

Estereotipos sociolingüísticos y tipos literarios en la *Farsa de los lenguajes*

M.^a DEL CARMEN FERNÁNDEZ ORTIZ
Universidad de Córdoba

La farsa

Desde su primera documentación, el término «farsa» ha llevado consigo dos rasgos esenciales para su definición: el carácter breve y la comicidad. Farsa proviene del francés «farse» femenino de «fars», participio de «farcir», que a su vez procede del latín FARCIRE 'llenar, rellenar'. La relación del término «farse», con la pieza teatral a la que da nombre puede deberse, como afirma Corominas¹, al hecho de que dicha pieza se intercalaba como relleno en la representación de un misterio o auto sacramental. Sin embargo, las definiciones de Covarruvias² y de *Autoridades*³ asimilan este género a la comedia. En su edición de 1984, la Academia recupera esos valores en la segunda acepción del término. En todo caso, y como afirma Díez Borque⁵, la farsa no era un género teatral claramente definido; de hecho, se movía entre la comedia y el auto sacramental, conservando sólo como rasgo inalterable la comicidad. En conjunto, los géneros teatrales no poseían un significado claro y limitado, como prueba el uso impreciso que de ellos hacen ciertos autores: Lucas Fernández usa los términos égloga, farsa, auto y casi comedia como

¹ Corominas, J. y Pascual, J.A., *DECH*, Madrid, Gredos, 1980, T. II, pág. 872.

² Covarruvias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, E. Alta Fulla, 1987, (reedición de 1611), pág. 586: 'Es representación que significa lo mismo que comedia, aunque no parece que sea de tanto artificio (...)'.
³ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, RAE, 1969, (facsimil de 1726-1737), T. II, pág. 723: 'Representación de algún suceso fábula o invención, que viene a ser lo mismo que hoy entendemos por Comedia'.

⁴ *Diccionario de la Real Academia*, Madrid, Gredos, 1984, T. I, pág. 633: 'Pieza comica, breve por lo común, y sin más objeto que hacer reír'.

⁵ Díez Borque, J.M., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 39.

sinónimos, ya que las diversas obras encabezadas por dichos nombres no difieren formalmente entre sí⁶.

Durante los primeros veinticinco años del siglo XVI y de la mano de Gil Vicente, Lucas Fernández, López de Yanguas o Sánchez de Badajoz, aparecen las primeras farsas de nuestra literatura. En ellas encontramos una temática preferentemente profana sin que por ello se desprecien los temas de carácter religioso, destacando dentro de este apartado la Navidad y la Pasión. Las obras de carácter religioso son, en general, más breves que las profanas y están compuestas por personajes alegóricos y reales. López de Yanguas y Sánchez de Badajoz son los dos autores que mejor cultivan el género, tanto en su vertiente navideña como sacramental. Encontramos, por otra parte, un manuscrito conocido como *Códice de Autos Viejos*⁷, compuesto por noventa y seis obras anónimas, cuyo rasgo común es tratar exclusivamente el tema sacramental y estar destinadas, en su mayoría, a la representación del día del Corpus Christi. Todas las obras son «autos» o «farsas sacramentales», es decir, formas de teatro religioso, en las que la comicidad se pone al servicio de la catequesis. La *Farsa del sacramento llamada de los lenguajes* pertenece a este manuscrito⁸ y en ella me centraré para realizar un análisis del habla estereotipada de los personajes que la integran.

El Códice y la Farsa del sacramento llamada de los lenguajes

El *Códice* se formó posiblemente como colección entre 1570 y 1578 y las obras se compendrían tal y como las conocemos entre 1559 y 1578⁹. En su edición de 1901 Leo Rouanet fijaba la composición de las piezas entre 1550 y 1575, sin utilizar ningún criterio¹⁰. Pérez Prieto interpreta la anonimidad del *Códice*¹¹ en función del posible carácter de repertorio teatral a disposición de una compañía de comediantes.

Para sistematizar la obra se ha recurrido a la reducción en categorías temáticas¹². Mercedes de los Reyes considera la *Farsa del sacramento llamada de los lenguajes* como «de tema alegórico con referencia a la Eucaristía»¹³. Sin embargo, el rasgo característico

⁶ López Morales, H., *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968, pág. 221.

⁷ La primera edición de dicha obra fue realizada por Leo Rouanet en el año 1901 con el título *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*; yo he manejado la reedición en cuatro tomos realizada en 1979 por la editorial Georg Olms Verlag, que vuelve a recoger la introducción del autor fechada en 1900.

⁸ *ibidem*, pp. 329-345. He consultado, además el manuscrito en el que se encuentra dicha obra: Ms. 14.711, fols. CCCLXXIIIv^o-CCCLXXVIIIv^o, B.N.M.

⁹ Así opina M.A. Pérez Prieto en su edición de tres obras del código, *Códice de autos viejos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1988, pág. 10.

¹⁰ *Op. cit.*, pág. XIII.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 25.

¹² B. W. Wardropper en *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967, hace un breve resumen de los estudios realizados con este tema, pp. 219-221. El propio autor realiza una clasificación basándose en la aparición del tema alegórico, pp. 226-227.

¹³ Reyes Peña, M. de los, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Madrid, Alfara, 1988, pág. 772.

que aparece en todas las obras del *Códice*, aunque en diferente grado, es la alegoría; en ella se centra B.W. Wardropper para establecer su división, y aunque no observa correlación genérica entre el tipo de obra y su título, admite que «las farsas sacramentales están ya asociadas definitivamente a la forma alegórica»¹⁴. A su vez y en esta línea, M. de los Reyes piensa que el nacimiento del auto sacramental queda ejemplificado en el *Códice* a través de las farsas sacramentales, gracias a la unión del tema alegórico y el eucarístico.¹⁵

Los elementos cómicos y groseros, que no chocan con la alegoría sino que hacen el aprendizaje ameno y divertido sirven también para caracterizar la farsa. No debemos olvidar que estas obras poseen dos funciones: defender la fe católica y combatir la herejía, tanto la defensa como el combate han de realizarse delante del pueblo, letrado o no, y este último soporta el aprendizaje si va acompañado de humor.

Los personajes de la *Farsa del sacramento llamada de los lenguajes* se dividen en dos grupos: los alegóricos y los llamados genéricos que representan al Género Humano. Llegamos así al punto que verdaderamente ha de convertirse en centro del trabajo: el estudio del habla, estereotipada ya, de cada uno de esos personajes humanos; mientras que «el amor divino», «la justicia» y «la misericordia» representan el mundo alegórico necesario en la farsa sacramental, «el bobo», «el moro», «el vizcaíno», «el portugués», «el luterano» y «el francés» ponen el contrapunto de lo real y sirven, a través de su lenguaje, de elemento cómico. Leo Rouanet¹⁶ afirma que estos personajes son viejos conocidos del público, el vizcaíno había aparecido ya en la *Farsa llamada Salamantina*, de Bartolomé Palau, el moro es uno de los personajes de la *Comedia Armelina*, de Lope de Rueda, el portugués es utilizado en numerosas farsas del s. XVI, destacando las de Sánchez de Badajoz, del francés o el luterano se encuentran menos noticias. No debe extrañar, con estos precedentes, la aparición de este tipo de personajes, aunque sí puede sorprendernos su multiplicación (hay seis estereotipos lingüísticos, cada uno de los cuales utiliza un lenguaje distinto) así como su funcionalidad, ya que no son criados o pastores, no hay señores cuya forma de hablar sirva de contrapunto a su «jerigonza», sin embargo su lengua y su atuendo (que imaginamos, ya que no aparece en el texto ninguna acotación o signo que describa su traje) tienen como finalidad hacer reír al público, que ha de asimilar además la necesidad del arrepentimiento y el perdón divino para la unión con Dios en el Sacramento de la Eucaristía.

El lenguaje de cada uno de los personajes está constituido básicamente por el castellano, aderezado con rasgos que lo acercan al italiano, al francés o al portugués y que sirven para caracterizar al «bobo», al «moro» y al «vizcaíno». Hay que tener en cuenta que en la mayoría de los casos los autores no pretenden reproducir fidedignos modelos de hablas sino establecer una diferenciación¹⁷, en cuyo caso un pequeño número de rasgos son

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 227.

¹⁵ Cito aquí una conferencia que, bajo el título "El nacimiento de un género: el auto sacramental" la autora leyó en Almería, en el marco de la *IX Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, celebradas entre el 20 de Marzo y el 5 de Abril de 1992.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 334, T. IV.

¹⁷ Morillo-Velarde Pérez, R., "La representación grafemática de la fonética andaluza y la literatura dialectal", *Alfinge*, n.º 6, 1989-1990, pág. 100.

suficientes para distinguir unas formas de otras. De ahí que el modelo de un estereotipo lingüístico, aunque conserve una serie de rasgos esenciales y necesarios, pueda constituirse de diferente manera según la obra y las circunstancias en que aparezca. Esto puede explicar el hecho de que el «bobo» no hable el mismo sayagués que los críticos han estudiado en diversos trabajos, aunque sí es cierto que presenta algunos rasgos característicos de este lenguaje, suficientes para diferenciar su origen, sobre todo teniendo en cuenta que se opondrá a cuatro personajes de habla extranjera, un vizcaíno que se limita casi exclusivamente a desordenar las frases y a tres personajes que, aunque hablen castellano, son representaciones alegóricas; en este contexto el «bobo» sólo necesita algunos rasgos tales como los juramentos, las frases hechas o los refranes para caracterizar su lengua frente a los demás. También el «luterano» presenta algunos problemas ya que, para nuestra sorpresa, habla una lengua más cercana al italiano que al alemán, como era de esperar en este caso¹⁸. Sin embargo, no parece que importe la exacta caracterización de un «luterano», siempre que sus rasgos lingüísticos no coincidan con los de otro personaje, razón por la cual puede expresarse en una mezcla de español e italiano y representar el pecado de herejía. Además, los autores solían realizar mezclas macarrónicas aprovechando el desconocimiento de las lenguas extranjeras entre el público¹⁹. No extraña, por tanto, que R. Hess²⁰ hable de «jerigonza incomprensible» ya que a lo largo de parlamentos y diálogos encontramos frases o palabras de difícil interpretación que hacen, a veces, imposible entender el exacto sentido de la intervención.

El estereotipo lingüístico

Son esenciales en la definición de estereotipo los conceptos de prejuicio y actitud. La actitud es, para Allport, un estado mental y neural de disposición, que está organizado a través de la experiencia y que ejerce una influencia directa o dinámica sobre la respuesta del individuo a todos los objetos y situaciones con los que está relacionado²¹. Por otra parte, el prejuicio es un estado mental compuesto de actitudes, normalmente negativas, hacia grupos sociales que aparece acompañado de «opiniones estereotípicas». Gracias a estos dos términos llegamos al concepto de estereotipo que, desde un punto de vista lingüístico, puede definirse como la expresión verbal de un cierto tipo de opinión. Sin embargo, y como afirma U. Quasthoff, la mayor parte de los estudios sobre las «actitudes del lenguaje» no se relacionan realmente con los estereotipos lingüísticos, sino que se interesan por los prejuicios contra grupos sociales, asociados a lenguas particulares.

¹⁸ El hecho, que no ha sido aclarado hasta el momento, se repite en otra obra del *Códice*, la *Farsa de La moneda*, pp. 422-423. El italiano que habla este personaje es más claro y comprensible.

¹⁹ Frago Gracia, J.A., «Tópicos lingüísticos y tipos cómicos en el teatro y en la lírica de los siglos XVI-XVII», *Philologia Hispalensis*, 1986, I, pág. 110.

²⁰ Hess, R., *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 122.

²¹ El concepto de actitud (G.W. Allport, *The nature of prejudice*, Cambridge, Mass, 1954), es citado por U. Quasthoff, «Linguistic prejudice/Stereotypes», *Sociolinguistics*, Walter de Gruyter, 1988, pág. 786.

La realidad del teatro español de los Siglos de Oro confirma esta idea, ya que algunos de los estereotipos de lenguajes de esta época nacieron fuertemente relacionados con determinados grupos sociales. He aquí dos ejemplos:

1. El sayagués hablado en las obras breves y comedias del teatro español no se corresponde con la lengua de la región de la cual toma su nombre, sino que se trata de «una lengua convencional utilizada con fines cómico-literarios»²². Sin lugar a dudas posee leonesismos, pero también aparecen en ella cultismos, arcaísmos, interjecciones²³, juramentos y refranes. El uso de esta lengua artificial llegó a estereotiparse y a convertirse en sistema²⁴, sin embargo, lo que realmente representaba no era un personaje particular, perteneciente a una región concreta, sino una amalgama de rasgos que llegó a representar una clase social: el rústico. El personaje que hablaba sayagués había adquirido unas características peculiares a lo largo del tiempo: era aldeano, torpe y zafio, iba mal vestido y, por último, hablaba sayagués. Todos estos atributos debían tener entre el público una serie de connotaciones negativas que permitían la aparición de prejuicios. Gracias al prejuicio nace la actitud de la que el autor dramático se aprovecha creando así el estereotipo, que en esta ocasión posee un perfil cómico. El público era capaz de reírse de aquellos personajes con los que no se sentía identificado, que casualmente pertenecían a una clase social baja y que desempeñaban el trabajo de criados; así junto al sayagués aparecían el negro, el moro o el gallego y, en otro orden de cosas, el gitano que se dedicaba generalmente a la ratería.

2. En cuanto al segundo ejemplo, la argumentación puede parecer más clara: los negros y moros del teatro español poseen un habla característica cuando desempeñan el papel de criados; en el momento en el que estos personajes interpretan papeles de cierta importancia o de carácter dramático, comienzan a hablar un correcto castellano. Demuestra esto, en primer lugar, que el prejuicio no es racial sino social y, en segundo lugar, que la función cómica de estos personajes puede ser más importante que el prejuicio²⁵.

Por otra parte, C. Bierbach²⁶ diferencia entre una perspectiva nacional e internacional. Dentro del primer grupo la autora llega a la conclusión de que la variedad lingüística va unida a una condición social y que las relaciones entre personajes se pueden establecer de diferentes formas: señor-siervo, clase alta-clase baja, campo-ciudad. Sin embargo, en el marco del teatro italiano todas estas vínculos se establecen utilizando diversas variedades de su propia lengua: bergamasco, lombardo o «tedesco italiano». No ocurre igual en el teatro español donde los criados pueden utilizar formas dialectales, es decir sayagués o cualquier otra variedad, lenguas peninsulares como el gallego, lenguas étnicas como la hablada por los gitanos, pero donde también aparecen personajes como los negros o los

²² Bobes Naves, M.C., "El sayagués", *Archivos Leoneses*, 44, 1968, pág. 390.

²³ Salomon, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, pág. 135.

²⁴ *ibidem.*, pág. 145.

²⁵ El carácter social de estos estereotipos fue apuntado hace tiempo por N. Salomón, *op. cit.*, pág. 144.

²⁶ Bierbach, C., "Tedesco, francese, spagnolo et tutti quanti. La perception de la différence linguistique et l'articulation de stéréotypes nationaux dans des textes italiens autour de 1600", *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, V. Linguistique pragmatique et sociolinguistique*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988, pp. 129-143.

moros que deberían incluirse en el grupo internacional por su origen y en el nacional por su condición social. En el segundo grupo son importantes, según la autora, las relaciones políticas entre las diferentes naciones de las que posiblemente nazcan los estereotipos; en este grupo y dentro del teatro español encontramos franceses, italianos, portugueses o alemanes.

Una posible explicación del fenómeno nace del análisis de las funciones desempeñadas por el prejuicio²⁷. La función cognitiva reconoce el hecho de que la mente humana alcanza el conocimiento a través de la simplificación y la generalización. La función intrasíquica es necesaria pero no básica para la explicación del estereotipo. Por último, la función social permite establecer las diferencias entre los distintos grupos de una sociedad. En conclusión, el estereotipo, que nace sin duda de un sentimiento hacia un determinado grupo, establece un juego entre la simplificación y la generalización de la mente humana y se nutre de la particular situación de la sociedad española de los Siglos de Oro.

El estereotipo en la *Farsa del sacramento llamada de los lenguajes*

En el año 1631 aparece el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*²⁸, obra satírica de Fco. de Quevedo. En ella el autor reúne y describe brevemente una serie de tipos literarios como el «guineo», el «vizcaíno», el «morisco», el «francés» o el «italiano». Algunos años antes, Gonzalo de Correas²⁹ había publicado una serie de obras en las que aparece un estudio sociolingüístico de los distintos «usos» de la época. Representan estos dos autores la temprana conciencia de una realidad lingüística que empieza a estudiarse con mayor profundidad en la segunda mitad del siglo XIX³⁰ y que llega hasta nuestros días.

Antes de comenzar el análisis quiero señalar que la constante irregularidad en la ausencia o presencia de «h» y la confusión «b-v» en todos los personajes, alegóricos o humanos me ha obligado a dejar de lado este rasgo. Intento además reproducir las palabras tal y como aparecen en el texto, respetando su ortografía.

El «bobo»

Creo que después de las numerosas definiciones que de este personaje se han realizado no debe resultar difícil reunir todos sus rasgos característicos en un pequeño resumen³¹: el bobo es rústico y necio, no comprende lo que dice el resto de los personajes,

²⁷ Quasthoff, U., "Linguistic preface...", *op. cit.*, pág. 789 y ss.

²⁸ La obra ha sido editada por Celsa C. García Valdés con el título *Sátiras lingüísticas y literarias*, Madrid, Taurus, 1986. El libro al que me refiero ocupa las páginas 126-142.

²⁹ Salvador Plans, A., "Niveles sociolingüísticos en Gonzalo de Correas", *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco, pág. 978.

³⁰ F. Weber de Kurlat realiza un buen recorrido a través de las distintas opiniones surgidas acerca del sayagués, "El dilecto sayagués y los críticos", *Filología*, I, 1949, pp. 43-50.

³¹ Reyes Peña, M. de los, "La figura del Pastor en el *Código de Autos Viejos*", *Dicenda*, n.º 6, pp. 429-442. La autora ofrece los rasgos característicos de este personaje según Frida Weber de

usa el sayagués, es cobarde y supersticioso, goloso y holgazán, tosco y obsceno. Sin embargo, el rasgo que mejor caracteriza e identifica³² al «bobo» es su lengua. Su intervención en 108 versos nos permite estudiar un mayor número de rasgos, teniendo en cuenta, además, su locuacidad.

Dentro del *vocalismo* destacan las formas *mesmo* por mismo (v. 97) y *conplir* por cumplir (v. 98), rasgos que, aunque debieron estar vivos en la lengua oral de la primera mitad del s. XVI³³, son señalados como caracterizadores de la forma «sayaguesa» teatral por Humberto López Morales o por Noel Salomón³⁴. En cuanto al uso de *a priesa* (v. 50) por *aprisa* se puede considerar como leonesismo³⁵. Otro rasgo característico es la supresión de la vocal: *prag'a* (v. 45), *qu'es* (vv. 59, 148, 255), *qu'el* (v. 100) y *no's* (v. 119).

En el *consonantismo*, destaca la metátesis en *pedricava* (v. 85) por *predicaba*. No aparece, sin embargo, ningún caso de palatalización de /l/ o /n/ o de trueque l/r, rasgos consonánticos característicos en el habla de estos personajes.

Son abundantes los *rasgos morfológicos*. Dentro de las formas verbales destacamos: la metátesis en el futuro imperfecto *terneis* (v. 117) por *tendréis*, cuyos elementos aparecen a veces separados como en *hablaros an* (v. 310) por *os hablarán*³⁶, el uso de la forma *so* (v. 146) por *soy*³⁷ y el empleo de *mostrés* (v. 81) por *mostréis*, *traés* (v. 304) por *traéis* o *sabés* (v. 474) por *sabéis*, formas que desaparecieron hacia 1560-1570³⁸, fecha que coincide con la época de formación del *Códice* y que se consideraban vulgares, lo cual puede explicar su aparición en las intervenciones del «bobo». Hay en el texto formas arcaicas que permanecieron en el idioma hasta la época de Calderón, como por ejemplo los contrastos *quisierdes* (v. 472) por *quisiereis* y *supierdes* (v. 475) por *supiereis*³⁹.

Aparecen adjetivos posesivos del tipo *nuesos* (v. 172) por *nuestros* o la forma *sus* (v. 303 y 472) por *vosotros*, que suele tener un valor vocativo («Alto, *sus*, veni al vanasto», v. 303, «Alto, *sus*, con fuerte *priesa*», v. 452).

En el uso de los prefijos sólo encontramos una forma extraña *aprometido* (v. 100) por *prometido*, que puede relacionarse con *acometer* o *arremeter*, todos ellos compuestos de *meter*.

El *léxico* es muy interesante, sobre todo en lo que se refiere a una serie de términos de difícil identificación. Algunos poseen un claro tono germanesco, así, *enpelazgados* (v.

Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1963, pp. 123-24, n. 3 y John Brotherton, *The "Pastor-Bobo" in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis Book, 1975, pág. IX.

³² En este sentido es muy interesante el artículo de Ch. Stern, "Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature", *Hispanic Review*, XXIX, 1961, pp. 217-237.

³³ López Morales, H., *op. cit.*, pp. 176-177.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 137.

³⁵ Bobes Naves, M.C., "El sayagués", *op. cit.*, pág. 398.

³⁶ Lapesa, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, 9.ª edición corregida y aumentada, pág. 392, Bobes Naves, M.C., *op. cit.*, pág. 400.

³⁷ Salomón, N., *op. cit.*, pág. 137 y Lapesa, R., *op. cit.*, pág. 393.

³⁸ *ibidem.*, pág. 393.

³⁹ Lapesa, R., pág. 394, afirma que estas formas contractas eran usadas todavía en el s. XVI por San Juan de la Cruz.

174) deriva de «pelazga», que según Corominas⁴⁰ no aparece en el Diccionario Académico hasta 1884 y que se define en la edición de 1984 como 'meterse en pelazga o pendencia'⁴¹. Sin embargo, encontramos la forma «pelaza» citada por J.L. Alonso Hernández⁴² con el significado de 'riña, pendencia' y que aparece en *Autoridades*⁴³. En un mismo orden de cosas, el término *vanasto* (v. 305) se podría relacionar con el léxico germanesco, ya que Corominas⁴⁴ recoge la forma «banasto» con el significado 'cárcel' («Alto, sus, veni al *vanasto*,/que traes muy rruyn conçierto», el bobo puede referirse aquí de forma metafórica a la cárcel en la que se encuentran todos los personajes para ser juzgados). El vocablo *quistión* (v. 278) es considerado vulgarismo por Corominas, «ya en el *Rimado de Palacio*»⁴⁵. Podemos encontrar algún arcaísmo como el término *acuciar* (v. 49) que según Covarrubias significa «en lengua antigua castellana, dar priesa»⁴⁶ o *ansí* (v. 172), que «es voz antigua y de poco uso en lo moderno»⁴⁷. Hay otras palabras como *sortimento* (v. 205) que puede aparecer en lugar de sorteamiento, la forma *pragar* (v. 45) por «pregar» que según Corominas⁴⁸ no existe como tal en castellano, pero que significa claramente 'rogar', el término *nora* (v. 240) que debe tratarse de una simplificación de «enhorabuena» o «enhoramala». Se utiliza la forma «do» (v. 456) por donde considerada por N. Salomon⁴⁹ como rasgo esencial del habla «sayaguesa». Es interesante el uso de *semejo* (v. 81) en lugar de semblante, al igual que el empleo de verbo *enmendar* (v. 102) donde habría sido lógico y fácil el uso de «emendar» más común en la época. Hay además algunas formas de difícil filiación como *rrelamuytajo* (v. 279) y *rresvar* (v. 104). *Quantis* (v.46) podría tratarse de un latinismo por cuanto.

Por último, creo interesante citar algunas frases hechas que nos pueden permitir terminar de perfilar el habla de este personaje como «saber de coro» (v. 145) por saber de memoria, «pesar doblado» (v. 149) y «no me vaga» (v. 48) que según Covarrubias significa «no tengo lugar ni espacio»⁵⁰ o el constante empleo de juramentos: «prag'a Dios» (v. 45), que además es la primera intervención del personaje, «juro a san» (v. 48), «Dios» (v. 59), «juro al cielo» (v. 200), «o que nora en tal vengáis!» (v. 240).

En conclusión, el autor ha utilizado para caracterizar al «bobo» algunos rasgos pertenecientes al «sayagués» literario, dejando atrás términos característicos de este lenguaje y añadiendo otros de posible filiación germanesca, algunos arcaísmos y frases hechas que no desfiguran el habla del personaje ni lo alejan del estereotipo sino que le dan un carácter distinto y original.

⁴⁰ *Op. cit.*, t. IV, pág. 465.

⁴¹ *Op. cit.*, t. II, pág. 538.

⁴² Alonso Hernández, J.L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1977, pág. 594.

⁴³ *Op. cit.*, t. III, pág. 190.

⁴⁴ *Op. cit.*, t. I, pág. 541.

⁴⁵ *Op. cit.*, t. IV, pág. 719.

⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 35.

⁴⁷ *Autoridades*, t. I, pág. 303.

⁴⁸ *Op. cit.*, t. IV, pág. 631.

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 137.

⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 989.

El «moro»⁵¹

Este segundo personaje sólo interviene en 25 versos, que sin embargo son suficientes para definir su habla.

Dentro del *vocalismo* se observa la ausencia de diptongación en *bon* (v. 105), *noxo* (v. 446), *ben* (v. 122), *xenpre* (v. 122) y *servendo* (v. 369) y el cambio E > I en *istar* (v. 121) por estar, *quí* (v. 107) por que o *dí* (v. 109) por de. Aparecen otros cambios vocálicos no registrados por Veres d'Ocon en su descripción del lenguaje de los moros, como *xonior* (v. 105) por señor, *dax* (v. 368) por des, *juru* (v. 442) por juro, *servendo* (v. 369) por sirviendo o *dezer* (v. 457) por decir, o sea E > O, E > A, O > U e I > E, que curiosamente son rasgos propios del lenguaje de los negros⁵² analizados en otras obras.

En cuanto a los *cambios consonánticos* no se puede olvidar «el aspecto más interesante y representativo de la lengua del moro»⁵³: la pronunciación de las sibilantes. Efectivamente, el fonema dorsopalatal, fricativo, sordo (escrito x) sustituye a los fonemas apico-alveolares, fricativos sonoros y sordos (escritos s y ss) dada su similitud con el fonema árabe predorsopalatal fricativo sordo. Así se producen cambios del tipo *xaber* (v. 121) por saber, *xenpre* (v. 122) por siempre, *Dux* (v. 138) por Dios, *dax* (v. 368) por des o *noxo* por nuestro (v. 446). Dentro de las palatales destaca la representación del fonema prepalatal, lateral, sonoro como /lj/ en *llamar* (v. 114) por llamar, y la del fonema prepalatal sonoro, nasal como /nj/ en *sonior* (v. 105) por señor. Por último, hay que señalar la continua sustitución del fonema labial oclusivo sordo por el labial oclusivo sonoro, ya que la lengua árabe carece del primero: *tenbrano* (v. 114) por temprano, *becado* (v. 124) por pecado, *boder* (v. 139) por poder, *bara* (v. 369) por para.

En el *plano morfológico* y dentro de las formas verbales, se produce el cambio de las formas personales por el infinitivo: «Que *mandar*» (v. 105), «porque *llamar*» (v. 120). El «moro» suele usar la forma *mi* en lugar del pronombre personal de primera persona: «*mi* no hurtar, ni matar» (v. 123) y suele confundir los verbos ser, estar y tener: «*estar* de gran *boder*» (v. 139) por tener gran poder, «*estando* Dux de Ysraael» (v. 445) por siendo Rey de Israel.

Queda señalar, por último, en el *plano léxico*, el uso de algunas palabras inventadas por el autor: *batiçamento* (v. 368) por bautismo, *Dux*⁵⁴ por Dios o Rey y *bajador* (v. 108) con un sentido poco exacto.

En definitiva, se puede concluir que este «moro» se ajusta a los estereotipos del teatro de Lope de Rueda, analizado largamente y considerado modelo en este sentido.

⁵¹ He seguido en esta ocasión el estudio de E. Veres d'Ocón, "Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda", *RFE*, XXXIV, 1950, pp. 195-237.

⁵² *ibidem*, 209 y E. Chasca, "The Phonology of the Speech of the negroes in Early Spanish Drama", *Hispanic Review*, V. XIV, 1946, pág. 335.

⁵³ Veres d'Ocon, E., *op. cit.*, pág. 201.

⁵⁴ Corominas, J., *op. cit.*, pág. 536, opina que es "variante latinizante".

El «vizcaíno»⁵⁵

Interviene este personaje en 27 versos, y anticipa el tipo trazado por Quevedo⁵⁶ años después.

Destacan en su caracterización los rasgos morfológicos: cambia las primeras personas verbales por las segundas («por mucho vendiendo tocas, juras a Dios, as ganado», v. 190, «arto yo tienes fatiga», v. 271, etc.) y se llama así mismo vizcaíno («vizcayno as granjeado», v. 194, «vizcayno bailar quieres, v. 458). Utiliza constantemente el gerundio: *pregonando* (v. 176), *jurando* (v. 178), *igualando* (v. 183), *vendiendo* (v. 190), jura con la forma *pardios* y confunde los verbos ser y estar: «perucho *estas* vizcayno» (v. 177).

El rasgo sintáctico que caracteriza esencialmente su habla es el desorden y la ruptura de la concordancia: «dejarvos, señor hablar/ qu'el dize que pedir tienes» (vv. 185-6), «y arrepietes de buen grados» (v. 372), «por mucho vendiendo tocas,/ juras a Dios, as ganado,/vos no tienes trabajado» (vv. 190-2). Este último párrafo se refiere además al tocado usado por algunos habitantes de España, entre los que se encuentran los vizcaínos⁵⁷, y que puede relacionarse con el atuendo que posiblemente vistiese este personaje.

Utiliza rasgos del *habla popular*, como la elisión de vocales (*qu'és*, v. 176, *qu'el* v. 186) y el uso de formas verbales del tipo *mirasme* (v. 176), *dejasvos* (v. 182) o *dejarvos* (v. 185).

Desde una perspectiva puramente humana se caracteriza por su orgullo, del que hace gala constante en sus intervenciones, no permitiendo que el «bobo» se iguale con él. En conjunto se parece enormemente a los personajes de este mismo tipo que aparecen en los entremeses del Siglo de Oro. Nos encontramos así ante un estereotipo humano y lingüístico que en aquella época se caracterizaba por tres rasgos esenciales: «terquedad, laconismo y pésimo empleo del castellano»⁵⁸.

El «portugués»

Este personaje, que interviene en 36 versos, superando así al «moro» y al «vizcaíno», se caracteriza lingüísticamente por el uso de palabras propiamente portuguesas y otras que, sobre formas castellanas intentan una imitación basada en el estereotipo de su lengua.

El *vocabulario* merece una atención especial en el estudio del habla de este personaje. Podemos encontrar en sus intervenciones algún «*portuguesismo caracterizador*»⁵⁹ como *fidalgo* (v. 232), pero hay otras muchas palabras tomadas directamente de la lengua portuguesa como *quen chama* (v. 205), *senpre* (v. 222), *fogo* (v. 266), *enforcado* (v. 266),

⁵⁵ En este caso, he consultado el artículo de Francisco Induráin, «El tema de vizcaíno en Cervantes», *Anales Cervantinos*, I, 1951, pp. 337-343 y el de J. de Urquijo, «Concordancias vizcaínas», *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, 1926, pp. 93-98.

⁵⁶ *Op. cit.*, pág. 136.

⁵⁷ Covarrubias, S. de, *op. cit.*, pág. 965.

⁵⁸ Salvador Plans, A., «Niveles sociolingüísticos...» *op. cit.*, pp. 988.

⁵⁹ Así los llama F. Webert de Kurlat, «El portugués en farsas del Siglo XVI», *Filología*, XII, 1968-69, pp. 349-359, trabajo al que hay que añadir «Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz», *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 785-800.

forte (v. 233) o *degolado* (v. 263). Estas palabras parecen superar en número y corrección la nómima normal en una obra de dichas características. Junto a estas formas, emplea el autor otras con base castellana y rasgos portugueses como *fi de canino* (v. 245), *ninguen* (v. 261) por «menhum», *decer* (v. 261) por «dizer» o *anque* (v. 410).

Apenas encontramos rasgos vocálicos de interés, sin embargo en el *consonantismo* se aprecian sustituciones del tipo «ñ» por «nh» y «ll» por «lh»: *teño* (v. 235) por «tenho» y *millor* (v. 231) en lugar del portugués «melhor»⁶⁰ donde además se aprecia el cierre de la vocal (que el autor vuelve a utilizar en *miu* (v. 379) por «meu»). Las formas «am» o «ao» del portugués se transcriben como «on» (*devoçon*, v. 376, *consagraçon*, v. 377). Hay una forma extraña *castejao*⁶¹ (v. 209) por «castelao». En cuanto a la negación, se utiliza la forma *nan* (v. 220) y en el pronombre de primera persona la corrección es absoluta (*eu*, v. 230).

Por último, introduce rasgos del *lenguaje popular* como *n'abra* (v. 208) o *landre*⁶² (v. 265). En conjunto, el autor parece conocer el portugués o como mínimo la caracterización que se solía realizar del personaje que lo hablaba. La combinación de elementos castellanos y portugueses hacen que la lengua resulte clara y agradable, coincidiendo, casualmente o no, con la nobleza esperada en dicho personaje.

El «luterano»

Es uno de los personajes más conflictivo de la obra, no sólo por su lengua incomprendible o indescifrable, sino también porque bajo el nombre que encabeza su intervención no encontramos la lengua alemana, como debería esperarse de un «luterano», sino un italiano corrompido. El autor toma algunos rasgos de esa lengua, los repite y utiliza en diversas circunstancias, hasta crear una extraña forma de expresión en la que la base española es clarísima. Interviene en 19 versos y su habla es criticada por el «bobo» tras su primera intervención, que además realiza una imitación lingüística de dicho personaje: «Pesi a mi con el finfion./ y su lengua d'estropajo!/ Pardios, que tiene trabajo/ quien a de tomar quistion/ con este rrelamuytajo» (vv. 275-280).

Entre los rasgos esenciales es necesario señalar los de *carácter morfológico* como la terminación de las palabras en -e, resto del acusativo latino presente en la lengua italiana: *patrone* (v. 272) por «patron», *herrore* (v. 285) por «error», *vitore* (v. 287), *pietate* (v. 384) por «pietà», *potestate* (v. 462) por «potestà», *voluntate* (v. 465) por «volontà». En esta misma línea destaca la aparición de formas como *fatto* (v. 462), *servato* (v. 489), *mostrato* (v. 464) o las formas verbales *boli* (v. 272), *sacho* (v. 275), *diche* (v. 295), *dichi* (v. 381) o *biasfemo* (v. 382). Estos ejemplos ponen de relieve dos rasgos *consonánticos* de relevancia: la transformación de la «c» en «ch», tal y como Quevedo aconsejaba años después⁶³,

⁶⁰ Weber de Kurlat, F., "El portugués en farsas...", *op. cit.*, pág. 354.

⁶¹ O "castejano", como se puede leer en el manuscrito del *Códice*.

⁶² 'Es una enfermedad que da en las ingles o debaxo de los sobacos' (*Tesoro*, pág. 751). Se trata de una enfermedad de transmisión sexual.

⁶³ Este rasgo es señalado por Quevedo, *op. cit.*, pág. 136.

como forma de caracterización del idioma y la falta de sonorización de las consonantes sordas intervocálicas⁶⁴.

En el *vocabulario* destaca la variedad de formas para nombrar a Dios: *mosior* (v. 295), *Deu* (v. 380), *miçer* (v. 465)⁶⁵. Utiliza también el autor diversas palabras como *corde* (v. 383) o *bon* (v. 463) que tampoco se corresponden con las formas italianas.

Se puede apreciar que los rasgos señalados presentan un carácter heterogéneo, unas veces las palabras se acercan a la lengua italiana, pero en otras ocasiones el autor se limita a elegir una forma cualquiera que pareciéndose al español se aleje levemente de él, de esta manera la comprensión esta asegurada. Este método también se puede apreciar en la caracterización del «francés».

El «francés»

Son 21 los versos en los que interviene este personaje, el último de la lista de «estereotipados». Aunque su habla parece algunas veces tan incomprensible como la del italiano, la repetición de algunos rasgos nos permite realizar la descripción. Quizás lo más característico sean las *frases hechas* de tipo «per ma foy» (v. 305), «por la madona de Urlien» (v. 314), destacando la variedad de formas para invocar a Dios: *Di* (v. 320), *mon Diu* (v. 385), *mon Dio* (v. 470). Emplea el autor diversos *rasgos morfológicos* de interés. El pronombre personal de primera persona varía entre el castellano *yo* (v. 387), el francés *je* (v. 305), y una mezcla de ambos *jo* (v. 306), apareciendo incluso la forma *eu* (v. 312), propia del portugués. Aparece también constantemente la sustitución del pronombre francés «ce» por la forma *ze* («qu'eze de lon jo e venido», v. 306, por «que c'est de long j'ai venu»). En cuanto a las formas verbales se observa una mezcla del castellano y el francés en «je ben ben laso» (v. 305) por «je viens bien las» o «gardar» (v. 324), «je te demande» (v. 385), expresión totalmente correcta, «me tien» (v. 386), «je metre» (v. 469) o «parles» (v. 471), frente a las que encontramos «so» (v. 312) o «arrepén» (387), tomadas del español. En los sustantivos destaca la utilización de *-s*, posiblemente con valor sonoro, muy corriente en la lengua francesa: *franso* (v. 312) o *dulse consion* (v. 468), *devosion* (v. 469) y *corason* (v. 471), que además se encuentran en posición de rima. Algunas formas sustantivas se pueden explicar fácilmente como *fillo* (v. 320), posible paralelo del femenino *fille*, *lo mandamento* (v. 324), donde ha desaparecido la «s» que no se pronuncia en francés. No faltan palabras de difícil interpretación como *treafan* (v. 313)

Conclusiones

Aunque en un principio el habla de estos personajes pueda parecer una «jerigonza» sin sentido, se puede observar que el autor sólo ha utilizado un número muy limitado de

⁶⁴ Lapesa, R., *op. cit.*, pág. 87. En la lengua italiana contienden la sonorización y la conservación de la consonante sorda. El autor de la *Farsa* adopta la segunda tendencia ya que es ésta la que se aleja más de la solución castellana.

⁶⁵ Según Corominas es «empleado en los SS. XV y XVI con referencia a italianos y catalanes», *op. cit.*, pág. 212, T. V.

rasgos y ha jugado con una serie de expresiones, formas o palabras que le han servido para caracterizar cada una de las lenguas. Además, puede observarse que la dificultad va apareciendo de forma gradual, el «bobo» y el «vizcaíno» ocupan las primeras plazas en el orden de aparición; son personajes que hablan castellano e introducen algunas variantes a las que el espectador debe estar habituado hace tiempo, ya que «pastores» o «villanos» son frecuentes no sólo en los escenarios sino también en canciones y letrillas.

En conjunto, el autor ha empleado la misma técnica en la creación del habla de todos los personajes, utiliza un sistema en el que juega doblemente con el alejamiento con respecto al castellano y la imitación en relación a la lengua que en cada momento está empleando, todo ello dentro de unos límites de inteligibilidad; así, por una parte, ha podido disimular su posible desconocimiento y, por otra, crear una serie de lenguajes, que aunque básicamente parecidos entre sí, nos permiten identificar cada forma de expresión con el personaje al que pertenece.

Pero esta forma de «re-creación literaria» que parece imitar a la realidad no destruye el concepto de estereotipo, sino que lo refuerza, ya que el escritor toma los rasgos y los utiliza de forma aleatoria, creando palabras que no existen en las lenguas originarias, pero que el espectador, por el sonido o la forma, sabe identificar con cada personaje. Aún hoy se produce un efecto parecido cuando empezamos a estudiar un idioma extranjero e intentamos traducir palabras utilizando como molde nuestra lengua y aplicando los sistemas de formación de términos, propios de la otra lengua.

En cada uno de estos casos estamos jugando con el estereotipo lingüístico, pero también estamos «estereotipando» social y humanamente, hecho que se produce en la *Farsa* al atribuir un pecado y una nacionalidad a cada miembro del «genero humano»: el «bobo» representa la ignorancia o pereza en el cumplimiento de la ley divina, el «moro» la infidelidad religiosa, el «vizcaíno» el orgullo, el «portugués» la lujuria, el «luterano» la herejía y el «francés» la soberbia. Con este repaso quiero hacer notar que estas correspondencias no deben ser caprichosas, sino que posiblemente se ajusten a ciertas ideas o «estereotipos» reconocidos entre el público de los Siglos de Oro, y aunque en esta ocasión la diversidad lingüística se haya puesto al servicio de la religión, sin olvidar su carácter cómico, no faltarán las ocasiones en las que nos encontremos ante estereotipos más claramente sociales que posiblemente lleven consigo estereotipos humanos.