

LOS PAPELES CÓMICOS Y LAS HABLAS DIALECTALES EN DOS COMEDIAS DE CALDERÓN

En la dramática de Calderón se observa la técnica de caracterizar por un habla distintiva a específicos personajes. Uno es el siervo morisco que se comunica con una jerigonza de descoyuntada gramática; y el otro, un labrador tosco que se expresa rústica y desaliñadamente. En ambos casos se recurre a una convención estereotipada y esquemática que responde, en su origen, a formas dialectales. Estos aspectos lingüísticos tienen como propósito el diseñar un tipo cómico, cuyos parlamentos ridículos entretienen y ofrecen solaz al público. En la sociedad aristocrática de los Habsburgos la falla en el buen decir, propia de palurdos y criados moriscos, era motivo de burlas, seguro recurso de risas.

Sloman ha estudiado la jerga morisca de los personajes del donaire en los prelopidistas y en Lope de Vega¹. Algunos de los rasgos distintivos de esta lengua literaria tenían un antecedente en el *sabir* o lengua franca castellana del Maghreb en el siglo XVI². En este trabajo designamos la jerga como

¹ ALBERT E. SLOMAN, "The Phonology of Moorish Jargon in two works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega", en *The Modern Language Review*, vol. XLIV, 1949, 207-217.

² Véase el apartado "Sabires, lenguas artificiales y criollas", de CHARLES F. HOCKETT en su libro *Curso de lingüística moderna*, tr. de Emma Gregores y Jorge Alberto Suárez (Buenos Aires, Eudeba, 1971), 405-409. Puede verse también "Pidginised and Creolised Varieties", apartado 2.4 de *The External History of the Romance Languages*, de ROBERT A. HALL, en donde dice: "The same term [Lingua Franca] was applied also to a variety of pidginised Spanish used in the sixteenth century in the Maghreb (Algeria, Morocco)" (New York, Elsevier, 1974), 33.

algarabía. El término se deriva del árabe al-'a-rabija. En un principio la palabra se generalizó para designar la lengua árabe de difícil aprendizaje para los españoles. Ya en el siglo xvi, terminada la Reconquista, amplificó su semema y pasó a denotar diversos sentidos. Uno fue algo de trabajosa comprensión, y otro, que es el que empleamos, un "modo de hablar descuidado o deforme, y por ello difícil de entender para las personas que hablan normalmente", ese modo podía ser una jerga a la que se aludía en forma humorística³. El vocablo se aplicó a la manera de hablar castellano atropelladamente y pronunciando mal las palabras, peculiar de los moros incultos.

La segunda convención literario-lingüística que estudiamos aquí es el sayagués. Este fue originalmente un dialecto leonés rudimentario hablado en Sayago, provincia de Zamora, pero pronto pasó a designar también el habla rural de Salamanca o charro, famoso por su tosquedad. Lucas Fernández y Juan del Encina lo emplearon en los diálogos de pastores y labradores de su teatro, y se divulgó con el nombre de sayagués⁴. Lope de Rueda, a quien su editor Timoneda llamó "espejo y guía de dichos sayagos"⁵, continuó y enriqueció esta convención lingüística y sus personajes cómicos alcanzaron mucho aplauso por ello. Finalmente Lope de Vega acogería y divulgaría esta técnica de caracterización en su teatro.

Calderón acudió a estas formas dialectales y humorísticas para apoyar la situación lúdica de sus *comedias*. Quizá no tuvo el genio creador e innovador de Lope de Vega en el manejo del vocablo popular, pero sí fue maestro en una sutil

³ *Diccionario histórico de la lengua española*, proyectado y dirigido inicialmente por Julio Casares, fascículo 13 (alexifármaco-alitierno) (Madrid, Seminario de Lexicografía, 1977).

⁴ JOHN LIHANI, "A Literary Jargon of Early Spanish Drama: the Sayagués Dialect", *Linguistic Approaches to the Romance Lexicon*, ed. Frank H. Nueschel, Jr. (Washington, D. C., Georgetown University School of Languages and Linguistics, 1978), 39-44.

⁵ Juan Timoneda, *Dos colloquios pastoriles* de LOPE DE RUEDA (Valencia, Ivan Megy, 1567).

comicidad que se destila del balance extraordinario entre la presentación dramática y el dicho jocoso. El dramaturgo cortesano utilizó los procedimientos estilísticos mencionados para presentar con decoro dos tipos cómicos: la algarabía del criado Alcuzcuz, en *Amar después de la muerte*, y el sa-yagués de Gil y Menga en *La devoción de la cruz*; ambas son obras de la primera parte del período que he clasificado como "de vigorosa inspiración (1625-1640)"⁶. Son estos dos dramas graves en los que se desarrolla una acción graciosa, subordinada, de acuerdo con la pauta lopiana, según la cual "lo cómico y lo trágico mezclado" ilustran la variedad de la naturaleza⁷.

Amar después de la muerte versa sobre la rebelión de los moriscos en las Alpujarras durante el reinado de Felipe II, acaecida entre 1568 y 1570⁸. La obra comienza con gran aparato escénico, iniciación dinámica que capta la atención del espectador y le sorprende con la disposición de elementos. En la casa del morisco Cadí se celebra secretamente la fiesta religiosa del viernes a la usanza de la nación mahometana. La zambra alude al desdichado estado de los moros en España. La reunión es interrumpida por la llegada de Juan Malec, el cual explica las nuevas e injuriosas disposiciones que prohíben las costumbres moriscas e incita a los presentes a la rebelión⁹. La línea temática se hace más personal, pues Juan Malec les ha comunicado la ofensa que ha recibido de don Juan de Mendoza, cuando trató de convencer al cabildo de que no aceptara tales pragmáticas. Como consecuencia

⁶ A. VALBUENA-BRIONES, "La motivación personal en la elaboración de las 'comedias' de Calderón", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núms. 2 y 3, Madrid, 1980, 225-235.

⁷ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, versos 174-180, ed. Juana de Prades (Madrid, CSIC, 1971), 291-292.

⁸ ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ y BERNARD VINCENT, *Historia de los moriscos* (Madrid, Revista de Occidente, 1978).

⁹ Este episodio está basado en los capítulos y ordenanzas pregonados en 1567 que instigaron a que el caballero don Francisco Núñez Muley presentara un memorial a la Audiencia de Granada. MERCEDES GARCÍA ARENAL lo recoge en *Los Moriscos*, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados (Madrid, Ed. Nacional, 1975), 47-56.

de los decretos, las tahas granadinas se levantaron bajo la dirección del rebelde Hernando de Córdoba y Valor, que tomó el nombre de Aben Humeya, y que estableció su residencia en las Alpujarras. El historiador José Alcalá Zamora ha relacionado los acontecimientos sucedidos con la pieza de Calderón. La primera jornada se sitúa "un viernes a finales de 1567. La segunda y tercera transcurren entre el jueves nueve y el viernes diez de febrero de 1570"¹⁰. En la *comedia*, Aben Humeya tiene su corte en Berja, y, al invadir los cristianos las serranías, Juan Malec es alcaide de Galera y don Álvaro Tuzaní pasa a defender Gabia Alta. Esto trae consigo la separación de los dos esposos. La historia de los amores de don Álvaro y la bella Maleca engarza con la tradición literaria divulgada por la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*¹¹. Al idealizado caballero morisco le acompaña Alcuzcuz, un servidor rústico, en esa dicotomía típica de caballero y criado presentada por Lope de Vega, y a cuyo través se manifiestan dos filosofías diversas y complementarias.

Don Álvaro acude de noche a Galera para ver a su desposada, pero la llegada de los tercios españoles le fuerza a retirarse sin poder llevarse consigo a su mujer. Las tropas de don Juan de Austria toman la ciudadela y se saquean las casas. Clara es víctima de la rapacidad del soldado Garcés y cuando don Álvaro finalmente llega a su lado, yace moribunda y, tras reconocerle, fallece. La acción trágica continúa hasta que el Tuzaní venga su muerte¹².

¹⁰ JOSÉ ALCALÁ ZAMORA, "Individuo e historia en la estructura teatral de *El Tuzaní de la Alpujarra*", en *Calderón*, ed. Luciano García Lorenzo, vol. I (Madrid, Segismundo, CSIC, 1983), 345. Estas precisiones históricas, aunque útiles, no coinciden con la idea general de Calderón de utilizar un tiempo y un espacio esencialmente teatrales.

¹¹ FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* (Madrid, Anaya, 1971). Véase también "El Abencerraje", en *The Moorish Novel*, de MARÍA SOLEDAD CARRASCO-URGOITI (Boston, Twayne Publishers, 1976), 53-72.

¹² PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Amar después de la muerte*, ed. A. Valbuena-Briones, *Dramas* (Madrid, Aguilar, 1966), 351-386. Una aproximación al estudio literario de esta obra puede verse en mi libro *Calderón y la comedia nueva* (Madrid, Austral, 1977), 201-212.

El criado Alcuzcuz posee las características propias del gracioso, tales como la cobardía, el gusto por la bebida, la práctica de la mentira, la falta de responsabilidad¹³, pero además exhibe un deslinde estilístico al emplear la algarabía¹⁴. La manera macarrónica contrasta con la de su amo, el cual se expresa en una lengua poética y refinada. Los rasgos lingüísticos son interesantes. En primer lugar, se observa la confusión vocálica propia de este tipo de jergas. Alcuzcuz dice "proceto" (58BII) por precepto; "Alpuxarro" (66I) y "Alpoxarra" (67BI) por Alpujarra; "crestiano" (66I) por cristiano; "hoyendo" (VT 257I) por huyendo; "venagre" (71II) por vinagre; "Gavio" (71I) por Gavia; "voneno" (70BII) por veneno; "oblego" (69bII) por obligo; "server" (69bII) por servir; "escosar" (74II) por excusar. Esta tendencia, como indicó Albert Sloman, es común con las hablas de rústicos y negros que se comunicaban en un castellano primitivo y deficiente en una diversa geografía¹⁵. También lo es el cambio de la *r* en *l*, como en "sel" (66BI) por ser; y "estal" (65BII) por estar. En cuanto a los diptongos, el mismo crítico menciona que se simplifican los grupos vocálicos. La explicación puede tener una base histórica y es que, como ocurrió en varios dialectos peninsulares, la *o* y la *ë* abiertas y

¹³ La figura del gracioso ha recibido numerosos escrutinios entre los que se encuentran *El gracioso en el teatro de la península*, de CHARLES DAVID LEY (Madrid, Revista de Occidente, 1954), y "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", de JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios sobre Lope de Vega* (Salamanca, Anaya, 1969). En *Thesaurus* (t. xxxv, 1980, apareció, de MANUEL ANTONIO ARANGO, *El gracioso, sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo xvii: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca*, págs. 377-386). Esto confirma la complejidad del personaje de humor. En Calderón, la estilización convencional otorga a muchos de sus graciosos las características mencionadas.

¹⁴ Utilizamos el término algarabía por conveniencia práctica, pues subraya la intención cómica que el autor quiso dar mediante el uso de una fórmula convencional que estaba originalmente basada en la observación de la manera de hablar castellano de los moros sin una preparación lingüística. Algunos de los rasgos generales de ésta coinciden con lo que se ha llamado lengua franca española o sea una especie de "pidgin" empleado por un árabe para darse a entender en una lengua muy diferente de la suya nativa.

¹⁵ En el artículo citado, SLOMAN coloca al rasgo "(a) Confusion of vowels" entre los "Features shared by other jargons", 212.

tónicas simplemente no diptongaron. Así tenemos "portas" (57I) por puertas, y "nostro" (66I) por nuestro, "bonas" (75I) por buenas, "pimentos" (58BII) por pimientos. En el caso de la copulativa que evolucionó de *et* y mediante una diptongación intermedia, permaneció la forma arcaica medieval *e* (69BII). Hay algún ejemplo de aféresis como en "blador" (74II) por hablador.

Entre las consonantes, el moro al carecer de la *p* tiende a perderla en sílaba trabada, y en el texto vemos "cativo" (74I) por cautivo¹⁶. Uno de los rasgos más sobresalientes es el de la palatalización del sonido áptico-alveolar fricativo sordo (*s*) en *š*. Sloman llama a este fenómeno "xexo" por su correlación con el seseo. Este proceso se debe al hecho de que el árabe posee el *š*in o sonido palatal fricativo y al encontrarse con el signo *s* español no sabía cómo pronunciarlo¹⁷. La grafía del texto presenta cierta vacilación y así tenemos "xonior" (58BII), pero también "sonior" (VT 265I), por señor; y "xastre" (69BII) por sastre. Con respecto a este problema fonético, habría que aceptar la grafía *x* como palatal y no velar, es decir, como una forma arcaica, ya que para las fechas de la representación de la comedia la velarización de ese sonido estaba generalizada¹⁸. La influencia de la falta de las consonantes palatales *ll* (*λ*) y *ñ* (*ɲ*) en el sistema consonántico árabe se observa en la sustitución de estos dos sonidos por *li* y *ni* respectivamente. Así encontramos "astilias" (VT 240II) por astillas; "cebolias" (58BII) por cebollas; "Españolilio" (57BI) por españolillo; "lieuaron" (VT 257I) por llevaron; "Christianilio" (67BI, 74II) por cristianillo; "cañiones" (58BII) por cañones.

¹⁶ Véase RICHARD S. HARRELL, *A Short Reference Grammar of Moroccan Arabic* (Washington, D. C., Georgetown University Press, 1962).

¹⁷ Véase MIGUEL ASÍN PALACIOS, *Crestomatía de árabe literal con glosario y elementos de gramática* (Madrid, Publicaciones de las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada, 1942), 14.

¹⁸ La complejidad de la evolución de este sonido se manifiesta en el artículo "El reajuste fonológico del español moderno en su preciso contexto histórico: sobre la evolución /š, ž/ > /x/", de JUAN A. FRAGO GARCÍA, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter* (Madrid, Cátedra, 1983), 219-230.

En cuanto a la morfología, el artículo determinado se utiliza confusamente, debido a la dificultad del moro, el cual posee, en su lengua, un artículo general sin distinción de género y número. Veamos algunos ejemplos: “el portas” (57I) por las puertas; “el leña” (57BI) por la leña; “el nuez” (65BII) por la nuez; “el cautela” (66I) por la cautela; “el vida” (66I) por la vida; “el muerte” (66I) por la muerte; “el yegua” (69BII) por la yegua; “el boca” (71I) por la boca; “el lengua” (70I) por la lengua; “el peor parte” (75BII) por la peor parte¹⁹.

La sintaxis del habla de Alcuzcuz corresponde con la simplificación propia de una lengua franca en la que el uso de la concordancia es defectuoso: “malo es esta” (65BII); “el yegua se me er corriendo” (69BII), y el sistema verbal está reducido a un mínimo con el empleo abundante del infinitivo que evita de esa forma la complicada flexión verbal²⁰.

Estudiados los parlamentos del personaje se atisba cierta riqueza lingüística, aunque vacilante. Estos procedimientos expresivos, además de la intención bufa, tienden a poner en evidencia y ridículo un sector de la sociedad española que tardaba en integrarse al cauce cultural y nacional de Castilla.

En un sentido general, como había indicado López Pinchiano, la participación cómica de Alcuzcuz responde a la idea

¹⁹ Varias de estas palabras fueron seleccionadas y explicadas sucintamente en mi estudio “Verbal Strategies, Images and Symbolic Roles in the Use of a Conventional Language by a Spanish Golden Age Playwright”, conferencia plenaria del Delaware Symposium on Language Studies, celebrado en la Universidad de Delaware del 18 al 20 de octubre de 1979, cuyas actas se publicaron bajo el título de *The First Delaware Symposium on Language Studies* (Newark, University of Delaware Press, 1983), 59-72. El conocido historiador de la lengua RAFAEL LAPESA ha recogido también un breve vocabulario del lenguaje convencional de Alcuzcuz en su conferencia plenaria “Lenguaje y estilo de Calderón”, en el Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, celebrado del 8 al 13 de junio de 1981, y publicado bajo el título de *Calderón*, vol. I (Madrid, Segismundo, CSIC, 1983), 71.

²⁰ Para este vocabulario hemos utilizado en lo posible la príncipe de *El Turzani del Alpujarra*, de la *Quinta Parte de Comedias*, de don PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA (Madrid, por Antonio Francisco de Zafra, 1677), fols. 57-78. Desgraciadamente el texto está a veces corrupto y es necesario el cotejo con la edición de Juan Vera Tassis de esta comedia con el título de *Amar después de la muerte* (*Novena parte*, 1691), 240-248, para la reconstrucción del mismo.

“de limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y de la risa”²¹. Las fallas evidentes del siervo morisco son expuestas a escarnio a lo largo del desarrollo de la acción y, además, conducen a serios problemas. Apenas iniciada la *comedia*, declara que tiene una “tendecilia” en Bevarrambla, o sea un puesto de vituallas en ese lugar, y que adolece el defecto de la bebida, a pesar de los preceptos del Corán, y que la ingiere a escondidas²². Su intervención es relativamente breve y hay que esperar hasta la jornada segunda para verle de nuevo. Ha sido capturado por el soldado Garcés, cuando estaba de espía entre unos matorrales. Alcuucz hace la deshecha, diciendo que andaba perseguido por los moros por haberse declarado cristiano, y que había sido llevado a la fuerza a la Alpujarra, y promete que, si lo dejan en libertad, les enseñará cómo llegar hasta Galera sin resistencia. Garcés le demanda que le muestre a él solo el paso, y el morisco, tras llevarle cerca de una avanzadilla enemiga, lo deja burlado quitándole las alforjas, y va a reunirse con su amo.

Calderón traza cuidadosamente la situación cómica, enriquecida aquí con el trabalenguas de Alcuucz. Con la llegada de las tropas cristianas, el Tuzaní visita a su esposa en Galera por la noche. El criado se encarga de la yegua del amo, mientras éste está con Clara. Alcuucz tiene sueño y apenas puede permanecer despierto, y murmura para sí:

Vive Alá que me dormir;
 pessado estar sonior suenio
 no aver oficio tan malo
 como el de ser alcahuetos;
 porque todos los oficios
 trabajar para se mesmos,
 e alcahuetos para el otras.
 ¡Jo, yegua! A mi quanto buelvo,
 que vencer el suenio ansí...²³.

²¹ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antigua poética*, vol. III, Biblioteca de antiguos libros hispánicos (Madrid, CSIC, 1973), 17.

²² CALDERÓN, *El Tuzaní del Alpujarra*, ob. cit., fol. 58B.

²³ *Ibidem*, fol. 69B.

La yegua inquieta acaba por escaparse; y ante el temor de ser castigado por su inadvertencia se emborracha con un vino que supone que es veneno:

Mejor ser morer assí;
 pues no morer por lo menos
 baniado un hombre en su sangre.
 ¿Cómo estar? Bueno me siento;
 no ser el voneno fuerte;
 e si es que morer pretendo
 más voneno es menester²⁴.

Calderón ha creado una escena histriónica. Hay en ella el “estilo bajo” y “ridículo”, propio del género, al presentar a Alcuzcuz “lleno de temor y miedo” ante el castigo que le espera. El médico López Pinciano indicó que “el fundamento principal de la risa tiene asiento en fealdad y torpeza”²⁵, rasgos caracterizantes de la conducta del grotesco personaje. Calderón utiliza la risa con mesura y no llega a los extremos de Molière en *Le bourgeois gentilhomme*, cuando Clèonte y Covielle inventan un galimatías para que el señor Jourdain crea que hablan en turco. La convención lingüística del dramaturgo español, aunque literaria, esquematizada y vacilante, responde a una inicial imitación de un habla popular. Además, se dejan bien en claro las graves consecuencias del alocado proceder de Alcuzcuz, pues el gracioso es causa indirecta de la muerte de su ama.

En el sistema codificado de la pieza, los parlamentos cómicos tienen la función de establecer un balance emocional. La intervención del gracioso aminora momentáneamente la tensión de la acción y produce cierto alivio en el espectador; pero le sorprende seguidamente con escenas dramáticas en las que los sentimientos de honor, amor y venganza son publicados libremente. Por ejemplo, tras una escena con Alcuzcuz se seguirá el encuentro de los dos esposos en el

²⁴ *Ibidem*, fol. 70. Este texto está corrupto y se ha reconstruido con la ayuda del pasaje de la edición de Vera Tassis mencionada, 265.

²⁵ LÓPEZ PINCIANO, “Epístola nona de la Comedia”, ob. cit., 5 y sigs., y 33.

que Clara expira en los brazos de su amado. El tono emocional adquiere inusitada eficacia mediante el procedimiento. Esta sabia disposición de elementos ha recibido el nombre de técnica de *claroscuro*. De la misma manera que en un cuadro se mezclan los colores claros y oscuros para dar una perspectiva que enfoca ciertas secciones de la pintura, así también la distribución de escenas cómicas y serias responde a un plano organizado con un propósito semejante. Se obtiene con ello una variedad que deleita en la representación y que ayuda a que el mensaje se imprima eficazmente en la imaginación del espectador²⁶.

Calderón quedó satisfecho de su personaje cómico y lo volvió a sacar en otra obra de tema morisco unos veinte años más tarde. Me refiero a *El gran príncipe de Fez*, en la que Alczucuz, que habla en algarabía, hace el papel de un tosco leñador que acompaña a Muley Mahomet; es hecho prisionero con él y llevado a Malta; y continúa a su lado después de la conversión del príncipe al cristianismo.

Calderón emplea el sayagués como determinante de la condición cómica en varias obras. Hemos escogido *La devoción de la cruz* por ser ésta una *comedia* que pertenece al mismo período que la otra estudiada en este trabajo. Lo primero que salta a la vista es el hecho de que el autor ha ampliado el papel histriónico con el recurso de ciertos rasgos del sayagués a dos hablantes, lo que da más movimiento a la escena. Hay una serie de parejas rústicas en estas condiciones a lo largo de la producción teatral de Calderón; así, además de la citada, Paulín y Llocía en *El purgatorio de San Patricio*, Perote y Gileta en *La señora y la criada*, y Benito y Gila en *El postrer duelo de España*. Los graciosos Gil y Menga de *La devoción de la cruz* poseen una clara ascendencia prelopesca, pues aparecen con los mismos nombres en la *Égloga VIII* de Juan del Encina, aunque hay que precisar que en la pieza del salmantino, los personajes rústicos

²⁶ HELMUT HATZFELD, *Estudios sobre el barroco* (Madrid, Gredos, 1966), 286. Para la teoría interpretativa véase el estudio "Claroscuro en las obras dramáticas del Siglo de Oro", de VALERIE A. SMITH, sin publicar.

son dos parejas, Gil y Pascuala y Mingo y Menga²⁷. En la *Égloga* la acción es mínima. Los pastores se expresan toscamente en el dialecto charro. Sus intervenciones reflejan temor, envidia y regocijo, propios de una psicología primitiva. En *La devoción de la cruz*, nos encontramos con una compleja estructura, en la que la secuencia cómica resalta la historia de Eusebio y Julia de tradición religioso-literaria²⁸, relacionada con los tópicos de sermones²⁹ y con el mensaje de fomentar la devoción de la cruz, a la vez que se presenta una acción trágica en el nuevo estilo dramático. La interrelación de las dos secuencias, divertida y seria, favorece la hermenéutica del texto. El comportamiento turbulento de Eusebio, guiado por una fatalidad que le persigue y que le conduce hacia la destrucción de su propia familia, cuyo parentesco ignora, contrasta con las escenas histriónicas de Gil y Menga que utilizan en sus comunicaciones un tono popular³⁰.

La *comedia* comienza con una escena dinámica de los graciosos, que solaza al espectador y lo relaja, para pasar luego a una serie de acontecimientos de suma gravedad, que van a graduarse en forma incrementada hasta el final tremendo de la primera jornada.

En la escena inicial, aparte de las exclamaciones “jo” y “arre”, típicas del menester de los arrieros y que por ello

²⁷ JUAN DEL ENCINA, *Églogas*, vol. I, texto, ed. de Humberto López-Morales (Madrid, Escelicer, 1963), 107-125.

²⁸ Véase PEDRO BOVISTAU, FRANCISCO BELLEFOREST y CLAUDIO TESSERANT, “De la milagrosa impresión de la señal de la Cruz que en un árbol se vio en Bretaña, en la diócesis de Rennes”, *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo* (Madrid, 1603).

²⁹ ALONSO DE LA CRUZ, *Discursos evangélicos y espirituales*, primera parte (Madrid, 1599).

³⁰ Seguimos para el texto la edición príncipe de *La devoción de la cruz*, incluida en la *Primera Parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, por María Quiñones, a costa de Pedro Coello y Manuel López, 1636). Véase también mi edición de la *Primera Parte de Comedias* de Calderón de la Barca, vol. II, Clásicos hispánicos (Madrid, CSIC, 1981).

manifiestan la tosquedad de los hablantes³¹, pero que son expresiones generales y no particulares de un dialecto específico, se observa un rotacismo, “diabro” por diablo, y una vacilación vocálica “mijor” por mejor, ambos fenómenos documentados en el vocabulario de Encina³². Gil explica lo ocurrido fuera de escena. La burra en la que iba montada Menga ha caído en un hoyo de donde la quieren sacar tirando él de las orejas y ella de la cola en opuestas direcciones, bufonería que parodia el emblema dramático de la caída del caballo que anuncia las pasiones sin gobierno. A poco, Gil recuerda la historia del coche que se atascó en una vía de la corte, de donde finalmente salió cuando pusieron cebada ante los caballos. El chascarrillo, sátira del aparentar cuando no se tiene qué comer, hace referencia al contexto histórico del empobrecimiento de la corte española que pasaba por una crisis económica³³.

Gil tiene bastante participación en la jornada tercera. Emplea algunas expresiones rústicas. Por ejemplo, repite la forma apocopada “diz” por dice. Tergiversa un vocablo, bandolero, y lo transforma en “buñolero”, al cruzar la idea de bandido con la de buñuelo, alimento típico en los pueblos, y que manifiesta la obsesión del villano por la comida. El gracioso, al pasar a servir a Eusebio, capitán de bandoleros, se identifica diciendo en germanía “porque soy de la carda”³⁴ o sea que ahora pertenece a una facción de valentones y delincuentes.

En el comienzo del acto III, Gil que ha ido al monte, lleva una gran cruz colgada del cuello como talismán que

³¹ La exclamación ¡jo! puede ser explicada como una velarización de so, a través del paso intermedio de influencia morisca šo. ¡Arre! viene del árabe *harr*. Ambas locuciones favorecen la ambientación rústica de la escena.

³² JOHN LIHANI, *El lenguaje de Lucas Fernández*, estudio del dialecto sayagués (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973). Otros estudios sobre el sayagués: “El dialecto sayagués y los críticos”, de FRIDA WEBER DE KURLAT, en *Filología*, I, 1949, 43-50; “Sayago y Sayagués in Spanish History and Literature”, de CHARLOTTE STERN, en *Hispanic Review*, XXIX, 1961, 217-237.

³³ ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Política y hacienda de Felipe IV* (Madrid, Derecho Financiero, 1960).

³⁴ CALDERÓN, *La devoción de la cruz*, 1636, ed. cit., fol. 118bII.

