones artísticas bien distintas. A ello corresponden técnicas teatrales y grados de desarrollo del género que es preciso diferenciar.

En los 'pasos' de Lope de Rueda el lenguaje es indisociable del tipo de representación y de la naturaleza de los personajes. Adviértase, por ejemplo, el comienzo del *Passo segundo, La carátula*,⁹ en el que la presentación de los personajes exige una visualización de los gestos:

- Alameda. — ¿Acá está vuessa merced, señor mosamo?
 Salzedo. — Aquí estoy, ¿tú no lo ves?
 Alameda. — Pardiez, señor, *a no toparos*, que no lo pudiera encontrar aunque echara más vueltas que un podenco cuando se viene a acostar.

Muchas veces la gesticulación va acompañada de gritos, exclamaciones y carreras, de tal modo que implica una técnica de representación apropiada, en la que dominan los elementos caricaturescos y, en ocasiones, grotescos. Carentes de acotaciones, se da por hecho que el 'representante' (el actor) conoce bien qué debe hacer al mismo tiempo que dialoga. El lenguaje se imbrica en la situación escénica. Sirva como ejemplo el siguiente texto correspondiente al *Passo de Pajares y Verginio*:¹⁰

- Verginio. — Mira, Pajares, déxate d'essos preámbulos y cúbrete bien essa capa, que gran tardança es la que hazen y venirlos has acompañado.
 Pajares. — ¿Que no está bien cubrida?
 Verginio. — No, acaba ya.
 Pajares. — Apártese vuessa merced de mi cobridero y perdone.
 Verginio. — ¿Paréscete que está bien cubierta?
 Pajares. — Esso vuessa merced lo dirá, que yo no lo veo ni descubro palmo de tierra.
 Verginio. — ¡O mal año te dé Dios! ¿Que no te has de saber cubrir una capa? Mira, quando te la mandaren cubrir, así la has de poner.
 Pajares. — ¿Ansí? ¿Ya, ya está bien cobrida? Guarde, ¿qué dize?
 Verginio. — Agora sí; toma este sombrero.

⁹ Cito por la edición de González Ollé y Tusón 1992: 119.

¹⁰ Cito por la edición de Canet Vallés 1992: 234-235.

- Pajares. — ¿Quién lo ha de tomar?
 Verginio. — ¿Diz que quién? Tú lo has de tomar.
 Pajares. — A porpósito, ¿búrlase conmigo? Hame liado como a costal de harriero y “¡toma el sombrero!” ¿Con qué mano lo había de tomar?
 Sé que no tiene maneras [‘orificio en el vestido para sacar los brazos’] ni sacabuches [‘instrumento en forma de trompeta’ empleado en sentido figurado] ni capa como balandrán de arcediano.
 Verginio. — ¡Asno! ¿Que por aquí baxo no la sabes sacar?
 Pajares. — ¿Por dónde?
 Verginio. — Por aquí ¡Duelos te dé Dios!
 Pajares. — Dize la verdad. Mas, peccador de mí y de vuesa merced, y perdone que los parto por medio, ¿quiere que me ande yo de calle en calle halconeando [‘mirando con altanería’], dando manotadas como pez que ha caydo en garlito, o como mulo de añoria que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto?

Adviértase que todo el diálogo exige una gesticulación exagerada, en la que se manifiestan las dificultades que tiene el bobo Pajares para utilizar adecuadamente la vestimenta que se le ha proporcionado (capa y sombrero). El diálogo está, por tanto, subordinado a la interpretación y sobre ésta ha de recaer el efecto cómico. El diálogo es mero apoyo de la acción interpretativa; no contiene mensaje alguno. El parlamento último del texto transcrito es bien patente: “¿quiere que me ande yo de calle en calle halconeando, dando manotadas como pez que ha caydo en garlito o como mulo de añoria que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto?” El texto indica los tres tipos de gestos que el actor debía realizar para interpretar la escena.

No son infrecuentes las situaciones en que el diálogo ha de ir acompañado de golpes, saltos y carreras. Ello corresponde a los castigos y persecuciones que constantemente sufre el personaje burlado, generalmente el simple, el negro o el lacayo. A esta gesticulación corresponde un lenguaje directo. Sirva de ejemplo el *Décimo passo*, *La generosa paliza*.

La adecuación del diálogo a la gesticulación alcanza en ocasiones una sorprendente perfección. En el *Passo sexto*, *Pagar y no pagar*, la construcción del diálogo y su armonía con la situación escénica es admirable, teniendo en cuenta el primitivismo de estas breves piezas dramáticas. El simple y el ladrón mantienen un tira y afloja en torno a

la identificación visual del segundo como acreedor de la deuda que ha de pagar el primero.

El segundo elemento importante de la innovación de Rueda consiste en la adaptación de la expresión lingüística al carácter de los personajes. Por eso eligió la prosa frente al verso y, dentro de aquella, una lengua que reflejara el ámbito social al que pertenecen sus personajes. Entre los muchos elementos que cumplen esta función, me fijaré especialmente en dos de ellos: las formas de apelación y las transgresiones lingüísticas o, si se prefiere, lo que podríamos llamar las prevaricaciones idiomáticas de ciertos personajes.

El vocativo desempeña una importante función en la construcción del diálogo.¹¹ Es un elemento básico en el texto, ya que fija directamente el tipo de relación pragmática entre el *yo* y el *tú* del diálogo. Su significado propio es llamar la atención del interlocutor; desempeña primariamente una función fática o de contacto entre locutor y alocutario y, simultáneamente, señala el tipo de relación social, personal, afectiva, etc. que existe entre ellos. Su manifestación formal puede ser diversa pero, inicialmente, hay dos fundamentales e inmediatas: el apelativo empleado y las llamadas formas de respeto y de confianza. Al primero corresponden dos tipos principales: el nombre propio y el tipo de tratamiento. Pues bien, ambas fórmulas desempeñan asimismo una función identificadora en el plano teatral, es decir, sirven no sólo para poner en contacto a los personajes, sino también para que el público identifique inmediatamente su condición social y personal.

Tanto en los 'pasos' como en los entremeses, los nombres de los personajes se corresponden con frecuencia bien con el valor del estereotipo (nombres rústicos para el bobo, el estudiante, el ladrón, el amo, el hidalgo, la dama, la doncella, el paje, etc.), bien con un claro sentido burlesco, refiriendo el nombre propio a realidades cotidianas menosvaloradas. Así, el licenciado Xáquima (nombre que remite a *xáquima* 'cabezal de cordel con que se ata el cabestro') dialoga con el Bachiller Braçuelo (que remite a *braçuelo* 'la parte que está junto a la paleta o juego de las manos de las reses') en el *Passo quarto, El convidado*. En la misma obra dos personajes se refieren a un cierto licenciado Cabestro, lo que da lugar a un juego burlesco de significados:¹²

¹¹ Cf. Bañón 1993.

¹² Edición de González Ollé y Tusón 1992: 148.

- Caminante. — ¿Sabría me dar vuesa merced de un señor licenciado?
- Bachiller. — No le conozco. Diga: ¿cómo se llama?
- Caminante. — Señor, allá se llamava el licenciado Cabestro.
- Bachiller. — Señor, en mi posada está uno que se hace nombrar el licenciado Xáquima.
- Caminante. — Señor, esse deve de ser, porque de cabestro a xáquima harto parentesco me parece que hay. Llámele.

De modo semejante, tal como advierte José Luis Canet Vallés,¹³ los nombres de los personajes en el *Passo de Ortega y Perico* remiten al nombre de un ave poco mayor que la perdiz, muy común en España, y al nombre de perico ligero respectivamente. De modo semejante, en el *Passo sexto, Pagar o no pagar*, Çevadón es el nombre del simple y remite a *cebar* 'dar de comer al ganado', de donde *cebado* 'gordo, grueso'.

Este recurso (hacer coincidir el nombre de los personajes con el de animales) tenía una gran tradición en la literatura medieval desde el Arcipreste de Hita, y era un procedimiento muy arraigado para caricaturizar la realidad. También Cervantes se aprovechará de este recurso. Este mecanismo paródico, original de las fábulas clásicas, tuvo una importante difusión (y no siempre con finalidad meramente paródica) en la literatura del Siglo de Oro.

Difícil es determinar hasta qué punto este procedimiento de referencias había arraigado en la lengua viva, pero no parece arriesgado suponer que los espectadores eran capaces de identificar inmediatamente la relación entre el nombre y su significado paródico. Lo que sí diferencia a Rueda de Cervantes es que éste no se limita a emplear este procedimiento con intención meramente paródica. Mientras que en Rueda el lenguaje conviene exclusivamente a la intención caricaturizadora, en los entremeses existe una trascendentalización de este plano superficial y sirve como instrumento para comunicar lo aparente con lo real. De ello me ocuparé más adelante.

Las formas apelativas son variadas según la condición de los personajes: *señor*, *mossamo*, *muessamo*, para dirigirse al dueño o señor de la casa; *mochacho* para dirigirse al criado o al paje; *hermano* como fórmula familiar de confianza, que se utiliza sobre todo entre criados, etc. Todos ellos corresponden a usos habituales en la lengua hablada,

¹³ Cf. Canet Vallés 1992: 244.

testimoniados desde antiguo y vigentes en todo el teatro del Siglo de Oro.

En ocasiones, la diferencia en el tratamiento es una forma de expresar un contraste irónico, que subraya la bobería del simple. Sirva de ejemplo el diálogo ente Çevadón y el ladrón Samadel, en el *Passo sexto, Pagar y no pagar*:

Samadel. —	¡Hola, <i>hermano</i> ! Es hora que traigáis esos dineros.
Çevadón. —	¿Es <i>vuessa merced</i> el que los ha de resebir?
Samadel. —	Y aún el que los ha de tener en la bolsa.

Adviértase el tratamiento de *hermano* (signo de igualdad social) que otorga Samadel al simple frente al *vuessa merced* de éste. Ello proporciona a este uso un valor irónico, como conviene a la burla que se ha tramado. A este vocativo corresponde un tratamiento en el que alternan *vos* y *tú*.

Las formas de tratamiento reflejan el proceso de evolución que estaban sufriendo desde el siglo XV.¹⁴ De este modo, se registra la alternancia entre las formas de tercera persona (*vuestra merced* en la alteración dominante de *vuessa merced*) con las de segunda persona *vos*, *tú*. La primera sirve, obviamente, para que lacayos y bobos se dirijan al superior. Llama la atención que no existan otras formas más evolucionadas de este tratamiento (*voacé*, *vucé*, etc.), que sí encontramos en otros textos de finales del siglo XVI y en el propio Cervantes. El desgaste fonético de las formas de tratamiento, que habría de conducir a las más simples *uced* y *usted*, estaba ya avanzado en la segunda mitad del siglo XVI, aunque los 'pasos' no lo reflejen. Por otra parte, la alternancia *vos* / *tú* no corresponde ya a una oposición de *respeto* / *confianza*, sino que refleja la confusión existente en este siglo respecto de sus valores pragmáticos. En efecto, la forma *vos* conserva su valor original (tratamiento de respeto entre iguales y de inferior a superior), pero se testimonia también con valor tanto de respeto como de confianza entre iguales. Así se advierte, por ejemplo, en el *Passo de Guiomar, Clavela y Julieta*.¹⁵ La dueña Clavela trata indis-

¹⁴ Cf. Lapesa Melgar 1970.

¹⁵ De este modo, Gerardo trata de *vos* a su hija Clavela, mientras que ésta usa indistintamente *vuessa merced* y *tú* para dirigirse a su padre: Clavela.— ¿Qué lo que mandas [*tú*], señor?. Gerardo.— No, cosa ninguna, hija que si os [*vos*] envié a llamar no fue más sino por no dezillo a essa lengua de tor-do [...] Clavela.— Pierda *vuessa merced* cuidado.

tintamente de *vos* y de *tú* a la moza Julieta, incluso en un mismo parlamento: “Sácame [*tú*] aquí un asiento y dexaos [*vos*] de rezongar”. Este tratamiento va precedido de un vocativo insultante, *picuda* ‘charlatana’, con el cual le reprocha su tardanza en acudir a su llamada.

El tratamiento *tú* de superior a inferior se advierte en la forma de interpelar tanto el padre Gerardo como la hija Clavela a la negra Guiomar. Se observa en los textos una mezcla de usos y de valores, como correspondía a la intensa evolución que las formas de tratamiento estaban sufriendo durante el siglo XVI. Así lo testimonia el uso de *tú* y *vos* indistintamente como formas de confianza entre personas de baja condición social, en el *Passo de Troyco* y *Leno sobre la mantecada*.¹⁶

El vocabulario y la fraseología es uno de los grandes hallazgos de Rueda, dada la riqueza de léxico y la variedad de matices semánticos, procedentes de la lengua viva, que emplea en sus ‘pasos’. Ello conviene al tipo de personajes y a las situaciones escénicas. Carentes éstos casi completamente de intriga, el autor confía la comunicación dramática al gesto y a la palabra; de ahí la importancia que ésta adquiere en la representación. En estos pasajes tan breves, el público debe conectar inmediatamente con la representación, identificando a los personajes por los gestos que realizan y por su lenguaje. González Ollé dedica un capítulo importante de su *Introducción a los pasos de Lope de Rueda* a describir las figuras retóricas que existen en el diálogo.¹⁷ Añadiré aquí algún aspecto complementario. Aparte de la incorporación de valencianismos,¹⁸ gasconismos, lenguaje de negros,¹⁹ léxico jergal,²⁰ etc., que han sido estudiados con detenimiento, Rueda recrea el lenguaje de la calle utilizando, entre otros, dos tipos de fórmulas: el vulgarismo rústico o arcaizante, y la deformación lingüística y el símil grotesco. Al primero corresponden formas del tipo *huesse* por *fuesse* con aspiración vulgar y arcaizante en formas léxicas con diptongo [wé] inicial.²¹

¹⁶ Cf. Canet Vallés 1992: 267-269.

¹⁷ Cf. González Ollé/Tusón 1992: 34-44.

¹⁸ Cf. González Ollé 1980 y 1982.

¹⁹ Cf. Weber de Kurlat 1962 y Veres d'Ocón 1976.

²⁰ Cf. Veres d'Ocón 1950.

²¹ Cf. *Passo terzero, Cornudo y contento* ed. Canet Vallés, p. 133: “Pues si aquesso no *huesse* ya sería muerta”, y *Passo de Troyco y Leno sobre la mantecada*, ed. de Canet Vallés 1992: 268: “en viéndola se me *hueron* los ojos tras ella como milano tras pollera”.

Esta misma intención vulgarizante se advierte en el plano morfológico: *quies* por *quieres*, *ternás* por *tendrás*; interpolación del pronombre átono en el futuro y el condicional (*estarme hía*) que el lenguaje rústico había conservado como arcaísmo. Con todo, lo más frecuente es la utilización de formas léxicas con falsas diptongaciones (*estuen-ces*, *conuesco*, etc.) y de otro tipo que, fueran o no propias de gentes ignorantes, servían para crear una lengua que correspondía a la situación escénica. De este modo, Rueda no se limita a imitar la lengua 'real', sino que él mismo crea la que conviene a una realidad escénica. La mayor parte de estas deformaciones léxicas corresponde al habla de los simples, criados y lacayos: *a porpósito* por *a propósito*, *estrómago* por *estómago*, *ciliçio* por *silencio*, *letrudo* por *letrado*, *crego* por *clérigo* (quizás procedente del sayagués), *álima* por *alma*, *diabro* por *diablo*, *retólicos* por *retóricos*. Carácter burlesco tienen también ciertas creaciones morfológicas como *obispeso* y *obispesa*. En otras ocasiones se confunden intencionadamente citas cultas, como ocurre en el *Passo de Pablos y Ginesa*:

- Pablos. — ¿Diz que quién? Yo te lo diré, muger. Al tiempo que yo y la burra estábamos embevecidos mirando el ruego o la rueca del *Hijo prólogo* o como se llama [...]
 Ginesa. — ¿El carretón del *Hijo prólogo* querréis dezir?
 Pablos. — Sí, sí, del *Hijo hypócrita* [...]

Antes he recordado que la finalidad única de estas obras era de carácter humorístico. Robert Jammes²² ha descrito cinco tipos de comicidad en el teatro español del Siglo de Oro: lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco y lo erótico. En los 'pasos' de Lope de Rueda dominan dos de ellos; lo disparatado y lo picaresco. El primero se manifiesta de modo magistral en la creación de diálogos absurdos, contruidos sobre la negación de la evidencia verbal. Véase este ejemplo del *Passo sexto, Pagar y no pagar*:

- Breçano. — ¡Ola, Çevadón, ven acá!
 Çevadón. — ¡Señor, a, señor! ¿Llama vuessa merced?
 Breçano. — Sí, señor, yo llamo.
 Çevadón. — Luego vi que me llamava.
 Breçano. — ¿En qué vio que le llamava?
 Çevadón. — ¿Diz en qué? En nombrarme por mi nombre.
 Breçano. — Ora ven acá. ¿Conosces...?

²² Cf. Jammes 1980.

- Çevadón. — Sí, señor, ya conuezco.
 Breçano. — ¿Qué conosci?
 Çevadón. — Essotro. El. Aqueste. El que dixo vuessa merced.
 Breçano. — ¿Qué dixi?
 Çevadón. — Ya no se m'acuerda.

El diálogo disparatado está cuidadosamente organizado en el plano verbal. La reiteración de lo evidente (la llamada del señor) proyecta el diálogo hacia el absurdo. Lo mismo ocurre más adelante: la interrupción del parlamento de Breçano (“¿Conosci...?”) convierte en intransitivo un verbo monovalentemente transitivo (“Sí señor, ya conuezco”) Por eso, cuando Breçano pregunta por el complemento directo de ese verbo (“¿Qué conosci?”), el simple contesta con una inteligente nadería deíctica: “Essotro. El. Aqueste. El que dixo vuessa merced”. La simpleza del criado se manifiesta en la ruptura constante de la coherencia dialógica. El autor ha creado un diálogo artístico construido sobre la carencia de cooperación discursiva para dar cuenta de la simpleza del bobo. Lo que importa es que ese diálogo se transforme en una escena cómica y sea percibida como tal por los espectadores.

Los procedimientos utilizados con esta misma finalidad son diversos y no siempre se corresponden con la imitación del habla espontánea, sino que, como en el caso anterior, responden a una técnica literaria de construcción del diálogo que Rueda domina magistralmente. El encadenamiento del diálogo constituye una parte fundamental de esa técnica, como muestra el ejemplo anterior y los parlamentos que siguen al mismo.²³ En otras ocasiones la comicidad del diálogo reside en la dificultad del simple para dotar de coherencia a su propia manera de expresarse. Se ha dicho que la simpleza del bobo es más mental que verbal, pero existen abundantes ejemplos de lo contrario. Es cierto, sin embargo, que en muchos casos el absurdo dialógico surge de la mala interpretación verbal que hace el simple del mensaje recibido.²⁴

A veces el juego de palabras aparece en boca del Licenciado que trata de embaucar al Bachiller

y por tanto, querría suplicar a *vuessa merced* que *vuessa merced* me hiziese la *merced* de me hazer *merced*. Pues estas *mercedes* se juntan con

²³ Véase el texto en Canet Vallés 1992: 155.

²⁴ Véase el texto en Canet Vallés 1992: 155-156.

essotras *mercedes* que *vuessa merced* suele hazer, me hiziesse la *merced* de prestarme dos reales

Este tipo de recurrencias, y otras de naturaleza análoga, aparecen constantemente en la obra de Rueda no como signo de torpeza lingüística, sino como producto de una cuidada elaboración literaria. En el caso anterior, el juego de palabras formado sobre la voz *merced* trata de ocultar la verdadera intención del mensaje (la petición de dinero) pretendiendo aturdir al alocutario. En el plano pragmático, la construcción, organizada de modo puramente verbal, sin argumentos lógicos ni afectivos, está al servicio del efecto persuasivo que produce el aturdimiento del interlocutor. Este tipo de comicidad se halla cercano a la categoría picaresca descrita por Jammes. Así ocurre también en el *Passo de Ortega y Perico*; el diálogo inicial entre ambos, que desencadena la burla, permite al simple Ortega engañar al paje Perico.²⁵ González Ollé²⁶ ha subrayado el uso frecuente de la anadiplosis como fórmula de encadenamiento del diálogo. Esta estructura corresponde a usos característicos del habla conversacional, se halla abundantemente documentada en las transcripciones de habla coloquial²⁷ y constituye, por tanto, un modo de traducir la oralidad. La sintaxis refleja asimismo abundantes testimonios de usos coloquiales. De entre los rasgos señalados por Antonio Narbona Jiménez²⁸ como característicos del habla conversacional, destaca la aparición de la elipsis y, sobre todo, las rupturas sintácticas: concordancias, relativos, etc. (v.gr.: “Mira, en la tierra de Xauxa hay unos árboles que los troncos son de tozino”).

En relación con la estructura del diálogo, los ‘pasos’ ofrecen de manera predominante la organización *aseveración/réplica*. Como ha dicho Kerbrat-Orecchioni,²⁹ frente a la respuesta, que es una mera “intervención reactiva que adopta la forma de enunciado lingüístico que contiene la información solicitada”, la réplica supone adoptar una posición frente al interlocutor mediante un enunciado que discute o precisa la enunciación contenida en la pregunta. En esa réplica se aceptan o se rechazan, además, las condiciones pragmáticas impues-

²⁵ Cf. *Passo de Ortega y Perico*, ed. Canet Vallés 1992.

²⁶ González Ollé/Tusón 1992: 39-41.

²⁷ Cf., p.ej., Briz 1995.

²⁸ Narbona Jiménez 1991 y 1995.

²⁹ Kerbrat-Orecchioni 1990, 1992 y 1994.

tas por la pregunta. Rueda maneja hábilmente los *estímulos comunicativos* necesarios para que el alocutor pueda interpretar el parlamento recibido en direcciones varias y, a veces, contradictorias. El engaño del simple, del criado, del marido burlado o de cualquier otro personaje estereotipado reside con frecuencia en la desviación interpretativa que el alocutor otorga al diálogo. Así ocurre, por ejemplo, en la secuencia que inicia el *Passo de Troyco y Leno sobre la mantecada*³⁰ y, de manera más patente aún, en la discusión que se establece, acompañada de golpes, entre los personajes del *Passo primero, Los criados*.³¹

Con el fin de alcanzar eficacia teatral, para lo que, como se ha dicho, la gestualización es fundamental, el encadenamiento dialógico adquiere un dinamismo sorprendente, en el que la sucesión de la estructura *pregunta / respuesta o réplica* elimina cualquier digresión conversacional. El diálogo de Troyco y Leno puede ser una buena muestra de la fluidez dialogal que Rueda es capaz de alcanzar.³²

Lope de Rueda es, por tanto, el gran creador del diálogo realista no sólo porque es capaz de incorporar el lenguaje vivo de la calle, sino porque acierta a transformar el diálogo conversacional en diálogo escénico. Para ello, el autor se ayuda de expresiones directas que contribuyen a dotar de 'veracidad lingüística' a la mera anécdota teatral. Lo de menos es que la débil intriga, como los tipos humanos estereotipados, proceda en muchos casos de la comedia italiana. Rueda dota a la representación teatral de un marco conversacional que corresponde, de manera muy patente, al mundo social de su época. A ello contribuye la frescura de un lenguaje familiar para su público, cualidad que procede de la capacidad del autor para inventar una inmensa variedad de expresiones fraseológicas de carácter coloquial. Entre ellas, destaca su gusto por la comparación grotesca, tan característica del español conversacional de todos los tiempos. Unas proceden de expresiones familiares, más o menos topificadas; otras tienen que ver con el lenguaje proverbial y el refranero; otras, en fin, son creaciones personales del autor que, conocedor profundo de usos y costumbres, gusta de engastarlas cuasi metafóricamente en el discurso dialógico. Como se ha anticipado más arriba, parte importante de la técnica dialógica la

³⁰ Ed. Canet Vallés 1992: 267.

³¹ González Ollé/Tusón 1992: 11-117.

³² Canet Vallés 1992: 268-269.

constituye el vocativo en sus diversas funciones enunciativas: salutorio, apelativo, exclamativo, yusivo, etc. La frecuente fusión entre diálogo y gestualización histriónica favorece la función del vocativo como elemento de cohesión discursiva. Además de las formas propias de la lengua estándar, aparece un uso frecuente del vocativo que implica un insulto o improperio, como corresponde a la farsa burlesca. El inventario de estas fórmulas es muy variado: desde *picuda*, 'charlatana', a *don Bachillarejo de no nada*, encontramos una sarta de apelativos despectivos o insultantes de clara raíz coloquial.

Como se ha sugerido antes, Rueda, creador de cuadros burlescos llenos de viva comicidad (esto es lo que suscitó la admiración de Cervantes), no fue capaz de trascender lo puramente cómico. Sus personajes son tipos escénicos pero no hombres con vida real; sus intrigas son mera anécdota, no están suscitadas por el mundo social históricamente arraigado en la realidad, sino que es mera literatura burlesca. En cambio, el lenguaje sí que pertenece a la vida real, propia de su tiempo. Rueda ironiza pero lo hace sobre la anécdota, no sobre el hombre y su tiempo. Para ello hay que llegar a Cervantes, que convirtió estos esbozos escénicos en un verdadero género teatral: el entremés.

4. La fórmula cervantina del entremés

Como advirtió Asensio,³³ Lope de Rueda fue el creador de una fórmula dramática que habría de conducir al entremés. La transformación 'externa' nos la explica el propio Cervantes en el "Prólogo al lector" de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*: "En el tiempo de este célebre español [Lope de Rueda], todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pueden imaginarse". Y añade más adelante: "el adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cor-

³³ Asensio 1965 y 1994.

deles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo". Como se habrá advertido en la cita anterior, este tipo de obra dramática menor se construye en torno a dos núcleos: uno, constituido por la presencia siempre de personajes más o menos estereotipados y otro, que consiste en la creación de un mínimo conflicto escénico de carácter realista o costumbrista, que no contiene grandes sorpresas y que a menudo no tiene otro desenlace que la fiesta de música y baile con la que suele finalizar la pieza. De esta situación se deriva la importancia del diálogo, ya que sobre él ha de recaer la creación de la tensión dramática necesaria para mantener la atención del espectador. Como se ha indicado en las páginas precedentes, si la obra de Lope de Rueda merece tan altos elogios de Cervantes es precisamente porque consigue crear el tipo de diálogo dramático 'apropiado' a los personajes.³⁴

¿En qué consiste la novedad cervantina?³⁵ De un lado, Cervantes, a diferencia de Lope de Rueda, trasciende casi siempre la anécdota que da lugar al conflicto. Quiero decir con ello que, aun utilizando la fórmula del personaje estereotipado en una situación escénica esperada por el espectador, el valor del significado va más allá de lo dicho y de lo representado. La prueba es patente: cuando Cervantes explica en el *Adjunto del Parnaso* (1614) por qué publica ("da a la estampa") sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* dice: "yo pienso darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que pasa apriessa, y se disimula o no se entienden cuando los representan". No se trata de una declaración gratuita. La necesidad de que sus obras sean leídas procede de la doble interpretación que es preciso hacer de ellas; una, superficial, que corresponde al plano de la representación y, en el caso de los entremeses, a la función específica del género, que es la de constituir un mero entretenimiento lúdico en el intermedio de una representación seria. A esta función corresponde una situación dramática de naturaleza anecdótica (los celos falsos o verdaderos pero siempre ridículos, la presunción, las burlas de la vanidad o de la codicia, etc.). De otro lado, Cervantes demanda una interpretación más profunda, que trasciende la anécdota y se constituye

³⁴ Bobes Naves 1992.

³⁵ He desarrollado estas ideas con más amplitud en otro trabajo; cf. Bustos Tovar 1996a.

en valor moral y social: la crítica de la hipocresía, de la infidelidad, del temor a ser considerado descendiente de conversos, etc. Manifestado unas veces con sutileza (como en el asunto recurrente de las quejas respecto de la insatisfactoria relación sexual) y otras de manera patente (rebeldía contra la hipocresía y la injusticia), todo ello subyace en el texto, lo que justifica sobradamente su deseo de que "se vea de espacio lo que passa apriessa". No puede perderse de vista que Cervantes pensó que sus comedias y entremeses podían ser interpretados más profundamente desde la escritura que desde la representación escénica.

Para vigorizar el dinamismo escénico, Cervantes acude con frecuencia a la deformación más o menos grotesca de la realidad. *El rufián viudo* y *El juez de los divorcios* son buenos ejemplos de esto. En el primero de ellos, tipos marginales y lengua de germanías se combinan para que, por medio del diálogo, surjan en escena vidas desgarradas. No importa que se utilice el verso o la prosa. En el primer caso, el verso se pone al servicio del ritmo elocutivo, pero no se pierde en ningún momento el carácter coloquial del discurso. En el segundo, la prosa se hace pura parodia del discurso jurídico. El realismo procede no tanto del discurso referido (esto es, de la reproducción escrita de un discurso oral), sino de la ironía que surge de la contraposición entre lo solemne y lo ridículo, como mucho más tarde haría Valle-Inclán.

La parodia se hace descarnada en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. En esta obra se pone en solfa, con claridad paladina, la presunción de cristiano viejo que obsesionaba a la sociedad española de la época. El personaje Algarroba aduce esta condición como credencial suficiente para ser elegido alcalde:

Cristiano viejo soy a todo ruedo
y creo en Dios a pies jontillas

Lo mismo hace Humillos, quien, presumiendo de su analfabetismo, alardea de bastarle saber cuatro oraciones y rezarlas cada semana cuatro y cinco veces:

Con esto y con ser yo cristiano viejo
me atrevo a ser un senador romano

lo que obliga a Jarrete a reafirmar su condición:

y soy cristiano viejo como todos

La construcción del diálogo adquiere una importancia esencial. Desnuda la representación de ropajes escénicos, limitados los recursos específicamente ‘teatrales’ y con un débil desarrollo argumental, el entremés cervantino adquiere una nueva dimensión gracias al diálogo, que no se limita ya, como en el caso de Lope de Rueda, a servir de conexión entre los personajes estereotipados (el bobo, el villano, el vizcaíno, el viejo, etc.) y una situación cómica, sino que se convierte en el centro mismo de la representación escénica. La lengua desborda a los personajes y a la situación. Cervantes recoge la tradición anterior, pero añade un agudo sentido del diálogo realista, en el que desempeña un papel importante la deformación lingüística intencionada, la ambigüedad semántica, la metáfora de lo ridículo, la alusión connotadora y tantos otros hallazgos expresivos que hacen gravitar la representación sobre el valor del discurso mismo. Si en alguna obra de teatro hay que ‘decir’ el texto, esto ocurre en los entremeses de Cervantes.

En otro lugar³⁶ he analizado el arquetipo de diálogo cervantino de los entremeses en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Otro tanto podría hacerse en *El rufián viudo*. Escrito en verso, el texto recoge abundantes testimonios de la lengua hablada. Sin embargo, se trata de un diálogo sometido a la elaboración de la escritura literaria. Por eso, la imitación de los usos orales es sólo una forma de proporcionar realismo a la representación escénica. Los endecasílabos blancos elegidos como fórmula métrica permiten al autor moverse, precisamente, en una situación intermedia entre la prosa y el verso. El ritmo versal existe, pero no se rompe en ningún momento la secuencia dialógica. Se trata, pues, de una fórmula literaria elegida, paradójicamente, para reflejar con entero realismo el mundo de prostitutas y de rufianes.

Para conseguir ese doble efecto, Cervantes incorpora el lenguaje de germanías, técnica de amplio uso en el teatro de entremeses, jácaras y bailes, así como en la novela picaresca. A este lenguaje marginal³⁷ pertenecen expresiones del tipo “Voacé ha garlado como un tólogo”, en la que el verbo *garlar* ‘hablar’ se asocia al cultismo avulgarado *tólogo* de larga tradición medieval (*tología*, *tolosía*, *tólogo* están documentados siglos antes); “echar el golpe”, expresión utilizada para indicar la hora de cierre del prostíbulo; “salir de gurapas” ‘salir de la

³⁶ Bustos Tovar 1996a.

³⁷ Hernández Alonso 1977.



cárcel', etc. Los ejemplos podrían multiplicarse. Sin embargo, a diferencia de Lope de Rueda, Cervantes no acumula estas expresiones de germanía, sino que le sirven principalmente para insertar el diálogo en la situación escénica.

Los entremeses cervantinos prefieren acercarse al lenguaje vivo por medio de frecuentes coloquialismos. Algunos de ellos perviven con el mismo sentido en la actualidad: "con su pan se lo coma", "regodeo", "untar" en el sentido de 'sobornar', etc. Otros aluden a situaciones de la época: "monda-níspolas" aplicado a un personaje despectivamente (v. 189: "Doña Mari-Bobales, monda-níspolas"), "la cara de membrillo cuartarnario" (v. 204) aplicado a una persona por su palidez, como si el membrillo, ya de por sí amarillento, hubiera pasado, además, las fiebres cuartanas, etc.

Cervantes crea más que imita. Cuando hace esto último somete la imitación a un proceso de selección. Esto se muestra en su gusto por la ironía, conseguida por dos procedimientos; unas veces, recurre a la deformación fonética de palabras cultas: Catón Censorino aparece como "Zonzorino Catón" (v. 178: "Zonzorino Catón es Chiquiznaque"). "La fantasma noturnina" se convierte en hipérbole grotesca; para contestar a Mostrenca, que ha formulado lo anterior, Trampagos dice: "Fuera yo un Polifemo, un antropófago, / un troglodita, un bárbaro Zoilo, / un caimán, un caribe, un come-vivos [...]" (v. 134-138). Como en la picaresca, el latinismo, más o menos macarrónico, aparece en boca de estos personajes del mundo de la delincuencia: "Y vuelva al *sicut erat in principio*" (v. 173), que 'traduce' inmediatamente "Digo a sus olvidadas alegrías" (v. 174). La hipérbole grotesca constituye también una fórmula irónica: "columna del hampa" llama la prostituta Repulida a Escarramán, prototipo de rufianes (v. 269-270: "¡Escarramán del alma, dame amores, / esos brazos, coluna del hampa!").

El mundo del entremés cervantino se mueve entre lo irónico y lo grotesco, pero con más de lo primero que de lo segundo. Cultismo deformado, coloquialismo y lengua de germanías son los mecanismos sobre los que Cervantes construye una lengua viva, aunque literaturizada para que sea teatralmente eficaz. Cervantes no es un mero imitador del 'habla real', sino que llena de realismo su lenguaje. Por eso, el diálogo de los entremeses, sin dejar de tener la viveza que el de su antecesor, Lope de Rueda, está más depurado. No hay verborrea ni



charlatanería, sino diálogo dramático. Cervantes no es un mero imitador de la vida, sino creador de vidas. Entre ellas, la suya propia. Por eso su teatro pretendía ser expresión “de los pensamientos escondidos del alma”. Sus ocho comedias no triunfaron, arrastradas por el éxito arrollador de la fórmula lopesca, pero consiguió instituir para siempre el género del entremés.

Bibliografía

- Alonso, Amado (1948): “Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho”, en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2, 3-27.
- Asensio, Eugenio (1965): *Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos.
- Asensio, Eugenio (1994): *Miguel de Cervantes. Entremeses. Introducción y notas de Eugenio Asensio*, Madrid: Castalia.
- Bañón, Antonio M. (1993): *El vocativo en español*, Barcelona: Octaedro.
- Bobes Naves, Carmen (1992): *El diálogo*, Madrid: Gredos.
- Briz, Antonio (1995): *La conversación prototípica. Materiales para su estudio*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Bustos Tovar, José Jesús (1995): “De la oralidad a la escritura”, en: *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería: Universidad de Almería, 9-28.
- Bustos Tovar, José Jesús (1996a): “La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos”, en: *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 277-289.
- Bustos Tovar, José Jesús (1996b): “Algunos aspectos semánticos y pragmáticos de la oralidad”, en: *Pragmática y gramática del español hablado*, Universidad de Valencia: Libros Pórtico, 37-49.
- Canet Vallés, José Luis (1992): *Pasos de Lope de Rueda*, Madrid: Cátedra.
- Delgado, Inmaculada (1987): *El cultismo en la oratoria sagrada del Siglo de Oro*, Madrid: Universidad Complutense.
- González Ollé, Fernando (1973): *Los engañados. Medora*, Madrid: Espasa-Calpe.
- González Ollé, Fernando (1980): “Valencianismos en las comedias de Lope de Rueda”, en: *Segismundo* 27-32, 9-26.
- González Ollé, Fernando (1982): “Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda”, en: *Actas del Con-*

- greso Internacional de Hispanistas*, I, Salamanca: Universidad de Salamanca, 681-693.
- González Ollé, Fernando/Tusón, Vicente (1992): *Pasos de Lope de Rueda*, Madrid: Cátedra.
- Hermenegildo, Alfredo (1986): *Las cuatro comedias de Lope de Rueda*, Madrid: Taurus.
- Hernández Alonso, José Luis (1977): *El léxico del marginalismo en el Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Jammes, Robert (1980): "La risa y su función social", en: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du troisième colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol (Toulouse 1980)*, Paris: C.N.R.S., 3-13.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1984): "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral" en: *Pratiques* 41, 46-62.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1990-94): *Les interactions verbales*, I (1990), II (1992), III (1994), Paris: Armand Colin.
- Lapesa Melgar, Rafael (1970): "Personas gramaticales y tratamientos en español", en: *Revista de la Universidad de Madrid* XIX, 141-167.
- Narbona Jiménez, Antonio (1991): "Sintaxis coloquial y análisis del discurso", en: *Revista Española de Lingüística* 21, 187-204.
- Narbona Jiménez, Antonio (1995): "Español coloquial y variación lingüística", en: *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería: Universidad de Almería, 29-42.
- Poyatos, Fernando (1994): *La comunicación no verbal*, I: *Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid: Istmo.
- Veres d'Ocón, Ernesto (1950): "Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda", en: *Revista de Filología Española* XXXIV, 195-237.
- Veres d'Ocón, Ernesto (1976): "Las jergas de los moros y de negros en las obras de Lope de Rueda", en: *Estilo y vida entre dos siglos*, Apéndice, Valencia: Ed. Bello, 158-185.
- Weber de Kurlat, Frida (1962): "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética", en: *Filología* VIII, 139-168.
- Weber de Kurlat, Frida (1963): "El negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI", en: *Romance Philology* XVII, 380-391.

Índice

Introducción	7
I. Perspectivas metodológicas	
<i>Jens Lüdtke</i> (Heidelberg)	
Español colonial y español peninsular. El problema de su historia común en los siglos XVI y XVI	13
<i>Wulf Oesterreicher</i> (München)	
Bloqueos epistémicos en la lexicología histórica o el miedo a la variación. Considerando el español en América (siglo XVI)	37
<i>José Luis Rivarola</i> (Padova)	
El discurso de la variación en el <i>Diálogo de la lengua</i> de Juan de Valdés	83
II. Tradiciones discursivas y competencia escrita	
<i>Emma Martinell Gifre/Núria Vallés Labrador</i> (Barcelona)	
Voluntad informativa y grado de competencia lingüística en las crónicas	111
<i>Eva María Bravo García</i> (Sevilla)	
Indicadores sociolingüísticos en la documentación indiana (cartas e informes de particulares)	125
<i>Eva Stoll</i> (München)	
Géneros en la historiografía indiana: modelos y transformaciones	143
<i>Elisenda Padrós Wolff</i> (Freiburg i.Br.)	
Grados de elaboración textual en crónicas de América	169
III. Documentación jurídica y variación lingüística	
<i>Andreas Wesch</i> (Freiburg i.Br.)	
Hacia una tipología lingüística de los textos administrativos y jurídicos españoles (siglos XV-XVII)	187
<i>Rafael Cano Aguilar</i> (Sevilla)	
Presencia de lo oral en lo escrito: la transcripción de las declaraciones en documentos indianos del siglo XVI	219

Rolf Eberenz (Lausanne)

La reproducción del discurso oral en las actas de la Inquisición (siglos XV y XVI).....243

IV. Aspectos sintácticos de variedades afines a la oralidad

Ricardo Renwick Campos (Freiburg i.Br.)

Recursos de integración sintáctica en la *Relación* de Pedro de Monguía.....269

María de las Nieves Vázquez Núñez (Freiburg i.Br.)

La *Crónica* de Alonso Borregán: observaciones sobre tiempo y modo en el sistema verbal del español del siglo XVI.....293

Roland Schmidt-Riese (München)

Impersonales con *se* en textos del XVI afines a variedades habladas.....317

Konstanze Jungbluth (Tübingen)

El carácter de los textos semi-orales y el junctor *que*339

V. Tipos de 'oralidad' literaria

Blanca Garí (Barcelona)

„*Que se embarcasen en aquella nabe de la cruç a las yndias del çielo*”. La aventura autobiográfica de sor Anna Domenge.....361

Silvia Iglesias Recuero (Madrid)

Elementos conversacionales en el diálogo renacentista.....385

José Jesús de Bustos Tovar (Madrid)

Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI: de los pasos de Lope de Rueda a los entremeses de Cervantes.....421

B. Dip. Almería

AL-821-BUS-com



1012569

109