

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Filosofías y Letras
Departamento de Lengua Española

EL INFLUJO ITALIANO EN LAS COMEDIAS
***LOS ENGAÑADOS Y EUFEMIA* DE LOPE DE RUEDA.**
ESTUDIO LINGÜÍSTICO Y LITERARIO

Director: Prof. Dr. Francisco TORRES MONTES

Vº Bº

Tesis doctoral de:
Lorenza RUGGIERI

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Lorenza Ruggieri
D.L.: GR 2326-2014
ISBN: 978-84-9083-372-8

Ad Agata, Gigio, Enea

So it went on –a profession older than writing, and one that will probably survive when the written word has disappeared. And all the sterile wonders of movies and television and radio will fail to wipe it out– a living man in communication with a living audience.

John Steinbeck

El doctorando ... y los directores de la tesis Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

<lugar> <fecha>

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

ÍNDICE

Introducción	
1. Introducción	11
2. Premisa y método	13
I. Lope de Rueda	
1. Lope de Rueda	16
2. Las obras	17
3. El espectáculo teatral	
3.1 El teatro en Italia	20
3.2 El teatro en España	25
3.3 El teatro de Lope de Rueda. El espectáculo	27
3.4 La influencia italiana	29
II. <i>Los Engañados</i> y <i>Gli Ingannati</i>. Fuentes, estudio y comparación	
1. <i>Los Engañados</i>	35
2. <i>Gli Ingannati</i>	36
3. Comparación de las escenas	
3.1 El <i>Argumento</i> de <i>Los Engañados</i> en comparación con el <i>Prólogo</i> de <i>Gli Ingannati</i>	38
3.2 Escena primera	39
3.3 Escena segunda	42
3.4 Escena tercera	44
3.5 Escena cuarta	45
3.6 Escena quinta	48
3.7 Escena sexta	49
3.8 Escena séptima	50
3.9 Escena octava	51
3.10 Escena novena	52
3.11 Escena décima	53
4. Originalidad e imitación de la fuente italiana	
4.1 El “ <i>Argumento</i> ” de <i>Los Engañados</i>	53
4.2 Linealidad de las escenas	55
4.3 Brevedad: la supresión de algunas escenas	56
4.4 Creación de escenas originales	59
III. Los personajes	
1. Los personajes	64
1.1 Los personajes eliminados	66
1.1.1 El personaje español	66
1.1.2 El <i>español</i> Giglio	68
1.2 Los personajes modificados	71
1.2.1. El <i>pedante</i>	71
1.2.2. Los <i>simples</i> Pajares y Salamanca	75
1.3 Los personajes añadidos	86
1.3.1 La <i>negra</i> Guiomar	86
IV. <i>Eufemia</i>. Estudios de las posibles fuentes	
1. La comedia <i>Eufemia</i>	92
2. Fechas de composición y fuente de la <i>Comedia Eufemia</i>	94
3. La <i>Novella</i> de Boccaccio	95

4. La <i>Novella</i> de Boccaccio y la comedia <i>Eufemia</i>	96
5. Similitudes de la comedia <i>Eufemia</i> con otras obras	98
6. Comparación de la comedia <i>Eufemia</i> con <i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>	99
V. Los personajes	
1. Los personajes	114
1.1 Los personajes cómicos de las escenas principales	115
1.1.1 El <i>simple</i> Melchior Ortiz	115
1.1.2 La <i>gitana</i>	125
1.2 Los personajes cómicos de las escenas intercaladas	129
1.2.1. La <i>negra</i> Eulalla	129
1.2.2. El <i>lacayo</i> Vallejo	134
VI. La lengua de Lope de Rueda	
1. La lengua del siglo XVI	148
1.1 Fenómenos fonéticos	149
1.2 Fenómenos de fonética-sintáctica	203
1.3 Sintaxis	284
1.4 Orden de la frase	303
1.5 El léxico	
1. Voces caídas en desuso	307
2. Voces de nuevo empleo	315
3. Locuciones	324
4. Empleo de extranjerismos	327
2. La lengua de los personajes de clase baja	
1. El habla de los <i>simples</i> Pajares, Salamanca y Melchior. Caracterización lingüística	346
2. El habla de las <i>negras</i> Guiomar y Eulalla. Caracterización lingüística	368
3. El habla de la <i>gitana</i> . Caracterización lingüística	418
VII. Conclusiones	
Conclusiones	424
VIII. Apéndice. La lengua hablada por el personaje español en <i>Gli Ingannati</i>	
El <i>español</i> Giglio. El habla. Fenómenos lingüísticos	431
Claves y abreviaturas	
1. Claves de las siglas de las obras consultadas	486
2. Tabla de las abreviaturas	488
Referencias bibliográficas	
1. Textos	491
2. Estudios de carácter literario	
3. Diccionarios y repertorios léxicos y lexicográficos	497
4. Estudios de carácter lingüístico	498

INTRODUCCIÓN

1. Introducción

El trabajo que presentamos se sitúa en el ámbito de una investigación sobre las relaciones lingüístico-literarias entre el español y el italiano, que continúa el camino emprendido en un primer trabajo realizado en Italia, bajo la tutoría del Prof. Dr. Jesús Sepúlveda (Historia de la Lengua Española, Università degli Studi de Milán) y del Prof. Dr. Andrea Masini (Lingüística Italiana, Università degli Studi de Milán), y que versó sobre la presencia del español y de hispanismos en dos comedias de Anton Giulio Brignole Sale, autor genovés del siglo XVII.

Este trabajo, por lo tanto, prosiguiendo la investigación en el tema de interrelaciones culturales entre España e Italia, se ha centrado en la comparación literario-lingüística entre las comedias *Los Engañados* y *Eufemia* del sevillano Lope de Rueda y sus fuentes –seguras o probables– italianas, y, partiendo de los principios afianzados en el curso *Lengua y cultura popular* impartido por el Prof. Francisco Torres Montes, ha hecho hincapié, además, en los aspectos lingüísticos, generales y de carácter popular, que las obras presentan.

En la investigación sobre las relaciones entre dichas obras y sus modelos, se han tratado los siguientes aspectos:

1. Estudio de la vida y de la obra de Lope de Rueda.
2. Análisis del proceso de desarrollo del teatro en España en el siglo XVI: el nacimiento de un teatro laico, el influjo italiano en el nacimiento de dicho teatro.
3. Estudio de los espacios teatrales: los *corrales*, el papel de Lope de Rueda en los avances de la técnica teatral española.
4. En el caso de *Los Engañados*, los cambios realizados en el paso de la comedia italiana a la pieza española: los elementos añadidos, omitidos y eliminados en dicho paso.

5. Comparación entre el marco socio-cultural italiano y el marco socio-cultural español: los temas, el enredo, la ambientación, el público receptor, en qué forma los temas italianos se adaptan al contexto español.
6. En el caso de la comedia *Eufemia*, la investigación sobre las posibles fuentes de la obra.
7. Los personajes: características de los caracteres cómicos, y, por lo que concierne a *Los Engañados*, las relaciones entre los personajes de la obra de origen y los de la comedia española (análisis de los cambios efectuados al pasar de personajes típicos de la comedia italiana del siglo XVI –piénsese en el *capitán fanfarrón español*– a aquellos adecuados a un contexto español – el personaje, más actual en la España del Siglo de Oro, de la *negra*; el *simple*, etc.–).

Asimismo, del análisis de las obras hemos tratado de estudiar de manera pormenorizada los siguientes fenómenos lingüísticos:

1. La lengua del siglo XVI reflejada en las obras *Los Engañados* y *Eufemia*: fenómenos de arcaísmos, innovaciones lingüísticas, transformaciones en proceso, préstamos léxicos en esa época.
2. Aspecto semántico: empleo de formas españolas con el significado del homónimo italiano y viceversa.
3. La lengua hablada por los personajes de *Los Engañados* y *Eufemia*, y, por lo que se refiere a la primera comedia, cómo se adapta el plurilingüismo de la comedia italiana al contexto español.
 - i. La lengua hablada por los personajes de clase baja –el *simple*, la *negra*, y la *gitana*– de *Los Engañados* y de *Eufemia*: fenómenos lingüísticos pertenecientes al habla popular –rusticismos, vulgarismos y expresiones populares–.
 - ii. La lengua hablada por el personaje español de la comedia italiana que constituye la fuente de *Los Engañados*, *Gli Ingannati*: respeto y alejamiento de la norma ortográfica española, empleo de términos y expresiones empleadas como recursos literarios propios de este personaje.

4. Análisis de rasgos del español hablado en Andalucía que las obras de Lope de Rueda manifiesten:
 - i. Fenómenos que puedan reflejar el habla popular de la Andalucía de mediados del siglo XVI.
 - ii. Aspectos léxico-semánticos: empleo de voces y locuciones –tanto desaparecidas, como todavía en uso– propias de Andalucía.
 - iii. Fenómenos fonéticos característicos del habla andaluza.

Con el presente estudio, por lo tanto, se pretende destacar, en primer lugar, cuáles son los elementos que Lope de Rueda toma del teatro italiano, en segundo lugar, cuáles son los elementos de nueva aportación, y, dentro de lo que adopta, cuáles son los cambios efectuados para que dichos elementos se acomoden al contexto de la sociedad española, y finalmente, cómo se caracteriza la lengua empleada por el autor sevillano en el contexto de los cambios y transformaciones del castellano del siglo XVI.

2. Premisas y método

Nuestro estudio toma como punto de partida el artículo *Lope de Rueda und das italienische Lustspiel. Eind Beitrag zur Kennitnis des Renaissancedramas* de Stiefel, que se remonta a 1891, y la obra de más amplia envergadura, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, de Othón Arróniz, editada en el año 1969, que dedica una parte a la influencia italiana en el teatro de Lope de Rueda. Partiendo de las hipótesis hechas en estas dos obras, se procederá por nuestra parte al análisis de sus comedias *Los Engañados* y *Eufemia* y se realizará una comparación con sus fuentes italianas: fuente comprobada, la primera –la comedia *Gli Ingannati* de la *Accademia de Gli Intronati* de Siena–, y todavía dudosa la segunda. Del examen de las dos obras se quiere llegar a precisar las partes de *Los Engañados* y de *Eufemia* en las que Rueda es deudor de la tradición italiana; y señalar dónde se coloca en el marco de la dramaturgia española; y en dónde resulta innovador y creador de elementos originales.

Después de una primera parte compilatoria de descripción y comparación detallada de la trama de las obras, se realizará una valoración de los elementos mantenidos al pasar de la fuente a la adaptación y de los cambios efectuados por Lope de Rueda, considerando la inserción de motivos originales, la eliminación de aquellos existentes en el modelo, y

otros cambios relativos a los personajes, al ambiente de desarrollo de la obra, y al contexto de recepción.

Finalmente, se considerarán los rasgos lingüísticos, haciendo hincapié, por un lado, en las peculiaridades de la lengua del siglo XVI, y por otro, en los rasgos del habla de los personajes cómicos –el *simple*, la *negra*, la *gitana*– y en las manifestaciones rústicas, populares y locales de su lengua¹.

¹ Para el estudio de las dos comedias se ha hecho referencia a las ediciones de González Ollé (*Los engañados, Medora*, Espasa Calpe, Madrid, 1973; *Eufemia, Armelina*, Espasa Calpe, Madrid, 1967) cuya rigurosa labor filológica nos proporciona los textos más fieles y cercanos a las obras originales.

CAPÍTULO I

LOPE DE RUEDA

1. Lope de Rueda

De Lope de Rueda, ya en avanzada edad, nos proporciona Timoneda un retrato, tanto en su colección de comedias como en el *Deleitoso*, donde aparece el comediógrafo “con toda la barba, algo crecida y entrecana; dulzura y gracia expresiva en las facciones; ligeramente inclinada a un lado la cabeza y cubierta con un gorro o sombrero particular, con el ala caída y cinta circular de bastante relieve. Viste un jubón o chaqueta ceñida, abrochada hasta el cuello y con adornos en los hombros, y lleva un rollo de papeles en la mano derecha [...]” (Cotarelo 1898: 174).

No son muchas las noticias acerca de su vida¹. Nace en Sevilla, de familia humilde, hacia las dos primeras décadas del siglo XVI. Poco se sabe de su formación, que tiene que ser escasa; ejerce la profesión de batihoja², profesión que deja en la década de 1530 para dedicarse –probablemente después de ver, y, según algunos críticos, de incorporarse, en alguna compañía italiana de teatro en Sevilla³– exclusivamente al oficio de autor y actor de comedias y farsas. En 1542 y 1543 ya tiene compañía propia: Canet Vallés atestigua que en estas fechas “se compromete con el gremio de los Odreros y Corredores de vino para sacar el auto de la *Asunción de Nuestra Señora*” (Canet del Vallés 1981: 81). Algunos documentos proporcionan las fechas de sus posteriores desplazamientos: en 1550 es probable que represente en Cogolludo (Guadalajara), ante el Duque de Medinaceli: aquí conocería a Mariana –mujer que se dedicaba al oficio artístico como bailadora y cantadora al servicio de Gastón de la Cerda, duque de

¹ Las escasas noticias sobre este personaje han incentivado numerosas investigaciones sobre su posible identidad, investigaciones que han llegado a algunas dudosas conclusiones. Remito para una completa información sobre este tema a Hermenegildo (en Rueda 2001: 12-18).

² Fabricante de panes de oro o plata para dorar o platear. No era infrecuente, en esos tiempos de comienzos de un teatro profesional, que los autores y actores ejercieran otra ocupación. Véase Canet Vallés 1991: 85.

³ Muchos críticos hacen alusión a una probable participación en una compañía italiana –dirigida por un tal Mutio– que actúa en Sevilla en las celebraciones del Corpus de 1538. No es de esta opinión Canet Vallés 1991: 86 que, basándose en los estudios de Sentaurens, pone incluso en duda la presencia de italianos en época tan temprana.

Medinaceli– con la que, años más tarde, se casaría; entre 1551⁴ y 1559 se encuentra en Valladolid, donde en 1552 el ayuntamiento le asigna un sueldo anual de 400 maravedíes para que escriba y represente obras teatrales y donde al año siguiente, en 1558, consigue un permiso para construir unas casas, presumiblemente edificio destinado a las representaciones teatrales. Entre 1551 y 1552 se casa con Mariana. En 1554 actúa en Benavente (Zamora), en casa del conde de Benavente, interpretando para Felipe II un auto de la Sagrada Escritura y algunos entremeses. En 1558 está en Segovia, con el encargo de representar una comedia en el marco de los festejos para las fiestas de consagración de la nueva catedral. El año siguiente vuelve a Sevilla donde representa distintas comedias durante algunos meses.

Según Cotarelo (1898: 168), dos años después volvió a Castilla, antes a Toledo y luego a Madrid, al trasladarse allí la corte. Allí se quedaría hasta 1561, un año después iría a Valencia, ciudad de su mujer, donde se quedaría durante bastante tiempo. Según investigaciones posteriores, Rueda está en Valencia en 1560, donde se casa por segunda vez con Ángela Rafaela o Rafaela Ángela Trilles⁵ y de allí se va primero a Toledo y luego a Madrid, donde trabaja para la corte. En Valencia conocería a Juan Timoneda o se relacionaría con el círculo cultural cercano a este. En 1565 vuelve a Sevilla donde actúa por 8 ducados por representación.

Muere en Córdoba entre marzo de 1565 y octubre de 1566, fecha de la aprobación de la edición de sus obras, publicadas en 1567, aprobación en la que ya se le da por fallecido⁶.

2. Las obras

El gran éxito de Lope de Rueda y la fama que alcanzó en vida y dejó a la posteridad fueron más debidos a su grandes capacidades histriónicas que a sus méritos literarios. Rueda era hombre de teatro, autor, actor, director y promotor de obras teatrales, y poco pensaría en la recopilación y conservación de sus obras. Esta circunstancia la atestigua

⁴ Según los datos aportados por Canet Vallés 1991: 80, en 1551, en ocasión del regreso del príncipe Felipe del Flandes a Lope de Rueda se encargan las celebraciones con el montaje de un “carro” y unas danzas.

⁵ Según Canet Vallés 1991: 81 en Valencia representaría algunas de sus comedias.

⁶ Emilio Cotarelo 1898: 170, basándose en las noticias proporcionadas por el mismo Timoneda, añade una estancia en Turia anterior a la de Córdoba.

su amigo Juan Timoneda⁷, que en 1567 publicó, después de haberlas sometidas a retoques y revisiones, sus comedias y sus pasos. Él mismo, en la *Epístola* que introduce las *Comedia llamada Eufemia* en la edición de 1567, afirma que decidió someter las comedias de Lope “bajo la corrección de la Santa Madre Iglesia. De las cuales, por este respecto, se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes”⁸. Asimismo declara en la *Epístola* que precede la *Comedia llamada de los Engañados* en la misma edición, que su trabajo fue de: “escribir cada una d’ellas dos veces y, escribiéndolas [...] tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos veces en alguna d’ellas [...]. Después, de ir las a hacer leer al teólogo que tenía diputado para que las corrigiesse y pudiesen ser impresas”⁹. De lo que se deduce, que aparte de pasar las obras a la revisión de la censura, Juan Timoneda reescribió las comedias, eliminó reiteraciones y descuidos, y corrigió pormenores¹⁰, sin modificar la estructura general de la obra.

Timoneda recogió en un primer volumen sus comedias en prosa, dos coloquios y un paso, y en otro –titulado *El Deleitoso*– siete pasos. En 1570 editó el *Registro de Representantes* que incluía otros tres pasos y un coloquio en verso, entre otros pasos anónimos.

La obra de Lope de Rueda está, por lo tanto, constituida por cinco comedias –cuatro en prosa, *Eufemia*, *Armelina*, *Los engañados* y *Medora*, y una en verso, *Discordia y cuestión de amor*–, tres coloquios pastoriles –dos en prosa, *Camila* y *Timbria*, y uno en verso, *Prendas de amor*–, veinticuatro pasos¹¹, algunos de los cuales independientes, otros intercalados a las comedias¹², más algunos atribuidos¹³. Asimismo se conservan

⁷ Juan Timoneda, en la *Epístola* que precede la *Comedia llamada de los Engañados* en la edición de 1567, asegura de “como su autor no pensasse imprimirlas”, motivo este de las distracciones y repeticiones que se encuentran en las comedias. Véase *Epístola de Joan Timoneda al considerado lector* (Rueda 1973: 4).

⁸ *Epístola satisfactoria de Joan Timoneda al prudente lector* (Rueda 1967: 57.).

⁹ *Epístola de Joan Timoneda al considerado lector* (Rueda 1973: *ibid.*).

¹⁰ Algunos consideran fruto probable de estas correcciones los valencianismos que aparecen en las obras. Véase Hermenegildo (en Rueda 2001: 54).

¹¹ Reduce mucho el número de *pasos* Mckendrick 2004: 46, que cataloga aproximadamente solo una docena.

¹² Reproducimos el listado de pasos elaborado por Alfredo Hermenegildo en su *Introducción* (en Rueda 2001: 23-26): *Polo*, *Vallejo y Grimaldo*; *Polo Y Eulalla*; *Guadalupe y Mencieta*; *Pajares y Verginio*; *Gargullo, Estela y Logroño*; *Ortega y Perico*; *La gitana y Gargullo*; *Pablos, Lorenzo y Ginesa, su mujer*; *Troico y Leno sobre la mantecada*; *Isacaro y la negra*; *Mesiflua y Leno*; *Troico y Leno*; *Leno y Sulco, su amo, sobre el ratón*; *Luquitas, Alameda y Salcedo*; *Alameda y Salcedo*; *Lucio, Géronimo, Martín de Villalba y Bárbara*; *Caminante, Licenciado Xáquima y Bachiller Braçuelos*; *Honziguera, Panarizo y Mendrugó*; *Breçano, Ceudadón y Samadel*; *Toruuió, Águeda de Toruégano, Mencigüela y Aloxa*; *Madrigalejo, Molina, alguacil y un paje*; *Sigüenza, Sebastián y Estepa*; *Dalagón, Pancoruo, Periquillo, Peyrutón y Guillelmlillo*; *La invención de las calzas*.

¹³ *Auto de Naval y Abigail*; *Los desposorios de Moysén*; *Farsa del sordo*; *El hijo pródigo*; *Las esteras*; *El Mundo y No-nadie*.

dos quintillas de *Gila*, coloquio pastoril, y siete quintillas de otro coloquio, copiados respectivamente por Lope de Vega en la *Justa poética* y por Cervantes en *Los baños de Argel*¹⁴.

Las comedias –todas de argumento amoroso¹⁵ y de enredo muy parecido– se desarrollan a través de un serie de malentendidos, equivocaciones, engaños, amores aparentemente imposibles, enmascaramientos, identidades confundidas, y complicaciones cuyo desenredo es posible gracias a la final agnición o revelación de la verdad, la cual, manifiesta la falsedad o tergiversación en las que han caído los personajes a lo largo de la obra.

Elaboradas, según la crítica, a partir de fuentes italianas, se caracterizan por un argumento flojo, sencillo, que no destaca por originalidad y complejidad del enredo – tanto más que la trama es relatada con antelación en el argumento del autor que abre la obra–.

Rueda adapta el tema de su fuente, simplificándolo, al contexto español, acentuando la vivacidad, suprimiendo y añadiendo escenas, consiguiendo que sus comedias no presenten una acción en su integridad, sino episodios separados a través de los que se desenredan las complicaciones y dificultades anunciadas en el argumento inicial. Dentro de estos cambios opera una división, carente de funcionalidad en la organización de la trama, en escenas.

A pesar de la falta de novedad y de la carencia de suspense, su mérito, sin embargo, está en las ocurrencias cómicas, en las breves escenas que constituyen pasos intercalados en las comedias.

Los coloquios no divergen mucho de las comedias, sino por el hecho de tener como protagonistas a pastores, mientras que las comedias se ambientan en un contexto urbano; por dirigirse a un público más áulico –a pesar de que, como observa Alfredo Hermenegildo, la diferenciación de público no tuviera que ser tan rígida, pudiendo tanto

¹⁴ Cotarelo 1898: 477 afirma que indudablemente compuso más obras. Concuera Canet Vallés 1991: 86 que piensa que es muy probable que su repertorio constara también de comedias y farsas de imitación celestinesca o naharresca, y que supone que no llegaron hasta nosotros porque el editor Timoneda no estaba interesado en ellas o no las consideraba adecuadas a la demanda de público en las fechas de publicación. De todas formas, no tiene que extrañar la falta de conservación de las obras dramáticas que inauguran los exordios del teatro así como hoy lo entendemos: las piezas de los primeros dramaturgos tenían como fin la representación inmediata. Esto explicaría por qué muchas de estas obras no se han conservado hasta hoy.

¹⁵ “Lope de Rueda fue en España ejemplo / de estos preceptos y hoy se ven impresas / sus comedias de prosa tan vulgares / que introduce mecánicos oficios, / y el amor de una hija de un herrero” comentará Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 64-68).

representarse un coloquio en una plaza pública como una comedia en ambiente cortesano—; por presentar un lenguaje más cuidado y una situaciones más contenidas; y por proporcionar algunas acotaciones allí donde las comedias no hacen ningún uso de estas. En ellas Rueda mezcla, junto al argumento pastoril, el tema caballeresco; a las alegorías, el humor rústico; a los pastores, figuras mitológicas y magos; en suma, recurre y saca provecho de la cultura renacentista sin sentirse, sin embargo, limitado por ella.

Ambos, coloquios y comedias, están intercalados por breves piezas independientes, los pasos —como los define Timoneda en su soneto de introducción al *Deleitoso*—, que tienen simple función cómica, en las que se desarrolla una acción paralela a la de la trama principal¹⁶.

Se trata de pequeñas composiciones dramáticas, que tienen origen en la tradición de las farsas rústicas, de breve duración en las que unos personajes ridículos (*criados, rufianes, negras, gitanas*), representan un escueto episodio cómico. A pesar de la brevedad y falta de contenido de estas piezas, a menudo el vigor cómico de las comedias se basa en ellas, en sus diálogos vivaces, en los ingeniosos disparates, en las chispeantes peleas entre sus protagonistas; y en estos se basa la fama de comediógrafo de Lope de Rueda¹⁷.

3. El espectáculo teatral

3.1 El teatro en Italia

No se puede entender la historia del teatro en Italia prescindiendo de la historia del teatro clásico. El teatro romano nace sobre el modelo del teatro griego. Este, en edad helenística había acabado perdiendo sus antiguas connotaciones religiosas y cívicas, y había conservado solo su función de entretenimiento. Roma, con la imitación por parte de Livio Andrónico, Terencio y Plauto —que calcan, en el enredo, en la delineación de los personajes y en el corte de las obras, las comedias griegas— hace propio este tipo de teatro, sin dejar en olvido las antiguas formas autóctonas de espectáculo —*fesceninos*,

¹⁶ Sobre la función, de los pasos, de alejamiento de la sensación de ajenidad que un enredo tomado a préstamo de modelos foráneos podía producir en el público, cfr. Crovetto 1975: 43.

¹⁷ La eficacia cómica de los pasos radicaba en la destreza de los actores en las representaciones: notoria era la interpretación que el mismo Lope de Rueda hacía de la *negra*.

atelanas, saturas y mimos-. Las representaciones teatrales, en Roma, eran una forma de celebrar festividades religiosas y acontecimientos gloriosos.

En la última parte del Imperio sin embargo, el teatro propiamente dicho cede paso a espectáculos más populares, a las lascivas representaciones del *mimo* y a los espectáculos circenses.

El teatro antiguo termina, convencionalmente con la caída del Imperio romano: la última noticia que se tiene de la representación de un espectáculo teatral data del año 467 d.C.

Durante la Alta Edad Media, con la condena de la iglesia de los espectáculos paganos, se asiste a una disolución del fenómeno teatral. Sin embargo, de la fragmentación del teatro del tardo Imperio se desarrolla el teatro europeo y la representación escénica continúa por distintos caminos. Por un lado, se perpetúa, de manera marginal, esa tradición de espectáculos de una categoría de profesionales –que en los textos de la época aparecen con el nombre de *joculatores, mimi y scurrae*, y más genéricamente de *histriones*– que tenían lugar en las plazas y mercados de las ciudades y pueblos y en ocasión de las ferias. Muy frecuentemente se trataba de mendigos y vagabundos, de *gyrovagi*, individuos al margen de la sociedad, que vivían de esa forma de espectáculo, sin escenificar, improvisado en las calles, en los puntos de encuentro de gentes o en las casas de ricos, de burgueses y de campesinos para celebraciones festivas¹⁸.

Por otro, dentro de la misma institución clerical, nace una forma de teatro sacro, un teatro que tiene finalidades religiosas. El rito católico era rico de elementos espectaculares que habían nacido para extender y completar el rito litúrgico, y para inducir la participación de los fieles a los ritos de la Iglesia. Ya en el siglo X, en la función pascual, el oficiante introducía un diálogo, el *Quem quaeritis*, en memoria del episodio de las tres Marías en el sepulcro. Se trataba de una forma representativa que reproducía en los modos el origen ático del fenómeno teatral¹⁹. La función tenía lugar

¹⁸ De estos comediantes ambulantes que viajaban por el país realizando distintas formas de arte –de la actuación al canto, a espectáculos de estilo juglaresco– y cuyo estilo de vida conllevaba en sí la imagen, poco honorable, de picardía, de deshonestidad y de pobreza, nos da una idea la figura cervantina de *Maese Pedro* en la segunda parte del *Quijote* (Cervantes 1980: 748-765).

¹⁹ En Ática, el teatro nace como culto del dios Dionisio, y, en sus exordios, se trataba de un canto que recordaba una leyenda o un mito relativo al dios. De una forma primitiva, el diritambo lírico, se pasó al diritambo dialogado entre dos interlocutores, de los cuales uno preguntaba y el otro contestaba. De una forma muy parecida se desarrolla el diálogo litúrgico:

- Quem quaeritis?
- Jesum Nazarenum.
- Non est hic. Resurrexit.
- Alleluia.

en los mismos espacios destinados al culto. Sucesivamente, del breve diálogo se pasó a escenas más extensas. La representación se trasladó, por lo tanto, del altar a las naves laterales, y luego al espacio exterior de la anteiglesia. La temática, asimismo, se amplía de episodios extraídos de la vida de la Virgen y de los santos, y de parábolas que exaltaban las virtudes cristianas. Se encargaban de los gastos de puesta en escena de las representaciones abadías, catedrales y cofradías. Los actores eran siempre artistas aficionados –clérigos, diáconos, estudiantes, devotos–, ya que para los actores profesionales estaba prevista la excomunión.

Al lado de las representaciones sacras, sin embargo, empieza a imponerse un tipo de teatro que va poco a poco desvinculándose del ámbito eclesiástico. Se trata de representaciones, bien de inspiración religiosa –las *moralità* o *miracoli*–, bien de tema profano –las farsas–, organizadas por cofradías y sociedades laicas. Allá donde el juglar actuaba en el mismo ámbito del público –para ser más visible, podía a veces servirse del realce de un pozo o de una mesa–, y el teatro sacro utilizaba los mismos espacios del rito, este tipo de espectáculo se representaba en áreas escénicas delimitadas –un escenario posteriormente cerrado por una cortina y abierto en cuatro lados–.

De esta forma, el espectáculo teatral, organizado por estructuras sociales que se dedican a esta finalidad, empieza a adquirir su papel institucional. A partir del siglo XIV al proceso de institucionalización participan las instituciones oficiales de los *Comuni*: se trataba de espectáculos que, a pesar de ser representados por actores no profesionales, requerían ingentes capitales que solo la iglesia, las municipalidades o los ciudadanos ricos podían costear.

A pesar de ir gradualmente independizándose del ámbito eclesiástico, las primeras representaciones mantuvieron un vínculo con el recinto y tema religioso. Los *misterios*, expresión teatral difundida en toda Europa con distintas modalidades, son unos dramas sacros inspirados en distintos episodios de las Sagradas Escrituras –escenas que, sobre todo, representan la Navidad, la Pasión y la Resurrección–. Se desarrollan más ampliamente en Francia, mientras que en Italia tienen una estrecha relación con la *sacra rappresentazione*, género teatral alegórico que se desarrolla en los siglos XIV-XV, y se cultiva hasta el siglo XVI. Trae origen de la *lauda* dramática o dialogada, composición en verso de argumento religioso en latín, en el que se canta en loa de Dios, de la Virgen y de los santos. La *sacra rappresentazione* es la representación alegórica de la globalidad del universo, de la tierra, del infierno y del paraíso. Su simbolismo está depositado en la expresión de la mímica y del gesto. La escenificación tiene lugar fuera

de las iglesias y de la ceremonia litúrgica. Alrededor de la mitad del siglo XIV se enriquece tanto con la introducción de otros personajes, como desde el punto de vista de los efectos escénicos. Viene poco a poco desvinculándose de la ceremonia litúrgica, e integra los argumentos religiosos con elementos fabulosos, y realistas. Si bien en Italia la *sacra rappresentazione* tuvo una dimensión marginal, reducida a manifestaciones casi particulares, hay que reconocer la fuerte influencia que ejerció sobre el teatro que estaba entonces naciendo. Las graduales transformaciones hacia un teatro cada vez más realista marcaron camino para la creación, al lado del teatro religioso que sobrevivió hasta el siglo XVI, de un teatro profano. Este, aun manteniendo inicialmente las estructuras externas del teatro religioso, desarrolla esas formas que habían quedado latentes en la época anterior: por un lado se mantiene viva la tradición popular de farsas y *contrasti*, por el otro, gracias al interés humanista por los estudios clásicos, se reelabora el teatro antiguo y se producen tragedias y comedias clasicistas.

La pasión por las antigüedades, que fue propia de los humanistas, determinó un redescubrimiento de las obras clásicas que no solo se repercutió en la labor filológica de recuperación de los textos antiguos, sino también en la tentativa de reconstruir los antiguos edificios teatrales, a través del examen de los restos arqueológicos.

Las obras, traducidas en italiano, se representaban en ocasión de celebraciones y festividades. Constituían el elemento principal de la fiesta cortesana, y se ponían en escena, en un salón o en un patio montado con ese propósito, a coronación del baile. A menudo eran precedidas por un desfile de los trajes, para alardear la riqueza de la corte. Los trajes, pese a que los actores representaran a romanos, esclavos y otros personajes de la época, estaban preparados según la moda del tiempo. Entre los actos y al final de la obra se introducían breves piezas, los *intermezzi*, realizados a través de mimos, y de tema más liviano y con mayor ritmo.

Asimismo se ponía mucha atención en la preparación de la escena, constituida por una serie de pequeños edificios, pintados para dar la impresión de unas casas, provistos de puertas y ventanas, y de almejas para simular un castillo o unas murallas. También las gradas para el público estaban preparadas con igual esmero, y a menudo estaban revestidas de terciopelo.

El teatro llegó a tener mucha importancia en algunas ciudades italianas, como Ferrara o Roma. En Ferrara –donde el gran número de representaciones de comedias romanas durante los últimos quince años del siglo XV, hizo que se hablara del *festivales clásicos*

ferraresi– el teatro antiguo se vinculó con la vida cultural de las clases altas, preparando el terreno para la representación de comedias italianas de inspiración latina.

En el siglo XVI el teatro fue objeto de un amplio análisis que intentó indicar una serie de pautas necesarias para montar un espectáculo teatral. La normativa se refería tanto a la comedia como a la tragedia y hacía hincapié sobre la necesidad de respetar las unidades de tiempo, lugar y acción. Mayor fortuna fue la que consiguió la comedia, probablemente también por las circunstancias festivas y mundanas en las que tenían lugar las representaciones teatrales.

Las comedias italianas del siglo XVI toman como modelo las comedias de Plauto y Terencio, y de estas constituyen una reelaboración y una refundición. Mantienen la estructura de la historia de amor de unos jóvenes, obstaculizadas por un viejo o por una circunstancia hostil, y resuelta gracias a la ayuda de unos sirvientes. Pronto, sin embargo, empiezan a adquirir mayor autonomía y llegan a reflejar el contexto socio-cultural de la época. Los viejos se hacen mercaderes, los jóvenes a menudo son estudiantes; la ambientación no es la de una ciudad cualquiera, sino un lugar preciso, Roma, Venecia, Florencia; y los argumento de las comedias se acercan a situaciones más propias de la época. Asimismo muy a menudo se inserta el tema de la befa, que imitaba la temática de las *novelle* de Boccaccio y de otros autores. A veces –no es el caso de nuestra comedia– el nuevo argumento no deja espacio para elementos típicos del teatro clásico, como la agnición final que elimina un obstáculo al amor de los protagonistas.

A pesar de introducir elemento más modernos y realistas, la estructura clásica no cambia. En muchas de las comedias del siglo XVI, la acción dramática es sencilla, previsible, se reduce a un denso diálogo entre los personajes, se basa en el artificio lingüístico, en la agudeza, en el enfrentamiento dialéctico, en el juego léxico que da origen al equívoco.

La primera comedia erudita, *La Cassaria* de Ludovico Ariosto, fechada 1508, se representó precisamente en Ferrara²⁰.

²⁰ A propósito de esta comedia, se da noticia de una nueva forma de escenificación: la escenografía *prospettica*, que tiene origen en la perspectiva de las artes figurativas, y que encontraba apoyo en Vitruvio. La escena estaba constituida por *châssis* –paneles pintados de perspectiva– de ángulo obtuso en los dos lados del escenario, unos paralelos a la línea del proscenio, otros canalizados hacia el fondo en línea oblicua. Su disposición y perspectiva creaba un ambiente más realista que representaba una calle o una plaza, de una ciudad, en la que convergían todos los personajes que intervenían la obra. Un ejemplo de este tipo de teatro puede todavía apreciarse en Sabbioneta (Mantova), donde a finales del siglo XVI, por voluntad de Vespasiano Gonzaga, el arquitecto Vincenzo Scamozzi proyectó un teatro con decorado fijo realizado con tablas de madera y telas pintadas que representaban la perspectiva urbana de una plaza

A partir del siglo XVI se asiste al nacimiento de grupos de actores profesionales, de un teatro –del que se originará la *commedia dell'arte*– basado en una serie de tipos humanos, bien extrapolados de las obras clásicas, bien inspirados en la realidad cotidiana de la época, cada uno de los cuales tenía un repertorio hecho de gestos y de partes y monólogos casi fijos, que podían variar según la improvisación del actor. Se asiste de esta manera a la definitiva afirmación del teatro profesional y a la decadencia del teatro religioso.

3.2 El teatro en España

En España también, a partir de la primera mitad del siglo XV, se asiste al florecimiento de una intensa actividad teatral, bien por influencia italiana²¹, bien por el desarrollo de formas de espectáculos autóctonas.

Antes de las décadas entre 1540 y 1580 no existían, en España, lugares destinados a las representaciones teatrales: se actuaba en la corte, en los palacios de los nobles y, a veces, en mesones o en modestos patios. El espectáculo teatral –al que se admitía un público heterogéneo, y no solo elevado desde el punto de vista social– constituía el punto culminante de la fiesta. Piénsese en la representación, en 1548, de los *Suppositi* de Ariosto en ocasión de las bodas de la hija de Carlos V, María. En el caso del teatro español existían compañías de actores profesionales o semiprofesionales, si nos atenemos a la noticia según la cual en 1543 el duque de Osuna manda que se paguen ocho ducados a un tal Hernando de Córdoba y a sus compañeros, que habían actuado en una farsa en su palacio²²; y al testimonio literario del capítulo XI de la segunda parte del Quijote²³. La primera compañía de la que se tiene noticia es la de Lope de Rueda, que ejerció no solo como autor de obras, sino también actor y director de una compañía teatral.

Los espectáculos, en un principio, comisionados por la Iglesia, eran tanto religiosos como profanos y se representaban –a pesar de la desaprobación de algunos eclesiásticos– también en el interior de las iglesias.

y una calle a la que se asomaban casas y edificios. El escenario, destruido en la segunda mitad del siglo XVIII, fue reconstruido, a imitación del escenario original, en 1996.

²¹ Notable fue, en la mediación entre teatro italiano y español, el papel que ejerció Torres Naharro. A este propósito, véase Arróniz 1975 y Cirillo 1992.

²² Cfr. Molinari 1998: 135.

²³ Cervantes 1980: 634-640.

Las principales representaciones religiosas eran los *autos sacramentales* y las *comedias de santo*. Los primeros eran composiciones dramáticas y alegóricas de un acto que escenificaban el encuentro entre personajes, alegóricos y reales, en un espacio para conmemorar el misterio de la eucaristía. Se representaban en ocasión del Corpus Domini, de la festividad de la Asunción en agosto, y a veces para la celebración de la Virgen de septiembre. Se representaban sobre unos carros parecidos a los carros triunfales de las fiestas profanas renacentistas. La actuación la presenciaban el rey y todo el pueblo.

Las comedias de santo se ponían en escena en los días de celebración de los santos más venerados: se trataba de una hagiografía dramatizada, en la que se presentaba la vida de un santo como modelo místico. La representación tenía un doble alcance, simbólico y realista, ya que para la actuación se utilizaban también los objetos más humildes que, sin embargo, en la escena adquirían un valor alegórico.

Los trajes empleados para la *comedias de santo* eran los mismo utilizados en las obras profanas, ya que el traje del galán o de la dama podían servir para los personajes de los santos antes de la llamada a la vocación. El paso de vida mundana a la santidad se representaba, por lo tanto, a través de un cambio de vestuario, una túnica blanca, que significaba el acercamiento a Dios. La metamorfosis se realizaba ante la vista del público. También las comedias de santo podían representarse en unos carros; sin embargo era más frecuente la representación en escenarios fijos.

El escenario estaba constituido, verticalmente y horizontalmente, por distintos planos: el espacio estaba dividido, en el sentido de la profundidad, en dos partes por una tapicería; y por una galería en el sentido de la altura y también de la profundidad. De manera que, en el momento oportuno, pudiera aparecer una distinta escena, que significara un nivel distinto de cercanía a Dios.

Con el Renacimiento el teatro sale de los recintos cerrados de las iglesias o de los salones de los nobles a la vía pública donde se montaba un escenario rudimentario utilizando bancos, cortinas y mantas. En un segundo momento los patios, ya esporádicamente empleados, adquirieron regular fijeza como espacio representativo, y empezaron a emplearse los patios de vecinos o a construirse edificios destinados a la puesta en escena de los espectáculos, los *corrales*. Dichos patios tenían en uno de los lados el escenario, y, en los tres restantes estaban rodeados por las fachadas de los edificios vecinos, de cuyas ventanas y balcones, alquilados por la nobleza, se podía ver la comedia. El resto del público asistía de pie a la representación en el centro, el *patio*,

participando activamente e interaccionando con los actores, a veces incluso con comentarios toscos y vulgares. En las zonas laterales estaban las gradas para un público de nivel social más elevado. En los pasillos situados bajo las gradas se irían construyendo, con el tiempo, unos aposentos –de precio más caro²⁴, que se alquilaban anualmente a familias nobles–. El *corral* se encontraba al aire libre; la temporada de mayor afluencia, por lo tanto, por causa del excesivo calor, era el invierno. En caso de lluvia se suspendía la representación. Las funciones se realizaban a primera hora de la tarde, ya que los artistas podían contar solo con la luz natural. Andalucía fue una de las primeras regiones donde aparecieron estos espacios escénicos y parece que su creador fue Lope de Rueda junto con Navarro, y el primer corral permanente del que se tiene noticia se remonta a 1560 y es construido en Madrid²⁵.

La construcción de *corrales*, inicialmente lenta, tuvo, pasados los primeros años, un impulso gracias al éxito de las representaciones, y está, por lo tanto relacionada con la formación de las primeras compañías profesionales de teatro.

Con la creación de teatros permanentes, también la escenografía empezó a adquirir una estructura más elaborada. Aparte de los distintos niveles de escenario, otros artificios se utilizaban para simbolizar los distintos planes de la vida –infierno, tierra, paraíso– y crear ulteriores efectos escénico: el *pescante* para simular vuelos y apariciones, y el *escotillón*, un ventanillo en el suelo del escenario para simbolizar el infierno. También se empleaban monstruos, nubes mecánicas y tramoyas, una especie de pirámide para escamotear a los personajes.

3.3 El teatro de Lope de Rueda. El espectáculo

Como ya se ha anticipado, Lope de Rueda debe su fama más a sus capacidades como autor dramático y como director de teatro que a la originalidad de sus obras. Con Lope de Rueda asistimos a un importante viraje en la historia del teatro español. Ya se ha adelantado que, en 1568, Lope de Rueda recibe la autorización para construir casas que se utilizarían como *corrales* de comedia. A Lope de Rueda, en este proceso de

²⁴ Cerrando el lugar de la representación se conseguía la posibilidad de controlar la asistencia de público y, por consiguiente se tenía el medio de imponer un precio al espectáculo.

²⁵ Todavía sobreviven algunos de estos *corrales*, como el de Almagro –sede del Festival Internacional de Teatro Clásico, el único que se mantiene intacto–, y el de Alcalá de Henares –el más antiguo que se conserve–. En Granada también se puede visitar uno de estos antiguos edificios, el Corral del Carbón, antigua alhóndiga que, a principios del siglo XVI, se destinó a *corral de comedias* y donde parece que el mismo Lope de Rueda representó sus obras. Cfr. <http://elpais.com/diario/2010/08/18/andalucia/1282083734_850215.html>. [08.07.2012].

profesionalización del actor y del mundo teatral, corresponde un importante papel. Cervantes lo define como “el primero que en España sacó [las comedias] de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia”²⁶.

Sin embargo en la época en la que obra Lope de Rueda, el teatro todavía estaba muy lejos de la espectacularidad que caracterizaría el teatro de las décadas posteriores. El mismo Cervantes, a pesar de hacer el elogio de Rueda, añade: “En el tiempo deste célebre español, 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. [...] No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro [...]. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo”²⁷.

Muchos de los episodios de sus comedias, ambientados en las calles de una ciudad, requerían un escenario muy simple, que permitiera representarlos en cualquier lugar; otros, en cambio, en los que se utilizaban distintos espacios –puertas y ventanas de casas, por ejemplo–, necesitaban una escenografía más compleja.

No obstante, la compañía de Lope de Rueda puede considerarse como anticipadora de esas organizaciones teatrales que más tarde tendrán el nombre de *compañías de título*. Estas, en oposición con las *compañías de legua*, que aparte que por el inferior número de actores y la menor fama, se caracterizaban por una escasa disponibilidad económica y por los lugares de actuaciones –posadas y plazas de poblados menores–, se distinguían por una estructura organizativa más rígida y mejor coordinada. Una *compañía de título* poseía un empresario que además de ser el director del cuerpo teatral, se ocupaba también de la elección de los actores y de estipular contratos con los teatros, y se encargaba de encomendar y de adquirir las piezas teatrales, revisándolas y adaptándolas al contexto de puesta en escena. Lope de Rueda, en su compañía, ejercía todos estos

²⁶ Cervantes 1987: 7. Otros testigos de la grandeza de Rueda fueron Rufo, Rojas, etc. Cfr. Cotarelo 1898: 466-472. Sin embargo, quizás habría que matizar las exageraciones de estos autores, como bien observa Canet Vallés 1991: 79.

²⁷ Cervantes 1987: 8. Canet Vallés 1898: 80, considerando los elevados sueldos que recibió Rueda por sus espectáculos, y el ambiente áulico en el que se encontró a menudo a representar, duda que estas palabras puedan ser interpretadas al pie de la letra, y que sea real que Rueda representara con tanta simpleza. La opinión de Cervantes, así como la de los otros autores, tienen que colocarse en el marco de la controversia teatral entre partidarios del *arte nuevo* y los del *arte viejo*, de manera que no hay que darle más importancia que a juicios personales sobre la concepción de espectáculo.

papeles.

No sorprende, por lo tanto, que el nombre de Lope de Rueda sea recordado por muchos dramaturgos de finales del siglo XVI y de principios de XVII, como precursor e iniciador del teatro español: la insistencia con la que se nombra a Rueda, antes que a otros dramaturgos contemporáneos, que igualmente contribuyeron al nacimiento del teatro moderno español, es debido sobre todo a la significación que su labor tuvo en el campo de la representación. De él se perpetuarían su condición de organizador teatral y de hombre de teatro, sus capacidades histriónicas de caracterizarse en los papeles “ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno”, todas figuras “y otras muchas que hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse”²⁸. La intención de Lope de Rueda era de entretener y divertir: con él, el teatro adquiere dinamismo, rapidez, viveza en los diálogos; su principal mérito reside en haber sabido aprovechar la cultura renacentista italiana fusionándola con la tradición cómica española.

3.4 La influencia italiana

El proceso de profesionalización del teatro y del oficio teatral, en el que tan importante función tuvo Rueda, se relaciona generalmente con la influencia ejercida por las compañías de teatro italianas que en dichos años empezaban a hacer sus primeras apariciones. Con la debida cautela hay que interpretar las consideraciones de quien opina que “Lope de Rueda comienza el camino hacia la profesionalización actoral, influido sin duda, como señalan muchos estudiosos, por las compañías italianas de la *commedia dell'arte*” (Arellano 1995: 66). Incluso la noticia de la estancia en Sevilla de una compañía teatral que bajo la dirección de un cierto Mutio representó durante el Corpus de 1538, parece no estar comprobada. Sostenía esta tesis Stiefel (1891: 318-343), que relacionaba este actor-empresario con la *commedia dell'arte* y atestiguaba por segunda vez la presencia de Mutio con Rueda en Sevilla en 1544. Rechaza dicha hipótesis Canet Vallés²⁹ que insinúa la posibilidad de un error por parte del amanuense que proporciona la noticia; es probable que estuviera el dicho Mutio en una fecha más

²⁸ Cervantes, *ibíd.*

²⁹ Canet Valles, “Lope de Rueda y el teatro profano”, en Huerta Calvo 2003: 435.

tardía, presumiblemente en 1583, en la escena teatral española³⁰. Sin embargo, aunque se confirmara el hecho, muy improbable resultaría la relación de la compañía con la *commedia dell'arte* ya que las primeras noticias de representaciones *all'improvviso* en Italia se remontan a la década de 1550. La salida intensiva de comediantes italianos se realiza a partir de 1570: antes de esta fecha el tipo de teatro importado es un teatro erudito y ligado a la corte y a las academias literarias³¹. La profesionalización del teatro en España se realiza contemporáneamente a la de Italia, lo que hace improbable una influencia por parte italiana en esa dirección. Sí es cierto que alrededor de los años treinta de este siglo se produce en España un importante incremento en la demanda de espectáculos dramáticos, incremento que provocó la profesionalización del oficio teatral.

Por otro lado, es verdad que en la etapa en la que representa Rueda, el interés por el drama y la literatura italiana se hace más intenso, interés que acentúa la importación de textos y la llegada de compañías italianas. En 1548, para las celebraciones de las bodas de la hija de Carlos V, María, un grupo de académicos o de semiprofesionales pone en escena en Valladolid la obra italiana los *Suppositi* de Ariosto; y sucesivamente al viaje del príncipe Felipe a las dominaciones italianas en los años 1548-1549, las visitas de comediantes y empresarios italianos a España se hicieron más comunes en vista de unos probables mecenazgos. Stiefel (1891: *ibíd.*) llegó incluso a suponer que fue el mismo Felipe, estimulado por su interés por el teatro italiano, quien trajo algunos grupos teatrales a España. Asimismo el autor alemán señaló la similitud entre los *Pasos de Rueda* y algunas piezas de la *Accademia dei Rozzi* y con la *commedia alla villanesca*, añadiendo que alrededor de 1538 el repertorio del grupo italiano de Mutio debía de basarse principalmente en este tipo de piezas³².

A propósito del parecido entre algunas piezas del teatro italiano y los productos teatrales menores españoles, hay que evidenciar cómo también las investigaciones sobre la *commedia dell'arte* carezcan, antes de una cierta fecha, de documentos concretos: si bien la *commedia all'improvviso* se pueda propiamente documentar a partir de mediados del siglo XVI y se desarrolle y se convierta en fenómeno europeo durante el

³⁰ Apoyan la hipótesis de Canet Valles, Ferrer Valls (cfr. “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en Huerta Calvo 2003: 254-255) y Diago 1990: 44.

³¹ También rechaza el vínculo con la *commedia dell'arte* Diago 1990: 59 ss., que, en la investigación sobre las conexiones entre las representaciones de Lope de Rueda y el teatro italiano apunta a la *commedia alla villanesca* y al Ruzante.

³² Sobre la difusión de comedias italianas –entre las cuales hay que incluir la de *Gli Ingannati*– en época anterior a 1545, véase Cerreta (en *Accademici Intronati di Siena* 1980: 41) e *infra*, cap. II, § 2.

siglo XVII, es oportuno destacar cómo este tipo de espectáculo procede de tradiciones populares anteriores. Las máscaras que lo caracterizan nacen en la tradición del carnaval, como expresiones de conceptos y personajes que siempre han existido.

Resulta, sin embargo, curioso cómo en este tipo de *commedia* aparezcan siempre las máscaras de dos viejos –*Pantalone*, el *mercante* y el *Dottore*–, y de dos *criados* –uno astuto y otro bobo–, presencia que se da también con frecuencia en las comedias españolas.

A este propósito, es interesante la opinión de Canet Vallés (1991: 86 y s.) que, aunque reconozca que buena parte de la producción ruediana esté vinculada al ámbito de la comedia erudita italiana, pone en duda una tan fuerte influencia por parte de dicha tradición en la temática de los pasos, “ya que Lope de Rueda tenía bastantes modelos de personajes y situaciones en las tradiciones autóctonas anteriores, que se adaptaban mucho mejor al gusto español”³³.

En todo caso, ante la situación de carencia de testimonios escritos que caracteriza a menudo las primeras etapas del teatro, es oportuno tener en cuenta también que los parecidos evidenciados entre la *commedia dell’arte* y las piezas de teatro breve español podrían simplemente ser la herencia de la tradición de la comedia de Plauto y Terencio, e inclusive de las antiguas formas de diversión latinas, como las *atelanas*³⁴ y los *mimos*³⁵.

Cabe sospechar que, en sus exordios, el teatro en lengua romance continúa, casi sin solución de continuidad, la tradición latina, si pensamos que ya las *atelanas* se configuran como breves farsas vivaces y realísticas en las que unas máscaras fijas dan lugar a escenas basadas en un enredo cómico constelado por salidas salaces. Los personajes, Maccus –el *bobo*–, Bucco –el *garrulo*–, Pappus –el viejo babieca– y Dossenus –el jorobado listo–, parecen ser los precedentes de esos criados, simples o astutos y de esos viejos engañados que pueblan las comedias del siglo XVI y XVII. Las *atelanas* se representaban al final de las tragedias como cierre del espectáculo.

El mismo Plauto, que probablemente hubiera sido actor de este tipo de piezas teatrales – del personaje de Maccus, quizás, venga el nombre de Maccius– en sus obras empleó

³³ Canet Vallés 1991: 89. Sobre la adopción de temas y figuras propias de la cultura popular, de la que se hace representante, sobre todo, el personaje del *gracioso*, cfr. el artículo de Cano-Ballesta, “Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval” (en Criado de Val 1981).

³⁴ Género teatral latino, de origen incierto, cuyo nacimiento puede colocarse alrededor de 300 a.C. y que adquiere dignidad literaria con los escritores Novio y Pomponio.

³⁵ Piezas teatrales de temática extremadamente vulgar, cotidiana, de ambiente urbano, en las cuales los actores actuaban a cara descubierta y representaban breves escenas cómicas de débil enredo, las cuales terminaban en un espectáculo de varietés que constaba de canciones, danzas y destapes.

numerosos de los temas y artificios posteriormente utilizados en la comedia italiana y española: los intercambios de insultos entre siervo y amo o entre siervo y *lenón*³⁶; el tipo del parásito, tragón y gorrón, capaz de agudezas e invenciones verbales; el personaje del *miles gloriosus* –caricatura del soldado griego– con sus fanfarronadas, su vacía vanagloria; el del siervo astuto y engañador, etc.

Asimismo, la farsa latina seguía representada en la Edad Media, precisamente como inserción, de carácter profano y cómico, y de gusto popular, en las representaciones religiosas³⁷.

Aunque es cierto que fue en época posterior cuando el impulso hacia lo italiano se hizo más intenso. Entre las décadas de los cincuenta y ochenta, fue cuando la llegada de compañías italianas se hizo masiva –probablemente también para compensar el vacío dejado con la muerte de Rueda (1565/1566)–, tanto que llegaron a competir con las mismas compañías españolas.

La presencia de las compañías italianas produjo notables cambios en las perspectivas económicas del oficio. Se empezó a cobrar de forma sistemática, hecho que modificó la constitución del público, pues se trataba de un público dispuesto a pagar. Una vez vislumbrado el potencial monetario del mundo teatral, se resolvió atribuir el monopolio de los espectáculos a las cofradías que, a cambio del alquiler del corral, cobraban parte de las ganancias.

En 1574 llega a Madrid el primer actor-empresario importante que llevó a las escenas el papel del *zanni*³⁸ Arlequín, Alberto Naselli, en el mundo del arte *Ganassa*. Este era un verdadero promotor del oficio teatral: gracias al espíritu mercantil característico de los italianos, fue el primero que pidió y obtuvo el permiso de ampliar los espectáculos teatrales de los canónicos permitidos los domingos y los días festivos a dos días más durante la semana. El ejemplo, seguido por compañías españolas, sirvió para que las normas restrictivas que regían ese mundo se ablandaran³⁹.

³⁶ Nótese que Leno –el término latino por ‘lenón’, es uno de los personajes de clase baja de los *Pasos* de Rueda.

³⁷ Lo que confirmaría la hipótesis de Canet Vallés 1991: 86 que opina que los *Pasos*, aunque pudieran representarse aisladamente, fueron compuestos para ser insertados en obras mayores.

³⁸ *Zanni* era la figura del criado cómico de la *commedia dell’arte*. Como se ve, la aparición de los tipos de la *commedia dell’arte* es algo más tardía que las fechas en las que actúa Lope de Rueda, noción importante también a la hora de entrelazar relaciones entre los *Pasos* de Rueda con los *lazzi* de la *commedia italiana*. Para una profundización de este argumento, cfr. *infra*, cap. II, § 4.4, *Creación de escenas originales*.

³⁹ Se tiene noticia de una representación teatral que en 1580 *Ganassa* llegó a poner en escena ocho días seguidos antes de que empezara el período de Cuaresma que vedaría toda función. Acontecimiento que

Gracias a la habilidad de las compañías italianas el teatro puede volverse un componente estable en la vida diaria perdiendo el carácter conmemorativo de acontecimientos especiales.

Los espectáculos puesto en escenas por dichas compañías constaban de autos religiosos, de dramas clásicos y, a la manera renacentista, de obras pastoriles y de piezas al estilo de la más reciente *commedia dell'arte*. Con su arte se introdujeron situaciones y personajes que serían adoptados posteriormente por Lope de Vega, y el gusto por el juego y el pastiche lingüístico, por el diálogo sagaz e ingenioso –la lengua que integra la acción– que tanto éxito estaba teniendo en Italia.

Los italianos, aunque limitados por las restricciones del escenario de los *corrales*, introdujeron nuevos y llamativo efectos escénicos, como maquinarias escenográficas y escotillones y innovaron el reparto teatral con el empleo de actrices profesionales⁴⁰. Las innovaciones y las técnicas de los ingenieros y escenógrafos italianos se difundirían en toda Europa.

llega a tener más importancia si se considera que en las mismas fechas un empresario español, Granados, realizó otras tantas representaciones.

⁴⁰ No se tiene noticia de que la mujer de Rueda, a pesar de ser bailarina, actuara en su compañía.

CAPÍTULO II

LOS ENGAÑADOS Y GLI INGANNATI FUENTES, ESTUDIO Y COMPARACIÓN

1. *Los Engañados*

Es difícil averiguar la fecha de composición de *Los Engañados*. Othón Arróniz, considerando la referencia temporal presente en el *Argumento* –*onze o doze años* después del saco de Roma¹–, y teniendo en cuenta las fechas de representación –1531– y de publicación –1537 y 1554– de *Gli Ingannati*, supone que la datación de la obra tuvo que ser muy posterior a 1539. También el hecho de que la compañía de Lope de Rueda estuviera en 1554 reducida a tres personas le inclina a colocar la composición de la obra después de 1558, cuando Rueda tuvo una verdadera compañía teatral. De la opinión contraria se muestra González Ollé en su *Estudio preliminar* a esta comedia (en Rueda 1973: XXXIII-XXXIV), ya que opina que la imprecisión del *Argumento* –rectificado en la segunda escena donde se hace referencia a una distancia temporal de diez años– es prueba para situar la obra en una fecha posterior a 1539, pero no suficiente para que sea muy posterior a esa fecha. González Ollé (en Rueda 1973: XXXIV) añade, rechazando la opinión de Arróniz, que la noticia de la escasez de actores en la compañía de Rueda se refiere explícitamente al año 1554, lo cual no implica necesariamente que anteriormente el número de componentes no fuera más nutrido².

La comedia, en diez escenas, es una de las más complejas por lo que se refiere a su enredo: Verginio, después de ser despojado de sus bienes y de haber perdido a un hijo en el saco de Roma, vive en Módena y está concertando las bodas de su joven hija Lelia con el viejo Gerardo. Sin embargo, Lelia está enamorada del noble Lauro, y este de ella. Teniendo Verginio que despachar algunas incumbencias en Roma, Lelia es encerrada en un monasterio de monjas. Por causa de la separación, Lauro empieza a mostrar interés por Clavela, la hija de Gerardo, lo cual habiendo sido descubierto por Lelia, resuelve

¹ Según dice literalmente Lope de Rueda en el *Argumento* a su comedia *Los Engañados* (Rueda 1973: 10).

² En 1542 y 1543 Rueda utilizó dos carros para la representación del Corpus en Sevilla.

vestirse de paje, con nombre Fabio, para servir a Lauro, y se propone de esta forma disuadir a Clavela de este amor. Clavela, con el trato con Fabio, se encapricha de él. Mientras tanto, llega a Módena Fabricio, el hijo perdido de Verginio, en busca de su padre. De la presencia en la ciudad de Lelia, Fabio y Fabricio, nace una serie de confusiones y equivocaciones que se resuelve solo con la agnición final –Fabio es sorprendido, coqueteando con Clavela, por un criado de Lauro, el cual quiere vengarse; se descubre que Lelia se ha escapado del monasterio y vaga por la ciudad en hábitos de hombre; Verginio y Gerardo encuentran a Fabricio y confundiéndolo con Lelia, lo encierran con Clavela–. Verginio reconoce al hijo Fabricio, se desvela que Fabio es Lelia vestida de hombre y se concertan las bodas de Lelia con Lauro y de Fabricio con Clavela.

Por lo que concierne a la fuente de la obra, superada ya la hipótesis de Cañete³, que hacía derivar la comedia de *Gl'Inganni* de Niccoló Secchi, todas las críticas son unánimes en considerar la fuente en *Gli Ingannati*.

2. *Gli Ingannati*

La noche de Epifanía de 1531 la *Accademia de Gli Intronati* de Siena puso en escena una fiesta alegórica y musical de orientación misógina, *Il sacrificio*, en la que cada actor simulaba quemar los recuerdos de su propia mujer para desembarazarse de sus sentimientos de amor; a su vez las mujeres fingieron ofenderse, por lo que la Academia resolvió escribir “in tre dí”⁴ la comedia de *Gli Ingannati* para que se les perdonara de la obra anterior. La comedia, en cinco actos divididos en escenas, es un trabajo colectivo representado en 1531 en Siena publicado la primera vez en Venecia en 1537, anteriormente a la edición de todas las obras de *Gli Intronati* que tuvo lugar en Siena en 1611.

Muchas han sido las conjeturas sobre la paternidad de la obra, de Castelvetro⁵ y Adriano Politi a Piccolomini⁶, pero lo cierto es que la comedia tuvo que ser fruto de una

³ Citado en Cotarelo 1898: 483.

⁴ “En tres días”. Cfr. el *Prólogo* de *Gl'Ingannati* 1975: 314.

⁵ Lodovico Castelvetro nace en Módena en 1505 – de ahí la hipótesis que él pudiera ser el autor de *Gli Ingannati*, que en Módena se ambienta –. Es lector de derecho a partir de 1532. Tiene un importante papel en el ámbito de la cuestión de la lengua y pone los fundamentos del estudio de la etimología. Comenta las *Rime* de Petrarca y los primeros veintinueve cantos del *Infierno* dantesco. Su labor más importante es el comentario a la vulgarización de la *Poética* de Aristóteles. En 1560, acusado por herejía, se ve obligado a refugiarse a Suiza. Muere en 1571 en Chiavenna.

colaboración entre distintos académicos, para que pudiera ser puesta en escena en el más breve tiempo posible, probablemente bajo la coordinación de Alessandro Piccolomini⁷, que tuvo también que ocuparse del montaje.

El título, como se advierte en el *Prólogo*, hace referencias a los muchos engaños de los que son objetos todos los personajes presentes en la comedia. La trama es la que Lope de Rueda imita en *Los Engañados*: se añaden en la fuente italiana los engaños perpetrados en perjuicio del *español* y del *pedante*, personajes –por cierto– eliminados en la versión española.

La comedia, a través de una serie de enmascaramientos y equivocaciones, desarrolla varios motivos: la sátira ariostesca del pedante; la ironía sobre la corrupción conventual a la manera de Boccaccio; la invectiva antiespañola –única referencia a la realidad política y social del tiempo⁸–; los juegos de contrastes verbales que anticipan los *lazzi* de la *commedia dell'arte*; la chocarrería de los criados y el tema amoroso. Se fusionan de esta manera distintos géneros, desde el patético-amoroso y el cómico-grotesco al novelesco. Asimismo se mezclan distintos lenguajes –de “insalata de mescolanza”⁹ habla el autor que presenta el *Prólogo*–, desde el latín macarrónico del pedante, a la lengua culta de los personajes de más alto nivel social, a la lengua popular de los personajes bajos, hasta llegar al español chapurreado por Giglio.

Todo contribuye a la rapidez de los movimientos, a la vivacidad de los diálogos y al brote de comicidad.

La obra –imitada por otro *Intronato*, Belisario Bulgarini, en los *Scambi*, y en parte en *Gli Inganni* de Secchi; fuente directa de la *Novella* 36 de la segunda parte de las *Novelle* de Bandello¹⁰; traducida al francés bajo el título *Les abusés* (1540) y modelo de algunas

⁶ Asigna la paternidad de la obra a Piccolomini –que en alrededor de 1531 fue censor de la *Accademia degli Intronati*– Croce 1898, II: 6.

⁷ Alessandro Piccolomini nace en 1508 en Siena. Es profesor de filosofía en Padua y, en juventud, se dedica al teatro: es autor de comedias como *L'amor costante* y el *Alessandro*, que, aún siguiendo en la estructura la comedia latina, destacan por la penetración psicológica de los personajes y por el intento moralista; es traductor de clásicos griegos y latinos. Su obra maestra es el diálogo juvenil *Raffaella ovvero De la bella creanza de le donne*. Ya mayor, abraza la carrera eclesiástica y es nombrado obispo de Patras y coadjutor del arzobispo de Siena. Muere en 1578 en Siena.

⁸ En el vívido ambiente cultural de una Siena destrozada por las luchas intestinas, la academia literaria de los *Intronati*, fundada en 1525 manifiesta no querer entrometerse en la atormentada vida política italiana de la que declara no entender nada, y se propone la tarea de una literatura noble y humana, desinteresada de la cosa pública. *Los Engañados* es una manera para conseguir poner el mundo fuera del teatro y prohibir al teatro que se ocupe del mundo.

⁹ *Gl'Ingannati*, *ibíd.*

¹⁰ Opinión no unívoca ya que según otros críticos dicha *novella*, al contrario, sería la fuente de inspiración de *Gli Ingannati*. Cfr. Hermenegildo (en Rueda 2001: 43); y González Ollé en su *Estudio preliminar* (en Rueda, 1973: XXIX).

otras tramas francesas e inglesas¹¹ – sanciona la afirmación de la comedia italiana en Europa.

La crítica, hasta hoy, ha hecho varias suposiciones sobre la llegada de la obra a España. Arróniz (1969: 200) imagina que Piccolomini, que en 1548 estaba en el séquito de Felipe II en Italia, habría podido regalar *Gli Ingannati* a algún miembro del cortejo y este habría podido traerlo a España. Sin embargo, añade que la comedia habría podido también difundirse gracias a la obra de muchos de los señores españoles que vivían en Italia y que manifestaban un gran aprecio hacia el teatro italiano.

Piccolomini, de cualquier modo, fue hombre de reconocida cultura en España y estuvo vinculado a la corte de Felipe II y sus obras teatrales estaban difundidas entre un vasto público en España. Así como Piccolomini, otros *Intronati* estuvieron relacionados con la corte de Felipe II: en 1548, en Valladolid, un tal “Arico” de la *Accademia* dirigió una compañía teatral en la puesta en escena de los *Suppositi* de Ariosto, y “Antonio Vignali vino a tierras hispanas y sirvió al Monarca español en la representación de comedias a la italiana”¹².

La obra, por lo tanto, habría podido ser difundida de una cualquiera de estas maneras. Sin embargo, más recientemente Cerreta (1980: 41), en su *Introducción a Gli Ingannati* ha rebatido estas teorías con el argumento de la existencia, en época anterior a 1548, de una versión en latín, los *Decepti*, de la comedia de *Los Engañados*. La obra es fruto de la traducción del humanista Juan Pérez, que murió en 1545, y por lo tanto debe de ser anterior a esta fecha.

Recapitulando, cualquiera que sea la vía de penetración de la obra italiana en tierras hispánica, lo cierto es que Lope de Rueda habría visto representar o habría leído el texto de *Gli Ingannati* que le habría servido de modelo para su propia comedia¹³.

3. Comparación de las escenas¹⁴

3.1 El Argumento de *Los Engañados* y el Prólogo de *Gli Ingannati*.

Los Engañados se abre con un breve *Argumento* en el que se hace mención de los

¹¹ Todavía por averiguar queda la relación de la obra con la *Twelfth night* de Shakespeare.

¹² Arróniz 1969: 206. Sobre este tema véase también el artículo “La influencia italiana en la escenografía española del siglo de oro” de R. S. Lamb (en Criado de Val 1981: 313).

¹³ Recordemos la hipótesis, no confirmada, de una parte de la crítica, según la cual Rueda habría formado parte de la compañía italiana de Mutio que estaría en Sevilla en 1538; y que muy probablemente el batijoja sevillano supiera leer italiano. Cfr. supra, cap. I, § 3.4.

¹⁴ Se hará referencia a los personajes manteniendo su propio nombre italiano en *Gli Ingannati* y el correspondiente español en *Los Engañados*.

antecedentes de la comedia. La acción, explica el autor, se desarrolla en Módena, once o doce años después del saqueo de Roma llevado al cabo por las tropas imperiales de Carlos V en 1527: Verginio, habiendo perdido todas sus riquezas en el saqueo, promete a su hija, Lelia, a un amigo, Gerardo, a cambio de una ingente dote. Verginio, teniendo que ausentarse de Módena, deposita a la hija en un monasterio. Sin embargo, esta, sabiendo que Lauro, un gentilhomme de la que se ha enamorado, ama a Clavela, la hija de Gerardo, determina salir del monasterio para prestar servicio, en hábitos de hombre y bajo nombre de Fabio, al joven que ama. El autor interrumpe aquí la narración de los antecedentes de la comedia, en la que se relatarán los acontecimientos engañosos que, la llegada a Módena de Fabricio, gemelo de Lelia perdido en Roma, provoca.

La obra italiana falta de argumento: abre la obra un extenso *Prólogo* en el que un personaje explica la función de la obra. La comedia, compuesta en tres días por los *Intronati* de Siena, se representará con la intención de complacer a las damas de Siena, y evocará los engaños en los que todos sus personajes caen, engaños de los que recibe el título la comedia. El *Prólogo*, que en este caso no sirve, como el *Argumento* de *Los Engañados*, para introducir la comedia *en medias res*, constituye un marco donde se hace referencia a acontecimientos históricos recientes –como el cerco de Florencia de 1530–, a lugares concretos de Siena, a la presencia de los españoles en Italia –se advierte a las damas que si en la comedia encontrasen a un español, no le prestaran atención– y donde se hace hincapié en la autenticidad de la historia narrada. Asimismo la comedia tiene la aspiración de dar al público una enseñanza: la importancia de la casualidad y de la suerte y el valor de la paciencia y de la ponderación en materia amorosa.

3.2 Escena primera de *Los Engañados*

La primera escena de la obra española consta de tres partes. En la primera se asiste a una conversación entre Verginio y Gerardo a propósito de las cercanas bodas de la hija de aquel con este: Verginio se disculpa por el retraso, debido a su ausencia, con el que la unión se va a efectuar. Gerardo le ofrece, en el caso de que no tenga, dinero; sin embargo Verginio rechaza. Sucesivamente Gerardo se informa de si Lelia está en el monasterio, puesto que le han dicho que allí no se encuentra. Verginio le contesta que sospecha que las monjas no permitan que nadie la vea porque quieren que tome los votos.

Protagonistas de la segunda parte son Pajares, personaje que cumple el papel de *simple*, y Marcelo, preceptor de Lelia, los cuales entran en escena en medio de una pelea, en la que el ayo insiste para que Pajares, vestido con la ropa de Lelia, vaya al monasterio en búsqueda de esta¹⁵.

La escena se cierra con el encuentro entre Verginio y Marcelo en el que el primero comenta al segundo sus propósitos de bodas, y le ordena que vaya al monasterio en busca de su hija. En respuesta a la manifestación de desaprobación de Marcelo que, dada la mayor edad de Gerardo, disiente de esas bodas, Verginio explica que los motivos de la decisión son de tipo económico.

La primera parte de la escena refleja con bastante fidelidad el original italiano, en el que también aparecen Gherardo y Virginio que hablan del mismo argumento con la referencia al préstamo de dinero –aunque con una precisa mención de la pérdida de bienes de Virginio en el saco de Roma– y ante la duda de Virginio sobre las intenciones de las monjas. Gherardo confía también a Virginio que la espera de las bodas es causa de continuas velas nocturnas; asimismo admite la diversidad de edad, no obstante subraye su fuerza y su presteza física que nada tienen que envidiar a las de “questi sbarbatelli, che van facendo il *bravo* per Modena col pennacchio ritto alla guelfa”¹⁶, sin omitir dobles sentidos y alusiones atrevidas¹⁷ que no aparecen en la versión ruediana.

En la obra española faltan, sin embargo, algunos pormenores. Gherardo, considerando el retraso con el que se están organizando las bodas, sospecha que Virginio haya cambiado de propósito; este se justifica aludiendo a la ausencia por causa de un viaje de

¹⁵ En la obra española la referencia del monasterio es a un lugar preciso, Sancta Bárbara.

¹⁶ “Estos pipiolos que van comportándose a las bravas por Módena con el penacho erecto a la güelfa”. *Gli Ingannati* 1975: 169. La cursiva es nuestra. La frase alude a la situación política de Módena, ciudad guelfa, y a cierto militarismo de los jóvenes de la ciudad. Desde el punto de vista lingüístico, se destaca el uso de la expresión *alla brava*. *Bravo* es voz de etimología incierta. El término, con el significado de ‘valiente, animoso, audaz’, ya se atestigua en italiano a partir del siglo XIV. En dicha acepción se excluye el origen español. En la locución *fare il bravo* aparece, al contrario, desde el siglo XVI; como adjetivo, relativo a un discurso o a una actitud, ‘que proviene de ánimo insolente y arrogante’, ‘provocador’, e en la expresión *alla brava* ‘con arrogancia’, se documenta desde el siglo XVI (*GDLI*, s.v. *bravo*). El *DCELCH*, s. v. *bravo*, que manifiesta incertidumbres sobre la etimología de la voz en italiano, refiere la opinión de Meyer-Lübke y de Wartburg que sostuvieron el origen hispánico: en apoyo de dicha hipótesis subraya cómo el término se haya enriquecido semánticamente por efecto del español a partir de los siglos XVI-XVII. Se puede presumir, por lo tanto, que la voz, ya existente en italiano, y coincidente con el español en la acepción de ‘valiente’, ‘arrogante’ – ambos procedentes del lat. *PRABU(M)* o *BARBARU(M)* > *BRABU(M) – haya sido reforzada semánticamente por la influencia española.

¹⁷ “E, s’io ho barba bianca, nella coda son così verde come il poeta toscano”. [“Y, si yo tengo blanca la barba, en la cola estoy tan verde como el poeta toscano”]. *Gli Ingannati* 1975: 169. Véase la *Introducción* a la IV jornada del *Decamerón*: “E quegli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde” [“Y esos que contra mi edad van hablando, muestran que mal conocen que, porque el puerro tenga la cabeza blanca, que la cola sea verde”]. Boccaccio 2001: 258.

negocio, con la concreta referencia al lugar de Bolonia, y a la parte contraria del negocio, Buonaparte Ghisilieri, probable referencia a un personaje realmente existente en la época. Asegura, por consiguiente, que quiere que se concierten las bodas¹⁸. En segundo lugar, se hace alusión a la mayor edad del futuro esposo, insinuación que aparecerá con mucha frecuencia a lo largo de toda la obra¹⁹.

Asimismo, desde el punto de vista de la organización de la obra, se pueden destacar otras divergencias. Por un lado, la escena primera de Lope de Rueda anticipa, condensándolo, el tema de la segunda escena italiana, en al que se asiste al encuentro, mucho más desarrollado, entre Clemenzia y Virginio²⁰. La situación difiere de la italiana en algunos detalles: en primer lugar, mientras que en la obra española hay un papel masculino, el del preceptor Marcelo; en la obra italiana aparece una mujer, la *nodriza* Clemenzia. Faltan en *Los engañados* todas las referencias a los presagios premonitores del casamiento de los que, en *Gli Ingannati*, discurre Clemenzia entrando en escena, presagios que permiten introducir el tema de las bodas en la conversación entre Clemenzia y Virginio²¹. En el modelo, Clemenzia justifica su desacuerdo con respecto a las bodas aduciendo la edad de Gherardo (pormenor en el que se hace hincapié en la tercera escena de Lope de Rueda).

Lope de Rueda se mantiene fiel al original en la mención del aspecto económico de las bodas y en el hecho de que Virginio mande a Clemenzia a que vaya a buscar a Lelia al

¹⁸ Gherardo, a propósito de su duda, hace referencia a la difundida poca fiabilidad de los mercaderes, de la que cree poder excluir al interlocutor: quizás sea esta una alusión tópica a un motivo que tenía que ser frecuente en la Italia de la época.

¹⁹ En la obra italiana se hace precisa mención de las edades de los novios: Clemenzia afirma que Gherardo tiene más de cincuenta años, y de la conversación entre Virginio y Gherardo se puede calcular que Lelia tiene diecisiete años.

Crovetto 1975 destacó cómo la atenuación de la presencia del elemento de crítica hacia la mayor edad del esposo –junto con otras modificaciones– es uno de los rasgos que refleja el cambio de perspectiva ideológica de la obra española frente al modelo italiano. Mientras este hace hincapié en el desajuste del amor armónico (representado por las parejas Lelia/Lauro, Clavela/Fabricio) producido por la intrusión de Gherardo, y en su reparación; aquella se centra en el tema de la alteración de la estructura social determinada por la aparición, en el contexto urbano, del rústico. En esta perspectiva, la pérdida de irreverencia de los criados y el cambio de punto de vista con el que se representa el enmascaramiento de Lelia se colocan en la modificación del mensaje de la obra española, alteración requerida en la óptica de adaptación de la obra al diferente gusto del público español, que se habría proyectado mejor en la representación del contraste entre sociedad urbana y mundo rústico que *Los Engañados* venía reflejando.

²⁰ La segunda escena de la obra italiana desarrolla más detenidamente el encuentro entre Virginio y Clemenzia, añadiendo algunos detalles omitidos por Rueda: aparte del tema de los presagios y de las referencias a la edad de Gherardo, aparecen algunas alusiones al carácter libertino de Clemenzia, de la que se insinúa incluso una probable relación con Virginio. Por otro lado, se destaca de este la poca liberalidad, tópico que caracterizará también a Gherardo, y que es muy frecuente en la máscara del *viejo* en la *Commedia dell'arte*.

²¹ Clemenzia habla del presagio del canto alborotador de las gallinas, y del regreso de una gata perdida, que, cazando un ratón, provoca la caída de una botella de vino, presagio este último, interpretado por el mismo Virginio como anuncio de bodas.

monasterio para que le ordene que vuelva a casa, sospechando que las monjas le hayan metido en la cabeza la idea de profesar.

Por otro lado, la digresión cómica de Pajares y Marcelo, inexistente en el modelo italiano, es fruto de la fantasía del sevillano y corresponde a un esquema propio de todas las obras ruedianas²².

3.3 Escena segunda de *Los Engañados*

La segunda escena es protagonizada por Lelia que, vestida de hombre y bajo nombre de Fabio, finge ser un paje, y por su preceptor Marcelo. Marcelo comenta a solas la noticia de las bodas entre Lelia y Gerardo, disintiendo sobre la diferencia de edad entre los dos. Aparece Lelia vestida de hombre. La tercera escena de la fuente italiana se abre con la entrada en escena de Lelia que comenta a solas lo peligroso de ir sola en una ciudad como Módena. Las dos obras coinciden en el encuentro entre Marcelo/Clemenzia y Lelia. Sin embargo, en la obra española el preceptor reconoce enseguida a la hija de Verginio, la cual intenta esconderse; mientras que en la obra italiana es Lelia misma que busca el encuentro con el ama de cría para pedirle consejo sobre qué hacer, y, no obstante, al principio de la escena, se da más espacio al equívoco: Lelia, habiendo visto por una ventana a Clemenzia, sale para hablar con ella de sus asuntos amorosos, y, fingiéndose hombre, se burla de la nodriza, llamándola con epítetos graciosos tradicionales en la poesía cómica del tiempo (*mona Scrocca-il-fuso, mona Molto-mena-e-poco-fila*). En las dos obras el *preceptor/nodriza* se asusta por los hábitos de Lelia, aunque en la obra italiana aparezca también el motivo ulterior de la preocupación por la castidad de la mujer, con la introducción del tema del cautiverio en mano de los españoles y de sus posibles consecuencias por lo que se refiere a la honestidad de la muchacha²³.

Sigue, en ambas, la explicación del enmascaramiento, partiendo de la narración del Saco de Roma y de la pérdida de todos los bienes, hasta la llegada a Módena y el encuentro y enamoramiento hacia Lauro/Flamminio. La fuente italiana está enriquecida con la referencia a la situación histórica de la época: en el marco de la lucha entre

²² Para el personaje del *simple* Pajares, véase cap. III, § 1.2.2.

²³ Otra referencia a dicha experiencia se encuentra más adelante en la misma escena: Clemenzia comenta que por causa de dicha prisión la muchacha ha sido marginada por su probable deshonestidad. Sobre la comparación entre la escena española y la italiana y las consecuencias, en el plano ideológico, de los cambios en la transposición de la una a la otra, cfr. Crovetto 1975: 66-68.

facciones, por su amistad con Guido Rangone, el padre de Lelia tuvo que alejarse de Módena, e ir a vivir al Fontanile, donde empezó la relación amistosa con Flamminio, partidario del mismo bando. La narración continúa, en las dos obras, con el viaje, motivado por la intención de recobrar algo de los perdidos bienes²⁴ (y, en la obra italiana, para tener noticias del hermano raptado) del padre a Roma, y con la encomienda de Lelia en el monasterio. En la obra italiana Lelia es depositada bajo la custodia, antes de una tía monja, tía Giovanna, en la Mirandola, y luego de Suor Amabile, pariente suya, en San Crescenzo. En la versión española se habla de una monja prima de Verginio, que Lelia llama antes “tía Candia” y pocas líneas más abajo “prima”²⁵.

En la narración del alejamiento de Lelia de Flamminio/Lauro, las obras coinciden en la forma de expresar el olvido de este último, y de su enamoramiento de la hija de Gerardo/Gherardo: “nunca Lauro de mí tuvo acuerdo”²⁶, “tanto apponto si ricordava di me quanto se mai veduta non m'avesse”²⁷.

Lelia, en las dos obras, prosigue con la exposición de los hechos: en el monasterio –de San Crescenzo²⁸ en la obra italiana, de Sancta Bárbara en la española– Lelia había confesado su amor por Flamminio/Lauro a una monja –suor Amabile, en la obra italiana, a monja Candia, en la española–. Esta había concertado varias citas con él, de forma que Lelia, detrás de unas cortinas pudiera verlo. De esta forma, al enterarse de que se había muerto un paje suyo, se había propuesto vestirse de hombre y reemplazarle. Tal enmascaramiento le permite por un lado estar cerca de Flamminio/Lauro y por otro poner en acto sus planes para perturbar su relación sentimental con Isabella/Clavela: esta, en sus relaciones con Fabio-Lelia, se ha

²⁴ La obra española se refiere a los bienes con la expresión “perdida ropa”: el vocablo *ropa*, si bien puede constituir un uso etimológico del franco RAUBA, por otro lado mucho se acerca a la expresión empleada en el original italiano: “mio padre, perduta ogni cosa e, insieme con la robba, Fabrizio mio fratello”, *Gli Ingannati* 1975: 76. Para el estudio del término, véase cap. VI, § I.V, 4.1.

²⁵ Es oportuno citar un fragmento del parlamento de Lelia en *Gli Ingannati* 1975: 176, donde en ninguna parte de la obra se habla de una “cugina (‘prima’) monja”: “[...] mio padre [...], per non restar solo in casa, mi tolse dai servizi della signora marchesana con la quale *prima* m’aveva posta [...]”. La cursiva es nuestra. [“mi padre [...], para no quedarse solo en la casa, me quitó de los servicios de la señora marquesa con la que me había anteriormente puesto [...]”]. La discrepancia podría originarse de la equivocación de la voz *prima* ‘antes’, confundida tal vez, en una lectura rápida el texto, destinada a la comprensión del enredo más que de los vocablos aislados, con el término de parentesco español. Lo cual confirmaría que Lope de Rueda había leído el texto italiano.

²⁶ Rueda 1973: 20.

²⁷ *Gli Ingannati* 1975: 135.

²⁸ La obra italiana especifica que Lelia había sido mandada al monasterio en ocasión de otro viaje de su padre, después de haber vuelto de Roma, a Bolonia.

enamorado de él, y Lelia tiene la intención de negarle su amor en el caso de que Isabella/Clavela siga su relación con Flamminio/Lauro.

3.4 Escena tercera de *Los Engañados*

En la tercera escena, que es una innovación con respecto al texto italiano, aparecen como protagonistas Gerardo, su hija Clavela, la *moza* Julieta y la *negra* Guiomar.

El asunto de la escena no es muy relevante en el marco del enredo; sin embargo, por su importancia cómica, se desenvuelve durante algunas páginas de la obra.

Gerardo quiere ir a casa de Verginio con una excusa, pero antes decide advertir a su hija Clavela y para eso llama a la *negra* Guiomar²⁹. En la escena interviene también la moza Julieta, que en el altercado con Guiomar se dirige a ella de forma injuriosa.

En las conversaciones se desarrolla una serie de equívocos y de errores lingüísticos que se analizarán en el capítulo dedicado a la lengua empleada en *Los Engañados* y *Eufemia*.

La obra española omite las escenas cuarta y quinta del primer acto de *Gli Ingannati*. La escena cuarta, que poco añade al desarrollo del enredo, aspira más a crear situaciones de comicidad, antes con la conversación entre Gherardo y su criado Spela, luego con el encuentro de estos con la nodriza Clemenzia, la cual no teme burlarse de Gherardo y expresar sobre este su juicio negativo, definiéndolo un viejo “rantacoso [...], muffato, baboso, rancido, moccioso”, (*Gli Ingannati* 1975: 182) que ella misma no desearía para sí. La escena se desenvuelve a través de los tópicos de la sandez y la avaricia de Gherardo, que anticipa la figura caricatural del viejo enamorado y avariento que será de la *commedia dell'arte*; de su forma ridícula de vestir –Clemenzia, aludiendo a sus trajes hechos de pieles, lo llama *pecorone*, término que, aparte del significado literal de ‘carnero’, tiene también las acepciones de ‘persona servil, pasiva’, ‘inepto’, y ‘hombre engañado por su mujer’ (véase *DISC*, s.v. *pecorone*)–, de su vanidad –manda al criado a comprar un perfume–; de la ligereza de costumbres de Clemenzia; y de una serie de juegos de palabras (entre el nombre del criado Spela y el verbo *spelare*, ‘pelar, quitar el pelo’ (*Gli Ingannati* 1975: 183) y de dobles sentidos de carácter sexual que deberían de ser comunes en la producción literaria de la época. La escena se acaba con una serie de pseudo-insultos en verso, que probablemente, recitados con una cierta entonación,

²⁹ Para el personaje de la *negra*, véase cap. III, § 1.3.1

constituirían un elemento de comicidad. Se añade el uso del latín con función cómica: el criado Spela, malinterpreta la cita de Virgilio hecha por el dueño “*Omnia vincit amor*” (*Gli Ingannati* 1975: 184) y, pensando que se trate de napolitano replica con el “*Facetis manum*” (*ibíd.*), extrapolado de la jerga del juego de las cartas. Aparece, asimismo, otra referencia a Boccaccio, allí donde Gherardo pregunta a Spela “*Vuo’ mi far Calandrino*”, ‘quieres burlarte de mí?’ (*Gli Ingannati* 1975: 183-184), del nombre de un personaje de una *novella* del famoso autor toscano.

También la quinta escena no constituye un adelanto para el enredo, sino tiene más bien una función burlesca. Si, por un lado, define en los detalles la personalidad de Spela, típica figura de criado de excesiva verbosidad repleta de equivocaciones y de gazapatones; por otro, en la conversación de este con Scatizza, criado de Virginio, hace hincapié en la falsa vocación de las monjas. Scatizza, vuelto del monasterio, informa a Spela que no ha podido tener noticia de Lelia, y esto permite que la conversación se desenvuelva en una serie de alusiones y de juegos de palabras que poco dejan a la imaginación.

3.5 Escena cuarta de *Los Engañados*

La cuarta escena de Lope de Rueda sintetiza, reproduciéndolas con notable exactitud, las escenas I y VII del acto segundo de *Gli Ingannati*. La escena se desarrolla entre Lauro/Flamminio y Lelia en traje de Fabio. Lauro –reparando que Clavela, al verlo, se ha escondido– se asombra por el desdén manifestado, e interroga a Fabio sobre la actitud de esta al recibir sus recados. Fabio, advirtiéndole que ella nunca manifiesta alegría al oír hablar de él y que parece más bien tener motivos de enfado, considera evidente que ella le aborrece y le sugiere que se olvide de ella. Le asombra asimismo tanta insistencia, insistencia que parece demostrar que nunca ha amado a otra mujer. Lauro, por el contrario, rebate que estuvo enamorado de Lelia, que los dos se separaron por causa de un viaje del padre de ella, y que cree que por ser él ingrato hacia ella, ahora está recibiendo el mismo trato por parte de Clavela. Fabio le aconseja, por lo tanto, que reanude la antigua amistad que lo une a Lelia.

A esta primera parte corresponde la escena I del acto II de *Gli Ingannati*, que se desarrolla de la misma manera con excepción de algunos detalles. Flamminio se asombra porque todavía no ha obtenido una respuesta positiva de Isabella, a pesar de

que esta siempre le acoja bien sus visitas y acepte sus cartas y sus recados. Quiere, por lo tanto, saber de Lelia/Fabio cuáles son sus motivos de quejas y cómo ha contestado a su carta. Lelia/Fabio no quiere dar una respuesta para no herir la susceptibilidad de su amo, y le advierte que sería oportuno olvidarla porque ella tiene interés por otro. Lelia/Fabio no consigue explicarse cómo a un hombre, tan noble y honrado, le falten damas y le sugiere buscarse a una que mejor le corresponda. Le pregunta luego si no hay ninguna. En la obra italiana también Flamminio se acuerda de Lelia: aquí, sin embargo, remarca la semejanza de esa con Fabio, y se detiene en una serie de alabanzas de sus virtudes. Lelia/Fabio juzga justo el desdén manifestado por Isabella, ya que Flamminio mismo lo manifestó antes por Lelia. Por otro lado, Flamminio cree que Fabio es demasiado joven para conocer la fuerza del amor y, a pesar de los consejos de este, quiere que vaya enseguida en busca de Isabella. La escena se concluye con la llegada de Pasquella, criada de Gherardo, que va en busca de Fabio³⁰. La escena cuarta de la obra española continúa con el desmayo de Lelia/Fabio, causado por las palabras de Lauro que, convencido de que Clavela le desama por celos, quiere que Fabio le refiera que ya no ama a Lelia. Fabio imputa el malestar a un achaque de corazón, pero, a la recomendación de Lauro que se vaya a la posada, afirma que no hay remedio para ese tipo de enfermedades. La escena concluye con la decisión de Lauro de pasear por donde reside Clavela.

Esta parte de la escena IV española refleja la escena VII del modelo italiano, donde regresa Lelia/Fabio de la embajada a Isabella: el paje, no habiendo sido atendido por la dama, cree que Flamminio está perdiendo su tiempo, y vuelve a preguntar si no puede haber otra mujer. Flamminio confiesa otra vez la historia de Lelia³¹, y añade que teme que el desdén de Isabella sea debido al recelo de que el amor por Lelia siga todavía. Quiere, por lo tanto, que Fabio vaya a referir que ya no ama a Lelia, y que más bien la odia. Estas palabras provocan el desmayo de Fabio, al que sigue el consejo que se vaya a casa, ya que Flamminio no quiere que le falte el criado más atento y cuidadoso que haya tenido nunca. En la obra italiana se da lugar a la sospecha, por parte de Flamminio, de que, si Fabio fuera mujer, no le costaría pensar que estuviera enamorada de él.

³⁰ De esta forma se anticipa ya el argumento de la escena II de *Gli Ingannati*, que se desarrolla entre Pasquella y Fabio.

³¹ La repetición de algunas situaciones en dos escenas tan lejanas, podría derivar, más que de la exigencia de recordar al público unos antecedentes, del hecho que, la obra italiana fuera una obra colectiva.

Se cierra la escena italiana con un monólogo de Lelia sobre sus penas, sobre el propósito de no servir más a Flamminio, y sobre la necesidad de ir a hablar con Clemenzia.

En la obra española no se hace ninguna referencia a lo que ocurre en la escena II a la escena VI del segundo acto de la obra italiana. En la escena II se desarrolla muy detenidamente el diálogo entre Pasquella y Fabio. Aquella entra en la escena con un monólogo sobre las dificultades de servir a mujeres enamoradas como Isabella, sin omitir alusiones poco elegantes al deseo sexual de su ama. Critica asimismo el objeto del amor, un joven sin experiencia y de ninguna categoría; y comenta el hecho que Flamminio sospecha que las embajadas de Isabella son para él –antecedente de los comentarios de Flamminio sobre la extraña actitud de Isabella en la escena VII. Llega Fabio, y Pasquella insiste para que la siga a casa de Isabella, ya desesperada por su ausencia. Fabio se deja implorar, aduciendo, como excusa a sus faltas, la necesidad de servir a su amo. Pasquella interviene con una serie de referencias al extraño vínculo que lo une a su dueño –a la pregunta que si Fabio duerme con Flamminio, este contesta que desearía que fuera así, ya que de esa manera no tendría los pesares que tiene–. Fabio, requerido insistentemente que vaya a casa de Isabella, aconseja a Pasquella que invite a su ama a olvidar a Flamminio. Después de muchas insistencias por parte de Pasquella, que lo acusa de ser muy soberbio, ya que desdeña “il pane onto” –‘el pan untado’– (Ingannati 1975: 194), al final le promete ir.

La III escena es obviamente omitida por Lope de Rueda, ya que el personaje protagonista es el soldado español, fanfarrón y vanaglorioso. La escena se desarrolla entre este y Pasquella, de vuelta a su casa. Asistimos aquí a la reseña de una serie de tópicos inherentes a la figura del español en las comedias de la época. Giglio, el soldado, se presenta como el típico galán en busca de mujeres, que incluso no duda en galantear a una mujer vieja como Pasquella; que presume de riquezas no poseídas, y que al final es engañado por la astuta criada, que le pide como seña de amor un rosario a cambio de una cita a la que no atenderá. La escena, aparte de la función cómica en ella intrínseca, sirve para integrar los comentarios de Pasquella relativos al flirteo entre Isabella, de la cual comenta la poca decencia, y Fabio, del cual critica la escasa posición social. Giglio asimismo se asombra de la escasa sutileza del padre Gherardo que no advierte lo que está pasando en su casa³².

³² Sobre el personaje español, véase cap. III, § 1.1.2.

De la escena IV son protagonistas Flamminio y su criado Crivello, al que el primero manda que vaya en busca de Fabio, que se está ausentando más de lo debido. Reitera también las apreciaciones sobre las virtudes del paje, suscitando los celos del criado, que insinúa que no se puede dar mucha confianza a un extranjero. Llega el criado de Virginio, Scatizza, y Flamminio le ordena que pregunte a este si sabe algo. Flamminio, mientras tanto irá al banco de los Porrino, otra referencia concreta que demuestra que los autores bien conocían la ciudad donde se ambienta la historia.

La escena V, poco relevante desde el punto de vista de la continuidad del enredo, tiene como tema un monólogo del criado Spela que, vuelto de la tienda donde tenía que comprar perfume para su amo, comenta a solas la situación embarazosa en la que se ha encontrado, por un lado, por la escasez de dinero que no le permitía comprar lo pedido por su dueño, por otro por las manifestaciones de hilaridad causadas en el tendero y en los jóvenes que allí presentes, a la noticia del amor de Gherardo por Lelia. Otra vez asistimos a la puesta en evidencia de los dos caracteres del viejo, su avaricia y sus devaneos amorosos.

La VI de *Gli Ingannati* es una escena de notable relevancia en el marco del conjunto de la obra, ya que se presencia al develamiento de los engaños perpetrados por Lelia/Fabio. La escena prosigue lo acaecido en la IV, Crivello y Scatizza se acercan, conversando de mujeres, a la casa de Isabella, cuando ven abrirse la puerta de esta; se ocultan para averiguar lo que está realmente pasando, y advierten una situación de inexplicable confianza entre Fabio e Isabella, confianza que termina en un beso. Crivello se apresura a ir a referirlo todo a su amo, mientras que Isabella pide que Fabio le prometa volver, y este la exhorta para que, en el caso de que se acercara Flamminio, esta le cierre la puerta –lo que constituye un antecedente a lo que ocurrirá en la escena siguiente–. La escena termina con Lelia/Fabio que comenta a solas su preocupación sobre cómo se está desarrollando la situación, y la necesidad de encontrar un medio para quitarse de esa circunstancia embarazosa, cuando aparece Flamminio.

3.6 Escena quinta de *Los Engañados*

La quinta escena es una innovación con respeto a la fuente italiana, y está basada, más que un avance en el enredo, en la creación de comicidad gracias a una serie de desaciertos tanto lingüísticos –equivocaciones y juegos de palabras–, como gestuales – las dificultades exhibida por Pajares en el ponerse la capa–. Los protagonistas son

Verginio y Pajares, el *simple*. Verginio quiere que vaya a Sancta Bárbara y que traiga a Marcelo y a Lelia. Durante el tiempo en el que Pajares intenta soslayar el encargo, llega Marcelo con noticias del convento.

3.7 Escena sexta de *Los Engañados*³³

La escena sexta de Rueda reproduce la cuarta y la quinta del tercer acto de *Gli Ingannati*: Fabricio, recién llegado a Módena, pide al mesonero –llamado Frula– de la venta en la que se hospeda, que le diga al hombre que le acompaña que ha salido a misa y a ver la ciudad. Frula, primero afirma que pensaba que el hombre era el padre –y Fabricio comenta que para él es más que un padre–³⁴, en segundo lugar le pregunta de dónde es y Fabricio contesta que es de Roma. Frula le advierte por lo tanto que tenga cuidado porque la gente de Módena, “la más mala que hay en el mundo”³⁵, puede intentar engañarle. La conversación, aparte de introducir a los dos personajes que en la obra italiana habían recibido mayor espacio, sirve también para adelantar los sucesos posteriores: Fabricio tropieza con Julieta que lo cree Fabio y le pregunta si ha crecido, qué forma de vestir es la suya y si su dueño le ha dado el dinero para su capa. Fabricio contesta que su dueño es su buen dinero, afirmación que suscita la curiosidad de Julieta. Esta cree que Fabricio se está burlando de ella y, a las respuestas del joven –poco coherentes con sus preguntas– contesta que ella es de Córdoba, nacida en el Potro³⁶. La equivocación sigue cuando Julieta le llama Fabio y le ordena que lo siga a casa de su ama; Fabricio, a pesar de no tener claro cuál es el propósito de la muchacha, y de creer, recordando los avisos del mesonero Frula, que se trate de la moza de alguna cortesana que intenta enredarlo, decide seguirla. Llegan, por tanto, los dos a la casa de Clavela, y Fabricio se queda esperando fuera –escondido para que no lo vea la gente–, pensando que la moza haya ido a averiguar si su ama está libre.

³³ En la obra española también faltan las escenas segunda y tercera del acto tercero. Cfr. *infra*, § 4.3.

³⁴ Frula describe al hombre como el “que parece abad”, Rueda 1973: 42: se trata de la única referencia a la figura del *pedante*. Véase cap. III, § 1.2.1.

³⁵ Rueda 1973: 193.

³⁶ La afirmación, por lo que parece, común en la época, e inherentes al lugar del Potro como típico de la picaresca, manifiesta una cierta incoherencia con los topónimos mencionado antes, Módena y Roma, a pesar de que en la época no era rara la presencia de españoles en Italia. Hay de suponer que Lope de Rueda insertara la expresión extrapolándola de un frasario frecuente en la época, sin preocuparse de la discrepancia con la ambientación de la obra, y confiando en la poca atención que le habría prestado el público, interesado sobre todo a la serie de equivocaciones y malentendidos cómicos.

La cuarta escena italiana³⁷, muy breve, se limita a la conversación entre Frulla y Fabrizio, que el público ya conoce por el *Argumento*. El mesonero observa la semejanza entre el joven y un muchacho de la ciudad. Fabrizio, que sabe que su familia reside allí, sospecha que se trate de algún hermano. No hay ninguna referencia a la escasa honestidad de los ciudadanos de Módena³⁸.

La quinta escena de la obra italiana desarrolla ampliamente el encuentro entre Pasquella, criada de Isabella, y Fabrizio. Como en la obra española se produce la equivocación y Fabrizio, sospechando que se trate de la muchacha de alguna cortesana, se propone averiguar dónde lo quiere llevar, seguro que, siendo casi alumno de españoles, no será tan fácil engañarlo. Fabrizio insiste que se trata de una equivocación, que no se llama Fabio, y que no conoce a la muchacha. En la obra italiana también Pasquella hace alusión a la dicha de tener enamorada a una mujer de tal condición, e igualmente Fabrizio decide seguirla para averiguar dónde lo quiere llevar. Fuera de su casa, tiene la sospecha que se trate de alguna cortesana.

3.8 Escena séptima de *Los Engañados*

Esta escena sintetiza la sexta y séptima del modelo italiano. Virginio viene de hablar con Marcelo³⁹, del cual ha aprendido que Lelia va por la ciudad vestida de hombre. Gerardo manifiesta a Verginio su descontento por la actitud de Lelia. Entra entonces Julieta, que intenta ocultarse, para llevar al cabo su embajada para Clavela. Sin embargo los dos hombres se percatan de su presencia, y le preguntan de Clavela⁴⁰. Seguidamente, al ver a Fabrizio, Gerardo y Verginio piensan que se trata de Lelia, que los dos iban

³⁷ La obra española omite las escenas I, II –antecedentes de la cuarta– y III del tercer acto de *Gli Ingannati*. En la I escena aparecen por primera vez Fabrizio, su criado Stragualcia y el Pedante: el cuadro se desarrolla entre las ostentaciones de sabiduría del Pedante, que demuestra bien conocer la ciudad y acordarse de lugares y de personas –recuérdese la concreción de las referencias a topónimos y nombres de personajes realmente existentes en la obra italiana–, y que habla por citas y locuciones latinas; y las exigencias más prosaicas del criado que –en sus necesidades de comer, beber y descansar– mucho recuerda al personaje Salamanca de la obra española. De la escena se deduce que Fabrizio ha venido a Módena en busca de su padre.

En la II escena, a la comicidad de la discrepancia entre los caracteres de Stragualcia y del Pedante, se añade la contienda entre dos mesoneros para conseguir a los clientes recién llegados.

La escena III tiene como protagonistas a Virginio y a Clemenzia: aquél que ha conocido por las monjas que su hija sirve como paje a un joven gentilhomme, acusa a Clemenzia de la mala educación recibida por la hija, aludiendo de nuevo a la poca honestidad de la nodriza. Esta le acusa a su vez de querer obligar a su hija a casarse con un viejo que podría ser su abuelo.

³⁸ Referencia probablemente necesaria, en la obra española, para aclarar los antecedentes de la obra italiana omitidos por Rueda.

³⁹ Véase escena V.

⁴⁰ Gerardo pregunta a Julieta qué está haciendo su hija y Julieta contesta que está rezando. Hay que suponer que una respuesta de este tipo, a un público omnisciente, tenía que ser causa de gran hilaridad.

buscando, y, a pesar de que Julieta intente convencerlos de que se trata de Fabio, que ella conoce por ser el paje de Lauro, ellos le dirigen preguntas sobre el devaneo de vestirse de tal forma. Fabricio, cada vez más asombrado por la rareza de esa gente, que lo toma primero por extranjero, luego por paje, y, por último, por mujer, llamándolo Lelia, llega a perder la paciencia cuando Gerardo y Verginio hablan de un hipotético marido. Sin embargo, los dos consiguen atraparlo para llevarlo a casa de Gerardo. Este tiene la convicción de que puesta Lelia/Fabricio al lado de su hija Clavela, aquella podrá recuperar la razón perdida. Todos se dirigen, por lo tanto, hacia la casa de Gerardo, entre los comentarios de Julieta que, sabiendo que es un hombre y creyéndolo Fabio, afirma que seguramente Clavela “se holgará” con su presencia y estará “contenta”⁴¹.

La escena no se aleja mucho de las dos italianas. Las diferencias, aparte de la resolución de Gerardo de no casarse con Lelia y de la insistencia de Virginio para que se cierre el trato, están, sobre todo, en los efectos cómicos que el autor italiano quiere crear a través de juegos lingüísticos y doble sentidos de carácter malicioso. La misma referencia a la honestidad de Clavela –cuyos fines burlescos se manifestarán en las últimas escenas– se encuentra ya en el modelo italiano. La escena se cierra con la llegada de Fabrizio, llegada que introduce la siguiente escena. En esta también se hace mayor recursos de juegos y malentendidos. Los dos ancianos piensan que Fabrizio es Lelia y procuran llevarla a casa de Gerardo para que nadie la vea. Fabrizio, en el intento de aclarar el asunto, explica quién es y afirma que es de Módena e hijo de buena familia de la que tuvo que alejarse por haber sido forzado por los españoles. Los términos italianos *forza*, *sforzare* crean una serie de malentendidos que añaden hilaridad a la escena.

3.9 Escena octava de *Los Engañados*

La escena octava española, reduciendo en gran medida el corpus de la comedia italiana, sintetiza, a través de las conversaciones de los personajes, lo acontecido en las siete primeras del acto cuarto⁴². La escena se divide en tres partes que parecen desarrollarse en distintos lugares. A través de los diálogos, el autor consigue informar al público de lo acontecido en las escenas italianas omitidas. Por un lado, presenciamos a dos apartes, uno de Verginio satisfecho por creer haber solucionado el asunto de las bodas dejando a Lelia en compañía de Clavela, y otro de Gerardo, con ira por haber sorprendido a la hija en actitudes embarazosas con el hombre que él creía Lelia, y por pensar que se trata de

⁴¹ Rueda 1973: 49.

⁴² Cfr. *infra*, § 4.3.

un engaño urdido por Verginio⁴³. Julieta advierte a Verginio de cuanto había ocurrido, reiterando que la persona que ellos creían Lelia es Fabio. Aparece, por lo tanto, Gerardo que en ira porque la persona que está en su casa es un hombre y se llama Fabricio, quiere tomar armas en defensa de la honra de la hija. Virgino, que en principio había intentado arreglar la situación, quiere ahora que se le devuelva a su hija. En la pelea entre Gerardo y Verginio se interponen Julieta y Crivelo que, de esta manera, llega a saber lo que ha ocurrido entre el supuesto Fabio y Clavela.

Por otro lado, asistimos a la conversación entre Frula, el mesonero, y el criado Salamanca, que quiere alcanzar a su amo Fabricio y al pedante Quintana. La situación tiene un mero intento burlesco gracias a las equivocaciones y a los disparates pronunciados por Salamanca.

En la última, Crivelo relata a Lauro la escena a la que acaba de asistir: Virgino y Gerardo peleándose por causa de la desconcertante situación en la que han sido descubierto Clavela y Fabio. Lauro, creyendo que este último sea un traidor, resuelve ir en arma contra él⁴⁴.

3.10 Escena novena de *Los Engañados*

Esta escena sintetiza las últimas de la obra italiana. Se abre con Lelia que, preocupada por lo que Crivelo ha contado a Lauro, se dirige a buscar a Marcelo. Aparecen en la escena Salamanca y el *pedante* Quintana, que están buscando a Fabricio y confunden a Lelia con este. Se desarrollan los usuales malentendidos, determinados por las equivocaciones –los comentarios sobre la falta, por parte de Lelia/Fabricio, de su capa; la afirmación por parte de Lelia de no conocer a los dos hombres; la insistencia con la que Salamanca llama amo a Lelia/Fabricio; el malentendido por el que se cree que se trata de una burla–. Mientras tanto, llegan Lauro y Crivelo que quieren matar a Lelia/Fabio. Lelia se esconde en su casa y sale Marcelo para defenderla. Gracias a este último se aclararán todos los malentendidos: el preceptor, relatando una historia anecdótica ejemplar, contará la historia del amor de Lelia por Lauro, la reclusión de

⁴³ Lope de Rueda resume en pocas líneas el enfado de Gerardo, donde en la fuente italiana este tema es tratado con detenimiento en las escenas octava y novena del acto cuarto, y ampliado de forma bufonesca con la elección y toma de las armas, en defensa de Gherardo, por parte de Virgino y de los criados Stragualcia y Scatizza, en la primera escena del acto quinto.

⁴⁴ En la obra italiana la situación se desarrolla de forma distinta. Crivello, habiendo asistido personalmente al beso entre Isabella y Fabio, habla de lo visto con Flamminio, y a la escasa confianza que este le otorga, afirma que tiene como testigo a Scatizza. Flamminio se aclara así los motivos de la reticencia y de los consejos de Fabio.

aquella en el convento y su resolución de vestirse de hombre para servir al amado. Lauro conmovido por la demostración de amor y, después de descubrir que él y Lelia son los reales protagonistas, decide casarse con ella.

3.11 Escena décima de *Los Engañados*

La escena final se abre con la búsqueda de Gerardo, por parte de Verginio y de Pajares, para obtener la restitución de la hija Lelia. Rápidamente se da paso al desenlace con la llegada de Quintana, que aclara que Lelia se encuentra en su casa –pedida por Lauro– y que quien se encuentra en casa de Gerardo es el hijo perdido de Verginio, Fabricio. Se resuelve el enredo creado por las numerosos equívocos, con los proyectos de las bodas de Lelia y Lauro, por un lado, y de Clavela y Fabricio, por otro.

4. Originalidad e imitación de la fuente italiana

Siguiendo el esquema trazado por Othón Arróniz (1969: 75-89), integrado en las aportaciones de González Ollé (en Rueda 1973: XXXI), y a través del cotejo de las escenas de ambas obras, se realizará un análisis de las analogías –allá donde Rueda imita literalmente el modelo– y divergencias –en las partes originales respecto a la fuente– que *Los Engañados* presenta respecto a *Gli Ingannati*:

1. Sustitución en *Los Engañados* del *Prólogo* con el *Argumento*.
2. Linealidad de las escenas.
3. Brevedad de la obra española.
4. La creación de escenas originales inexistentes en la obra de los *Intronati*.
5. Eliminación de algunos personajes pasando de diecisiete papeles de la fuente italiana a catorce de la versión española.

4.1 El *Argumento* de *Los Engañados*

A continuación se reproduce el *Argumento* que Lope de Rueda escribe como anticipación de los hechos que se representarán en la comedia (la cursiva es nuestra).

- 1 Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un veríssimo y no menos agradable acontecimiento que *onze o doze años* después que Roma fue

saqueada aconteció con Verginio, ciudadano d'ella.

Fue, pues, el caso que, habiendo este Verginio perdido gran suma de bienes y
5 hacienda en el saco y juntamente un hijo de edad de seis años, con Lelia, su
hija, nascidos los dos de un mismo parto, se vino a vivir aquí a Módena, la cual
ciudad representa este teatro, a do Lauro, gentilhombre, de Lelia se enamora.
Verginio, por hazer cierto camino a Roma, a su hija en un monesterio deposita.
Vuelto, Gerardo, familiar y amigo suyo, dotándola con gran suma de dineros, a
10 Lelia por muger se la pide y el padre se la concede. Lelia, sabiendo en el
monesterio que, por la ausencia suya, su querido Lauro, de Clavela, hija de
Gerardo, anda enamorado, *en hábitos de hombre* determina salirse y,
llamándose Fabio, con su amante por paje se deposita.

Aquí cesso, señores, dexando de contar cómo el hijo perdido en Roma, llamado
15 Fabricio, llega a este pueblo; y por ser tan semejante a Lelia, su hermana, los
engaños que sobre ello suceden. Sé que se holgarán en extremo vuessas
mercedes, si están atentos. Y queden con Dios. Et valete.⁴⁵

Como ya se ha adelantado, el *Argumento* anticipa todos los hechos que ocurren en la comedia, sin que haya ningún efecto de sorpresa o de suspense. La trama sigue literalmente la fuente italiana: son los mismos el espacio, Módena, y el tiempo, unos diez años después del saco de Roma. Asimismo, en el *Argumento* se presentan previamente a todos las figuras protagonistas de la acción principal, y también se advierte al público de que el personaje de Lelia saldrá en “paños de varón”.

Incluso, allá donde se termina de narrar los hechos, se adelanta el regreso del hermano Fabricio y la sucesión de engaños⁴⁶ que dicho regreso engendra, y se deja un hueco de información tan exiguo que poco espacio deja a la imaginación del público que, siguiendo un modelo tradicional ya notorio —el tema de la separación de los gemelos que se remonta a la literatura latina con los *Menaechmi* de Plauto— podía intuir el desarrollo de la acción.

Por otro lado, la presencia del *Argumento* puede llegar a tener una cierta similitud con los *canovacci* —tramas escritas, pero no escenificadas, de una acción dramática— de la *commedia dell'arte* italiana: parecido tanto más admisible si se tiene en cuenta que Rueda escribía más para la representación que para la publicación. El *Argumento*, por lo tanto, habría podido también servir como orientación para la actuación de los actores.

⁴⁵ Rueda 1973: 167.

⁴⁶ Referencia a los engaños que recurrirá también en la escena sexta cuando el mesonero Frula advertirá a Fabricio, recién llegado a Módena, que “la gente d'esta tierra [...] es la más mala que hay en el mundo, en quien hallaréis tantos engaños que os assombrarán”, Rueda 1973: 193.

En la fuente italiana, en lugar del *Argumento*, desarrollado a través de los diálogos en la primera escena del acto primero, presenta un *Prólogo*, omitido por Lope de Rueda, para presentar unas referencias muy propias del ambiente en el que se engendró *Gli Ingannati*. Las alusiones a los motivos que llevaron a la composición de la obra, a la celebración de la Epifanía con el espectáculo *Il sacrificio*, a la Academia autora de esta representación, a las mujeres presentes destinatarias de la obra, a la ciudad de Siena y a lugares con ella relacionados no tenían posibilidad de adaptación en la obra española que, por el resultado final, más sucinto y sintético de la obra italiana, precisaba más bien una introducción del *Argumento*.

Asimismo, la mención irónica que un español pueda importunar a las mujeres durante el espectáculo posee un carácter marcadamente propio de la situación política que caracteriza la Italia de esas fechas, que, por obvios motivos, no podía ser trasladado a la obra española.

4.2 Linealidad de las escenas

Otra divergencia señalada por Arróniz es la falta, en la obra española, de las divisiones temporales que se sitúan entre cada acto en el modelo italiano. Los cinco actos de la obra italiana se transforman en las manos del sevillano en diez escenas⁴⁷.

“Rueda tiene, por el contrario, la precaución de hilar una de sus escenas con la siguiente, de tal manera que se prosigan con natural ritmo sin necesidad de divisiones intermedias” (Arróniz 1969: 84). Arróniz hace referencia a la falta de interrupciones entre escenas –con la única excepción de la detención de la tensión dramática en la escena quinta– y cita como ejemplo el enlace entre la escena primera con la segunda y de la tercera con la cuarta.

Si, por un lado, es verdad que la reducción del cuerpo argumental determina una menor dispersión de la materia, por otro lado, no se puede negar que las pausas de distensión que constituyen las escenas añadidas no se limitan a la escena quinta, debiéndose tener en cuenta, también, la segunda parte de la escena primera en la que aparece Pajares, vestido de mujer, representando una pelea con el preceptor de Lelia, Marcelo; la tercera escena protagonizada por el personaje de la *negra* Guiomar; y finalmente la octava, donde asistimos a una cómica conversación entre el mesonero y el *simple* Salamanca.

⁴⁷ Oliva 1988: 68 pone en duda que la paternidad de la voz *scena*, empleada para *Los Engañados*, sea de Lope de Rueda.

La presencia de estas escenas de intermedio⁴⁸, y la falta de proporción entre las escenas de desarrollo argumental y estas piezas de comicidad, manifiestan que no es tan evidente la mayor linealidad de la obra española, sino que, al contrario, como la italiana, alterna momentos de tensión dramática con otros de distensión y risa, sin que las unas estén necesariamente entrelazadas con las otras.

4.3 Brevedad: la supresión de algunas escenas

En la adaptación del texto italiano al español, Lope de Rueda realiza unas supresiones determinadas por el cambio de contexto en el que se iba a representar la obra. En primer lugar, sobra precisar que faltan en *Los Engañados* todas las referencias al marco cultural, social y político presentes en *Gli Ingannati*, referencias que no habrían engendrado ni interés, ni participación, ni risa del público: se omiten, por lo tanto, todas las referencias toponímicas, las alusiones a personajes famosos en la época o notorios en la ciudad, donde se representaba la obra, las críticas a la situación política contemporánea⁴⁹.

Asimismo, Rueda elimina algunas escenas integrales: se trata de escenas de escasa funcionalidad argumental, de monólogos, de riñas entre criados, escenas cuya omisión no fuera en detrimento de la comprensión de la totalidad de la obra o tenían que ser remplazadas para que fueran comprensibles para el público español.

Analizando las discrepancias en detalle, en *Los Engañados* se omiten las escenas cuarta y quinta del primer acto en las que se desarrolla el tema del viejo enamorado: Gherardo se alegra con el criado Spela y con Clemencia por las bodas inminentes, y es por esto objeto de las burlas de los dos, burlas que se basan en su mayor edad, en su falta de seso, en su poca magnanimidad, y en la ridiculez de su traje⁵⁰. Sucesivamente Spela,

⁴⁸ Sobre la inserción de estas escenas como elemento de innovación véase *infra*, § 4.4, *Creación de escenas originales*.

⁴⁹ En realidad la *Accademia degli Intronati* estaba intencionada a mantenerse bastante al margen de la crítica a los sucesos políticos del tiempo: el único objeto de invectiva en la obra es la presencia española en Italia, satirizada a través de la inserción del personaje Giglio.

⁵⁰ Parece oportuno hacer hincapié en las características de unas máscaras de la *Commedia dell'arte* que muestran notable parecido con algunas cualidades del personaje de Gherardo: "Il comportamento di Pantalone, in genere, non doveva essere tale da suscitare risa sfrenate. Certo egli si prestava ad essere trasformato in un comico vecchiardo, e spesso fu interpretato in questo modo, ma nella natura di questo personaggio vi era sempre un fondo di serietà e di gravità. [...] egli é ricco e gode di grande prestigio sociale; le sue scappatelle risultano così divertenti soprattutto per il contrasto tra il comportamento di solito dignitoso, i lodevoli sentimenti e l'intelligenza dimostrata nella condotta dei suoi affari da una parte, e dall'altra da azioni che appaiono sconvenienti in una persona del suo rango. [...] Affine a Pantalone [...] è il Dottore. [...] Tra i difetti del Dottore vi é l'avarizia [...]. Egli non ha fortuna con le donne che ridono [...] dei suoi sospiri, delle sue senili goffaggini". [El comportamiento de Pantalone, generalmente, no tenía que ser tal como para causara risas desenfrenadas. Por supuesto él se prestaba a

enviado por Gherardo a comprar perfume, con un dinero no suficiente, se burla con Scatizza de la aberración de su amo, y de su confianza que este, a oscuras de los hechos recientes, sigue teniendo en Lelia.

Asimismo, faltan las primeras seis escenas del segundo acto. La primera constituye un adelanto de la séptima: Flamminio, habiéndole Fabio referido que Isabella lo desdeña y aconsejado a que dirija a otra su amor, recuerda su antiguo amor por Lelia, que ahora está en el monasterio de la Mirandola, y finalmente resuelve enviar a Fabio a hablar con Isabella. En la segunda asistimos a un monólogo de Pasquella, ama de Isabella, con una serie de alusiones obscenas a los amoríos de esta con el *paje* Fabio. Llega Fabio, y después de una conversación en la que se insinúa la duda de su posible homosexualidad por la relación especial que tiene con su amo, Pasquella lo invita a que se vaya a casa de Isabella. Fabio acepta con la intención de convencer a la muchacha que se olvide de su amo. La tercera merece especial atención ya que tiene como protagonista una figura típica del teatro plurilingüístico italiano que, sobra decirlo, no tiene correspondencia en la versión española, el español fanfarrón y vanaglorioso. Sobre este personaje –blanco de la crítica hacia la dominación española que en aquella época afligía buena parte de Italia–, su caracterización y el significado que tiene dentro de la obra italiana, se dedicará una sección aparte⁵¹.

En la escena cuarta Flamminio hace un elogio del *paje* Fabio, provocando las envidias de otro criado, Crivello, que en la sexta escena asistirá con Scatizza al beso entre Fabio e Isabella. Estas escenas ponen las bases a los acontecimientos posteriores: el enfado de Flamminio por la supuesta traición de Fabio, y la pelea que se prepara entre ellos. La quinta escena constituye un breve corolario –con fin exclusivamente cómico, porque nada añade al desarrollo del enredo–, de la quinta del primer acto: es un monólogo de Spela, sobre la avaricia de Gherardo y sobre la hilaridad provocada entre la gente por las bodas de Gherardo con la joven.

Tampoco tienen correspondencia, en la comedia española, las escenas segunda y tercera del acto tercero: la segunda, ya que poco aporta al desarrollo del argumento, y que solo

ser transformado en un cómico vejestorio, y a menudo fue interpretado de esta manera; sin embargo, en la naturaleza de este personaje siempre había un fondo de seriedad y de gravedad. [...] él es rico y goza de un gran prestigio social; sus deslices, por lo tanto, parecen divertidos sobre todo por el contraste entre el comportamiento generalmente decoroso, los encomiables sentimientos y la inteligencia demostrada en la conducta de sus negocios por un lado, y, por el otro, por acciones que parecen indecorosas en una persona de su rango. [...] Afín a Pantalone [...] es el Doctor. [...] Entre los defectos del Doctor está la avaricia [...]. Él no tiene suerte con las mujeres que se burlan [...] de sus suspiros, de sus seniles torpezas]. Salepicchi 1990: 9-10.

⁵¹ Véase cap. III, § 1.1.1 y 1.1.2. Cfr. también el *Apéndice*.

parece tener una finalidad cómica, trata de las escaramuzas entre dos mesoneros para conseguir clientes por un lado, y entre el Pedante, preocupado por encontrar un hospedaje digno y el siervo propenso a alojarse en el mesón más pródigo de viandas por otro; la tercera, tiene como protagonista Virginio que, enterado de los deslices de Lelia, se queja con Clemenzia de su destino⁵².

Asimismo, la obra española no adapta las primeras siete escenas del acto cuarto, dando por sentados al principio de la escena octava los hechos que en ellos se desarrollan. La primera tiene como objeto una escaramuza entre el Pedante y el siervo Stragualcia, escaramuza caracterizada por un lenguaje muy descuidado y a veces irreverente. La segunda es una escena de notable importancia, ya que en esta, con el reconocimiento de Virginio por parte del Pedante y con las noticias proporcionadas por este sobre el hijo Fabrizio, se da paso al desenlace hacia la agnición final⁵³. La tercera, relevante solo por la aparición final de Lelia que da paso al malentendido de la siguiente escena, es escenario de los *gags* cómicos entre criado, Pedante y Virginio. En la cuarta se realiza el encuentro entre Gherardo y Lelia vestida de hombre: Gherardo piensa que se ha escapado de su casa donde la habían encerrado con Clavela. La escena quinta es un monólogo de Pasquella que relata al público, empleando una serie de metáforas bastante desvergonzadas, la situación indecorosa en la que ha encontrado a Isabella y a Fabrizio que ellos creían Lelia. La sexta escena tiene como protagonistas el español Giglio y la criada, que con sus artimañas lo engaña consiguiendo de él un rosario⁵⁴. En la séptima escena Gherardo quiere averiguar si Lelia está todavía en la habitación con Isabella, sin embargo Pasquella, ya enterada de la situación se opone⁵⁵.

Como se destaca de la enumeración de las escenas suprimidas, Rueda omite todo lo que no sea esencial, las cómicas peleas entre criados, los monólogos de comentario a escenas anteriores, las escenas protagonizadas por personajes que tenían poca conexión con la realidad socio-cultural española, como las figuras del español y del pedante. La

⁵² En la escena se hace referencia a los autores de la obra, los *Intronati* que, si se enteraran de los acontecimientos de los que es protagonista Virginio, escribirían sobre eso una comedia. Se alude también a la poca honestidad de Lelia y a la influencia que podría haber ejercido sobre ella Clemenzia que, se insinúa, antiguamente había mantenido una relación con Virginio.

⁵³ Destacan en la escena los comentarios negativos sobre los españoles que cautivaron a Fabrizio.

⁵⁴ La escena consta de una serie de burlas a daño del español Giglio, burlas también verbales, que ponen en evidencia algunas características negativas por las que eran notorios los españoles en la época en Italia. Cfr. cap. III, § 1.1.

⁵⁵ En las escenas que tienen como protagonista a Clavela muy a menudo se recurre a un lenguaje colorido repleto de dobles sentidos por lo que atañe a la supuesta honestidad de la muchacha. El mismo tipo de doble sentido que hace referencia a la devoción religiosa de Clavela que siempre está de rodillas rezando, de la escena VII, acto IV de la obra italiana es retomado por Rueda en la escena séptima de *Los Engañados*.

mayoría de estas escenas no aporta nada al avance del argumento; sin embargo, en algún caso Rueda omite sucesos que constituyen la condición sine qua non para el progreso del enredo.

Discrepamos de la opinión de Arróniz (1969: 86) que afirma cómo, en algunos casos, la falta de antecedentes provoca pérdida de coherencia y escasa comprensión de la trama, como la “Escena Sexta i) [...] en que se ve cómo llega a la ciudad Fabricio, cómo es recibido por los hoteleros y sobre todo se sabe de quién se trata –lo que es absolutamente necesario teniendo en cuenta que es un personaje introducido hasta entonces–, [...] en Rueda es confusa, lo que resta picardía a la escena siguiente, en que el recién llegado es conducido por error al lecho de la enamorada Clavela” y “[...] la Escena Octava i), en que Gerardo sale a pelear con Verginio por haberle engañado, pues ha encontrado a su hija en brazos del recién llegado Fabricio, al que ellos mismos acaban de introducir allí en la escena anterior. Reproche que se justifica en la obra italiana, pues Gherardo ve [...] con sus propios ojos a Lelia en la calle, después de que la ha dejado encerrada en su casa con su hija”. La falta de datos, como se ha dicho anteriormente, es compensada por el minucioso *Argumento* inicial, y también por el hábil juego de diálogos entre los personajes que hacen referencia a sucesos acontecidos fuera del decorado.

Del análisis de las escenas sobresale también la falta de cierta licencia expresiva que caracteriza *Gli Ingannati*, y que era típica tanto de la comedia popular italiana como de la española. No hay que olvidar, a este propósito, la labor de revisión que realizó Timoneda para llevar la obra de Rueda a la imprenta, revisión que él mismo atribuye, en parte, a la presión de la censura.

La supresión de escenas, en conclusión, se debe:

- 1) Al carácter no necesario de las mismas.
- 2) A las distintas fuentes de comicidad que distinguen el contexto en el que nace *Gli Ingannati* del de *Los Engañados*.
- 3) A exigencias de reparto de papeles entre un determinado número de actores.

4.4 Creación de escenas originales

Donde Lope de Rueda presenta creación e innovación en su obra es en la introducción de escenas inexistentes en la fuente italiana.

Si, por un lado, es verdad que estas escenas sustituyen a otras, caracterizadas por las mismas finalidades burlescas, que sí están presentes en *Gli Ingannati*, por otro lado, no se puede omitir de subrayar los rasgos de singularidad y de adhesión a cánones propios de la cultura y del ambiente en los que se engendró *Los Engañados*.

Se trata de escenas que, como se ha tenido ocasión de señalar arriba (véase *supra* § 4.2, *Linealidad de las escenas*), manifiestan una cierta autonomía con respecto a la totalidad de la trama, y se desarrollan paralelamente a esta. Probablemente, por su independencia, llegaron a ser representadas singularmente como *pasos*, como tenía que ocurrir con certeza con las escenas de la *negra* o de la pelea entre Pajares y Verginio (esta última señalada en la clasificación de los *pasos* sobre la que está unánimemente conforme toda la crítica actual)⁵⁶.

La función de estas escenitas, carentes de información argumental, era la de divertir: se pasaba con ellas de una situación más grave a la risa, y la comicidad surgía precisamente de la distensión que la risa provocaba después de la tensión dramática de las escenas serias. Asimismo, su inserción como piezas puente, de unión y de enlace⁵⁷ entre las escenas principales, permitía crear un espacio para los cambios de vestuarios⁵⁸ y para evitar que el escenario se quedara vacío en ningún momento.

Estas piezas no son una creación del teatro de Lope de Rueda –aunque haya que reconocer su habilidad en la creación de cada situación–, sino que se basan en una larga tradición de farsa rústica. La crítica se contrapone entre los que sostienen el origen italiano –novelística y teatro– de estas pequeñas piezas, y los que afirman que Rueda sacó provecho del patrimonio folclórico popular español y europeo.

⁵⁶ Véase el elenco en cap. I, § 2. *Las obras*, n. 11. Cotarelo 1898: 476 señala, en algunas comedias, la presencia de *pasos* que no debieron de ser separados por Timoneda, indicando, entre estos, la quinta escena cuyos protagonistas son Pajares, Marcelo y Verginio. El autor no menciona ni la primera escena, en la que se desarrolla en altercado entre Pajares y Verginio, ni la tercera, en la que es protagonista la *negra* Guiomar.

Timoneda, como indica Asensio (en Rico 1980: 570), percibió de inmediato la posibilidad de aislar las partes burlescas de las comedias, como manifiesta el título de la sección, insertada al final de los *coloquios pastoriles*, *Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colloquios y poner en otras obras* (Asensio, *ibíd.*). Asensio enjareta la hipótesis que el desglosamiento de los *pasos* haya sido realizado por Timoneda gradualmente: “La creciente emancipación de los pasos se refleja en los tres tomos: en el primero [que recoge las cuatro comedias y los coloquios] van insertos en la comedia o coloquio, en el segundo [*El deleitoso*] se desglosan sugiriendo la posibilidad de intercalarlos, mientras en el tercero [*Registro de representantes*] la portada para nada menciona la posibilidad de injerirlos en el cuerpo de la comedia” (Asensio, *ibíd.*).

⁵⁷ Sobre el significado de “enlace” que tienen ambos, los *pasos* y los *lazzi*, también se basa la teoría de Vian, citada en Oliva 1988: 66.

⁵⁸ Espacio importante y necesario para la compañía de Rueda en la que los actores recitaban distintos papeles.

Un interesante artículo de César Oliva (1988: 65-79) hace hincapié en la deuda que tienen los *pasos* de Rueda con la tradición teatral italiana. Oliva (1988: *ibíd.*), en su estudio, analiza las similitudes existentes entre los pasos –el carácter abierto del texto, su posibilidad de improvisación– y los *lazzi* de la *commedia dell’arte*, partiendo de las consideraciones de Vian que en su *Storia della letteratura spagnola* había incluso planteado la hipótesis de que el *paso* fuera lo mismo que el *lazzo*. Sin embargo, alejándose en parte de la posición de Vian, supone más bien que los *lazzi* pudieran haber servido para la composición de los *pasos*, siendo los primeros unos fragmentos, unas escenitas de las que están constituidos los *pasos*.

Sigue la opinión de la deuda con la tradición italiana Gimber (1995), a propósito del paso de *La tierra de Jauja*. De distinto parecer es Marín Martínez (1986) que reconoce el origen italiano –la *commedia alla villanesca*, los *lazzi* de la *commedia dell’arte*, las obras de los *Intronati*, la novelística– de los argumentos de las comedias largas; sin embargo, adscribe a la tradición oral de relatos, facecias, anécdotas, cuentos, refranes, etc., los motivos de los cuadros cómicos de los *pasos*. A través de la inserción de estas piezas en la acción principal de las comedias, Rueda habría conseguido acercarse a la mentalidad y al gusto español –el público habría identificado las escenas y los personajes con situaciones vividas, con personas conocidas, con diálogos realmente intercambiados⁵⁹– y habría conferido a enredos amorosos poco verosímiles un mayor realismo⁶⁰.

Oliva (1988: 72-73) define *lazzo* una “escenita bufonesca de rápida y cómica acción, no solo destinadas a provocar las risas del público, sino también a permitir a los demás actores ponerse de acuerdo sobre cómo proseguiría el desarrollo de la acción” , y clasifica los *lazzi* según los siguientes tipos: a) darse palos –Pajares y Verginio en la escena primera de *Los Engañados*–; b) el soliloquio gestual de un actor que, apartado de la escena, comenta un diálogo; c) el remate de un cuadro a través de una gracia o de un

⁵⁹ Canet Vallés 1991: 89, a propósito de la influencia del elemento tradicional español en los *pasos* ruedianos, afirma que “Rueda tenía bastantes modelos de personajes y situaciones en las tradiciones autóctonas anteriores, que se adaptaban mucho mejor al gusto español.

⁶⁰ Crovetto 1974: 74 había ya señalado la función, en la transposición del modelo italiano del que mucho se pierde en el plano lingüístico –piénsese en los juegos de palabras y en las tergiversaciones permitidas por el plurilingüismo entre italiano y español o italiano y dialectos– de la inserción de ciertos motivos, tomados por situaciones y protagonistas reales de la vida cotidiana, que mejor reflejaban los intereses y el gusto del público. Es el caso del retrato estereotipado del *simple* que, con sus expresiones dialectales y populares, fácilmente podía ser reconocido por el auditorio como uno de los numerosos campesinos que llegaban a la ciudad en una época de creciente incremento demográfico como fue el siglo XVI.

golpe de humor; d) la información equívoca proporcionada por uno de los actores sobre un suceso –reproducido parcialmente en la escena mencionada entre Pajares y Verginio–; e) la representación de un diálogo por un mismo actor que suele cambiar de posición y de voz; f) el disfraz con la intención de ocultarse⁶¹; g) los titubeos expresivos y gestuales⁶²: dejar inconclusa una acción o vacilar en la dicción de algunas frases o palabras; h) temblar exageradamente.

La anterior comparación demuestra una cierta familiaridad de Lope de Rueda con el tipo de comicidad que los *lazzi* italianos proporcionaban. Rueda, sin duda, conocía algunas comedias italianas y el italiano, por haber visto obras italianas en escena y sobre todo por haberlas leído (hay que recordar su amistad con el mismo Piccolomini, y sus supuestos comienzos en la carrera teatral en la compañía italiana de Mutio en Sevilla).

Hay que tener en cuenta también, sin embargo, que los *lazzi* en esas fechas todavía no se habían cristalizado en las formas que conocemos de la *commedia dell'arte*, lo que constituye un elemento en detrimento de la teoría de la influencia italiana en los *pasos* de Rueda.

Frente la imposibilidad de llegar a conclusiones irrefutables, remitimos a la hipótesis avanzada en el cap. I, § 3.4 sobre la posibilidad de que, en la disgregación del mundo latino, los gérmenes de una teatralidad menor, ya en boga en época romana, hayan sobrevivido tanto en el espectáculo italiano como en el español⁶³.

Lo que es manifiesto, sin embargo, es la intención de Lope de Rueda de insertar en la comedia erudita italiana de carácter amoroso algunos elementos autóctonos que saca de las raíces populares de la tradición española, con el fin de adaptar la obra a la mentalidad y al gusto del público español⁶⁴.

⁶¹ Este tipo de lazzo se encuentra en la comedia como motivo de la mujer vestida de hombre. Véase, sobre este tema, Bravo Villasante 1955.

⁶² Oliva 1988: 74 proporcina el caso de “vacilaciones orales normalmente provocadas por palabras que difícilmente sabe decir el bobo”, sin citar ningún ejemplo que, sin embargo aparece en diferentes casos en *Los Engañados* –en las escenas primera y quinta de Pajares y Verginio, y en la tercera de Guiomar–.

⁶³ Véase cap. I, § 3.4.

⁶⁴ Cfr. Crovetto 1975: 43.

CAPÍTULO III

LOS PERSONAJES

1. Los personajes

Un análisis comparativo de las dos comedias no puede desatender los cambios realizados en el reparto de personajes en el paso de la fuente a su adaptación. Sigue, a continuación, un elenco de los nombres de los personajes, cada uno con su papel, respectivamente de *Gli Ingannati* y de *Los Engañados*.

Ingannati

Gherardo, *viejo*

Virginio, *viejo*

Clemenzia, *nodriza*

Lelia, *muchacha*

Flamminio, *enamorado*

Pasquella, *criada* di Gherardo

Isabella, *muchacha*

Crivello, *criado* de Flamminio

Messer Piero, *pedante*

Fabrizio, *muchacho* hijo de Virginio

Frulla, *mesonero*

Spela, *criado* de Gherardo

Scatizza, *criado* de Virginio

Giglio, *español*

Stragualcia, *criado* pedante

Agiato, *mesonero*

Fanciullina, *pequeña* hija de la nodriza

Engañados

Gerardo, *padre* de Clavela

Verginio, *padre* de Lelia

Marcelo, *amo*

Lelia

Lelia, *en el papel* de paje Fabio

Lauro, *caballero*

Julieta, *moza*

Clavela, *dama*

Crivello, *lacayo* (criado de Lauro)

Quintana, *ayo* de Fabrizio

Fabrizio, *hijo* de Verginio

Frulla, *mesonero*

Pajares, *simple* (criado de Verginio)

Guiomar, *negra*

Salamanca, *simple* (criado de Fabrizio)

Como se puede ver, la versión española mantiene la mayoría de los personajes e incluso sus nombres (Gerardo, Verginio, Lelia, Fabio, Fabricio, Frula, Crivelo), a pesar de efectuar a veces un cambio de carácter hispanizante (véase Gherardo/Gerardo; Virginio/Verginio¹).

Asimismo, se mantienen los personajes principales: de Lelia en *Gli Ingannati* se ocupa una nodriza, Clemenzia, y en *Los Engañados* un ayo, Marcelo; la crida de Gherardo en *Gli Ingannati* es Pasquella, en *Los Engañados* Julieta; Crivello de la obra italiana es Crivelo de la versión española; el *Pedante* Messer Piero italiano es el ayo Quintana español; y en las dos obras aparece –si bien con características distintas– el *mesonero* Frula.

Los cambios que se pueden señalar consisten, en primer lugar, en el menor número de personajes –catorce en lugar de diecisiete–, circunstancia debida al número concreto de actores que formaban parte de la compañía de Rueda en esas fechas. Arróniz (1969: 86), analizando la entrada en escena y la salida de los distintos personajes, llega a la conclusión de que catorce personajes podían ser representados por siete actores, de los que supone que Guiomar, Crivelo y Salamanca tenían que ser ejecutados por el mismo Lope de Rueda².

En segundo lugar, hay que señalar la falta de algunos personajes, Spela y Scatizza, criados, respectivamente, de Gherardo y Virginio; el segundo mesonero, Agiato –papel cuya relevancia se limita a la escena de la pelea entre los mesoneros para conseguir clientes, escena con finalidad cómica en la obra italiana–; Stragualcia, criado del *pedante*; la hija de la nodriza, Fanciullina que interviene únicamente en la parte final a manera de epílogo; y, finalmente, el personaje español Giglio, al que se dedicará amplio espacio más adelante³.

Si, por un lado, se omite la introducción de una serie de personajes, por otro lado, Lope de Rueda inserta en la comedia otros papeles originales: los *simples* Pajares y Salamanca y la *negra* Guiomar. Arróniz (1969: 88) ha destacado que se trata de los personajes cómicos y ha observado que estos cambios están motivados por las diferencias de comicidad que hay entre un país y otro: los personajes humorísticos no podían ser mantenidos tal como se encontraban en el original italiano ya que cada país

¹ Para adaptar el nombre de *Virginio* a la lengua española, Lope de Rueda toma la forma en *-e-* (Verginio) que refleja la vacilación vocálica propia de la época.

² No es del mismo parecer González Ollé que piensa que no por ser el de Crivelo un papel más desarrollado, tenía que ser representado por Rueda, ya que papel más hilarante y amplio es el de Pajares. Cfr. González Ollé (en Rueda 1973: XXXI).

³ Véase *infra*, §1.1.1 y 1.1.2. Para un análisis de la lengua en la que se expresa, cfr. también el *Apéndice*.

se ríe de distintas situaciones y de distintos vicios⁴.

1.1. Los personajes eliminados

La falta de algunos personajes presentes en la fuente italiana si, en ocasiones, es debido a la escasa funcionalidad en el marco del desarrollo de la trama –este es el caso de la eliminación de algunos criados o de los mesoneros–, en otros casos depende del distinto contexto en el que iba a ser representada la obra española –es el caso de las figuras del *pedante* y del *español* Giglio⁵–.

1.1.1 El personaje español

La figura del *español*, o del *capitán español*, no es una novedad entre las máscaras protagonistas de la comedia italiana del siglo XVII. A partir del siglo XV, debido a las cada vez más frecuentes relaciones entre España e Italia, entran en escena, en las comedias, personajes españoles, muchos de los cuales se expresan en italiano –Don Diego en *Il furto* (representada en 1544) de D’Ambra, o el español en el *Ragazzo* (1541) de Dolce–. A menudo aparece como tipo cómico y se perfila según unos rasgos tópicos – la picardía y la agudeza, la obstinación y la lentitud, la vanagloria, la arrogancia y la galantería– por los que los españoles, en la Italia de la época, eran objeto de burla y de escarnio.

Se pueden recordar los personajes españoles de las farsas representadas en Nápoles de P. A. Caracciolo; el *napolitano*, español por modos y costumbres, de la *Cortigiana* (1525-1534) del Aretino; Don Ignico Carpion de Buziquilles en los *Rivali* (probablemente de 1557) de Cecchi; el *caballero español* Don Diego de Cartagena de *Il furto* (1544), del D’Ambra; y también el *bufón español* Calabaza que, en la comedia pastoril de Alvise Pasqualigo, se expresa en versos españoles⁶.

⁴ Cabe señalar, sin embargo, que algunas de las situaciones que provocan risa son parecidas, como por ejemplo el motivo del hambre común a la figura de Stragualcia en *Gli Ingannati*, y de Salamanca y de Pajares –“Al fin no podías parar sino en cosas de comer” le reprocha Verginio en la escena V– en *Los Engañados*. Léase, a propósito de la necesidad impelente de comer de los personajes bajos en los *pasos* de Lope de Rueda el artículo de Nadeau 1996: 86-94.

⁵ La eliminación de algunos personajes se inserta en el fenómeno de adaptación ideológica de la que trata Crovetto 1975. Cfr. cap. II, n. 19. Sobre la supresión de la figura del español y su sustitución con el carácter de la *negra*, cfr. también Carlucci 1997: 169 que observa que, aparte de la imposibilidad de introducir este personaje en España sin herir la susceptibilidad del público, se añadía la dificultad de reproducir ese español italianizado en el que se expresaba.

⁶ El mismo Ariosto en la comedia *La Lena* había insertado, aunque con una sola frase, al personaje del *esbirro español*.

Se trata de personajes que adquieren el papel de enamorados pretendientes, que presumen de sus conquistas amorosas, de riquezas que no poseen y de hazañas nunca realizadas⁷.

La intervención de este personaje se hizo tan común que no faltaron las críticas hacia la presencia, demasiado frecuente en las comedias, de dicha figura con fines paródicos.

Los modos del *fanfarrón* y del *galán* se aplicaron en un segundo tiempo al *capitán* que condensaba las precedentes representaciones: el español se volvió *capitán español* y este sustituye, en clave polémica antimilitarista y antiespañola, a los numerosos *capitanes* italianos y, sobre todo, napolitanos, que atiborraban las comedias italianas.

La figura del *vanaglorioso cobarde*, heredero del *miles gloriosus* clásico⁸, tiene equivalentes en todas las literaturas y, en Italia, debido a las condiciones políticas, encontró un ambiente favorable a su representación. Es difícil averiguar cuál fue el primer capitán en estas comedias: Teresa Cirillo (1992: 76) sostiene que, quizás, Torres Naharro fue el primero que llevó a las escenas el soldado español en Italia.

El anillo de conjunción entre la figura del *español* y el *capitán* se puede reconocer, convencionalmente, en el personaje de Tadeo de la *Strega* de Lasca, “innamorato respinto che vuol annegare il proprio sgomento nelle imprese belliche, [...] un *gloriosus* che ha già indossato il mantellaccio del Capitano”⁹. A partir de ahí se suceden en la escena una serie de *capitanes españoles*: el *capitán* Don Francesco Marrada, y su español incoherente, del *Amor costante* (1536) de Piccolomini; el *capitán* Basilisco de la *Atilia* (1550) –que todavía se expresa en italiano– de Raineri; el *capitán* Martino Alonzo de las *Due Cortigiane* (1563) de Domenichi; y los enfrentamientos verbales, hechos de jactancias e insultos, de los *capitanes* Dante y Pantaleone, en la *Fantesca* (1592) de Della Porta.

Nace en este mismo siglo la máscara de *Capitán Spavento* de la *Commedia dell’Arte*. Asimismo podemos recordar al *Capitán Coccodrillo* y al *Capitán Matamoros*, interpretados respectivamente por actores, Fabrizio de Fornaris y Silvio Fiorillo, que tenían un buen conocimiento de la lengua y de las costumbres de España y que con

⁷ Actitudes que reflejaban la realidad, misérrima, de muchos soldados y personas comunes que habían llegado a Italia en búsqueda de fortuna.

⁸ De opinión contraria se muestra Othón Arróniz 1969: 89, que afirma que el vociferante *capitán* debía de encontrar no pocos ejemplos concretos en la Italia de la época y, aquel que él considera el más antiguo documento en el que aparece la figura del *capitán español*, la *Farsa* de Venturino de Pesaro, anterior a 1521, no presenta ningún rasgo de derivación de los modelos clásicos.

⁹ “Enamorado rechazado que quiere ahogar su abatimiento en las hazañas bélicas, [...] un *gloriosus* que ya ha puesto el capote del Capitán”, Davico Bonino 1977: XLIX.

estos papeles se hicieron famosos¹⁰. Estas características se mantienen fijas a partir de las últimas tres décadas de siglo XVI.

El capitán español se diferencia del italiano por el idioma en el que se expresa; por el nombre altisonante; por la parte “ampollosa di parole e gesti, che si vanta di bellezza, di ricchezza...¹¹”; por el vestuario: el español “ha un gran colletto, che manca all’italiano [...], un gran cappello piumato [...], e un immenso mantello”¹²; a menudo lleva, parodiando los nobles orígenes alardeados por todos los españoles llegados a Italia, un blasón.

Croce (1898: 25) insinúa que en las tierras sometidas a España la deformación grotesca de dicho personaje tenía que moderarse con una cierta prudencia, mientras que se permitía el libre desahogo en los territorios extraños a la dominación española.

En la segunda mitad del siglo XVII, el tipo del *capitán español*, a medida que se había ido encajando en un personaje de partes y argucias fijas que se repetían en un esquema fijo, acabó por volverse una caricatura cada vez más exasperada¹³.

1.1.2 El español *Giglio*

El capitán de *Los Engañados* constituye una de las figuras cómicas de la obra. Posee, ante todo, un nombre, *Giglio*, que en sus caracteres paradójicos muestra a priori el intento burlesco del autor. El *DISC*, s.v. *giglio*, atestigua que el uso, en términos figurados, del vocablo italiano *giglio* ‘lirio’ “[...] in similitudini e metafore basate sul colore bianco proprio del giglio, sviluppa i significati di candore, di purezza, di castità”¹⁴, imagen del todo ajena al cuadro que se había ido construyendo de los invasores españoles.

El personaje, poco relevante desde el punto de vista del desarrollo central de la trama de la comedia e introducido en la obra más con un intento paródico, aparece solo en tres

¹⁰ Fabrizio de Fornaris actuó en el papel de *Capitán Coccodrillo* en la *Angelica*, comedia de la que también fue autor, en París en 1584; *Capitán Matamoros*, representado por Fiorillo, tuvo una parte, entre las otras, en *I tre capitani vanagloriosi* (los tres *capitanes* son *Capitán Matamoros*, *Capitán Don Cortarincones* y *Capitán Tempesta*).

¹¹ “Ampulosa de palabras y ademanes, que se jacta de belleza, de riqueza”, Croce 1898: 21.

¹² “Tiene un gran cuello, que falta al italiano [...], un gran sombrero plumado [...] y una inmensa capa”. Croce, *ibíd.* Recuérdese que el mismo *miles gloriosus* de la comedia latina se representaba cubierto por la *clámide*, la ancha capa de los militares griegos.

¹³ En 1607 se imprimieron en París las *Rodomontadas castellanas* que contenían extrapolaciones de partes y cuadros cómicos sacados de las comedias en las que aparecía el *capitán español*.

¹⁴ “[...] en símiles y metáforas basadas en el color blanco propio del lirio, desarrolla los significados de candor, pureza y castidad”.

escenas: en la tercera del acto segundo, en la sexta del cuarto acto y en la cuarta del quinto acto.

La presencia en la obra de Giglio constituye un recurso para crear unas escenas de comicidad a través del empleo de esos que eran considerados los vicios de los soldados españoles. Las escenas en las que aparece como protagonista –repletas de constantes referencias, con los términos *engaños* y *engañar*, al título de la obra– ponen en evidencia, por un lado, la fama de conquistadores de mujeres de la que se gloriaban los españoles, y por otro, su tacañería y avidez, y muestran a un español fanfarrón burlado por una criada, Pasquella, que a la vez le roba un rosario y le deniega los favores amorosos a los que él aspiraba, creyendo que aquella era una fácil conquista.

En la primera escena Giglio se dirige a Pasquella, criada de Gherardo, con la intención de acercarse a su *ama* Isabella. El juego dialógico, tejido a través de una serie de dobles sentidos y palabras de escarnio por parte de Pasquella, se desarrolla en los insistentes intentos de Giglio de conquistar a la criada y en los rechazos de esta, que manifiesta conocer bien a los españoles. Giglio hace alardes de sus anteriores conquistas, y, sin embargo, revela su intención de encontrar a una esposa, o más bien a una madre, que le lave las camisas y arregle los pantalones. Pasquella, en primer lugar, pone en duda la formalidad de las mujeres que se acompañan de tal hombre, a pesar de afirmar que no es insólito para los españoles conseguir tantos éxitos amorosos, y, finalmente, declina las proposiciones del *capitán* con una serie de epítetos negativos sobre su gente: “No, no. Galli, via. Non mi voglio impacciare con spagnuoli. Sete tafani di sorte che o mordete o infastidite altrui; e fate come il carbone: o cuoce o tegne. V’aviam tanto pratici oramai che guai a noi! E vi conosciamo bene, Dio grazia; e non c’è guadagno coi fatti vostri”¹⁵. Giglio, a estas palabras, contesta que con él podrá traer ganancias ya que es uno de los más ricos hidalgos de toda España. La *fanfarronería* de los españoles es otro tópico con el que se atacaba a los dominadores. La ostentación de riquezas ficticias así como de una nobleza fingida –exhibida a través de los nombres altisonantes y los numerosos apellidos yuxtapuestos– más ponía en evidencia la real pobreza y la efectiva falta de recursos: “[...] poi che tutti gli spagnuoli che vengon qua si fan signori. E poi mirate

¹⁵ *Ingannati*, II, 3, p.196: “No, no, Gallos fuera. No quiero meterme en apuros con españoles. Sois como tábanos de manera que o muerden o estorban; y sois como el carbón: o cuece o ensucia. Tanto ya tenemos práctica de vosotros que ¡ay de nosotros! Y bien os conocemos, gracias a Dios; y no hay ganancia con vuestros asuntos”.

che gente!”¹⁶ afirma Pasquella en la misma escena.

Giglio promete a Pasquella regalarle un rosario, con tal de que esta consienta ser su madre o su esposa. Pasquella acepta y le invita a pasar por casa de su amo por la noche. Nace otra vez un altercado por la corona de rosario que, exigida inmediatamente por Pasquella, Giglio promete regalar solo cuando se encuentren por la noche. Pasquella reitera, por lo tanto, las consideraciones sobre la informalidad de los españoles, y afirma que considerará suya la corona solo en el momento en el que la tenga consigo.

La escena prosigue en la sexta del acto cuarto: Pasquella, que ya al final de la quinta escena avisa al público de la llegada de Giglio –con la añadidura del comentario sobre la arrogancia de los españoles que creen saber más que nadie en el mundo– está esperando en la casa. Llega Giglio, que cree que la *criada* está esperando con impaciencia¹⁷. De las palabras de ambos aparece el intento de querer engañar al otro: Giglio tiene la intención de aprovecharse de ella y de sacar dinero de su amo. Pasquella, que piensa quitarle el rosario y no volver a verle más –acudiendo, si necesario, a la ayuda de Spela para asustarle– lo engaña sosteniendo que lo estaba esperando y que, durante la ausencia del amo, podrán estar juntos. Lo invita, pues, a entrar, pero con una excusa –la necesidad de encerrar las gallinas– le impide la entrada y cierra la puerta. Giglio se percata de que Pasquella ha cerrado la puerta con candado, y cuando pide explicaciones, la criada alude a la posibilidad de que las gallinas puedan abrir la puerta. Al engaño sigue la burla: Pasquella lo advierte de que, antes de que Giglio entre, quiere rezar el rosario y que él, por lo tanto, por lo que se refiere a esa noche, puede irse. Pasquella reza en voz alta una oración en la que se hace mención, de manera explícita y con alusiones de doble sentido, al engaño perpetrado a daños del español. Este, sin embargo, no se rinde, a pesar de que Pasquella, ante las reiteradas llamadas del capitán a la puerta con el fin de entrar o conseguir la devolución de su rosario, finja no acordarse de él, y finalmente le arroje un cubo de agua encima. Giglio, burlado y maltrecho, al ver que Gherardo, el amo de Pasquella, se está acercando, no tiene otro remedio que desistir y alejarse.

La última escena en que Giglio aparece protagonista es la cuarta del acto cuarto: el español encuentra en la calle a Pasquella y pide explicaciones de la mala conducta del

¹⁶ “[...] ya que todos los españoles que vienen aquí se hacen señores. ¡Y luego mirad qué gente!”. *Ingannati*, II, 3, p. 196.

¹⁷ Del exordio de Giglio se vislumbra la actitud que muchos soldados debían de tener con las mujeres italianas, ya que, en la convicción de que Pasquella, conociendo las virtudes de los españoles, esté en su espera, afirma: “Oh come se holgan de nos otros estas puttass italianas!” *Ingannati*, IV, 6, p. 243.

encuentro anterior. Pasquella consigue otra vez burlarse de él y la escena se concluye con otra promesa de Pasquella, promesa que se supone se revelará otra picardía.

1.2 Los personajes modificados de la comedia italiana

1.2.1 El *Pedante*

El *Pedante* es el personaje caricaturesco del humanista que hace alarde de una cultura nocional y de una erudición clásica atiborrada, inoportuna y a menudo tergiversada, típico del teatro italiano del siglo XVI.

La figura del *pedante* empieza a ser objeto de sátira en el teatro a partir de la comedia de Francesco Belo, *Il Pedante*, de 1529¹⁸; esta comedia inaugura un carácter que será recurrente en el teatro cómico del siglo XVI, y un estilo lingüístico explotado en la comedia hasta más allá de finales de ese siglo. Lo encontramos en *Il Marescalco* (1527-30) de Pietro Aretino, en *Il candelai* (1582) de Giordano Bruno, representado por el personaje de Manfurio, *pedante* torpe e ingenuo que parrafea en latín, y en la *Fantesca* (1592) de Giambattista Della Porta.

Del personaje del *pedante* en la comedia toma su inspiración Camillo Scroffa que, en su colección de poemas *Cantici di Fidenzio* (recogidos en 1562), inicia el género de la poesía *fidenziana* o *pedantesca*.

El personaje pasará luego a la *Commedia dell'Arte*; sin embargo, tendrá vida breve, ya que dejará pronto su lugar al papel del *Dottore*, más sano y humano.

El personaje se caracteriza por su obsesión por la erudición vacía de contenidos, por la ostentación de cultura, por el uso de una lengua ampulosa y retórica, entretejida con términos y citas en un latín italianizado en las terminaciones, a menudo empleados a destiempo.

Manifiesta, asimismo, algunos rasgos como la ignorancia presuntuosa, la tacañería, y muchas veces es tachado de homosexualidad.

El *Pedante* protagonista de *Gli Ingannati* manifiesta los rasgos tópicos del personaje. Aparece por primera vez en la escena I del acto III, acompañado de Fabrizio y de su criado Stragualcia: los tres, en busca del padre de Fabrizio, deciden antes reconfortarse

¹⁸ El uso de un latín deformado y parodiando nace en ámbito poético en los ambientes estudiantiles de Padua. La lengua –y la literatura que nació alrededor de ella–, fue denominada *macarrónica*, de *macarrón* ‘comida burda’, ‘plato rústico’, por el empleo grosero que de ella se hacía a través de su incorporación del léxico vulgar y dialectal al fin de conseguir efectos cómicos. Su exponente principal fue Teofilo Folengo.

en una posada y terminan envueltos en una pelea entre venteros. La caracterización se expresa en un enfrentamiento con los otros personajes. Al llegar a Módena, el *Pedante*, al contrario que Stragualcia –atraído por la esperanza de encontrar una venta donde comer– muestra interés por el arte y por los acontecimientos históricos de la ciudad. Las escenas, por lo tanto, se desarrollarán en un constante juego antitético entre el ordinario realismo de Stragualcia, concreto y atento a los asuntos materiales, y la falta de pragmatismo del *Pedante*, más preocupado por temas etéreos. Es el caso de los juegos de palabras entre las referencias cultas del *Pedante* que, por ejemplo, habla del emblema de Módena, una ‘barrena’ (*trivella*) y la idea fija del criado en satisfacer su estómago:

Pedante – [...] così qui esclamano: «Trivella! Trivella!»
Stragualcia – Io vorrei più tosto che noi gridassemo: «Padella! Padella!» (III, 1)

[Pedante – [...] así aquí exclaman: «¡Barrena! ¡Barrena!»
Stragualcia – Más quisiera yo que gritásemos: «¡Sartén! ¡Sartén!»]

O las respuestas en latín a las sugerencias de Stragualcia:

Stragualcia – [...] Vorrei che andassemo più presto in qualche luogo che facessemo colazione, io.
Pedante – Iandudum animus est in patinis. (III, 2)

[Stragualcia – [...] Quisiera que fuésemos cuanto antes a algún lugar donde tuviéramos almuerzo, yo.
Pedante – Ya hace tiempo que el ánimo está en los platos]

Contraposición que se lleva al cabo con las citas perentorias del *Pedante*:

Pedante – Omnis repletio mala, panis autem pessima (III, 2)

[Pedante – Malo es cualquier exceso de alimento, pésimo el de pan]

Pedante – Variorum ciborum commistio pessima generat digestiones (III, 2)¹⁹

[Pedante – La combinación de alimentos variados genera una pésima digestión]

Cita, esta última a la que Stragualcia contesta con una serie de insultos moldeados al estilo de su interlocutor:

Stragualcia – Bus asinorum, buorum, castronorum, tatte, batatte pecoronibus! (III, 2)

[Stragualcia – Buey entre los más burros y bueyes y castrones²⁰]

¹⁹ En latín antigramatical.

²⁰ Empleado, en sentido figurado, como insulto, ‘tonto’.

En la anterior situación cómica, probablemente destaque otra característica del *Pedante*, la de su tacañería, confirmada en una de las partes finales de la escena II:

Pedante – Io penso, Fabrizio, che noi aviam pochi denari (III, 2)

[Pedante – Yo creo, Fabrizio, que nosotros tenemos poco dinero]

Asimismo, el *Pedante*, incluso con respeto a Fabrizio, revela cierta vanidad académica, expresada en los argumentos de conversación y en la actitud manifestada hacia el amo:

Pedante – «Nosce teipsum». Intendi, Fabrizio?

Fabrizio – Intendo (III, 1)

[Pedante – «Conócete a ti mismo». Entiendes, Fabrizio?

Fabrizio – Entiendo]

y en las numerosas citas en latín, lengua empleada también como defensa ante preguntas a las que no sabe responder:

Fabrizio – Ho sentito ancor dire «Tu hai tolto a menar l'orso a Modena» Che vuol dire? dov'è quest'orso?

Pedante – E' son dettati *antiqui de quibus nescitur origo* (III, 1)²¹

[Fabrizio – También he oído decir «Tu has llevado el oso a Módena» Qué quiere decir? dónde está este oso?

Pedante – Éstos son refranes antiguos de los cuales no conosco el origen]

La parte del *Pedante*, como se puede constatar, se crea a través del uso de un latín entremezclado con el italiano de una forma arbitraria, para producir hilaridad:

Pedante – S'io miro, io non miro sine causa (IV, 2)

[Pedante – Si yo miro, no miro sin causa]

Pedante – Voi sete per certo esso. Salvete, patronorum optime (IV, 2)

[Pedante – Vosotros sois seguramente ese. Salud, mejor de los amos]

Y, a menudo, empleado de forma agramatical, también rebosa de citas de autores clásicos, desde Catón hasta Virgilio:

Pedante – Padrone, oh quanto mutatur ab illo²² (IV, 2)

²¹ La cursiva es nuestra.

²² Cita de *Eneida*, II, 274.

[Pedante – Amo, oh cuán ha cambiado desde entonces]

Emplea estas citas, incluso, en un contexto tan inapropiado como es en la venta – llamada *Specchio*–, donde finalmente se hospedan los personajes:

Frulla – È cento volte meglio il mio «Matto» che non è il tuo «Specchio»

Pedante – Speculum prudentia significat iusta illud nostri Catonis «Nosce te ipsum». Intendi Fabrizio? (III, 2)

[Frulla [el *ventero*] – Es cien veces mejor mi «Matto» que tu «Specchio»

Pedante – Justamente el espejo significa prudencia en el dicho de nuestro Catón «Conócete a ti mismo». Entiendes Fabrizio?]

Finalmente aparece en la obra también la acusación a la *sodomía* de la que se tachaba al personaje del *Pedante*: en la escena II del acto III, el *criado* Stragualcia, con el fin de convencer al *Pedante* de que entre en una de las posadas, le insinúa la hermosura del hijo del *ventero*; asimismo, en la escena I del acto IV, entre una serie de insultos dirigidos al *Pedante* por parte del *criado*, aparece el adjetivo *sodomito*.

En conclusión, el *Pedante*, en la obra de *Gli Intronati*, presenta los rasgos caricaturales del tipo que constituye el modelo del personaje, sin manifestar ningún elemento distintivo –tanto que, incluso, es nombrado en la lista de actores como *Messer Piero* y, sin embargo, a lo largo de la obra nunca aparece su nombre propio–: la ostentación de una cultura memorística, a veces necia; la falta de pragmatismo que choca con la actitud de los otros personajes; la personalidad que refleja las acusaciones de *mezquindad* y *sodomía*; y la caracterización a través de un habla deformada, enfática y redundante, atiborrada de latinismos extraños o alterados, de citas latinas –reales o modificadas según irregularidades gramaticales–, de refranes y dichos y expresiones macarrónicas.

En el correspondiente personaje español, Quintana –que en *Los Engañados* aparece solo en las escenas IX y X–, no se evidencia ninguna intención caricatural: la fuerza cómica que posee –y comparte con los interlocutores en un juego de antítesis lingüística– en la obra italiana, se aniquila en el personaje español, y el autor de *Los Engañados* deja residir la comicidad exclusivamente en las partes del *simple* que con él interactúa. Una reminiscencia –esta vez invertida– de las escenas italianas parece casi únicamente relegada a una frase del *simple* Salamanca, “[...] Vámonos *ad comedendum ad posatam*.” (*Engañados*, IX, p. 61).

1.2.2 Los *simples Pajares y Salamanca*

Existe una cierta correspondencia entre los personajes principales de la obra italiana y los de la versión española: Virginio de *Gli Ingannati* es Verginio de *Los Engañados*, Gherardo es Gerardo, Fabrizio es Fabricio, Flamminio corresponde a Lauro, la *nodriza* Clemenzia se transforma en el *ayo* Marcelo, etc.; sin embargo, no es tan lineal la transposición de la figuras de los criados.

Los personajes de *Gli Ingannati*, Scatizza –criado de Virginio–, Spela –criado de Gherardo–, Crivello –criado de Fabrizio– y Stragualcia –criado del *Pedante*– no encuentran una tan directa relación con los correspondientes papeles secundarios de *Los Engañados*.

En la comedia española, Spela desaparece y deja espacio a las dos criadas de Clavela – la hija de Gerardo en la obra española–, Julieta y Guiomar; Scatizza se transforma en Pajares; el criado del *Pedante*, Stragualcia, se convierte en criado de Fabricio con el nombre de Salamanca; y, finalmente, Crivello se hace Crivelo, *lacayo* de Lauro.

De la misma manera que los nombres y los papeles, en *Los Engañados*, cambian las actitudes y las características de dichos personajes: en *Gli Ingannati* los criados son astutos, sagaces, espabilados; representan, en muchos casos, la cordura de lo sencillo frente a los devaneos de sus amos.

Es el caso, por ejemplo, del enfrentamiento entre Gherardo que –enamorado y enorgullecido por las futuras bodas con la joven hija de Virginio– está desalumbrado por la renovada juventud en la que este acontecimiento lo lleva, y Spela que, con su pragmatismo, su sensatez y su mesura, pone de manifiesto la ligereza del viejo amo:

Spela – Oh! ohu! Padrone, andiamo a casa. Sú! presto!

Gherardo – Perché?

Spela – Voi avete la febbre e vi farebbe male lo star qui a questa aria.
[...]

Spela – Io so che voi avete la febbre e state molto male.

Gherardo – A che te ne accogi tu?

Spela – A che? Non vi accorgete che voi siete fuor di gangari, farneticate, affannate e non sapete che vi dire? (I, 4, p. 183-184)

[Spela – ¡Oh! ohu! Amo, vámonos a casa. ¡Venga! ¡rápido!

Gherardo – ¿Por qué?

Spela – Vos tenéis la fiebre y os sería dañino estar aquí en este aire.

[...]

Spela – Yo sé que vos tenéis la fiebre y estáis muy mal.

Gherardo – ¿De qué te das cuenta tú?

Spela – ¿De qué? ¿No os dais cuenta que os salís de juicio, devaneáis, sofocáis y no sabéis lo que decís?]

El juego cómico del diálogo – donde se reitera la tradición del viejo enamorado herencia de la comedia latina²³ y germen del personaje de Pantalón en la *commedia dell'arte*– reside también en la correlación, de la que también es portavoz Spela, entre la edad avanzada de Gherardo y su supuesta incapacidad de cumplir con las responsabilidades del marido de una joven como Lelia:

Gherardo – Vorrò che tu vegga s'ella si terrà ben pagata da me.

Spela – Credolo: ché, dove un altro la pagarebbe di grossi e di cinque, e voi la pagarete di doppioni e di piccioli. (I, 4, p. 182)

[Gherardo – Querré que tu veas si ella se tendrá bien pagada por mí.

Spela – Lo creo: ya que, donde otro la pagaría con monedas de plata vos la pagaréis con doblas y céntimos],

o entre la madurez del amo y su lujuria:

Clemenzia – Di cotesto guardatevi molto bene, ch'io non voglio esser baciata da vecchi.

Gherardo – Paioti così vecchio?

Spela – Che credi? Al mio padrone non sono ancor caduti gli occhi fuor di bocca; volsi dire i denti (I, 4, p. 184)

[Clemenzia – De esto tened mucho cuidado, que yo no quiero ser besada por viejos.

Gherardo – ¿Te parezco tan viejo?

Spela – ¿Qué crees? A mi amo todavía no se le han caído los ojos fuera de la boca, se quiere decir los dientes.]

También Spela es el personaje que pone en resalte el egoísmo, la avaricia y la escasa generosidad del amo hacia su criado:

Gherardo – Se Virginio fa quanto m'ha promesso, io mi vo' dare il più bel tempo ch'uom di Modena. Che ne dici, Spela? Non farò bene?

Spela – Credo che molto meglio fareste a far qualche bene ai vostri nepoti, che stentano, e a me, che v'ho servito tanto tempo e non mi so' pure avanzato un par di scarpe; ch'io ho paura che questa moglie non vi mandi qui o che la vi faccia... So ben io (I, 4, p. 182)

²³ El personaje de *Pappus* –del griego *páppos* ‘abuelo’– en las farsas *atelanas*, representa la figura del viejo avariento, libidinoso y objeto de las burlas de los demás, y puede constituir el antecedente de papeles parecidos en la comedia italiana. Véase cap. I § 3.4.

[Gherardo – Si Virginio hace lo que ha prometido, yo quiero dedicarme el mejor tiempo que hombre de Modena. ¿Qué opinas, Spela? ¿No haré bien?

Spela – Creo que mucho mejor haríais a hacer algo de bien a vuestros nietos, que viven en estrecheces, y a mí, que os he servido tanto tiempo y no me ha sobrado siquiera un par de zapatos; que tengo miedo que esta esposa os mande aquí o que osa haga... Bien lo sé yo.]

Gherardo – [...] E sai? Se mi metti in sua grazia, ti vo' donare un mongile.

Spela – Ehi, liberalaccio! E a me che daretè? (I, 4, p. 184)

[Gherardo – [...] ¿Y sabes? Si me ayudas a captarme su amistad, quiero donarte un collar.

Spela – ¡Eh, espléndido! ¿Y a mí, qué daréis?],

y que pone de manifiesto la irrisión de la que Gherardo es objeto:

Spela – Può essere peggio al mondo che servire a un padron pazzo? Gherardo mi manda a comprare il zibetto. Quando lo domandai al profumiere e dissi ch'io non avevo più d'un bolognino, cominciò a dire ch'io non avevo tenuto a mente e che Gherardo doveva aver detto un bossol d'onguento da rognà: ché n'aveva bisogno; ché sapeva che non usava zibetto. Comincia'gli a dire, acciò che egli sapesse di questo suo amorazzo: e fu per crepar di ridere con certi gioveni che erano li; e voleva pur ch'io gli portasse un bossol d'assafetida; tal che, così dileggiato, me ne partii. Or, se 'l padrone il vuole, diemi più quattrini (I, 4, p. 201)

[Spela – Puede haber algo peor en el mundo que servir a un amo loco? Gherardo me manda a comprar algalia. Cuando la pedí al perfumero y dije que no tenía más que una moneda, empezó a decir que yo no recordaba bien y que Gherardo debía haber dicho un cubilete de ungiendo de roña: que le hacía falta, y que sabía que no usaba algalia. Empecé a contarle, para que supiera de este enamoramiento suyo: y estuvo a punto de morirse de risa con ciertos jóvenes que estaban allí; y quería que le llevara un cubilete de asafétida; así que, tan divertido, me vine. Ahora, si el amo lo quiere, que me dé más dinero.]

Asimismo, en un diálogo con el otro criado, Scatizza, Spela manifiesta su disconformidad con respecto a la actitud de Gherardo:

Spela – Se ad alcuno venisse voglia di racchiuder tutte le sciocchezze in un sacco, mettivi il mio padrone, ché sarà fatto a punto quanto e' vuole. E magiormente, or che gli è entrato in questa frenesia d'amore, egli si spela, si pettina, passeggia intorno alla dama, va fuor la notte a' veglini con la squarcina, canticchia tutto 'l dì con una voce rantacosa, ribalda e con un leutaccio più scordato di lui. E éssi dato infino a far le fistole (che gli venghino!) e i sognetti e i capogirli, gli strenfiotti, i materiali e mill'altre comedie: cose da far creppar di ridere gli asini, non che i cani. Or vuol portare il zibetto. Al corpo di Dio, che c'impazzerebben le palle. Ma ecco Scatizza che debbe tornar da le monache (I, 5, p. 186-187)

[Spela – Si a alguien se le ocurriera encerrar todas las necedades en un saco, que meta a mi amo, que estará hecho cuanto quiera. Y sobre todo, ahora que ha entrado en este frenesí de amor, él se afeita, se peina, pasea en torno a la dama, va por la noche a veladas con la escarcina, tararea todo el día con una voz bronca, áspera y con un viejo laúd que es más desafinado que él. Y se dedica incluso a hacer fistulas (¿qué le den!) y los soñetes y los carpítulos, los estrenfiotos, los materiales y miles de otras comedias: cosas de hacer morir de risa los asnos, y los perros. Ahora quiere traer algalia. Cuerpo de Dios, enloquecerían las bolas. Pero allá está Scatizza que debe de volver de las monjas.]

En el parlamento, en el que Spela emplea una serie de deformaciones para definir unas composiciones poéticas y literarias –*fistole* ‘fistulas’ por *epistole* ‘epístolas’, *sognetti*

‘soñetes’ por *sonetti* ‘sonetos’, *capogirli* ‘vértigo’ por *capitoli* ‘capítulo’, *materiali* ‘materiales’ por *madrigali* ‘madrigales’– se nos presenta uno de los pocos casos de discurso trabucado y de rasgos populares.

Las características de tosquedad e incultura, que son propias del personaje de clase social baja, en raras ocasiones se refleja en deformaciones lingüísticas, más bien se manifiesta en juegos de palabras y en tergiversaciones, como en el caso en el que Spela interpreta una locución latina como máxima napolitana y contesta a una sentencia seria con una expresión empleada en el juego de las cartas:

Gherardo – Gli è Amor che vuol così, non è vero, Clemenzia? *Omnia vincit Amor*.

Spela – Ohu! Che bel detto da napoletani! *Facetis manum*, brigata. Mai più fu detto (I, 4, p. 184)

[Gherardo – Amor así quiere, ¿no es verdad, Clemenzia? El amor lo vence todo.

Spela – ¡Ohu! ¡Qué buen dicho de napolitanos! *Jugad vuestra mano*, compañeros. Jamás fue dicho.]

La deformación de palabras es, en algunos casos, intencionada, y está destinada a provocar la risa a través de juegos lingüísticos, como en la crítica que Scatizza dirige a Virginio, su amo, porque cree que Lelia, recluida por su padre en un monasterio, no reside allí:

Scatizza – Ti so dir che questi padri che fan le lor figliuole monache debbono essere di que’ buoni uomini del tempo antico di Bartolomeo Coglioni (I, 5, p. 187),

[Scatizza – Sé decirte que estos padres que obligan a sus hijas a ser monjas tienen que ser de esos buenos hombres del tiempo antiguo de Bartolomeo Cojones]

parlamento en el cual se juega entre el nombre propio del capitán Bartolomeo Colleoni y el término vulgar *coglioni*.

Por lo tanto, lo que destaca es que los sirvientes de la comedia italiana –como sus sucesores en la *commedia dell’arte*: *Arlecchino*, *Pulcinella*, *Brighella*– a pesar de su ignorancia y de la presencia de algunos rasgos bastos, destacan por la astucia, por la inmediatez de la humorada, por la capacidad de solucionar cuestiones enmarañadas, como ocurre al final de la obra.

Sus orígenes tienen que buscarse en dos figuras de las farsas *atelanas*: *Maccus*, el personaje perezoso, tonto o pobre de espíritu y, sin embargo, insolente e irónico²⁴, y *Buccus*, el tipo estúpido, cobarde, ambicioso, fanfarrón e impúdico.

²⁴ De esta personaje –que hablaba piando como un pollito y que en el aspecto presentaba una nariz picuda, una joroba y una barriga prominente– derivará el Polichinela de la *commedia dell’arte*.

De la tradición latina el papel del criado toma también el carácter de glotonería, como su antecedente *Maccus*.

Encontramos, por lo tanto, un Stragualcia, obsesionado por la comida y por el vino, que se enfrenta con el *Pedante* que no sigue ese tipo de inclinación²⁵:

Pedante – Oh! Non sai quel che dice Cantalicio? «Dulcis amor patriae». E Catone: «Pugna pro patria». Hoc. Insumma, e' non c'è la più dolce cosa che la patria.

Stragualcia – Io credo che sia molto più dolce il tribiano, maestro. Così n'avess'io un boccale! ch'io sono spallato, a portare questa valigia (III, 1, p. 212)

[Pedante – ¡Oh! ¿No sabes lo que dice Cantalicio? «Dulce es el amor por la patria». Y Catón: «Lucha por la patria». Eso. En suma, no hay cosa más dulce que la patria.

Stragualcia – Yo creo que es mucho más dulce el vino tarrantés, maese. ¡Ojalá tuviera yo una jarra! Que yo estoy cansado de llevar esta maleta.]

Pedante – [...] così qui esclamano: «Trivella! Trivella!»

Stragualcia – Io vorrei più tosto che noi gridasemo: «Padella! Padella!» (III, 1, p. 213)

[Pedante – [...] así aquí exclamamos «¡Barrena! ¡Barrena!»

Stragualcia – Más quisiera yo que nosotros gritásemos: «¡Sartén! ¡Sartén!»]

También hallamos Stragualcia que discrepa con el punto de vista de *Agiato*, uno de los mesoneros:

Agiato – Veggasi chi tien più dilicato.

Stragualcia – Che tanto «dilicato, dilicato, dilicato»? Io vorrei, una volta, empire il corpo meglio e star manco dilicato, per me, io; ché tanta delicatezza è cosa da fiorentini²⁶ (III, 1, p. 213)

[Agiato – Véase quién lo tiene más delicado.

Stragualcia – ¿Qué muy «delicado, delicado, delicado»? Yo querría, una vez, llenar el cuerpo mejor y no estar nada delicado, para mí, yo; ya que tanta delicadeza es cosa de florentinos.]

Lope de Rueda mantiene algunas características de los personajes de la obra italiana, no obstante, traza un perfil más diferenciado en rasgos lingüísticos.

Los *simples* Pajares y Salamanca manifiestan su carácter en las contraposiciones y disputas con sus respectivos amos, pueden presentar algunos rasgos de ironía y colaboran en el desenredo de la comedia. Sin embargo, la fuerza cómica de estos dos personajes reside más en su caracterización baja y vulgar, partiendo de la obsesión por la comida y llegando a la deformación lingüística²⁷.

²⁵ Véase *supra*, § 1.2.1.

²⁶ Nótese también la crítica indirecta hacia Florencia por parte de los *Intronati* de Siena.

²⁷ La caracterización del *simple* basada en el sometimiento a las exigencias fisiológicas de comer, beber, dormir y en la deformación lingüística también se sitúa, según Crovetto 1975, en el ámbito de la

La figura del *simple* prosigue el camino empezado, en el teatro primitivo en España –en las farsas y en los juegos de escarnio de los siglos X y XI– por los *pastores* y los *bobos*, cuya simpleza generaba efectos cómicos²⁸. El personaje se desarrolla hasta llegar al papel del *gracioso* tan relevante en la comedia del *Siglo de Oro* –papel del que derivará también el Sancho Panza del *Quijote*–: se trata de un personaje de carácter jocosos y festivo, generalmente un criado, que constituye una perspectiva de distanciamiento de la obra, un elemento de complicidad con el público y, a veces, el punto de vista del autor. El *simple* presenta solo en ciernes el perfil irónico y socarrón que poseen sus compañeros de las comedias y de las improvisaciones italianas y su heredero español, el *gracioso*.

En *Los Engañados* los dos *simples*, Pajares y Salamanca, están caracterizados por dos actitudes: la preocupación por la comida y la caracterización lingüística baja y vulgar, en contraste con la expresión más elegante de los personajes de clase alta.

Los personajes Pajares y Salamanca aparecen, en la obra española, mayoritariamente en situaciones añadidas con respecto al modelo italiano.

Sin considerar la escena décima, que constituye el desenlace y en la que la presencia de la figura integra el contexto con algunas puntas de comicidad lingüística, Pajares aparece en las escenas primera y quinta, en dos situaciones que representan una innovación con respecto a *Gli Ingannati*. Las dos escenas poco añaden al desarrollo del enredo y se basan más bien en juegos de comicidad lingüísticas –los desatinos verbales del *simple*– y gestuales –en la primera Pajares se presenta vestido de mujer y principia una de las típicas riñas con el amo que pertenecían al repertorio del personaje del *simple*; en la quinta manifiesta un serie de dificultades en ponerse una capa–.

Lo mismo ocurre con el personaje Salamanca, que aparece en las escenas octava y novena de *Los Engañados*. En la octava, allá donde los autores italianos creaban efectos

representación de la oposición urbanidad/rusticidad de la que se ha hablado anteriormente. Véase n. 5 de este capítulo y cap. II, n. 19.

Diago 1994: 20 afirma: “El origen rural del personaje es incuestionable. En *Los Engañados* de Rueda, cuya acción se supone que transcurre en Módena, Pajares se niega a salir a la calle, vestido como va con las basquiñas de su señora, no fuera cosa que lo viera alguien del Almendralejo y se lo contara a su padre. Más adelante, el mismo personaje hará referencia a lo que dice «el cura de nuestro pueblo»”. Sobre el uso de un registro bajo y vulgar en la representación del *simple* como rasgo portador del significado de choque entre ambientes sociales diferentes, cfr. también Diago 1950: 196.

²⁸ Diago 1994: 20 observa cómo es muy probable que el término *simple* para indicar al personaje designado en las farsas, los coloquios y los autos de la época como *bobo* puede atribuirse a Timoneda (ya que también en sus obras y en las de Alonso de la Vega de las que el valenciano fue editor se encuentra la denominación de *simple*).

de comicidad en la parodia del Pedante, Rueda emplea el diálogo entre el *mesonero* y Salamanca con el intento de crear el juego burlesco a partir de los disparates y las equivocaciones pronunciadas por este último. En la novena, preludio de la agnición final –el criado se encuentra con Lelia creyendo que es Fabricio–, la presencia de Salamanca añade una vez más el elemento cómico a través de un uso deformado de la lengua y del tema de la comida.

Como se ha podido constatar, la originalidad ruediana reside en la intercalación de *Pasos* en la trama que le venía de la obra italiana: así ocurre en la escena tercera protagonizada por la *negra* Guiomar, y así en la primera en la que añade la situación de contraste de Pajares y Verginio: el autor interpolaba la comedia a través de estas piezas breves, seguro de los efectos hilarantes que tenían las ocurrencias experimentadas en el género en el que sobresalía.

Ambos personajes, como se ha adelantado, reciben la herencia de las figuras de las farsas latinas en lo que concierne el afán por la comida y la glotonería –y en esto reside uno de los pocos puntos de contacto con uno de los personajes de clase social baja de *Gli Ingannati*, Stragualcia–. Numerosos son los casos de referencias de los criados al hambre y a su apetito, como en el caso en el que Pajares critica las ayunas a las que lo obliga Verginio:

Pajares – Porque a las horas del comer me lança de casa, como a los moços de los carniceros la Cuaresma (V, p. 38);

y también:

Pajares – De que me hizo ayunar el lunes sin ser ayuno, ni cantallo el martillo de mi bravario (X, p. 66)

O en la alusión a la comida en el juego de palabras creada por Pajares entre *cabalgadura* y *cabalgablanda*:

Pajares – ¿Quién le demanda cabalgadura? Cabalga blanda me diesse vuessa merced, que cabalga dura ni grado ni gracias.

Verginio – ¿Qué's cabalga blanda?

Pajares – Un rollo o una rosca de aquellos que han amassado hoy, porque vaya caballero mi estrógamo; y a necesidad, un buen mendrugo de pan en las manos es bueno, por no ir hombre pensando en mal, ni murmurar de nadie (V, p. 39)

O en la lamentación paródica de Salamanca cuando, salidos de la posada el *amo* Fabricio y el *ayo* Quintana, se queda solo:

Salamanca – Salamanca me llamo, y aun me pesa d'ello.

Frula – ¿Por qué?

Salamanca – Porque en cosas de comer siempre quedo manco.

Frula – Ora bien, queda en buen hora.

Salamanca – Vaya con Dios, señor bodegonero. ¡Oh, pobre de ti, Salamanca! ¿Dónde irás agora, solo y en tierra ajena, y sin almorzar, ni quién te convide? Por aquí será bien que atravesase y pida la plaza a do se venden cosas de comer. (VIII, p. 55)

Y también en las reiteradas sugerencias a ir a comer cuando se está intentando convencer a Lelia –que él cree Fabricio– para que les siga a él y al *ayo* Quintana a la posada:

Salamanca – Vamos, qu'es hora de comer.

Lelia – ¿Quién te quita la comida?

Salamanca – Él me la quita, pues venir no quiere.

Lelia – Yo no tengo para qué.

Salamanca – Bien lo creo, pues tiene su tórtola en el buche.

Quintana – Calla, diablo, con tu comida.

Salamanca – Bien tenéis vos por qué callar, dómine faldetas, pues antes de salir de la posada allí os engollís las sopas como anadón nuevo los livianos o caracoles (IX, p. 58)

Como, finalmente, en la ya mencionada cita en latín:

Salamanca – Señor mase Quintana, si aquél no es Fabricio, ¿qué esperamos? Vámonos *ad comedendum ad posatam* (IX, p. 61)

En algunas ocasiones, la comicidad se consigue a través una serie de *quid pro quo*: el *simple* trabuca el sentido de las frases de otros personajes y parafrasea según criterios ilógicos:

Frula – Tu señor, el moço, bebió con una tórtola.

Salamanca – Pues, qué diablos, ¿no había taça en casa, que bebió con una tórtola?

Frula – Comió un páxaro, animal.

La *vis cómica* de estos personajes reside también en una serie de expresiones populares, de dichos, refranes y juegos de palabras que les proporcionan una capacidad expresiva de espontaneidad que caracteriza exclusivamente a las figuras de estrato social bajo.

Afirma González Ollé (en Rueda 1973: XXV): “El habla de Pajares apenas presenta deformaciones [...], pero menudean las imágenes y comparaciones desaforadas y ridículas [...] y las creaciones expresivas”.

Es el caso, por ejemplo, de la inserción en las partes de Pajares de términos de nuevo cuño –*marigalleta*, *dama de forja*, etc.–, forjados con la intención de dar expresividad y un cierto color popular a la lengua del *simple*²⁹

Pajares – Porque quería el señor amo con todo su seso que le fuesse yo acompañando de calle en calle hecho *marigalleta* (I, p. 14)

Pajares – Yo le diré: que piensa el otro qu’ es el hombre *majano* o *sayalero* y dille han que ando hecho *santera* o *dama de forja* (I, p. 15)

Estas voces se emplean con un significado despectivo que alude a la falta de virilidad de Pajares, como demuestra la preocupación del criado por el hecho de que la noticia de que iba vestido de mujer llegue a su padre:

Pajares – ¿Paréscele a vuessa merced que, si topa por ahí el hombre con alguno del Almendralejo, que irán buenas nuevas a mi padre?

Verginio – Por cierto muy malas.

Pajares – ¿Qué nuevas?

Verginio – ¿Qué me sé yo de los que tú te piensas?

Pajares – Yo le diré: que piensa el otro qu’ es el hombre *majano* o *sayalero* y dille han que ando hecho *santera* o *dama de forja* (I, p. 15)

En muchas ocasiones el mecanismo cómico se crea a través de un insistente uso de fórmulas de cortesía o de un manifiesto esfuerzo del personaje para evitar términos que él considera malsonantes:

Pajares – Pues ahí, mal punto, caí, *hablando con reverencia*, y casi medio de boca (I, p. 14)

Pajares – Apártese vuessa merced de mi cobridero, y *perdone* (V, p. 36)

²⁹ Para un análisis más detallado de estos términos, véase *infra*, cap. VI.

Pajares – Dize la verdad; mas, *pecador de mí y de vuessa merced*³⁰, y *perdone* que los parto por medio, ¿quiere que me ande yo de calle en calle halconeando, dando manotadas como pez que ha caído en el garlito, o como mulo de añoria, que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto?” (V, p. 37)

Sin embargo, Pajares parece darse cuenta de sus dificultades retóricas y revela la intención de expresarse de forma más elegante, aunque –por su falta de competencia lingüística– caiga en el vulgarismo o en el dialectalismo –*vocabro/vocablo*– con lo que se ridiculiza aún más su habla:

Verginio – Pues, ¿cómo dezías que te habías embarrado?

Pajares – Pues díxelo *por afeitar el vocabro*, que mejor dixera encer[r]ado o alquitrado, que no embarrado (I, p. 14)

En algunos casos, por su falta de competencia lingüística, llega a alterar términos empleados correctamente por su amo:

Verginio – ¿Paréscete que está bien cubierta?

[...]

Pajares – ¿Ansí? Ya, ya. ¿Está bien cubrida? (V, p. 37)

Asimismo, las partes de Pajares están salpicadas de metáforas y comparaciones que dan más relieve cómico al diálogo:

Pajares – Yo le diré a vuessa mercé qué tal, que me dezían que *parecía calabaza en conserva o milanazo con liga* (I, p. 14)

Pajares – ¿A porpósito búrlase conmigo? ¡Hame liado *como a costal de arriero* y «*toma el sombrero!*»” (V, p. 37)

Pajares – ¿Con qué mano lo habría de tomar? Sé que no tiene maneras ni sacabuches mi capa *como balandrán de arcediano*” (V, p. 37)

Pajares – ¿Quiere que me ande yo de calle en calle halconeando, dando manotadas *como pez que ha caído en el garlito, o como mulo de añoria, que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto?* (V, p. 37)

Pajares – Porque a las horas del comer me lança de casa, *como a los moços de los carniceros la Cuaresma* (V, p. 38)

Pajares – ¿Qué os parece? ¡Espérale *el reloix de Guadalupe!* (V, p. 39)

Pajares – Y a vuessa merced estánle diziendo ya no es de menester el garrote, y él no sino sacudir *como en costal relleno* (V, p. 40)

³⁰ González Ollé (en Rueda 1973: XXV) así comenta la expresión: “En otros casos, la aplicación mecánica de fórmulas de cortesía provoca la inconveniencia jocosa (*pecador de mí u de vuessa merced*)”.

Pajares – que juro a mí pecador, *más esperado habéis sido vos y essotra que sereno tras ñublado* (V, p. 40)

Comparaciones que provocan la exclamación de Verginio:

Verginio – Ganosa viene la bestia de comparaciones (V, p. 37)

a la que contesta Pajares con un juego de palabras en verso, provocadas por una reinterpretación impropia:

Pajares – Bastián de Pajares me llaman, señor, para cuanto mandare (V, p. 38)

Como se puede intuir de las citas relativas al habla de los *simples*, y como subraya González Ollé (en Rueda 1973: XXV), el personaje de Pajares está caracterizado más a través de los gestos y de las ocurrencias cómicas que mediante la caricaturización lingüística: la lengua de Pajares presenta escasas deformaciones léxicas y solo en algunos casos se pueden apreciar casos de rotacismo típicos de la lengua convencional del sayagués. Mientras que la caracterización de Salamanca, aparte de connotarse más puntualmente a través de los rasgos de habla de los rústicos –el tema del habla estos personajes será tratado de manera pormenorizada en otro capítulo³¹–, se define por una índole más próxima a la de sus modelos italianos: las respuestas inmediatas y sagaces, el enfrentamiento verbal –hecho de malas interpretaciones léxicas y de deformaciones intencionales– con sus interlocutores de clase alta, confieren al personaje un perfil más inteligente y un espesor más verosímil.

Es el caso, por ejemplo, de la réplica mordaz –cuya comicidad está incrementada por las deformaciones léxicas– al *ayo* Quintana con el que cuestiona burlándose de los arquetipos en los que la cultura del *preceptor* está basada.

Quintana –¿Qué dizes? ¿Qué algarabía es éssa?

Salamanca – ¿Algarabía es esta? Es *gramátula*, y aun de la más fina de *Alcalá de Humares*. (IX, p. 62)

Y también la ironía con la que ridiculiza la vestimenta del *ayo*:

Salamanca – Bien tenéis vos por qué callar, *dómine faldetas*, pues antes de salir de la *possada* allí os engollís las sopas como anadón nuevo los livianos o caracoles. (IX, p. 58),

³¹ Véase cap. VI.

o incluso su nombre propio:

Salamanca – Y pues yo, mase Quintana, o cuartana, ¿quédome hecho campaleón? ¿Piensa que me [he] de mantener del aire? (IX, p. 63)

Se puede constatar, por lo tanto, que, los *criados* de Lope de Rueda no siguen de cerca el ejemplo de sus modelos de *Gli Ingannati*. Raras veces –en algunos casos Salamanca– se caracterizan por la ironía socarrona y por la crítica inclemente hacia los personajes de clase social alta que es propia de sus *compañeros* italianos. Continúan, en cambio, los elementos de contraste con su amo, la caracterización a través de componentes de pragmatismo que los induce a preocuparse, en primer lugar, de las circunstancias básicas de la vida, e introducen un elemento de innovación en la caracterización baja, a veces incluso rústica, del habla, permitiendo que Rueda consiga ese rasgo de realismo y de espontaneidad que connota sus obras: “Constituye este realismo coloquial el rasgo más característico del estilo lingüístico de *Los Engañados*”³² y “Esta espontaneidad del diálogo constituye, en el plano lingüístico, lo que, respecto del contenido representa la presencia escénica de situaciones de la vida cotidiana y la creación de tipos populares”³³.

1.3 Los personajes añadidos

1.3.1 La negra Guiomar

El personaje del español en la comedia italiana poseía unos rasgos caricaturescos y reflejaba el rechazo por la presencia española en Italia; no podía, por lo tanto, conservarse en la obra de Lope de Rueda y cedió el paso a un carácter más propio del teatro hispánico y más correspondiente al contexto social español de la época, el personaje de la *negra*. Esta figura –que pone en primer plano uno de los tipos marginados, así como los moros y los gitanos, tan típicos de las obras de Rueda– se encuentra, además que en *Los Engañados*, también en la comedia *Eufemia*³⁴, y representa una caricatura de un tipo social común en la España de la época. Se trata de un tipo cómico-grotesco cuya introducción en la pieza teatral tiene la finalidad de engendrar la risa del público. A tal fin, el personaje se define a través de una

³² González Ollé (en Rueda 1973: XXVII)

³³ González Ollé (en Rueda 1973: XXVIII).

³⁴ Cfr. caps. IV y V.

caracterización que comparte parcialmente con el personaje del *simple*: su presencia en un contexto burlesco y separable del desarrollo de la acción principal, el empleo de una jerga específica del personaje y la caracterización a través de un lenguaje deformado y caricaturesco³⁵.

El personaje del *negro*, según observa Chasca 1946, era una de las figuras más importantes de las obras teatrales españolas del siglo XVI y aparece en numerosas comedias prelopescas. En la literatura ibérica encuentra espacio en numerosas obras a partir del siglo XV: este tipo cómico es representado en *O clérigo de Beira*, *Nao d'amores* y *Fragoa d'amor* de Gil Vicente y en el *Cancioneiro Geral*; en las *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinoso; en los *pasos* y en las comedias *Los Engañados*, *Eufemia* and *Tymbria* de Lope de Rueda; en la *Farsa theologal*, *Farsa del Moysén*, *Farsa de la hechicera*, *Farsa de la Fortuna* y *Farsa de la ventera* de Diego Sánchez de Badajoz; en *Tesorina* de Jaime de Güete; en la *Segunda Celestina* de Federico de Silva; en la *Comedia pródiga* de Luis de Miranda; en un *paso* de Juan Timoneda; y en la *Tercera parte de la comedia Celestina*³⁶.

Se trata de un personaje de origen africano y que no tiene el español como lengua materna³⁷ (cfr. Giglio en la comedia italiana) por lo que su habla se caracteriza por ser una variante del español, deformado en los niveles fónico, morfosintáctico y léxico-semántico (con interferencia de su idioma nativo y del portugués).

“La escena tercera dramatiza [...] la figura de la *negra* Guiomar, uno de los personajes más característicos del teatro de Rueda. El episodio, que no tiene más relación con la acción principal que la dependencia de Guiomar como criada de Gerardo y Clavela, constituye en sí, uno de los *pasos* más significativos [...]. En el primer segmento, Guiomar explica a su señor los trabajos caseros que realiza”³⁸ en una lengua trabucada y

³⁵ El tipo cómico del *simple* y del *bobo* de los *pasos* y de los entremeses servirá de modelo, algunos siglos más tarde, para el empleo del mismo personaje en la tonadilla, donde será “una figura cómica y plana. Dada la cortedad de las piezas y su función de mero entretenimiento solo podía ser así” (De la Fuente Ballesteros 1984b: 194).

³⁶ Cfr. Chasca 1946 y De la Fuente Ballesteros 1984.

³⁷ En la obra, Guiomar hace referencia a la “terra de Manicongo”. *Manicongo de los bacongo* (pueblo congo) era el monarca de las seis provincias del Reino del Congo –situado en el norte de Angola– que fue la principal fuente de esclavos para los portugueses, mayores proveedores de esclavos en la época. Con los viajes de descubrimiento, la presencia de esclavos negros en España –ya documentada en época prerromana y romana–, sufre un notable incremento, tanto que a finales del siglo XVI se contaban entre 100.000 y 300.000 esclavos en la península (la mitad de los cuales en Andalucía). A partir de finales del siglo XVII la esclavitud en España empieza a decrecer, hasta que una Real Orden, en 1836, pone fin a la explotación de esclavos. Las obras de Lope de Rueda y las que hemos citado manifiestan cómo el fenómeno de la esclavitud debía de ser una realidad difundida de la que queda huella casi exclusivamente en la literatura y en el arte.

³⁸ Hermenegildo (en Rueda 2001: 45).

repleta de desaciertos lingüísticos. El diálogo, en algunas ocasiones, según el típico artificio humorístico de error/rectificación empleado frecuentemente en las escenas protagonizadas por los *simples* y las *negras*³⁹, se realiza con la inmediata corrección del amo que pone en evidencia la inexactitud en la que ha caído el personaje cómico:

Gerardo – ¿Qué haciendas son las vuestras, señora?

Guiomar – ¡Ay, señor Jesun Cristo! ¿Qué fazendas me lo pides? Primero por la mañanas, ¿no *barremo* la casa? En apué, ¿no *ponemo* la oya? En apué, ¿no *paramo* la mesa? En apué, ¿no *fregamo* la cudeya y la pratoz?

[...]

Guiomar – En apué, ¿no me manda siñora Clavela que colamo la flor de la *cucucena*? (*Engañados*, III, p. 23)

Gerardo – De açucena, diablo, que esso pienso que querrás *dezir*.

Guiomar – Sin *siñor*, y de xamín y de monqueta para adobar aquele guante que le tiene comendaros. (*Engañados*, III, p. 23)

En la segunda secuencia del intercambio dialógico “discute y se defiende de los virulentos ataques que otra criada, Julieta, lanza contra ella en presencia de Clavela, la señora”⁴⁰. Julieta se dirige a Guiomar con una serie de indultos que se refieren al color de la piel:

Julieta – ¡Ay, amarga de mí, y qué diablo quiere allá fuera la cara de carbon de breço!

[...]

Julieta – Sí por cierto. ¿Y todo esso era? ¿Que no podía traello la cucaracha de sótanos, sino muy al lado con su señora?

Guiomar – Anda, ofrezco tan diablo; trae aquí un par de movadiyas en que sentar siñora.

Julieta – Pues agradeceldo a quien está delante, que en buena fe que quiçá...

[...]

Julieta – ¿Pues por qué consiente vuessa merced que me deshonne delante d’ella esta cara de párago por remojar.

Guiomar – ¡Miráme la salmandera! ¿Ha viso qué pantasía tiene, cara de sin gorgüença?

Julieta – ¡Oíxte, mi duelo! ¿Para quién has de tener vergüença? ¿Quién es ella? ¡Assí la arrastren! (*Engañados*, III, p. 27-28);

³⁹ Sobre este mecanismo como recurso cómico, cfr. Veres D’Ocón 1950: 219 y ss. y Carlucci 1997: 168-169.

⁴⁰ Hermenegildo, *ibíd.*

y a la incapacidad de emplear correctamente la lengua española. Véase por ejemplo, el uso del verbo *roncar* para definir la manera de hablar de la *negra*:

Julieta – Sí, sí, no le ronquéis. (*Engañados*, III, p. 28)

o la rectificación de Julieta cuando Guiomar emplea términos incorrectos, corrección a la que la *negra* contesta con otro error:

Guiomar – Por esso primer fijo que me nacer en Portugal le yamar Diguito como siñor si *saragüelo*.

Clavela – Su *agüelo* dirás.

Guiomar – Sí, siñora, su *sabuelo*” (*Engañados*, III, p. 29);

Julieta – Tan desatinada y tan borracha me venga el bien

Guiomar – Quin sa borracha, Chuchuleta? ¡Ay, mandaria, mandaria! Plegata Dios que mala puntería te corra y no veas carralaselendas (*Engañados*, III, p. 29)

Frase a la que incluso Clavela reacciona con una crítica:

Clavela – ¡Ay amarga, qué carnestoliendas y qué mal pronunciadas! (*Engañados*, III, p. 30)

Finalmente, el altercado degenera con ulteriores insultos y expresiones injuriosas:

Julieta – ¡Mal corrimiento venga por ti, amén!

Guiomar – Andá, putiñas medrosas, no es mi honras tomame contigo.

Julieta – ¡Mire qué fantasía! Pues callá, doña negra, que agora ha mandado su Alteza que a todos los negros y negras hagan pólvora.

Guiomar – Cagajón paral merda, tomá pala vos y a mandamento. (*Engañados*, III, p. 30)

Asimismo, en la escena se representan algunos de los motivos relacionados de manera estereotipada con este personaje: 1) la ostentación de su procedencia de un ambiente familiar encumbrado:

Guiomar – No, siñor, que ya tenemo un prima mía contrita na religiona monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. [...] (*Engañados*, III, p. 24);

2) el recuerdo doloroso de la familia de la que fue separada con la reducción en esclavitud:

Guiomar – Aquella moçacho, aquella mi fijo, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén.» ¡Ay! ¡Dios te la preste, fijo de la coraçón y de l'antrañas!

Clavela – No llores, Guiomar, no llores.

Guiomar – No podemos fazer otro, porque tenemos la trógamo toro, toro, yeno de fatriqueras (*Engañados*, III, p. 30)

3) la aspiración a la libertad y la creencia que podrá conseguir ese estado, y 4) el afán de contraer matrimonio y formar una familia:

Guiomar – [...] «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante» (*Engañados*, III, p. 24)

Guiomar – [...] Yo, señor, queremos muntipicar a mundos.” (*Engañados*, III, p. 24)

El tipo resulta uno de los más simbólicos en Lope de Rueda, también porque, si queremos creer al testimonio de Cervantes, el mismo autor se ocupaba de ponerlo – parece con gran maestría– en escena, tanto que afirma Hermenegildo: “Eulalla [la *negra* de la comedia *Eufemia*] es un vehículo de lucimiento personal del actor”⁴¹.

Del estudio de la obra y de la suposición de cómo tenía que ser puesta en escena se puede deducir que la pieza era una de las más significativas por la carga cómica que asumía en sí. La función paródica del personaje, el uso de una lengua deformada y ridiculizada, la creación, gracias a dicha deformación lingüística, de *quid pro quo* y los juegos de palabras, pueden ser la explicación de la introducción de una escena que, a primera vista, nada tiene que ver con el enredo general y que se aleja mucho del modelo italiano⁴².

⁴¹ Hermenegildo (en Rueda 2001: 34).

⁴² Difícil sería ver, en este contexto, la función de “signo dramático” y de “ícono visual” de la marginación atribuida a Guiomar por Hermenegildo (en Rueda 2001: 45).

CAPÍTULO IV

EUFEMIA

ESTUDIO DE LAS POSIBLES FUENTES

1. La Comedia Eufemia

La comedia *Eufemia* es una pieza teatral en prosa, dividida en ocho escenas. La obra empieza después de un *Introito* en el que el autor relata que la acción se desarrolla, en Calabria (Italia), donde Leonardo, en busca de nuevas experiencias, se aleja de casa, dejando sola a su hermana Eufemia, y empieza a trabajar para el *señor de baronías* Valiano. Adelanta, además, que en la historia se maquiñará una emboscada de la que derivará un gran daño; sin embargo, la divina Providencia pondrá remedio al engaño y se asistirá a un final feliz.

La comedia narra cómo Leonardo, determinado en conocer nuevas tierras, emprende un viaje a pesar de las suplicas de su hermana Eufemia para que no se marche. Llegado a un pueblo, entra al servicio de Valiano y, en una de las conversaciones que entretiene con él, teje las alabanzas de su hermana. Mientras tanto, Eufemia recibe de una gitana la predicción de que su hermano correrá peligro de muerte a causa de una traición de la que ella misma es objeto; la gitana revela asimismo que, al final, la verdad saldrá a la luz. De hecho, Paulo, un anciano criado envidioso de los éxitos de Leonardo, lo acusa de no haber dicho la verdad a propósito de la honra de su hermana, ya que él mismo puede afirmar haber “dormido con ella en su mismo lecho”¹, y lo acredita enseñando unos pelos que le nacen a Eufemia en un lunar del hombro izquierdo. Valiano decide, por lo tanto, castigar a Leonardo con la muerte. Cuando Eufemia recibe una carta de su hermano quien la acusa de deshonestidad, la criada Cristina se acuerda de cómo un hombre había insistido en tener noticias de su ama, y cómo ella le había dado información sobre su aspecto y algunos pelos que tenía en el referido lunar. Eufemia, comprendiendo el motivo de las acusaciones, parte al pueblo donde reside Valiano y, en una estrategia en su defensa, atribuye a Paulo un robo ficticio que dice haber sufrido en su casa, y lo culpa de haber dormido con ella en varias ocasiones. Paulo rechaza las

¹ Rueda 1967: 92.

acusaciones afirmando que él no conoce a esa mujer. El engaño es descubierto, Paulo es condenado a muerte, Leonardo recibe los honores que le habían sido prometidos y Eufemia es pedida por esposa por Valiano.

Como en las otras comedias de Lope de Rueda, en la comedia *Eufemia* la acción principal está enriquecida por la inserción de algunas escenas intercaladas o intervenciones por parte de personajes secundarios, cuya finalidad es amenizar con una serie de *gags* hilarantes el desarrollo de la obra. Se trata de cuadros que “completan y organizan la fiesta dramática global que más tarde tendría lugar en los corrales clásicos, con la puesta en escena de los entremeses como elementos modificadores de la tensión dramática”² y en los que los caracteres aparecen más delineados dramáticamente.

La obra se abre, precisamente, con un pequeño altercado entre Leonardo y el *simple* Melchior, en el que este, en un discurso cómico repleto de términos trabucados y de malentendidos, menciona los vicios de los padres y los oficios a los que se dedicaban. La conversación, interrumpida por un breve diálogo entre Leonardo y Eufemia, se reanuda con la entrada en escena del personaje de la *vieja* Jimena. Eufemia apremia a Melchior para que este cumpla la tarea que le ha encargado Leonardo: esto da lugar a un polémico intercambio de insultos entre Melchior y Jimena, en el que interviene la *moza* Cristina para recordar a Melchior que no ha quitado la silla al caballo de Leonardo desde hace tres días, lo que da lugar a otras ocurrencias cómicas.

Asimismo, uno de esos *pasos* ocupa enteramente la segunda escena, en la que asistimos a la preparación del duelo entre el *lacayo* Vallejo y el *paje* Grimaldo. Aquel, ostentoso de hazañas improbables, desafía al paje en combate por un fútil motivo; combate que no llegará a ser consumido gracias a las vacilaciones de Vallejo que le permiten descubrir que Grimaldo es hijo de quien en muchas ocasiones le ha liberado de la muerte. La escena se desarrolla siguiendo el arquetipo del *miles gloriosus*, personaje fanfarrón cuya comicidad reside en la desproporción entre la exageración de lo narrado y la cobardía de su actitud.

En la escena tercera, también se desarrolla un parlamento con finalidades burlescas entre Leonardo y Melchior: este, cansado del largo camino y hambriento, cuenta cómo, durante la mañana, ensimismado en sus pensamientos, se ha perdido detrás de un desconocido pensando que era su amo. La acción se desarrolla entre las ocurrencias cómicas del *simple*, y sus despropósitos verbales.

² Hermenegildo, en Rueda 2001: 32.

Otra circunstancia cómica es protagonizada, en la escena cuarta, por el *lacayo* Vallejo, quien, interrumpe con sus fanfarronadas el serio parlamento entre Leonardo y el *señor de baronías* Valiano. También, en la escena quinta, se asiste a la escaramuza entre la *gitana* y la *moza* Cristina, ambas delineadas según los tópicos del teatro de la época³.

Igualmente, en el escena sexta, el personaje de Melchior, con sus parlamentos, enriquece de manera cómica un episodio de por sí grave –la entrega por parte de Melchior de la carta en la que Leonardo acusa a su hermana de deshonestidad y falsedad–.

Finalmente, en la escena séptima se pone en escena un momento de la relación amorosa entre el *lacayo* Polo y la *negra* Eulalla.

Como se puede observar, por lo tanto, como en el caso de *Los Engañados*, también en la comedia *Eufemia* las escenas están intercaladas por esas pequeñas piezas que Timoneda definió *pasos*. Este identificó como tales la segunda y la séptima escenas: se trata de breves composiciones dramáticas, protagonizadas por los personajes secundarios, cuya autonomía con respecto a la trama les hace susceptibles de ser puestas en escena separadamente⁴.

2. Fechas de composición y fuente de la *Comedia Eufemia*

Es difícil señalar cronológicamente la redacción de la comedia *Eufemia*. Leandro Fernández de Moratín⁵ indica, como fecha de composición, el 1544; Fred Abrams⁶ la sitúa entre 1542 y 1543, tomando como referencias la frase “serpentino de bronce”⁷ pronunciada por Vallejo en la segunda escena y la alusión a la armada de Cádiz hecha por el mismo personaje en la escena cuarta. No obstante, según Arróniz (1969: 90) se trata de dos referencias demasiado imprecisas para que se tengan en cuenta para la datación de la obra. La mención del *cañón de Cartagena*, además, se encuentra en uno de los dos *pasos* presentes en la comedia, y es probable que la comedia y el *paso* hayan

³ “La criada es ladrona. La gitana es maestra en el arte de la burla y de la mentira” (Hermenegildo, en Rueda 2001: 33). Montiel 2006: 95 discrepa de esta afirmación, ya que “[la gitana] no es embustera ni mentirosa, sino portadora del don de la premonición”.

⁴ Sobre una hipótesis de reconstrucción escénica de la comedia *Eufemia*, véase Montiel 2006.

⁵ Moratín 2008: 1465-1466.

⁶ Abrams 1961.

⁷ Rueda 1967: 70.

sido compuestos en momentos diferentes⁸. Arróniz (1969: 91) es propenso a datar la obra alrededor de 1554, considerando más fiable la indicación, en la escena segunda, de la ciudad de Benavente, ciudad donde Lope de Rueda actuó en ese mismo año.

Por lo que se refiere a las posibles fuentes, la averiguación del germen de inspiración de la comedia aparece más arduo que en el caso de la comedia de *Los engañados*. Las investigaciones se han detenido en un indicio proporcionado por Timoneda en *El patrañuelo*, en el que el editor de las comedias ruedianas afirma que de la *Patraña Quincena* “hay hecha comedia, que se llama *Eufemia*”⁹. Puesto que el cuento de Timoneda toma inspiración de la *Novella novena* de la segunda jornada del *Decamerón* de Boccaccio, la crítica ha señalado, también, esta *novella* como fuente de la comedia *Eufemia*. Sin embargo, dadas las numerosas divergencias entre el cuento boccacciano y *Eufemia*, ya Menéndez y Pelayo¹⁰ y Bourland¹¹ consideraron improbable que el primero fuera modelo de la segunda. Arróniz, finalmente, valorando los elementos de analogía y de discrepancias entre los dos productos literarios, llegó a la conclusión de que Rueda habría tomado como modelo una comedia desconocida basada en el cuento del *Decamerón*.

3. La *novella* de Boccaccio

Siguiendo el modelo de la investigación llevada a cabo por Arróniz, es oportuno comparar la comedia de Rueda con el cuento de Boccaccio.

La *Novella novena* de la segunda jornada, *Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi so tornano a Genova*, se abre en París, donde, en una conversación entre algunos

⁸ Además, como señala Hermenegildo (en Rueda 2001: 29), el hecho de que la comedia haya podido ser objeto de modificaciones finalizadas a la adecuación a los diferentes lugares donde se representaría, hace difícil que una cita o una expresión contenida en el texto permita definir la fecha de composición.

⁹ Timoneda 1971: 170.

¹⁰ Menéndez y Pelayo 2008: 77.

¹¹ “Timoneda's statement, however, must not be construed to mean that his story as such had been used as the basis of a play, but only that the same material had served as foundation for a *Comedia*; for Rueda's *Eufemia* was in existence in 1544 [...], twelve years before the approbation for the *Patrañuelo* was granted.

The *Eufemia* has in common with *Patraña 15* only the stratagem by means of which the calumniator is able to give an appearance of truth to his statements; and it seems improbable that Lope de Rueda made use of Boccaccio's story”. Bourland 1905: 86.

mercaderes, Bernabò de Génova ensalza las virtudes y la honestidad de su mujer Ginevra. Al escuchar las palabras del genovés, uno de los mercaderes, Ambrogiuolo de Piacenza, se burla de él e intenta convencerlo de que no puede existir una mujer de tales dotes. Bernabò, para demostrar la veracidad de lo que afirma, llega a desafiar a Ambrogiuolo a que intente corromper a su mujer. Ambrogiuolo va a Génova donde descubre que su empresa es imposible; decide, por lo tanto, inducir a una mujer cercana a Ginevra para que lo conduzca, escondido en una caja, al dormitorio de ella. Regresado a París, Ambrogiuolo, describiendo las características del dormitorio, mostrando unos objetos robados de él y refiriendo haber visto en el cuerpo de la mujer un lunar con seis pelos, convence a Bernabò haber gozado de los favores de su esposa. Bernabò encarga a un familiar para que mate a su mujer; sin embargo, este, sintiendo piedad por ella, le permite que se escape. Ginevra, en traje de marinero y bajo el nombre de Sicurano de Finale, empieza a servir a un hombre catalán, el cual la conduce hasta Alejandría. Aquí su conducta llama la atención del sultán, a quien empieza a ofrecer sus servicios y cuyos favores, en breve, consigue. En dicha situación, en una feria que se celebra bajo la señoría del sultán, Sicurano, encuentra, entre las mercancías vendidas, los objetos que Ambrogiuolo le había sustraído. Al preguntarle de dónde viene la mercancía, el mercader le confiesa la manera en la que los ha conseguido, la apuesta ganada con Bernabò y la muerte que este le ha infligido a su mujer. Obtenida cierta confianza con Ambrogiuolo –a quien invita a relatar la hazaña al sultán–, Sicurano consigue que el sultán emplace a Bernabò y a Ambrogiuolo, y obliga este a contar la empresa de la que se jacta: Ambrogiuolo, espantado por la coerción, aunque seguro de no tener que devolver el dinero ganado con el engaño, confiesa la verdad. Sicurano pide que el sultán perdone al engañado y castigue al embaucador, y promete conducir allí a la mujer. Ante el asombro de todos, Sicurano se descubre como Ginevra; el sultán manda que se ajusticie a Ambrogiuolo, que sus haberes se entreguen a Ginevra, y que se celebre una fiesta en honor de los esposos. Bernabò y Ginevra, con gran riqueza y gran alegría, regresan luego a Génova.

4. La novella de Boccaccio y la comedia *Eufemia*

El cotejo de las dos obras permite destacar algunas analogías y diferencias. En el ámbito de las similitudes se pueden registrar el tema de la honestidad de la mujer, la partida del protagonista masculino, la calumnia perpetrada en detrimento de este –incluido un

detalle menor, la visión del lunar con pelos de la dama, que será la prueba de carga de la infidelidad— la traición por parte de una persona cercana a la mujer y el final feliz de la fábula, tras haber sido desenmascarado el impostor a través de una estratagema ideada por la protagonista.

Las discrepancias, sin embargo, son mucho más copiosas. En primer lugar, el cuento es protagonizado por una pareja de cónyuges y la comedia por dos hermanos; en segundo lugar, la escena, en el cuento, es ambientada en París y en Alejandría, mientras que en la comedia se anuncia en el *Introito* que la historia se desarrolla en Calabria —si bien todas las referencias posteriores aludan a localidades españolas¹²—; en tercer lugar, en la comedia no aparece el motivo de la apuesta; asimismo, en la obra de Rueda, aparece un motivo nuevo, el del vaticinio llevado a cabo por el personaje, igualmente novedoso, de la *gitana*. Además, en la comedia, Eufemia no es víctima de un propósito homicida, sino que se le anuncia, a través de una carta, el motivo de la sentencia a la que ha sido condenado el hermano. Los personajes, también, son diferentes: en la comedia no aparece la figura del sultán; en el cuento, el engaño es realizado gracias a la colaboración de una conocida de la mujer, donde en la comedia es la criada ingenua la que proporciona la ayuda que será fatal a los protagonistas; en la *novella*, además, el mundo escénico es el ambiente de los mercaderes, mientras que, en la comedia, la escena se desarrolla en un entorno señorial. En este contexto, la figura del embaucador mismo y del móvil que lo empuja a actuar deshonestamente son distintos: en un caso, se trata de uno de los mercaderes que, incrédulo, desafía al protagonista; en el otro, es un personaje cercano al *señor de baronías*, movido por la envidia de los favores que el recién llegado recibe por el señor. En la comedia —quizás por exigencias teatrales— se omite el viaje de Paulo —solo en la escena sexta el público aprende cuál ha sido el mecanismo del engaño— allá donde Boccaccio se detiene en narrar los pormenores del acercamiento del impostor a Ginevra. Finalmente, Lope de Rueda varía las características de la estratagema llevada a cabo por la mujer para demostrar su honestidad.

¹² Montiel 2006: 94 n. explica las referencias a localidades españolas como un mecanismo de adaptación del modelo italiano para un nuevo público.

5. Similitudes de la comedia *Eufemia* con otras obras

Cotarelo, en su amplio estudio *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*¹³, adelanta la opinión de Arróniz afirmando que “es posible que Rueda (puesto que difiere en los pormenores del cuento boccaciano) tomase el argumento de su comedia directamente de alguna italiana”¹⁴. Además de la *novella* del *Decamerón* –que considera modelado sobre un cuento oriental–, Cotarelo recuerda otras obras de contenido parecido a *Eufemia*: la quincena *patraña* de Timoneda y la tragedia *Cymbelin* de Shakespeare. Pese a las opiniones de Cotarelo y de Arróniz, hasta ahora, no se conoce ninguna obra teatral italiana que tratara una trama similar a la de la obra ruediana¹⁵.

El cotejo con otras obras ha permitido destacar el sorprendente parecido con otro cuento italiano. Se trata de un cuento siciliano recogido en una recopilación de fábulas siciliana por la estudiosa suiza Laura Gonzenbach (1842-1878). Miembro de la comunidad mercantil suiza residente en Messina, Gonzenbach, en la estela de los estudios folclóricos llevados al cabo en siglo XIX, entre 1868 y 1869 escuchó y transcribió en alemán un centenar de cuentos populares de la Sicilia oriental. La obra fue publicada en 1870 en Leipzig con el título *Sizilianische Märchen*. En la obra, recientemente traducida al italiano por Luisa Rubini (responsable de la edición) y Vincenzo Consolo, aparece el relato *I due figli del Principe di Muntiliuni* cuya trama presenta numerosos elementos en común con la comedia de Lope de Rueda. Los príncipes de Muntiliuni eran muy ricos pero no tenían hijos. El príncipe ordena que se construya una torre sin ventanas y cuando nacen los hijos, un niño y una niña, encierra en la torre a los niños con una nodriza y encargan a un capellán para que se ocupe de su educación. Los príncipes se mueren, el capellán se encierra con los principitos en la torre y despacha al ama de cría pidiéndole que prometa no revelar nunca la existencia de los niños. Crecidos, el hermano manifiesta un afán de conocer el mundo y pide permiso al capellán para poder realizar su sueño. Antes de marcharse, el hermano entrega a la hermana un anillo con una piedra preciosa, y le advierte que si el mineral se queda claro, él estará bien y volverá a casa. El hermano se va en un barco lleno de tesoros y llega a una hermosa ciudad cuyo rey manifiesta la voluntad de conocerlo. El rey lo tiene en gran consideración y lo hace su asiduo acompañante.

¹³ Cotarelo 1898.

¹⁴ Cotarelo 1898: 481.

¹⁵ Así como, en su monografía, declaraba también Cotarelo 1898: 481: “[...] de alguna comedia italiana que, al menos nosotros, no conocemos.”

Un día el joven evoca las bellezas y virtudes de la hermana y, uno de los ministros, envidioso de los favores gozados por el joven príncipe, y sospechoso de que sus palabras no sean sinceras, propone que sea ahorcado el que mienta. El ministro, llegado a Muntiliuni, no encuentra noticia sobre la princesita, ya que nadie conoce su existencia. En esta situación halla a la nodriza que pide limosna y la soborna con la promesa de una recompensa. La mujer va a visitar a la hermana: una vez en su casa, se fija en cómo es la casa, se ofrece ayudarla a vestirse, y le sustrae el anillo regalado por el hermano. Luego, describe al ministro la casa, le entrega el anillo y le refiere que la hermana tiene un lunar con tres pelos dorados en el hombro. El ministro vuelve a su país y comunica al rey lo que ha llegado a saber y le muestra la joya, demostrándole que ha ganado la apuesta. El principito, iracundo contra la hermana, acepta la condena a muerte; sin embargo, pide ocho días de tiempo: llama a un siervo y le pide que asesine a la hermana y que le traiga una botellita con su sangre para beberla antes de morir, para su desagravio. El siervo, llegado a casa de la hermana, sintiendo pena por ella, le refiere lo acontecido al hermano. Luego, mata una gallina y entrega al hermano su sangre. La princesita, no encontrando el anillo, se marcha, con gran número de perlas y piedras preciosas, hacia el país donde reside el hermano. Con esas joyas pide que se le haga una sandalia. Con una bandeja donde se muestra el calzado, va a la tribuna por donde pasará el hermano para ir al suplicio. Cuando llega el rey, la hermana le pide que se haga justicia y acusa al ministro de haberle robado la otra sandalia. El ministro niega conocer a la princesita y, de esta manera, se descubre el engaño. Finalmente, la princesita se casa con el rey.

Como se ve, el cuento siciliano muestra numerosas analogías tanto con la *novella* de Boccaccio como con la comedia de Rueda, pero veamos más minuciosamente los detalles que lo acercan a la obra española.

6. Comparación de la comedia *Eufemia* con *I due figli del principe di Muntiliuni*

Un estudio comparativo entre la fábula recogida por Laura Gonzenbach y la comedia del sevillano permite destacar numerosos elementos comunes.

1. Los hechos narrados se ambientan en dos regiones cercanas: la historia, en el cuento, se desarrolla en Sicilia, en la comedia, en Calabria.
2. Los protagonistas de ambas historias son un hermano y una hermana.

3. Los protagonistas son huérfanos. En la fábula se hace mención de los nobles padres de los hermanos solo al principio de la narración: su desarrollo, sin embargo, empieza, con la muerte de los padres; en la comedia las figuras de los padres no aparecen sino en la referencia del *Introito* “de ilustre sangre”¹⁶.
4. En una y otra obra, el padre, antes de morir, encomienda la protección de la hermana a alguien (en la comedia al hermano, como refiere Eufemia en la primera escena; en el cuento al capellán).
5. El hermano, en las dos obras, manifiesta el afán por conocer el mundo y, empujado por esta curiosidad, se marcha de su país.
6. El hermano, antes de partir, expresa la voluntad de seguir protegiendo a la hermana: en el cuento le entrega un anillo mágico capaz de revelar el buen estado de su salud; en la comedia, le promete mantenerla informada de su ventura a través del envío de cartas.
7. El hermano llega a un país extranjero donde, conocido al rey/señor, empieza a servirle. El rey/señor empieza manifestar gran aprecio hacia el hermano y lo protege con sus favores.
8. Un ministro es envidioso del trato de favor recibido por el hermano y concibe la idea de vengarse.
9. El ministro viaja hacia el país donde reside la hermana.
10. El viaje del ministro, inicialmente, no produce los efectos deseados.
11. El ministro consigue sus propósitos mediante la ayuda de una persona cercana a la hermana (en el cuento, corrompe al ama de cría; en la comedia obtiene informaciones aprovechando de un exceso de ingenuidad de la criada).
12. Uno de los testimonios alegados por el ministro es saber que la hermana tiene un lunar en un hombro.
13. Tanto en *Eufemia* como en la fábula, el hermano encarga a un criado que vuelva al país de la hermana; en los dos casos, con modalidades diferentes, la hermana llega a conocer el desarrollo de los hechos.
14. En ambas obras, es igual la estratagema ideada por la hermana: la falsa acusación del hurto realizado por el ministro, acusación que pone de manifiesto la deslealtad de este.
15. En las dos obras, en la acusación se hace referencia a una/s joya/s.
16. El desenlace tiene como solución la demostración de la inocencia del hermano y las

¹⁶ Rueda 1967: 56.

bodas de la hermana con el rey/señor.

Veamos, con detalle, algunas interesantes analogías entre algunas frases y expresiones presentes en las dos obras.

1. Curiosidad del protagonista por conocer el mundo.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
<p>El varón, que Leonardo se llama, determinado de ver tierras extrañas, de Eufemia, su hermana, se despide.¹⁷</p> <p>EUFEMIA – ¡Qué! ¿Todavía estás determinado de caminar sin saber a dó? [...]</p> <p>Leonardo – Cara y amada Eufemia, no procures de estorbar con tus piadosas lágrimas lo que tantos días ha que tengo determinado [...]¹⁸</p>	<p>Quando nei libri si parlava di città e di paesi stranieri, il ragazzo era molto sorpreso e desiderava sapere com'era fatto il mondo, e quanto più cresceva, tanto più nasceva in lui il desiderio di partire e di vedere il mondo. [...] «Zio, lasciatemi partire perché voglio conoscere il mondo».¹⁹</p>

2. Elogio de la belleza y las virtudes de la hermana.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
<p>VALIANO – [...] Leonardo, y dime: ¿aquesa hermana tuya, después de ser tan hermosa como dices, es honesta y bien criada?²⁰</p>	<p>Un giorno che erano tutti riuniti dal re, il principino raccontò della sorella, che era tanto bella che occhi di un uomo non avevano ancora visto, ed elogiò la sua virtù.²¹</p>

¹⁷ Rueda 1967: 56.

¹⁸ Rueda 1967: 61.

¹⁹ Cuando en los libros se hablaba de ciudades y países extranjeros, el muchacho se asombraba mucho y deseaba saber cómo era el mundo, y cuanto más crecía, tanto más nacía en él el deseo de marcharse y de ver el mundo. [...] «Tío, dejadme partir porque quiero conocer el mundo». Gonzenbach 1999: 35-36.

²⁰ Rueda 1967: 84.

²¹ Un día en el que todos estaban reunidos con el rey, el principito contó de la hermana, que era tan hermosa que ojos de hombre todavía no habían visto, y elogió su virtud. Gonzenbach 1999: 36.

3. La protagonista pide justicia a la autoridad.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
EUFEMIA – Señor ilustre, extranjera soy, en tu tierra me hallo, justicia te pido. ²²	«Reale maestà! Vi chiedo e imploro giustizia e protezione». ²³

4. Acusación al ministro/a Paulo del hurto de una/algunas joya/s.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
EUFEMIA – [...] que de muchas veces que dormiste conmigo en mi cama, la postrera noche me hurtaste una joya muy rica debajo la cabecera de mi cama. ²⁴	«Uno dei vostri ministri mi ha rubato il sandalo, che appartiene a quest'altro. Eccolo là, il ladro!» ²⁵

5. Desmentida por parte del ministro/de Paulo.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
PAULO – Digo, señor, que es el mayor levantamiento del mundo: ni la conozco ni la vi en mi vida. ²⁶	«Come! – gridò il ministro – Io vi avrei rubato il sandalo? <i>Si vi vidu n'otra vota, v'aju vidutu dui voti</i> ». ²⁷

6. Estratagema de la protagonista y declaración de ser la hermana del condenado.

<i>Comedia Eufemia</i>	<i>I due figli del principe di Muntiliuni</i>
EUFEMIA – Di, desventurado, si tú no me conoces, ¿cómo me has levantado tan grande	«O miserabile – gridò allora la principessina – se non mi conosci, come puoi vantarti d'aver

²² Rueda 1967: 108.

²³ «¡Real majestad! Os ruego e imploro justicia y protección». Gonzenbach 1999: 38.

²⁴ Rueda 1967: 108.

²⁵ «Uno de vuestros ministros me ha robado la sandalia, que pertenece a ésta otra. ¡Allí está el ladrón!». Gonzenbach 1999: 38.

²⁶ Rueda 1967: 109.

²⁷ «¡Cómo! – gritó el ministro – “¿Yo os habría robado la sandalia? Si os veo otra vez, os habré visto dos veces». La cursiva en el original está en siciliano. Gonzenbach 1999: 38-39.

<p>falsedad y testimonio?</p> <p>PAULO—¡Yo, testimonio! Loca está esta mujer.</p> <p>EUFEMIA—¿Yo loca? ¿Tú no has dicho que has dormido conmigo?</p> <p>PAULO—¿Yo he dicho tal? Señor, si tal hay, por justo juicio sea yo condenado y muerto, mala muerte, a manos del verdugo delante de vuestra presencia.</p> <p>EUFEMIA—Pues si tú, alevoso, no has dormido conmigo, ¿cómo hay tan grande escándalo en esta tierra por el testimonio que, sin conocerme, me has levantado?</p> <p>PAULO—¡Anda de ahí con tu testimonio o tus necesidades!</p> <p>EUFEMIA—Di, hombre sin ley, ¿no has tú dicho que has dormido con la hermana de Leonardo?</p> <p>PAULO—Sí, lo he dicho, y aun traído las señas de su persona.</p> <p>EUFEMIA—Y esas señas, ¿cómo las habiste? Si tú traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces, pues tantas vezes dices que has dormido conmigo?²⁸</p>	<p>goduto dei miei favori? Io sono la sorella dell'infelice che a causa delle tue calunnie deve morire».²⁹</p>
---	---

Consideradas las analogías entre la fábula y la comedia, parece verosímil que las dos obras hayan sido creadas partiendo de un mismo patrón. Gonzenbach, en su recopilación, de hecho, explica que:

La novella dell'eroina calunniata ingiustamente che, grazie alla propria intraprendenza, smaschera il suo denigratore e salva la vita al fratello, appartiene al tipo AaTh 882, *La scommessa sulla fedeltà della moglie* (qui nella variante del fratello che scommette sulla «fedeltà» della sorella). Motivi particolarmente amati sono la scommessa, la castità e la dignità della donna, le false prove procurate grazie alla serva, il viaggio, lo smascheramento e così via. La novella è stata molto studiata per via dei suoi antecedenti letterari: viene fatta risalire a un romanzo francese in versi del XIII secolo (*Le Comte di*

²⁸ Rueda 1967: 109-110.

²⁹ «O miserable – gritó entonces la princesita – si no me conoces, ¿cómo puedes halagarte de haber gozado de mis favores? Yo soy la hermana de ese infeliz que por causa de tus calumnias tiene que morir». Gonzenbach 1999: 39.

Poitiers); ha afinidad con la novella de Boccaccio, II, 9 (*Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi so tornano a Genova*), Shakespeare se ne sirvió nel *Cymbelin*. In Italia il racconto si diffuse anche grazie al cantare di *Madonna Elena*, della fine del XIV secolo (qui la moglie calunniata, per vendicarsi, diventa soldato).³⁰

A una conclusión parecida había llegado Cattaneo (1988) en su artículo “Ai margini dell’Eufemia di Lope de Rueda”: partiendo de los escasos puntos de contacto entre la *novella* de Boccaccio y la comedia *Eufemia*³¹, Cattaneo toma como referencia el trabajo de Gaston Paris “Le cycle de la «Gageure»”³²: en la clasificación del romanista francés *Eufemia* pertenecería al grupo B1 –la mujer es la hermana del protagonista, el seductor no la ha visto, está presente el tema de la acusación de violación y hurto– y al subgrupo *a* que se caracteriza por la variante de la ausencia de la apuesta. Cattaneo no especifica cuál es, según Paris, el modelo primitivo (en el que aparecen los motivos de la apuesta, de la mutilación³³ y en el que, en la mayoría de los casos, el objeto del engaño no es la mujer sino una criada); y explica que el particular de la apuesta está presente también en otros cuentos italianos y cita como ejemplo la *Justa Victoria* de Felice Feliciano Antiquario, *La pianella* de Domenico Batacchi, y *La stivala*.

La Stivala es un relato siciliano recopilado por el folclorista siciliano Giuseppe Pitrè³⁴ a

³⁰ “El cuento de la heroína calunniada injustamente que, gracias a su iniciativa, desenmascara a su difamador y salva la vida del hermano, pertenece al tipo AaTh 882, *La apuesta sobre la fidelidad de la mujer* (aquí en la variante del hermano que apuesta sobre la «fidelidad» de la hermana). Motivos particularmente amados son la apuesta, la castidad y la dignidad de la mujer, las falsas pruebas conseguidas gracias a la criada, el viaje, el desenmascaramiento, etc. El cuento ha sido muy estudiado por causa de sus antecedentes literarios: se considera que se remonta a una novela francesa en verso del siglo XIII (*Le Comte di Poitiers*); tiene afinidades con la *novella* de Boccaccio, II, 9 (*Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi so tornano a Genova*), Shakespeare la utilizó en el *Cymbelin*. En Italia el relato se difundió también gracias al cantar de *Madonna Elena*, de finales del siglo XIV (aquí la mujer calunniada, para vengarse, se hace soldado)”. Gonzenbach 1999: 485-86.

³¹ En la comedia *Eufemia* está ausente el motivo de la celosía, del castigo no merecido y de la estratagema del disfraz en hábitos de hombre; falta el elemento de la presencia nocturna del seductor y de todas las aventuras a las que es sometida la mujer objeto de difamación; y presenta un desenlace más pobre, privado del tema del juicio final con jueza a la misma mujer. Todos estos elementos, según Cattaneo, constituirían la base según la cual algunos comentaristas han supuesto la derivación de alguna comedia intermedia.

³² Paris 1903.

³³ Este tema no está presente en *Eufemia*, sin embargo Cattaneo subraya cómo la sustracción de los pelos del lunar de Eufemia también puede considerarse una forma de mutilación.

³⁴ El folclorista Giuseppe Pitrè (1841-1916), en los mismos años en los que Laura Gonzenbach recogía los relatos que compondrían su obra, se dedicó a un trabajo similar, recopilando una serie de cuentos de tradición oral tomados de boca de nativos sicilianos. La obra de recolección, *Fiabe, novelle e racconti*

finales del siglo XIX en el volumen *Fiabe Novelle e Racconti popolari siciliani*, y reeditado, junto a otras narraciones populares, por Italo Calvino en *Fiabe Italiane* con el título de *Lo stivale ingioiellato*³⁵. Este cuento (número LXXV de la obra de Pitрэ) y otro, *Ervabianca* (el número LXXIII) presentan, con algunas variantes, motivos parecidos a los que hemos considerado anteriormente: la separación de marido y mujer o hermano y hermana; el elogio de las virtudes de la mujer que suscitan envidias y una consecuente apuesta; la dificultad para el apostador en ver a la mujer; y la intervención de una persona –en estos casos una vieja– que proporciona las señas de reconocimiento –los pelos del lunar–³⁶. En particular, *La Stivala*, aparte de algunas pequeñas diferencias (los protagonistas son hijos de mercaderes, el hermano, Don Giuseppe, se marcha para trabajar al servicio del rey de España, el rey descubre la existencia de la hermana del protagonista gracias a un retrato que este tiene de ella), presenta, con la comedia que estudiamos, las analogías que ya hemos considerado a propósito de *I due figli del principe di Muntiliuni*. Asimismo, en este relato, así como en *Eufemia*, la protagonista llega al conocimiento de las desaventuras del hermano a través de una carta (que en el cuento popular es llevada por el carcelero de la prisión donde Don Giuseppe se encuentra encerrado)³⁷.

popolari siciliani, salió en 1875, cinco años después de la publicación en Leipzig de los *Sizilianische Märchen* de Gonzenbach.

³⁵ Como se puede constatar, el cuento siciliano no es sino una de las versiones que debían de circular sobre el tema. Cfr. Pitрэ 1985: 142-174 y Calvino 1993: 818-842. Calvino 1993: 1109 explica que se trata de un subgénero del tipo folclórico de la mujer (o hermana) calumniada –difundido en toda Europa–. Calvino 1993: 1108 corrobora el hecho de que los elementos temáticos de este tipo (el alarde de la fidelidad de la mujer, la apuesta, la falsa prueba de la infidelidad, las peripecias de las que es protagonista la mujer para demostrar su inocencia) son característicos de numerosas leyendas caballerescas (también cita el cantar de *Madonna Elena*) transmitidos posteriormente a relatos de mercaderes y a versiones literarias (llega hasta el *Cymbelin* de Shakespeare). Las versiones populares recopiladas por Calvino son numerosas, también de otras procedencias –Piamonte, Véneto, Emilia, Toscana, Abruzos, Lucania, Calabria.

³⁶ En la colección de Pitрэ también se recopila otro relato, *Lu re di Spagna e lu Milord 'glisi* (número LXV), en el que, al margen de las considerables diferencias, se repiten algunos de los temas que caracterizan a la *novella* de Boccaccio: la honestidad de la mujer, su alejamiento por la supuesta infidelidad, intervención de una intermediaria, y desenmascaramiento de los culpables gracias a las investigaciones que la mujer realiza disfrazada de hombre.

³⁷ Anticipa de muchas décadas las observaciones de Cattaneo, Levi 1914, que proporciona un interesante análisis del cantar de *Madonna Elena* mencionado por Gonzenbach y de las obras, de argumento similar, que hemos citado. Levi recuerda la presencia, en la composición narrativa en versos, de los dos motivos de la mujer calumniada y perseguida (que, afirma el autor, encontrará coronación literaria en el episodio de Ariodante y Ginevra en el *Orlando Furioso* de Ariosto) y de la apuesta; y enlaza el cantar con una serie de obras de tema parecido: la *Novella novena* de la segunda jornada de Boccaccio, el *Cymbelin* de Shakespeare, el *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers* de Gerbert de Montreuil (siglo XIII), la *Iusta Victoria* (siglo XIV) del veronés Felice Feliciano Antiquario (en el que aparece el tema de la apuesta con muchas variantes –una de ellas es que la mujer calumniada es la hermana y no la mujer del protagonista–), y numerosos relatos tradicionales (sobre todo sicilianos y toscanos), que él considera no muy antiguos, cuyos ejemplos podrían “multiplicarse infinitamente” (Levi 1914: 144). También Levi remite al estudio de Gaston Paris y a su trabajo de catalogación del cuento folclórico en todas sus

El asunto de la comedia de Lope de Rueda, por lo tanto, parece común a numerosos productos literarios, lo que pondría en tela de juicio la teoría de su derivación de la *novella* 9, II o de una comedia en esta inspirada. Se puede suponer que existía, en la cultura de la Edad Media y del Prerrenacimiento, una fábula o un relato del que se deriva una serie de obras de autores más o menos conocidos.

El tipo de cuento folclórico al que hace referencia Gonzenbach es el 882, “La apuesta de la castidad de la esposa. Un capitán de barco se casa con una muchacha pobre. Hace una apuesta con un comerciante sobre la castidad de su esposa. El comerciante consigue una prueba de infidelidad (el anillo) por traición. El capitán abandona su hogar. La esposa lo sigue en ropa masculina. Llegan otra vez a la casa y se explica todo”³⁸. Este tipo está relacionado con el Tipo 892, “Los hijos del rey. Mientras el príncipe joven viaja, su hermana debe gobernar el país, porque sus padres han muerto. Sirviendo a otro rey, un caballero que por traición ha obtenido pruebas de sus informes, le cuenta al muchacho mentiras acerca de la conducta de su hermana [...]. El muchacho repudia a la hermana, pero ella se justifica y demuestra que es inocente, y castigan al caballero malo [...]”³⁹.

Los motivos del primer tipo folclórico son la apuesta de la castidad; la entrada del hombre al cuarto de la mujer, tras esconderse en un cajón; las muestras falsas de la infidelidad de la mujer; el disfraz de la mujer en ropa masculina; la identificación por el anillo; el dedo cortado que prueba la castidad de la esposa⁴⁰.

Como se puede observar se trata de motivos que, de diferentes maneras y en diferentes proporciones, están presentes en la *novella* 9, II, en la *Comedia Eufemia* y en los cuentos sicilianos.

Otro dato interesante es la convergencia de los mismos motivos en un relato cingaro de Bukowina (Rumania), *The Jealous Husband*, recogido en 1899 por Francis Hindes

variantes. Entre los grupos clasificados por Paris, Levi recuerda el subgrupo donde no aparece el motivo del desafío inicial (subgrupo que Levi considera de procedencia francesa) al que pertenecerían el *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (1199-1201) y la comedia *Eufemia* de Lope de Rueda; y otra serie, de los cuentos de las tradiciones populares italianas, en la que la mujer (hermana del protagonista), para demostrar su inocencia, se sirve de un objeto (de esta serie menciona los ejemplos de *I due figli del principe di Monteleone*, la *Stivala*, *Ervabianca*, la *Iusta Victoria* y la *Pianella* de Domenico Batacchi). Levi 1914: 146-147. Según nuestro parecer, siguiendo los criterios de esta clasificación, la comedia *Eufemia* se acercaría más al segundo grupo.

³⁸ Anti Aarne 1995: 179.

³⁹ Anti Aarne 1995: 183.

⁴⁰ Anti Aarne, *ibíd.*

Groome en el volumen *Gypsy Folk Tales*⁴¹. El cuento narra la historia de un mercader, muy celoso de su mujer, que durante un viaje en un barco en el Danubio apuesta, con otro mercader, todos sus bienes sobre la honestidad de su mujer. Este, para ganar la apuesta, tendrá que traer como prueba un anillo y saber en qué parte del cuerpo tiene un antojo la mujer. El hombre empieza el viaje para buscar a la dama y, no pudiendo acercarse a ella, pide ayuda a una vieja. Esta, a cambio de cien florines, lo conduce escondido en una caja a la casa de la mujer. Allí, cuando la señora se baña, se quita el anillo. Mientras tanto, desde la caja, el hombre puede ver que la mujer tiene un lunar debajo del pecho derecho. Cuando la mujer se duerme, el hombre sale de la caja y roba el anillo. Al día siguiente la vieja recoge la caja y el hombre puede marcharse. Una vez que ha encontrado al marido, le dice que ha ganado la apuesta y, como prueba, le dice dónde se encuentra el lunar y le muestra el anillo. El mercader le deja todos sus bienes y, sin contar nada a la mujer, la encierra en un barco en el Danubio⁴². El mercader se vuelve muy pobre y tiene que trabajar para los judíos. La mujer es luego recogida por un viejo, se queda con él durante tres años y, con su trabajo, consigue ganar dinero. Luego, en trajes masculinos y con el pelo cortado, vuelve a su país. Allí, una noche, tiene un sueño de cómo curar la ceguera del emperador. Así, cura al emperador y este le deja su reino. Un día, viendo a su marido que trabajaba para los judíos, le pregunta si siempre había sido pobre y este le cuenta la historia de la apuesta. La mujer manda llamar al otro mercader y, a la pregunta de cómo había conseguido sus bienes, este también le cuenta la trama de la apuesta y la prueba del lunar. Ella entonces se descubre, manda a justiciar al impostor y proclama a su marido emperador.

Francis Hindes Groome reconoce las analogías entre este cuento y la *novella* 9, II de Boccaccio –aparte de la ambientación en el Danubio, el cuento presenta los motivos de la apuesta, la caja y las pruebas del anillo robado y del lunar–; sin embargo, dada la escasa dedicación de los cingaros a la cultura escrita, considera más verosímil que Boccaccio consiguiera el tema de los gitanos antes que estos del *Decamerón*. Queda la cuestión de cómo Boccaccio llegaría a conocer una leyenda por parte de un pueblo todavía desconocido en Italia en esa época. Groome resuelve esta reserva aduciendo el testimonio de dos casos de presencia de cingaros en este país en fechas anteriores o

⁴¹ Hindes Groome 1899, en <<http://www.beyondweird.com/Magick/neu/roma/gft/gft000.htm>>, [13.12.2009].

⁴² El tema del abandono de la mujer en un barco aparece también en el cuento citado de Pitrè, *Lu re di Spagna e lu Milord 'glisi*. Cfr. n. 32.

cercanas⁴³, y aludiendo a la posibilidad de que el autor italiano hubiera podido conocer el relato a través de personas que, fuera de Italia –en Grecia, Corfú, Creta y otras regiones del Oriente europeo–, conocieran a cingaros.

El cuento *The Jealous Husband* es una de las numerosas versiones –no solo de tradición cingara– de relatos folclóricos y canciones existentes sobre ese tema. La recurrencia de elementos similares en relatos de culturas diferentes y distantes⁴⁴ nos lleva a indagar sobre la existencia de un arquetipo común.

Un estudio reciente relativo a las fuentes del relato alemán *Crescentia*, poema épico de mediados del siglo XII, nos conduce a buscar los orígenes en las tradiciones de ambiente arábigo y persa. El detallado análisis, conducido por Ulrich Marzolph⁴⁵, indica como posibles fuentes algunos cuentos –centrados en el tema de la mujer calumniada y perseguida– de las *Mil y una noches*.⁴⁶ Marzolph, partiendo del relato –difundido en la tradición universal– *Tale of the Pious Man and His Chaste Wife*, y cuya versión europea más antigua es *Crescentia*, contenida en la *Kaiserchronik*, indica una serie de posibles modelos en los que dicho cuento habría podido inspirarse. La trama básica de estos cuentos se centra en un hombre –en algunas de las tres versiones citadas por Marzolph, un juez judío– que, antes de partir para una romería, encomienda el cuidado de su hermosa y casta mujer a su hermano. El hermano intenta seducir a la mujer y, recibiendo el rechazo, se venga culpándola de adulterio, por lo cual la mujer es castigada con la muerte. La mujer se salva y empieza una peregrinación durante la cual es repetidamente objeto de las atenciones de otros hombres. Tal situación la obliga a marcharse del lugar donde ha sido acogida –en algunas versiones, en trajes de hombre– hasta que empieza a ser conocida su piedad y sus poderes de curación. Todos los hombres que habían intentado perjudicarla sufren de alguna aflicción: van a visitarla, confiesan sus culpas y obtienen su perdón.

Las versiones mencionadas por Marzolph difieren entre sí por algunos pormenores; sin

⁴³ “There was the *komodromos* with the blind yellow dog, who came from Italy in 544 A.D.; and there was the Neapolitan painter, Antonio Solario, ‘lo Zingaro’, who was born about 1382” [Estaba el *komodromos* con el perro amarillo ciego, que vino de Italia en 544; y el pintor napolitano, Antonio Solario, ‘lo Zingaro’, que había nacido en 1382]. En <<http://www.sacred-texts.com/neu/roma/gft/gft045.htm>>, [13.12.2009].

⁴⁴ Se ha constatado la presencia de cuentos populares con motivos parecidos también en algunas regiones de Hispano-América: parece verosímil que su origen pueda atribuirse a la influencia europea. Para un estudio pormenorizado del argumento, véase Peñalosa 1991.

⁴⁵ Marzolph 2008.

⁴⁶ Este cuento no es contenido en el corpus central de las *Mil y una noches*, sino en la Recensión Egipcia de Zotenberg, un conjunto de manuscritos recopilados probablemente en Egipto en la segunda mitad del siglo XIX.

embargo, presentan algunos rasgos que se repiten, entre los cuales algunos de ellos coinciden con los de las obras que atañen a nuestro estudio: los motivos de la mujer calumniada injustamente, la condena a muerte y la salvación de la mujer, la mujer en trajes de hombre⁴⁷.

Marzolph cita también las fuentes persas que, según la crítica, habrían podido constituir el modelo de referencia para los cuentos de las *Mil una noches*: se trata de relatos, de temas similares, que pueden ser fechados entre el XIV y XVII siglo⁴⁸. Para el estudioso alemán los orígenes del cuento objeto de su investigación, *Crescentia*, podrían remontarse a fuentes persas anteriores: de hecho, los libros *Elahi-nameh* de Farid al-din Attar (c. 1119-?, c. 1220) y *Javame' al-hekayat va lavame' al-revayat* de Sadid al-din Mohammad al-'Oufi's (?- 1232) contienen el relato de *la mujer casta*. Marzolph se declara consciente de que, a pesar de la datación anterior de estos cuentos, su existencia no demuestra el origen oriental del relato estudiado. Sin embargo, un reciente estudio llevado a cabo por el historiador de la literatura persa Heshmat Mo'ayyad, proporciona interesantes novedades relativas al origen de las numerosas versiones analizadas hasta ahora. El estudio de Mo'ayyad⁴⁹ saca a luz una versión del siglo X contenida en una obra arábiga titulada *Al-Kafi*, una colección de doctrinas religiosas recopiladas por Abu Ja'far Muhammad ibn Ya'qub al-Kulayni (864-940/941). El cuento es citado, después de una serie de anécdotas ejemplares, a propósito del tema de la vida matrimonial, y se titula *Inna man 'affa 'an haram al-nas 'affa 'an haramihi* (*Cualquiera que se abstenga de las posesiones sagradas ajenas, hace que los demás se abstengan de las suyas*). La antigua fecha de este cuento induce a Marzolph a considerarlo como una probable fuente de *Crescentia*. Sin embargo, la ambientación en un contexto judío –los protagonistas son un rey israelí, un *qadi* y el hermano del *qadi*– lo conduce a considerar la posibilidad de que la última fuente del cuento pueda remitirse a una versión hebrea.

⁴⁷ Los cuentos son reconducibles al tipo AT 712. Un rastreo en *The Arabian Nights Encyclopedia* nos permite la individuación de tales temas en *Oft-proves fudely, The Jewish qadi and his pious wife, The tale of the devotee accused of lewdness*. Marzolph 2004: 319-320, 167, 242-243.

⁴⁸ Las fuentes indicada por Marzolph son la adaptación del *Sukasaptati* (*Cuentos del papagayo*) de Nakhshabi (?-1350), otra adaptación anterior, tomada del *Sukasaptati*, titulada *Javaher al-asmâr* (XIV siglo), y una versión contenida en una recopilación de proverbios y sus cuentos, titulada *Jame' al-tamsil*, que demostraría la posibilidad de que *The tale of the pious man and his chaste wife* habría podido desarrollarse desvinculado de una colección narrativa (siglo XVII). Marzolph 2008.

⁴⁹ Mo'ayyad, Heshmat, "Sar-gozasht-e 'Zan-e pârsâ'-ye 'Attâr.", *Irân-shenâsi* 9.3 (1376/1997): 427-42, citado en Marzolph 2008: 250-252.

En primer lugar, Marzolph señala el episodio bíblico relatado en el *Libro de Daniel* 13: 1-64, en el que la bella Susana, esposa de Joaquín, habiendo rechazado a dos ancianos jueces, es, por ellos acusada de adulterio y por esto condenada a morir lapidada. Cuando es llevada a ser justificada, el profeta Daniel amonesta a la gente por actuar sin conocimiento de causa e interroga a los dos ancianos sobre sus afirmaciones. Ellos refieren versiones diferentes, se comprueba al falso testimonio y se les condena a muerte. En segundo lugar, aduce la existencia de una recopilación manuscrita hebrea de relatos, del tercer cuarto del siglo XIII, en la que se recoge un cuento de tema cercano al analizado en su estudio. La historia presenta los mismos antecedentes que las otras versiones hasta que la mujer es salvada de la condena por un hombre que, con su hijo, se dirige a Jerusalén, donde el hijo estudiará derecho. La mujer le demuestra su gran erudición, así que los hombres deciden volver a casa donde la mujer se ocupa de la educación del hijo. Después de la muerte del hijo, asesinado involuntariamente por un siervo vengativo⁵⁰, el manuscrito presenta una laguna. Sucesivamente la mujer se aleja y llega a la costa donde es capturada por los piratas. Sorprendidos por una tormenta, los piratas intentan conocer la causa de tal calamidad, la mujer cuenta su historia y es liberada por los piratas que la conducen a tierra y le construyen una casa. Mientras tanto, los malhechores, que han enfermado de lepra, refutan confesarle sus culpas, ella se niega en curarlos y ellos se mueren. Finalmente la mujer y el marido pueden volver a vivir, juntos, una vida feliz.

A pesar de la datación tardía del cuento judío –datación que podría tener escaso significado si se tiene en cuenta la posibilidad de una difusión oral del relato–, el contexto en el que se desarrollan la fábula y la similitud con el episodio bíblico, induce Marzolph a pensar que la tradición judía podría colmar el vacío existente entre las versiones orientales y occidentales, las cuales, durante siglos, habrían podido desarrollarse de manera autónoma.



Volviendo a nuestra comedia, una pesquisa relativa a las posibles derivaciones de los relatos originales, y a sus filiaciones en productos literarios del oeste europeo es una investigación difícil de dilucidar, ya que se trata de influencias que en sus orígenes

⁵⁰ Este motivo, privado del rasgo de la involuntariedad, aparece también en la citada narración recogida por Pitriè, *Ervabianca*. Cfr. *supra*, § 6.

tuvieron que ser orales. Sin embargo, estos datos nos permiten poner en tela de juicio la derivación de la comedia Eufemia de la *Novella* de Boccaccio, puesto que el ambiente multicultural que caracterizaba España y, en particular, la Andalucía de la época de Lope de Rueda habría podido ponerlo en las condiciones de llegar al conocimiento de la leyenda a través de numerosos canales que no fueran los italianos⁵¹. El origen arábigo-judío explicaría la presencia de los mismos motivos en la tradición narrativa de la cultura mediterránea y del folclore cingaro, y el cuento habría podido llegar a España, privado de los elementos moralizadores del original judío, directamente de Oriente o a través de Italia. Esta segunda hipótesis podría ser avalada por la referencia a Calabria contenida en el *Introito*. El mismo nombre de la protagonista podría remitir a los pueblos de Sant'Eufemia d'Aspromonte y Sant'Eufemia del Golfo (hoy Sant'Eufemia Vetere) ubicadas en esa región donde se registraba una fuerte presencia hebraica y que en esa época se encontraba bajo el dominio español –lo que habría favorecido intercambios culturales, viajes y migraciones–.

Lope de Rueda podría haber querido poner en escena la trama de un cuento difundido –oralmente o en documentos escritos– en su época, utilizando algunos de los argumentos, eliminando otros superfluos para el desarrollo de una pieza cómica e integrando la comedia con elementos originales característicos de su producción artística. En la comedia *Eufemia*, por lo tanto, se encuentran los motivos principales del

⁵¹ También hay que recordar que la materia oriental ejerce una importante influencia en el desarrollo de la cuentística medieval española. A partir del siglo XII se realizaron traducciones y/o adaptaciones de obras de origen árabe o hindú: en dichas versiones se seguía el modelo oriental tanto en la estructura de forma dialogada, marco que presupone el pretexto para la narración de cuentos concatenados, como en el tema de difusión de argumentos filosóficos, de *exempla*, etc. La *Disciplina clericalis* (principios del siglo XII), primera obra en el ámbito de esta producción, fue compuesta por el hebreo converso Pedro Alfonso de Huesca y recopila una serie de cuentos, relativos al carácter de la naturaleza humana (entre los cuales destacan aquellos inherentes a la astucia femenina), cuya finalidad es la de servir de argumento filosófico para el clérigo. Un siglo más tarde, gracias a la obra de la Escuela de Traductores de Toledo, se traducen *Calila y Dimna* y *Sendebär*: el primero procede de una obra de procedencia hindú, el *Panchatantra*, que en su recorrido hacia Occidente habría recogido varios cuentos de origen oral. La traducción europea asume como modelo la versión árabe, idioma al que habría sido traducido en el siglo VII: también en este caso se trata de un manual de consejos e instrucciones para los gobernantes. El segundo, el *Sendebär* o *Libro de los engaños de las mujeres*, probablemente traducido al español del árabe a mediados del siglo XIII, también podría haber llegado a través de Oriente al norte de África y, posteriormente, a España de hipotéticas versiones en sanscrito o hebreo: la obra trata el tema del aprendizaje y las consecuencias del conocimiento a través de relatos de varia naturaleza. También en el siglo XIII hay que colocar *Barlaam y Josafat*: el relato original, del siglo VI a. C., de la conversión de un príncipe hindú a un buda se pasa a una versión cristianizada en lengua griega y de esta a las adaptaciones latinas. La versión castellana, caracterizada por cambios no solo lingüísticos, sino también semánticos, consta de *exempla* y apólogos con el fin de la difusión de enseñanza de los principios del cristianismo. El diseño de estas obras –sobretudo del *Sendebär*– será el modelo de producciones posteriores como las *Mil y una noches*, los *Cuentos de Canterbury* y el *Decamerón*. En el contexto ibérico estas obras también produjeron efectos, entre otros, en la creación del *Libro del caballero Zifar*, en el *Libro del Conde Lucanor*, y en el *Libro de los exemplos*.

viaje del marido, de la mujer calumniada y del desenmascaramiento del culpable; no se halla, sin embargo, el tema del castigo de la mujer; y se añade, finalmente, una serie de escenas –las riñas entre amo y criado, la intervención de los personajes de la *gitana* y de la *negra*, la llegada de la noticia de la condena a muerte del hermano a través de una carta– cuya finalidad es, como requiere la puesta en escena de una comedia, la diversión del público.

CAPÍTULO V

LOS PERSONAJES

1. Los personajes

Como se ha podido constatar, la comedia *Eufemia* es el resultado de la contaminación de la trama de un cuento folclórico con un repertorio de digresiones escénicas características del teatro de Lope de Rueda. Gracias a esta conmixtión, el autor, consigue transformar una historia cuya esencia es dramática en una pieza cómica. La transformación se realiza gracias a la introducción de algunas escenas intercaladas y la intervención de personajes cómicos.

La combinación de elementos serios y burlescos se aprecia también a través del análisis de los papeles: de doce personajes, la mitad tiene rasgos cómicos o participa en escenas burlescas.

Veamos en detalle la distribución de los roles y la función de los caracteres cómicos:

Personajes dramáticos	Personajes cómicos o funcionales a la creación de escenas cómicas
Leonardo, <i>gentilhombre</i>	Melchior Ortiz, <i>simple</i>
Eufemia, <i>su hermana</i>	Jimena de Peñalosa, <i>vieja</i>
Paulo, <i>anciano</i>	Vallejo, <i>lacayo</i>
Cristina, <i>criada de Eufemia</i>	Gitana
Valiano, <i>señor de baronías</i>	Polo, <i>lacayo</i>
Grimaldo, <i>paje</i>	Eulalla, <i>negra</i>

En *Eufemia*, así como en *Los Engañados*, los caracteres cómicos pertenecen a la clase social baja y aparecen en las escenas principales o en escenas intercaladas autónomas con respecto al desarrollo de la obra. Ellos intervienen con *gags* humorísticos como las riñas entre Melchior y Jimena, las escaramuzas amorosas entre Polo y Eulalla, las

provocaciones fanfarronas de Vallejo, y la aparición casi sobrenatural de la *gitana* – integrada por pequeños altercados con otros personajes de la misma categoría–.

Se pueden, por lo tanto, distinguir dos tipos de intervención de estos personajes: por un lado, en las escenas protagonizadas por los personajes principales, con diálogos autónomos y de tenor humorístico, con respecto al desarrollo de la trama; por otro lado, en los cuadros que Timoneda definió *pasos*, intercalados en el avance del enredo y privados de cualquier vínculo dramático con este. Las situaciones intercaladas en las escenas principales son protagonizadas por los personajes del *simple* Melchior, del *lacayo* Vallejo y de la *gitana*; los *pasos* tienen como protagonistas la *negra* Eulalla y, nuevamente, el *lacayo* Vallejo.

1.1 Los personajes cómicos de las escenas principales

Los personajes cómicos que intervienen en el desarrollo de la trama son, como se ha anticipado, el *simple* Melchior, el *lacayo* Vallejo y la *gitana*. El segundo, sin embargo, desarrolla su papel, principalmente, en una escena independiente del enredo básico en un paso intercalado y, por este motivo, los rasgos de su carácter serán analizados en el siguiente apartado.

El *simple* Melchior Ortiz aparece en las escenas primera, tercera y sexta; en dos de estas, su intervención atenúa la tensión dramática de la partida de Leonardo y del envío de la carta a Eufemia.

1.1.1 El *simple* Melchior Ortiz

Como se ha adelantado, la figura del *simple* Melchior aparece en tres escenas principales del desarrollo de la obra, y es en la escena primera el que abre la comedia con un parlamento con Leonardo. Como en la comedia *Los Engañados*, su intervención añade poco al progreso del enredo, y se basa sobre todo en efectos de comicidad lingüística –en sus despropósitos y en los trabucamientos de palabras pronunciadas por los otros personajes–.

La escena primera se abre con la polémica del *simple* a propósito de la falta, cuando se requiere su presencia, de un calificativo añadido a su nombre. Melchior, probablemente –como observa González Ollé (en Rueda 1967: 57 n.)– escondido al público, aparece solo después de oír su nombre pospuesto al título de *señor*:

Melchior – [...] HENCHÍ en mal punto el ringlón si queréis que responda.

Leonardo – ¡Melchior! ¡Válgale el diablo a este asno! ¿Y dónde está que no me oye?

Melchior – ¿Diz que no oigo? ¡Pardiez, que si yo quisiese antes que me llamase tengo oído! [...] A ese Melchior échele un soportativo y verá cuán recio so con él.

Leonardo – Superlativo quieres decir, badajo. (*Eufemia*, I, p. 57-58)

La escena prosigue con algunos intercambios humorísticos entre Leonardo y Melchior. Este, a propósito de un altercado, relativo a sus humildes orígenes, mantenido con la vieja Jimena, explica la honradez de su madre con recursos antifrásticos e intenta describir los oficios de los padres solicitando la ayuda del amo para recordar los términos específicos inherentes a dichas profesiones. El carácter aproximativo de las afirmaciones de Melchior, las intervenciones de Leonardo que desempeña el papel de *spalla*¹, el contraste entre las intenciones elogiosas –hacia los padres– del *simple* y la realidad sacada a la luz por Leonardo, crean una situación de creciente hilaridad:

Melchior – Mujer que todo el mundo la alaba, ¿no es harto, señor?

Leonardo – Pues no sé qué dicen por ahí de sus tramas.

Melchior – No hay qué decir. ¿Qué pueden decir? Que era un poco ladrona, como Dios y todo el mundo sabe, y algo deshonesto de su cuerpo; lo demás, no fuera ella. ¿Cómo llaman a estas de cuero que hinchén de vino, señor?

Leonardo – Bota.

Melchior – ¿No le sabe vuesa merced otro nombre?

Leonardo – Borracha.

Melchior – Aqueso tenía también; que en esotro, así podían fiar de ella sin cuento como a una gata parida una vara de longanizas o de mí una olla de puchas, que todo lo ponía en cobro.

Leonardo – Eso en cuanto a la madre. Y tu padre, ¿era oficial?

Melchior – Señor, miembro diz que fue de justicia en Constantina de la Sierra.

Leonardo – ¿Qué fue?

Melchior – Miente vuesa merced los cargos de un pueblo.

Leonardo – Corregidor.

Melchior – Más bajo un poquito.

Leonardo – Alguacil.

¹ En la jerga teatral italiana, actor que en una escenita cómica sostiene al cómico principal, le da el apunte. Definición traducida de DG [14.12.2009].

Melchior – No era para alguacil, que era tuerto.

Leonardo – Porquerón.

Melchior – No valía nada para correr, que le habían cortado un pie por justicia.

Leonardo – Escribano.

Melchior – En todo nuestro linaje no hubo hombre que supiese leer.

Leonardo – Pues, ¿qué oficio era el suyo?

Melchior – ¿Cómo les llaman ad aquestos que de un hombre hacen cuatro?

Leonardo – Bochines.

Melchior – Así, así; bochín, bochín, y perrero mayor de Constantina de la Sierra.

Leonardo – ¡Por cierto que sois hijo de honrado padre! (*Eufemia*, I, p. 59-60)

Como se puede observar, el perfil de la figura del *simple* se traza también en el plano lingüístico²: Melchior posee escasos medios expresivos y su lengua se caracteriza por el uso de desaciertos, trabucamientos y deslices lingüísticos que deberían de engendrar la risa del público. En las escenas de las que es protagonista, Lope de Rueda aplica el usual recurso cómico –empleado también con el personaje de la *negra*– del mecanismo error/corrección. En ambos casos se trata de cultismos de difícil adquisición por parte de quien pertenecía a estratos bajos de la sociedad³:

Melchior – ¿Diz que no oigo? ¡Pardiez, que si yo quisiese antes que me llamase tengo oído! [...] A ese Melchior échele un *soportativo* y verá cuán recio so con él.

Leonardo – *Superlativo* quieres decir, badajo (*Eufemia*, I, p. 57);

Melchior - Pues ¿de qué? En verdad, señor, que no se ha hallado tras de ella tan sola *máscula*.

Leonardo – *Mácula* querrás decir. (*Eufemia*, I, p. 59)

En la misma escena, después de un parlamento de tenor grave entre Eufemia y Leonardo, aparece nuevamente Melchior y la comicidad es conseguida a través de una serie de *quid pro quo* y de desatinos relativos a los encargos recibidos por el amo. El diálogo se desarrolla con Eufemia, la *vieja* Jimena y la *moza* Cristina: todos estos personajes ponen de manifiesto la insensatez y desatención de Melchior. En la primera

² Este tema será tratado detenidamente en el capítulo dedicado a la lengua empleada por Lope de Rueda en sus comedias. Véase *infra*, cap. VI.

³ Sobre este argumento, cfr. Veres D'Ocón 1950: 217 y ss.

parte del diálogo, Melchior parece tener claro qué servicio le ha sido comisionado; sin embargo, a lo largo de la conversación se descubre que no solo no sabe a lo que se refiere el ama, sino que también ha omitido hacer lo que se le había anteriormente ordenado.

Eufemia – ¡Ortiz! ¡Ah, Melchior Ortiz!

Melchior – Señora. Tomado lo han a destajo esta mañana.

Eufemia – Sal de aquí, que eres de menester.

Melchior – Ya, ya; no me digáis más, que ya voy atinando lo que me quiere.

Eufemia – Pues si lo sabéis, haceldo y despachá, que vuestro señor es ido a oír una misa y será presto de vuelta.

Melchior – No sé por dónde me lo comience.

Eufemia – Con tal que se haga todo, comenzá por do querréis.

Melchior – ¡Ora, sus! Ya voy: en el nombre de Dios..., mas ¿sabe vuesa merced qué querría yo?

Eufemia – No, si no lo dices.

Melchior – Saber a lo que vo o a qué.

Eufemia – ¿Qué te mandó tu señor anoche antes que se fuese acostar?
¿Oislo, Jimena de Peñalosa? (*Eufemia*, I, p. 62)

La entrada de la *vieja* Jimena desencadena otra serie de ocurrencias cómicas e interpretaciones erróneas por parte del *simple* de las frases pronunciadas por los otros personajes:

Jimena – Mi ánima, entrañas de quien bien os quiere, ¡ay si he podido dormir una hora en toda esta noche!

Eufemia – ¿Y de qué, ama?

Jimena – Mosquitos, que en mi conciencia, unas herronadas pegan, que malaño para abejón.

Melchior – Debe dormir la señora abierta la boca. (*Eufemia*, I, p. 63)

El *simple*, como observa González Ollé (en Rueda 1967: 63 n.), tergiversa el significado de las palabras de Jimena *en mi conciencia*, y responde con una frase dictada del conocimiento de la máxima popular *En boca cerrada no entran moscas*. La afirmación suscita un intercambio de insultos entre Jimena y el *simple*:

Jimena – Si duermo o no, ¿Qué le va al gesto de renacuajo?

Melchior – ¿Cómo quiere la señora que no se peguen a ella los mosquitos, si de ocho días que tiene la semana se echa los nueve hecha cuba?

Jimena – ¡Ay, señora! ¿Paréscele a vuesa merced qué se ha dejado decir ese cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? ¡Ay! Plegue a Dios que en agraz te vayas.

Melchior – ¿En agraz? A lo menos no le podrán comprender a la señora esas maldiciones, aunque me perdone.

Jimena – ¿Por qué, molde de bodoques?

Melchior – ¿Cómo se puede la señora chupa de palmito ir en agraz, si a la continua está hecha uva? (*Eufemia*, I, p. 63)

Parlamento este, en el que Melchior interpreta *agraz* –*en agraz* ‘antes del tiempo’– como ‘uva no madura’. La riña prosigue hasta las intervenciones de Eufemia y de la *moza* Cristina que restablecen el originario tema de conversación, los encargos no cumplidos por Melchior y manifiestan la lógica retorcida del personaje cómico:

Jimena – ¡A osadas, don mostrenco, si no lo pagáredes!

Melchior – Pase adelante la cara de mula, que tiene torozón.

Jimena – ¡Ay señora! Déjeme vuesa merced llegar a ese pailón de coser meloja. ¿Paresce cuál me para el aguja de ensartar matalafes?

Melchior – Paramento de bodegón, allegá, allegá, cantón de encrucijada, aparejo para cazar abejorucos.

Eufemia – Paso, paso, ¿qué es esto? ¿No ha de haber más crianza, siquiera por quien tenéis delante? (*Eufemia*, I, p. 64)

La escena continúa luego con un diálogo de las equivocaciones en el que Melchior interpreta en sentido literal las afirmaciones de sus interlocutores:

Cristina – Haría mejor a buena fe, señor Melchior Ortiz, de mirar por aquel cuartago, que tres días ha que no se le cae la silla de encima.

Melchior – Mas me maravillo, hermana Cristina, de lo que dices. ¿Cómo demonio se le ha de caer, si está con la gurupera y con entrambas a dos las cinchas engarrotada?

Eufemia – ¡Librada sea yo del que arriedro vaya! ¿Paréscete que es bien dejar el cuartago por quitar la silla tres días ha? Ved con qué alientos estará para hacer jornada.

Jimena – Lo recados del señor.

Melchior – ¿Qué recados? Si yo no le tuviera tan buena voluntad, ¿dejáralo estar así?

Cristina – ¿Y paréscete a ti que procede de buen querer dejalle con la silla tres noches?

Melchior – Pardiez, hermana Cristina, que la verdad que te diga, yo no le dejé dormir vestido, sino porque se alegrase con la silla y freno nuevo que tiene. Otro peor mal no tuviese, que esotro bien se pasaría.

Eufemia – ¡Ay, amarga! ¿Y qué?

Melchior – Que dende que señor vino antiyer del alquería, maldito el grano de cebada [que] él ha probado de todos cuantos piensos le he puesto.

[...]

Cristina – ¡Ay, señora, qué desventura tan grande! Mire vuesa merced: ¿cómo había de comer el rocín con el freno y todo en la boca?

Eufemia – ¿El freno?

Cristina – Sí, señora; el freno, el freno.

Eufemia – Pues ¿con el freno lo has dejado, traidor?

Melchior – Pues ¿he de ser yo adivinador o vengo yo de casta para ser tan mal criado como aqueso?

Eufemia – Pues ¿qué mala crianza era desenfrenar un rocín?

Melchior – Si le enfrenó nostramo, ¿paréscele que era límite de buena crianza, y diera buena cuenta de mí en deshacer lo que señor había hecho? (*Eufemia*, I, p. 64-66)

Al final de la primera escena, asistimos a otro intercambio de dichos humorísticos entre los dos criados –“que parecen contino estando juntos gato y perro”⁴, dirá Eufemia más adelante–, dichos que hacen referencia a la negligencia del primero y a la inmoderación en el consumo de vino de la segunda:

Jimena – Pase adelante el de los buenos recados.

Melchior – Vaya ella, la de las buenas veces. (*Eufemia*, I, p. 67)

En la tercera escena, Leonardo llega de su viaje al pueblo donde entrará a servicio de Valiano, el *señor de baronías*, y es acogido por el *lacayo* de este, Polo. Después de un parlamento entre los dos personajes, interviene Melchior que, tras haberse perdido siguiendo a un hombre de aspecto parecido a su amo, encuentra por fin a Leonardo. La acción se desarrolla a través de la narración, por parte del *simple*, de cómo se ha perdido, de las peripecias de las que ha sido protagonista, y de sus protestas por haber sido abandonado, por el mucho caminar y por el hambre:

Melchior – ¡Oh, gracias a Dios que me lo deparó! ¿Paréscele que ha sido buena la burla? ¿Esta es la compañía que me prometió de hacer antes que saliésemos de nuestra tierra, y lo que mi señora le rogó?

Leonardo – ¿Qué fue lo que me rogó, que no me acuerdo?

⁴ Rueda 1967: 64.

Melchior – ¿No le rogó que me hiciese buena compañía?

Leonardo – Pues ¿qué mala compañía has tú rescebido de mí en esta jornada?

Melchior – Fíase el hombre en él pensando «luego daremos la vuelta», y ha unas siete horas que anda hombre como perro rastrero, y a mal ni a bien no le he podido dar alcance.

Leonardo – ¿No podíades dar la vuelta a la posada temprano, ya que no me hallabas?

Melchior – Acabe ya: ¿tenía yo blanca para dar al pregonero?

Leonardo – ¿Y para qué al pregonero, acemilón?

Melchior – Para que me pregonara como a bestia perdida, y así de lance en lance me adestrara donde a vuesa merced le habían aposentado.

[...]

Leonardo – ¿Cómo diablos te perdiste esta mañana?

Melchior – Como vuesa merced iba ocupado hablando con aquel amigo, que no fue hombre sino azar para mí, yo desvíeme un poco, pensando que habraban de secreto. Y no más cuanto doy la vuelta a ver una tabla de pasteles que llevaba un mochacho en la cabeza, atraviesan a mí otros dos, que verdaderamente el uno le parecía a vuesa merced en las espaldas, y los dos cuélanse dentro en el Aseo a oír una misa que decían, que duró hora y media; yo contino allí detrás, pensando que era vuesa merced. Y cuando se volvió a decir el *benalicamus dólime*, que responden los otros *don grácilas*, lleguéme ad aquel que le parecía y díjele: «¿Ea, señor! ¿Habremos de ir a casa?» Él, que vuelve la cabeza y me vee, díjome: «¿Conósceme tú, hermano?»

Leonardo – ¡Oh, quién te viera!

Melchior – Yo, que veo el preito mal parado, acudo a las puertas para volverle a buscar, y mis pecados, que siempre andan haciéndome gestos, hállolas todas cerradas.

Leonardo – ¡Cuál andarías!

Melchior – Yo le diré qué tal. ¿Ha visto vuesa merced ratón caído en ratonera que, buscando por do soltarse, anda dando topetadas de una cabo a otro para huir?

Leonardo – Sí he visto algunas veces.

Melchior – Pues ni más ni menos andaba el sin ventura de Melchior Ortiz Carrasco, hasta que fortuna me deparó a una parte una puertecilla por do vi salir algunas gentes que se habían quedado rezagadas a oír aquella misa, que era la postrera. Pero vamos, señor, si habemos dir. (*Eufemia*, III, p. 78-79)

En este parlamento destaca otra característica de la figura del *simple* –característica ya señalada en el análisis de *Los Engañados*–: la preocupación por la comida. Ya en una salida de la primera escena, Melchior, comparando la escasa fiabilidad de la madre a la hora de entregarle dinero, hace referencia a su glotonería:

Melchior – Aqueso tenía también; que en esotro, así podían fiar de ella oro sin cuento como a una gata parida una vara de longanizas o de mí una olla de puchas, que todo lo ponía en cobro. (*Eufemia*, I, p. 59)

Asimismo, en la tercera escena, el motivo del hambre y de la comida se reitera:

Leonardo – ¿Qué tan poca habilidad es la tuya, que a la posada no atinas?

Melchior – Pues si atinara, ¿había de estar agora por desayunarme?

Leonardo – ¿Qué? ¿No has comido? ¿Es posible?

Melchior – Calle, tengo el buche templado como halcón cuando le hacen estar en dieta de un día para otro. (*Eufemia*, III, p. 78-79)

Y, siguiendo en la misma:

Melchior – Pues ni más ni menos andaba el sin ventura de Melchior Ortiz Carrasco, hasta que fortuna me deparó a una parte una puertecilla por do vi salir algunas gentes que se habían quedado rezagadas a oír aquella misa, que era la postrera. Pero vamos, señor, si habemos dir.

Leonardo – ¿A dónde?

Melchior – ¿Diz que a dónde? A casa.

Leonardo – ¿A casa? ¿Y a qué a tal hora?

Melchior – Señor, para tomar por la boca un poco de orégano y sal.

Leonardo – ¿Para qué sal y orégano?

Melchior – Para echar las tripas en adobo.

Leonardo – ¿Cómo?

Melchior – Señor, ya ellas están vinagre de pura hambre; con el orégano y sal ternán con que sustentarse, si le paresce a vuesa merced. (*Eufemia*, III, p. 79-80)

Esta parte del acto se cierra con frases de venganza de Leonardo que castiga a Melchior a no comer por haber dejado el caballo en ayunas, intención que posteriormente corrige al concederle al *simple* la autorización para que vaya antes a la posada y coma de lo que allí encuentre.

En la escena sexta, el personaje del *simple* aligera la tensión creada por la noticia de la condena a muerte de Leonardo. Melchior es mandado a casa por Leonardo para que entregue una carta a Eufemia. La noticia de la condena es presentada por el *simple* de manera imprecisa y casi involuntaria, como si la muerte del amo constituyera una información incidental, y el diálogo, salpicado por los desatinos y peticiones inoportunas de Melchior, está construido sobre el malentendido causado por el empleo de la palabra *carta*, término que Melchior no asocia al papel que guarda en la caperuza:

Cristina – [...] He aquí a Melchior Ortiz. ¡Ah, Melchior, hermano!, tú seas muy bien venido: ¿qué nuevas traes a mi señora? Di: ¿qué tal queda señor?

Melchior – Señor, bueno está, aunque no le han hecho aquello que diz que le han de hacer.

Eufemia – ¿Qué le han de hacer? Dímelo presto.

Melchior – ¡Válame Dios! Y no se aqueje vuesa merced, que primero bien sé que le han de confesar, que ya lo ha dicho el uno de aquestos que andan encapuchados.

Cristina – ¿Qué andan encapuchados? Frailes querrás decir.

Melchior – Sí, sí.

Cristina – ¿Qué es lo que le han dicho, Melchior?

Melchior – Que ordene su álima, y que no será nada, placiendo a Dios, que en despegándole aquéste de aquesto le sacarán de la cárcel.

Eufemia – ¡Ay, Cristina, yo me muero!

Cristina – Callá, señora mía, no diga tal, que aquéste sin duda desvaría. ¿No lo conoce ya vuesa merced?—¿Díjote algo señor? ¿Dióte carta para mi señora?

Melchior – Díjome que me morase acá, porque no quería que le sirviese ninguno después de finado.

Cristina – ¿Cómo finado? ¿Qué decís?

Melchior – Digo que no lo ha en voluntad que le finen, sino que se esté como se estaba con su gaznate y todo; pero él su camino ha de hacer.

Cristina – Asno, ¿hate dado alguna carta?

Melchior – ¿Oíste? ¡Asno a un hombre que puede dar ya consejo según las viñas y almendrales que hay por ahí adelante!

Cristina – ¿Traes carta de tu señor? ¡Acaba, dilo!

Melchior – ¿No te dicen ya que sí? ¿Qué diabros le toma?

Cristina – Pues ¿adóla?

Melchior – Mira, mira Cristina, lávame aquestos pies y zahúmame aquesta cabeza, y dame de almorzar y déjate de estar a temas conmigo.

Cristina – ¿Qué te lave yo? Lávete el mal fuego que te abraze. Daca la carta, ¿dónde la traes?

Melchior – Mírela, señora, en esa talega.

Cristina – No viene aquí nada.

Melchior – Pues si no viene, ¿Qué quiere que le haga yo? ¿Téngome de acordar dónde está por fuerza?

Eufemia – Dácala, hijo, dime dónde la traes, por un solo Dios.

Melchior – Señora, déjeme volver allá a preguntalle a mi señor, si lo hallare por morir, a dónde me la puso, y acabemos.

Eufemia – ¡Ay, cuitada! Mira, ¿qué es aquello que le blanquea en aquella caperuza?

Melchior – Déjalo, dimuño, que es un papel entintado que me dio mi amo, el que solía ser, para la señora.

Eufemia – ¡Ay, pecadora fui a Dios! Pues, ¿qué es lo que te han estado pidiendo dos horas ha?

Melchior – Pues ¿queso es carta? Yo por papel lo tenía. Tómela, que por su culpa no se ha caído por el camino, que después que la puso ahí el que si place a Dios han de finir la semana que viene, no me he acordado más della que de la primera escudilla de gachas que me dio mi madre. (*Eufemia*, VI, p. 94-96)

En el diálogo, como se puede observar, destaca la insensatez de Melchior y la presencia de elementos que remiten al interés del *simple* por necesidades básicas: el asearse y satisfacer su apetito –“dame algo de almorzar” y “la primera escudilla de gachas que me dio mi madre”–.

Antes de la lectura de la carta, encontramos otro de los típicos altercado entre criados:

Eufemia – Cristina, hija, lee tú esa carta, que no tendré yo ánimo ni aun para vella.

Cristina – «Sea dada en la mano de la más cruel y malvada hembra que hasta hoy se ha visto.»

Melchior – Para ti debe venir, Cristina, según las señas dicen. (*Eufemia*, VI, p. 97)

En los parlamentos del *simple* Melchior, asimismo, se puede destacar el empleo de una serie de símiles. Se supone que el amplio empleo de estas imágenes por parte del personaje cómico tenga la finalidad de conferir a su discurso un carácter más concreto, propio de una figura de extracción baja, más vinculada a aspectos materiales de la vida real. Asimismo, además de transmitir con mayor precisión la idea expresada por el personaje, estas imágenes enriquecen el diálogo de expresividad y colorismo. Las similitudes empleadas por Melchior hacen referencia a elementos de la naturaleza y del mundo animal. A principio de la escena primera, a propósito de su exhortación a añadir un título a su nombre propio, afirma:

Melchior – Que no lo hago en mi álima, sino porque sienta esta mala vieja que soy honrado en la boca de vuesa merced; que para mi contento con un «¿oyes?» me sobra tanto como la mar. (*Eufemia*, I, p. 58)

Sucesivamente, cuando habla de la honestidad de su madre, encontramos otras comparaciones con figuras del mundo animal:

Melchior – Que dice ella que es mejor que mi madre, con no haber hombre ni mujer en todo mi pueblo que en abriendo la boca no diga más bien de ella que las abejas del oso. (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – Aqueso tenía también; que en esotro, así podían fiar de ella sin cuento como a una gata parida una vara de longanizas o de mí una olla de puchas, que todo lo ponía en cobro. (*Eufemia*, I, p. 59)

Y más adelante, para responder a la acusación de Jimena sobre su uso de la retórica, afirma que aprendió este arte de su madre, ya que ella también poseía buenas capacidades oratorias:

Melchior – Pardiez, señora; las noches por la mayor parte, en levantándose de la mesa, no había ni tordo en gavia que tanto chirlatase. (*Eufemia*, I, p. 66)

Otras comparaciones aparecen en la escena tercera, en el relato de las vicisitudes causadas por haberse perdido:

Melchior – Fíase el hombre en él pensando «luego daremos la vuelta», y ha unas siete horas que anda hombre como perro rastrero, y a mal ni a bien no le he podido dar alcance. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – Para que me pregonara como a bestia perdida, y así de lance en lance me adestrara donde a vuesa merced le habían aposentado. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – Calle, tengo el buche templado como halcón cuando le hacen estar en dieta de un día para otro. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – Yo le diré qué tal. ¿Ha visto vuesa merced ratón caído en ratonera que, buscando por do soltarse, anda dando topetadas de una cabo a otro para huir? (*Eufemia*, III, p. 79)

1.1.2 La gitana

El personaje de la *gitana* aparece en una de las escenas principales. La escena quinta, imprescindible para el desenvolvimiento del enredo, tiene como protagonistas a Eufemia, la criada Cristina y la *gitana*: es esta la que anuncia la traición urdida para dañar a Leonardo y su posterior salvación. La *gitana*, personaje sin nombre propio, aparece en la escena durante una conversación entre Eufemia y Cristina a propósito de la falta de noticias del hermano de aquella. Su intervención se manifiesta con un carácter prodigioso⁵, como si su presencia hubiera sido invocada por las quejas de las

⁵ “La gitana [...] queda desrealizada y convertida en figura de índole sobrenatural, de dimensión extrahumana, cuya misión dramática, cuyo rol, es hacer el doble anuncio a Eufemia. Es significativo el hecho de que el personaje no tenga nombre individualizador. La gitana está así emparentada con el

dos mujeres. Paralelamente se desarrolla una escaramuza entre la criada y la gitana, escaramuza en la que los dos personajes se enfrentan acusándose recíprocamente de los defectos estereotipados que debían de imputarse a estas figuras⁶.

La figura de la *gitana* pertenece, en el teatro de Lope de Rueda, a ese mundo de marginados de los que forman parte también los *negros* y los *moros*: su intervención tenía que tener una finalidad cómica o de aflojamiento de la tensión dramática.

La presencia de gitanos, en particular, no es nueva en la literatura ibérica: estos personajes son protagonistas del poema de Luis de Silveira *As martas de d. Jerônimo*, contenido en el *Cancioneiro Geral* (1516), de las piezas *Auto das ciganas* (1521) y *Auto da Festa* (1528) de Gil Vicente –donde se representan según el estereotipo de quiromantes, mendigos y embusteros–, de la obra de Francisco Delicado *La lozana andaluza* (publicada en Venecia en 1528), de la *Comedia llamada Aurelia* de Timoneda. Lope de Rueda introduce el personaje de la *gitana* no solo en la comedia *Eufemia*, sino también en la *Medora*. En la comedia que aquí se analiza, la *gitana* es representada a través de los cánones típicos característicos de su figura; sin embargo, su perfil es trazado según unos rasgos muy genéricos: la *gitana* es considerada por los otros personajes una embaucadora y una mentirosa; es además, según su actuación en la comedia, una adulatora y una mendiga que vaticina el futuro⁷.

Veamos cómo Lope de Rueda retrata estas características. En primer lugar, la opinión que se tiene de las gitanas es manifestada por la *moza* Cristina:

Cristina – ¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna gente! Que en lugar de apiadarse de ellas la persona, de su pobreza, las tiene odio, según sus importunidades y sus ahíncos. (*Eufemia*, V, p. 89);

Cristina – ¡Ay, señora! Por vida suya, que le dé alguna cosa, y oigamos los desatinos que aquéostas, por la mayor parte, suelen decir. (*Eufemia*, V, p. 90)

Cristina – No se entristezca, señora, que todo es burla y mentiras cuanto éstas echan por la boca. (*Eufemia*, V, p. 89)

En segundo lugar, la *gitana* se presenta adulando a Eufemia –*señora honrada, cara de oro, cara de siempre novia, buena cara, garrida, señora gentil*– y bendiciendo su casa – *Paz sea en esta casa, Dios te guarde, que Dios te haga prozperada y te dé lo que deseas*–, actitud esta, que el personaje mantiene también cuando la *moza* Cristina se

mensajero, la alegoría, el dios que interviene rectificando el curso normal de la vida de los seres humanos” (Hermenegildo, en Rueda: 2001: 33).

⁶ Véase *supra*, n. 2.

⁷ Sobre los dos últimos caracteres tópicos, cfr. De la Fuente Ballesteros 1984a.

dirige a ella con palabras ofensivas. Falta, por el contrario, cualquier referencia a la actitud típica de los gitanos de pronunciar maldiciones⁸, y la gitana manifiesta un talante menos agradable solo en pocas ocasiones, para responder a las provocaciones de la moza –a quien llama *pico de urraca*, insulto empleado para definir a quien habla mucho–.

Asimismo, la *gitana* de la comedia *Eufemia* es representada como una mendiga en el acto de pedir limosna:

Gitana – ¡Paz sea en esta casa, paz sea en esta casa! ¡Dios te guarde, señora honrada, Dioz te guarde! ¡*Una limoznica*, cara de oro, cara de siempre novia, *daca*, que Dioz te haga prozperada y te dé lo que deseas, buena cara, buena cara! (*Eufemia*, V, p. 88)

Gitana – Calla, calla, garrida, garrida, *dame limosna* por Dioz y diréte la buenaventura que tienes de haber tú y la señora” (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Calla, calla, señora honrada, *pon un dinerico* aquí, sabrás maravillas. (*Eufemia*, V, p. 89)

Finalmente, su papel se caracteriza por el conocimiento de artes divinatorias –reflejadas por expresiones como “diréte la buenaventura” y “sabrás maravillas”– que se revelan tanto en la predicción del futuro de Eufemia (la gitana anticipa que se urdirá un engaño, con Eufemia como objeto, en contra de su hermano y que, sin embargo, la verdad será descubierta):

Gitana – Sosiega, sosiega, señora gentil, no tomes fatiga antes de su tiempo, que harta te está aparejada. (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Pues señora, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy favorecido de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada; mas calla, que aunque sea todo por tu causa, Dios, que es verdadero juez y no consiente que ninguna falsedad esté mucho tiempo oculta, descubrirá la verdad de todo ello. (*Eufemia*, V, pp. 90-91)

Gitana – [...] solamente tu trabajo no será tan durable que en el tiempo del más fuerte peligro no lo revuelva prudencia y fortuna, que todos remanescáis tan contentos y alegres cuanto la misericordia divina lo sabe obrar. (*Eufemia*, V, p. 91),

como en el conocimiento de hechos pasados relativos a la conducta engañosa de la moza de Eufemia, Cristina –culpable, según la gitana, de hurtos realizados a daño de Eufemia–, hechos que la gitana relata como venganza por las ofensas recibidas por la criada:

⁸ Cfr. De la Fuente Ballesteros 1984a a propósito de la figura del gitano en la tonadilla escénica: “Un último detalle es el de las maldiciones, tan característico del español coloquial, y que parece ser muy utilizado por los gitanos”.

Gitana – Escucha, escucha, pico de urraca, que más sabemos cuando queremos que nadie piensa. (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Y la sportilla de los afeites que tienes escondida en el almariete de las alcominías, ¿es burla? (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – El par de las tórtolas que heciste creer a la señora que se las habían comido los gatos, ¿dónde se comieron? (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – [...] pero tú y el mozo de caballos os las comiste [las tórtolas] en el descanso de la escalera. ¡Ah, bien sabes que digo en todo verdad! (*Eufemia*, V, p. 90)

A la figura de la gitana, como se ha dicho, se le atribuyen, en la comedia ruadiana, dotes sobrenaturales: los aciertos en la descripción del pasado inducen a Eufemia y a Cristina a confiar –a pesar de la opinión inicial sobre la falsedad de los gitanos⁹– en sus vaticinios, al punto que la *moza*, antes escéptica, demuestra luego cierto interés hacia su porvenir:

Gitana – ¿Y de mí no me dices nada, si seré casada o soltera? (*Eufemia*, V, p. 91)

pregunta que suscita el resentimiento de la *gitana*, cuya respuesta manifiesta la malicia y socarronería por la que también se conocían a los gitanos¹⁰:

Gitana – Mujer serás de nueve maridos y todos vivos [...]. (*Eufemia*, V, p. 91)

Del análisis de la figura de la *gitana*, se destaca, por lo tanto, cómo su carácter prodigioso es funcional al desarrollo de la obra: este personaje posee una función explicativa y sustitutiva de un episodio –la traición de Paulo– que la comedia no pone en escena. De hecho, inmediatamente después de la intervención de la *gitana*, asistimos al diálogo entre Paulo y Valiano, a quien el primero confiesa haber gozado de los favores de Eufemia.

⁹ “[...] todo es burla y mentiras cuanto éstas echan por la boca” (V, p. 89) afirma Cristina al aparecer la gitana en la escena; y sin embargo ya antes había suavizado la opinión general, como si existiera la eventualidad de una excepción, con la atenuación “[...] oigamos los desatinos que aquéostas, *por la mayor parte*, suelen decir” (V, p. 90). Cfr., sobre los tópicos según los cuales se describen los gitanos, la definición de Covarrubias 1974, s.v. *gitano*: “esta es una gente perdida y vagamunda, inquieta, engañadora, embustidora. [...] Estos los gitanos [...] fuera de ser ladrones manifiestos, que roban en el campo y en poblado, de algunos dellos se puede presumir que son espías [...]; las mugeres son grandes ladronas y embustidoras, que dizen la buenaventura por las rayas de las manos [...].”

¹⁰ Cfr. De la Fuente Ballesteros 1984a: “Así el gitano [...] se utiliza como elemento introductor de la sátira”.

1.2 Los personajes cómicos de las escenas intercaladas

1.2.1 La *negra* Eulalla

De los caracteres generales que definen a la figura de la *negra* se ha tratado a propósito del personaje Guiomar de *Los Engañados* en el capítulo III¹¹. En este apartado, por lo tanto, se analizarán los rasgos peculiares que este carácter posee en la comedia *Eufemia*. El personaje de la *negra*, junto con el *lacayo* Polo, protagoniza la séptima escena. Esta, que posee cierta independencia de la acción principal –es una de las escenas que Timoneda clasificó como *pasos*– prosigue lo anunciado en la escena tercera:

Polo - Vaya vuesa merced, que yo por acá me quiero ir a dar vuelta por ver si podré alcanzar una vista de mi señora Eulalla la negra. (*Eufemia*, III, p. 78)

A pesar de su autonomía, sin embargo, la escena, no está aislada del resto de la obra: enmarcan el diálogo cómico entre Polo y Eulalla dos monólogos, al principio y al final de la escena, en los cuales el *lacayo* cita lo acaecido a Leonardo:

Polo - [...] Agora yo estoy asombrado cómo Leonardo, a los ojos de todos tan honrado y cuerdo mozo, lo quisiese [a Valiano] así engañar, con darle a entender que su hermana fuese tan buena que para ser mujer suya le faltase nada. Con su pan se lo coma, que gran prisa se dan ya para que pague con la gorja lo que pecó con la lengua. Dios me guarde de ser entremetido. Acá me quiero andar siguiendo mi planeta; que si aquesta mi Eulalla se va conmigo como me tiene prometido, yo soy uno de los bienaventurados hombres de todo mi linaje. Ya estoy a su puerta. Aquí sobre la calle, en este aposento, sé que duerme. ¿Qué señas haré para que salga? ¡Oh! Bien va, que aquella que canta es. (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo - Adiós, mi señora, que ya el día se viene a más andar, y la gente madruga hoy más que otros días por tomar lugar, porque el pobreto como era tan bienquisto de todos, aunque era extranjero, toda la gente irá para ayudalle con sus oraciones. (*Eufemia*, VII, p. 105)
[...]

Polo - Hasta mi amo Valiano le pesa extrañamente con su muerte, mas aquel Paulo contrario suyo, que es el que trajo la señas de su hermana, le acusa valientemente, y ése le ha traído al término en que agora está. Adiós. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Encuadrado en estos parlamentos, realizados aparte por Polo, se halla un diálogo que tenía que provocar la risa del público, y en el que la protagonista es, como en *Los Engañados*, el personaje que tanto lucimiento tenía que proporcionar a Rueda. Polo, después de adelantar sus intenciones en la escena III, se dirige a la casa donde vive Eulalla. Se oye la voz de Eulalla que canta. Su versión de la letra es una deformación de

¹¹ Cfr. supra, cap. III, § 1.3.1.

las estrofas de una canción popular castellana¹² que tenía que suscitar la risa entre el público:

Canta la negra
Gila Gonzale
de la Villa yama,
no sé yo, madres,
si me l'abriré

Gila Gonzale
yama la torre
abríme la voz
fija Yeonore,
porque lo cabayo
mojaba falcone.
No sé yo, madres,
si me l'abriré. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo, para llamar la atención de la negra, tira piedras a su ventana. Es de noche y para Eulalla, que en un primer momento no oye las llamadas por causa de su canto, no es fácil reconocer quién la llama:

Polo – ¡Ah, señora mía, Eulalla! ¡Ah, señora! ¡Qué embebida está en su música!

Eulalla – ¡Jesú! Ofréscome la Dios turo poreroso, criaror na cielos e na tierras.

Polo – ¡Ah, señora Eulalla! No te alteres, que que te llama no te desea sino hacerte todo servicio.

Eulalla – ¿Paréscete vos que so sa bon xemplos a la ventana de un dueña honradas recogidas como yo, facer aquella cortesía a taloras?

Polo – No me debe haber conocido. ¡Ah, señora Eulalla! (*Eufemia*, VII, p. 101)

Eulalla – ¡Malaños para vos! ¿Y paréscete bien a la fija de la hombre honrados facer cudolete a la puta ajenas? (*Eufemia*, VII, p. 101)

Se abre así un intercambio dialógico finalizado a engendrar la hilaridad del público, a través de la deformación lingüística del habla de la *negra* –“¡Oh, bendito aquel que te dejó entender!” dice Polo al principio de la escena– con las continuas correcciones por parte del *lacayo*.

El uso de voces y expresiones trabucadas constituye, para el personaje de la *negra* así como para todos los personajes cómicos, el principal recurso humorístico de la comedia.

¹² La letrilla es recogida por Piñero Ramírez 1998: 40 en dos versiones: “Gil González Dávila llama: / no sé, mi madre, si me le abra”, “Gil González llama a la aldaba: / no sé, mi madre, si me le abra”.

La técnica es a menudo la de error/corrección que ya se ha considerado a propósito del *simple Melchior* y de la *negra Guiomar* de *Los Engañados*¹³.

Eulalla – Tráigame para mañana un poquito de mozaza, un poquito de trementinos de la que yaman de *puta*.

Polo – De *veta* querrás decir. ¿Y para qué quieres todo eso, señora?

A veces, el recurso se duplica a través de la rectificación y su consiguiente ulterior equivocación:

Eulalla – La papagayos para que enseña a hablar en jaula, y lo mona para que la tengas yo a mi puerta como dueña de *estabro*.

Polo – De *estrado* querrás decir.

Eulalla – Sí, sí, ya la digo yo na *sablo* [...] (*Eufemia*, VII, p. 104)

La incapacidad de reproducir ciertos fonemas patrimoniales, así como la formulación de desatinos lingüísticos debidos a la falta de familiaridad con la lengua española tenía que producir la hilaridad del público. De la misma manera, una fuente de comicidad tenía que ser constituida por la tergiversación de frases hechas o de proverbios:

O na forza ne va nerrechos se pierde ‘do fuerza viene/corre, derecho se pierde’

La expresión trabucada por parte de Eulalla, que trasforma la primera parte en negativa, indica cómo, frecuentemente, las presiones de los poderosos consiguen que no se haga justicia.

“Siñor, o na forza ne va nerrechos se pierde. Honra y barbechos no caben la sacos”
(*Eufemia*, VII, p. 103)

Quien tenga l’oficio tenya la maleficio ‘quien tiene oficio, tiene beneficio’

“Yo quiere con un cagañero, dice mi amo que no, que más quiere con unoz potecarioz; yo dice que no. Dice mi amo: «Caya, fija, que *quien tenga l’oficio tenya la maleficio*.»
(*Eufemia*, VII, p. 103-104)

Mas si marinas busca, tome lo que baila ‘pues Marina bailó, tome lo que ganó’

¹³ Cfr. cap. III, § 1.3.1

“¡Ay, mal logrado! Por ciertos que me pesas como si no fueras mi hijo; *mas si marinas busca, tome lo que baila*” (*Eufemia*, VII, p. 105)

Estas confusiones y desórdenes en el orden de la frase tienen como variante la enunciación de lo contrario de lo que el personaje quería expresar¹⁴:

“¡Ay, mal logrado! Por ciertos *que me pesas como si no fueras mi hijo*; mas si marinas busca, tome lo que baila” (*Eufemia*, VII, p. 105)

Por otro lado, desde el punto de vista del análisis social del personaje, en la comedia *Eufemia* se repiten algunos de los motivos que ya hemos considerado a propósito de la figura de la *negra* en *Los Engañados*: la aspiración de Eulalla a contraer matrimonio:

Eulalla – Pues a buena fe que ha sinco noche que face oración a señor Nicolás de Tramentinos.

Polo – San Nicolás de Tolentino querrás decir, ¿Y para qué haces la oración, señora?

Eulalla – Quiere casar mi amos, y para que me depares mí Dios marido a mi contentos

[...]

Polo – En verdad, señora, que te engañas. Pero dime, señora, ¿con quién te querían casar?

Eulalla – Yo quiere con un cagañero, dice mi amo que no, que más quiere con unoz potecarioz; yo dice que no. Dice mi amo: «Caya, fija, que quien tenga l’oficio tenya la maleficio.» (*Eufemia*, VII, p. 102-104);

y el alarde de orígenes ilustres:

Eulalla – ¿Y cómo, señor, no miras más que esos? ¿Parécete a vos que daba yo bon jemplo y cuenta de mi linajes? ¿Qué te dirá cuantas señoras tengo yo por mi migas en esta tierras? (*Eufemia*, VII, p. 103)

Además, encontramos aquí el deseo de Eulalla de modificar su aspecto, tiñéndose el pelo:

Eulalla – Señor, presentame la señora Doñaldoza, un prima mía una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos; y como yo sa tan delicara, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos la mala ganas.

Polo – ¡Válame Dios! ¿Pues no hay remedio para eso?

Eulalla – Sí, sí, guáreme Dios; ya me envía a visitar la señora nabadessa la monja santa Pabla, y me dice que me enviará una malacina para que me le quita como la manos”

¹⁴ Cfr. Veres D’Ocón 1950: 226.

Polo – ¿Pues, agora te pones a enrubiar?

Eulalla – Sí, porque ¿no tengo yo cabeyo como la otro?

Polo – Sí, cabellos, y aun a mis ojos no hay brocado que se le compare (*Eufemia*, VII, p. 102);

y aclarando la piel:

Eulalla – Tráigame para mañana un poquito de mozaza, un poquito de trementinos de la que yaman de puta.

Polo – De veta querrás decir. ¿Y para qué quieres todo eso, señora?

Eulalla – Para facer una muda para la manos.

[...]

Eulalla – Así la verdad, que aunque tengo la cara na morenicas, la cuerpo tienes como un terciopelo dobles. (*Eufemia*, VII, p. 106)

Asimismo, Lope de Rueda, en esta escena, emplea de manera paródica el tópico del galanteo nocturno a la reja: Polo se finge enamorado de Eulalla e intenta convencerla a casarse con él. Para eso, asegura a la negra de que sus temores de ser abandonada son infundados:

Polo – Anda, señora, ¿Y cómo agora haces aqueso? ¿No me has prometido salirte conmigo?

[...]

Polo – ¿Pues qué deshonras pierdes tú, señora, en casarte conmigo?

Eulalla – Ya yo lo veo, señor, mas quiere voz sacarme na pues perdida na tierra que te conozco.

Polo – Mi reina, ¿pues aqueso me dices? No te podría yo dejar, que primero no dejase la vida. (*Eufemia*, VII, p. 103);

enumera los oficios del que es capaz y escucha las peticiones de la esclava:

Eulalla – ¿Quin ficios, señor Pollos?” (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – Adobar gorras, sacar manchas, hacer ruelas y huesos y echar soletas y brocales a calabazas, otros mil oficios, que, aunque agora me ves servir de lacayo, yo te sustentaré a toda tu honra. No dejes tú de sacar con que salgamos la primera jornada, que después yo te haré señora de estrado y cama de campo y guadameciles. ¿Qué quieres más, mi señora? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Eulalla – Agora sí me contenta; mas ¿sabe qué querer yo, señor Pollos? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – No, hasta que me lo digas.

Eulalla – Que me compras una monas, un papagayos.

Polo – Para qué, señora?

Eulalla – La papagayos para que enseña a hablar en jaula, y lo mona para que la tengas yo a mi puerta como dueña de estabro.

Polo – De estrado querrás decir.

Eulalla – Sí, sí, ya la digo yo na sablo [...] (*Eufemia*, VII, p. 104)

Mientras, en los apartes, el *lacayo* manifiesta sus reales intenciones al público:

Polo – Acá me quiero andar siguiendo mi planeta; que si aquesta mi Eulalla se va conmigo como me tiene prometido, yo soy uno de los bienaventurados hombres de todo mi linaje. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo – ¡Pese a tal la galga! Yo la pienso vender en el primer lugar diciendo que es mi esclava, y ella póneseme en señoríos. Espantóme cómo no me pidió dosel y todo en que poner las espaldas. No tengo un real, que piensa la persona sacárselo de las costillas, y demándame papagayo y mona. (*Eufemia*, VII, p. 105)

La escena se cierra precisamente con el doble comentario, hecho respectivamente a Eulalla y a solas, relativo a la voluntad de la negra de aclarar el color de su piel:

Polo [a Eulalla] – Que con esa color me contento yo, señora; no has menester ponerte nada. (*Eufemia*, VII, p. 106)

Polo [a solas] – A ser más blanca, no valías nada. Adiós, que así te quiero para hacer reales. (*Eufemia*, VII, p. 106)

A través de esta escena Lope de Rueda nos proporciona la representación de la condición de marginalidad racial de los esclavos de la época, dibujando, por un lado, el carácter ingenuo y esperanzado en un porvenir mejor de la negra y, por otro, el cinismo de quien le muestra interés con el fin de venderla como esclava¹⁵; y, sin embargo, consigue, a través de artificios lingüísticos y literarios, transformar el reflejo de una realidad trágica en una pieza cómica.

1.2.2 El *lacayo* Vallejo

La segunda y la cuarta escena de la comedia *Eufemia* son protagonizadas por el

¹⁵ “El personaje literario es, de manera abultada –como gigantesca metáfora negativa–, la imagen escénica de lo que el español medio, público espectador, vivía en su tiempo.” Hermenegildo, en Rueda 2001: 34.

personaje del *lacayo* vanaglorioso y fanfarrón, Vallejo. La figura pertenece a la categoría del soldado valentón y cobarde, herencia del *Miles gloriosus* plautino. Este personaje ya ha sido analizado a propósito del capitán español Giglio de la obra *Gli Ingannati*. Sin embargo, cabe realizar aquí un análisis específico de este carácter ya que Vallejo manifiesta caracteres propios del personaje en el ámbito del teatro español.

La presencia de la figura del fanfarrón en la producción teatral española del siglo XVI ha sido analizada por el hispanista estadounidense Wickersham Crawford en su artículo “The braggart soldier and the rufian in the Spanish drama of the sixteenth century”¹⁶. Según el citado filólogo, este personaje, a pesar de deber algunos aspectos de su carácter al rufián de las comedias latinas e italianas¹⁷, sería tomado de la realidad cotidiana española: el soldado, regresado a España, que, incapaz de trabajar, vive de estratagemas. Wickersham Crawford estudia las obras en las que aparece el personaje, dividiéndolas en dos categorías. La primera está compuesta por obras en las que este sujeto, vinculado indirectamente a los cánones del teatro latino e italiano y a veces dotado de rasgos individuales, es un soldado jactancioso de proezas extraordinarias que se muestra, en ocasiones concretas, cobarde y pusilánime. Se trata de la *Farsa o cuasi comedia* de Luca Fernández y la *Comedia soldadesca* de Torres Naharro –obras en las que encontramos las primeras apariciones de esta figura–, la *Farsa teologal* de Diego Sánchez de Badajoz, la *Farsa llamada Ardamisa* de Diego de Nequerela, la *Farsa llamada Cornelia* de Andrés Prado, el entremés *Golondrino y Calandria*, *Las cortes de la muerte* de Micael de Caravajal y Luis Hurtado de Toledo, *Los desposorios de Cristo* de Juan Timoneda. La segunda clase de obras consta de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y de las obras que en estas, en lo que se refiere al personaje del *soldado fanfarrón*, se inspiran. Se trata de piezas en las que se introduce un elemento, nuevo y original en la caracterización de la figura española: el *fanfarrón* es un criado que

¹⁶ Crawford 1911: 186-208.

¹⁷ La presencia de Mutio en Sevilla –colocada por Wickersham Crawford como muy pronto en 1538– no sería según el hispanista prueba del influjo italiano en la creación del personaje teatral español, por un lado, porque se desconoce el repertorio llevado en escena, por el otro, por la aparición del personaje del soldado fanfarrón ya en la *Farsa teologal* (c. 1525) de Diego Sánchez de Badajoz, anterior a la llegada de Mutio; asimismo, la figura del soldado con las características citadas estaría ya estandarizada también antes de la visita del cómico Ganassa en 1575. Sobre la anterioridad del nacimiento de esta figura en Italia o en España existe un debate: afirma la prioridad española Lida de Malkiel: 1957 que, en su artículo, propone Centurio de la *Celestina* como primer ejemplo de fanfarrón en la literatura española, y demuele las teorías llevadas a cabo por Boughner 1954, desvinculando al personaje del *fanfarrón* de sus antecedentes latinos y de sus compañeros italianos.

colabora con su amo en sus intrigas amorosas, un rufián¹⁸. A este último grupo pertenecen: la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho Muñon, la *Comedia llamada Selvagia*, la *Comedia Tholomea* y la *Comedia de la Duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega, y *El infamador* de Juan de la Cueva.

En esta segunda categoría, el hispanista estadounidense coloca también las comedias *Eufemia* y *Medora* y el *Paso Quinto* de Lope de Rueda. En estas obras, afirma Wickersham Crawford, el personaje es un lacayo que hace ostentación de sus hazañas y que demuestra su cobardía, principal elemento en el que reside la comicidad de la figura. En las dos comedias es también un rufián¹⁹.

Crawford subraya cómo el personaje español, si bien vinculado con la figura homóloga latina e italiana, difiere de estas en dos rasgos. El personaje de la comedia italiana es un capitán, muy a menudo extranjero –principalmente un español²⁰–, mientras que, como se ha observado, en las obras españolas es un soldado regresado de campañas militares en el extranjero; en las comedias latinas, el *miles* posee notables riquezas, mientras el carácter español es pobre.

En la comedia *Eufemia*, Vallejo, el *fanfarrón*, no es un soldado y, como se ha adelantado, presenta los rasgos tomados del rufián celestinesco.

En la segunda escena de la comedia asistimos a los preparativos para el desafío entre Vallejo y el joven Grimaldo, culpable de haber golpeado involuntariamente al *lacayo* en la iglesia. Vallejo es protagonista de una hilarante escena en la que a las primeras amenazas de venganza seguirá la dilación de la puesta en acto de esta y la búsqueda de un pretexto para no efectuarla.

Desde los primeros parlamentos, el *fanfarrón*, explicando al *lacayo* Polo el motivo del desafío, hace hincapié en su valentía y en el propósito de no dejar sin venganza la ofensa recibida:

Vallejo - Así podría yo andar desnudo e ir de aquí á Jerusalem los pies descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes que tal negocio dejase de castigar.–Acá está mi compañero. ¡Ah, mi señor Polo! ¿Acaso ha venido alguno de aquellos hombrecillos? (*Eufemia*, II, p. 69)

¹⁸ Algunos rasgos de esta figura servirán de inspiración para la creación del personaje del *gracioso* en el teatro posterior.

¹⁹ Es muy probable que también este papel fuera interpretado por el mismo Lope de Rueda.

²⁰ Véase, para una descripción de la historia teatral y de la caracterización de esta figura, *supra*, cap. III § 1.1.2.

Polo, por su parte, minimiza los hechos acontecidos y afirma la honradez y bondad de Grimaldo; sin embargo, Vallejo continúa con la explicación de sus motivaciones manifestando la voluntad de no estar dispuesto a una reconciliación:

Polo - ¡Cómo! ¡Qué! ¿Tanto pecó aquel pobre mozo que os habéis querido poner en necesidad a vos y a vuestros amigos?

Vallejo - ¿Más quiere vuesa merced señor, Polo, sino que llevando el rapaz la falda al capiscol, su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la faja de la capa de la librea? ¿A quién se le hubiera hecho semejante afrenta, que no tuviera ya docena y media de hombres puestos a hacer carne momia?

Polo - ¿Por tan poca ocasión? ¡Válame Dios!

Vallejo - ¿Poca ocasión os parece reírseme después en la cara como quien hace escarnio?

Polo - Pues de verdad que es Grimaldicos honrado mozo, y que me maravillo hacer tal cosa; pero él vendrá y dará su descargo y vos, señor, le perdonaréis.

Vallejo - ¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que me sois amigo, por dejaras decir semejante palabra. Si aqueste negocio yo agora perdonase, decíme vos cuál queréis que execute. (*Eufemia*, II, p. 69-70)

Grimaldo, sin ningún temor y a pesar de que Polo procure evitarlo, acepta el desafío, ridiculiza la supuesta valentía de Vallejo dirigiéndose a él con un serie de epítetos despectivos –*gallinilla*, *ladrón*, *palabrero*, etc.– y empieza un diálogo para demostrar su cobardía y la falsedad de sus aserciones:

Grimaldo - Ea, gentiles hombres, tiempo es agora que se eche este negocio a una banda .

Polo - Aquí estaba rogando al señor Vallejo que no pasase adelante este negocio, y halo tomado tan a pechos, que no basta razón con él.

Grimaldo - Hágase vuesa merced a una parte, veremos para cuánto es esa gallinilla. (*Eufemia*, II, p. 70)

[...]

Grimaldo - Señor Polo, ¿para qué tanto almacén?. Hágase a una banda y déjeme con ese ladrón.

Vallejo - ¿Quién es ladrón, babosillo?

Grimaldo - Tú lo eres: ¿hablo yo con otro alguno?

Vallejo - ¿Tal se ha de sufrir, que se ponga este desbarbadillo conmigo a tú por tú?

Grimaldo - Yo, liebre, no he menester barbas para una gallina como tú; antes con las tuyas, delante del señor Polo, pienso limpiar las suelas de estos mis estivales. (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo, según los cánones de representación de su personaje, ostenta su valor, enumerando una serie de fanfarronadas:

Vallejo - Así me podrían poner delante todas las piezas de artillería que están por defensa en todas las fronteras de Asia, Africa y en Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena está desterrado por su demasiada soberbia, y que volviesen agora a resucitar las lombardas de hierro colado con que aquel Cristianísimo Rey Don Fernando ganó a Baza; y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito. (*Eufemia*, II, p. 70)

Su chulería es objeto de burlas incluso por parte del *lacayo* Polo:

Polo - Por Dios, señor, que me habéis asombrado, y que no estaba aguardando sino cuándo habiades de mezclar las galeras del Gran Turco con todas las demás que van de Levante a Poniente.

Vallejo - ¿Qué? ¿No las he mezclado? Pues yo las doy por emburulladas. Vengan. (*Eufemia*, II, p. 70-71)

A tanta demora, Grimaldo reacciona apremiando a Vallejo para que este ponga en acción sus amenazas:

Grimaldo - Señor Polo, ¿para qué tanto almacén? Hágase a una banda y déjeme con ese ladrón. (*Eufemia*, II, p. 71)

El empleo, por parte de Grimaldo, del insulto *ladrón* provoca un altercado en el que Vallejo tacha al joven de inexperto –*babosillo*, *desbarbado*, *rapagón*–, lo que demuestra la intrepidez de Grimaldo:

Vallejo - ¿Quién es ladrón, babosillo?

Grimaldo - Tú lo eres: ¿hablo yo con otro alguno?

Vallejo - ¿Tal se ha de sufrir, que se ponga este desbarbadillo conmigo a tú por tú?

Grimaldo – Yo, liebre, no he menester barbas para una gallina como tú; antes con las tuyas, delante del señor Polo, pienso limpiar las suelas de estos mis estivales.

Vallejo – ¡Las suelas, señor Polo! ¿Qué más podía decir aquel valerosísimo español Diego García de Paredes?

Grimaldo – ¿Conocístele tú, palabrero?

Vallejo – ¿Yo, rapagón? El campo de once e once que se hizo en el Piamonte, ¿quién lo acabó sino él y yo? (*Eufemia*, II, p. 71)

y da lugar a ulteriores fanfarronadas: Vallejo, irónico, compara el arrojo de Grimaldo a la valentía del coronel Diego García de Paredes y recuerda que él mismo participó, con este, en el *desafío de Barletta*, confundiendo, sin embargo, el lugar donde tuvo lugar, Apulia, con Piamonte:

Vallejo - ¡Las suelas, señor Polo! ¿Qué más podía decir aquel valerosísimo español Diego García de Paredes?

Grimaldo – ¿Conocístele tú, palabrero?

Vallejo - ¿Yo, rapagón? El campo de once a once que se hizo en el Piamonte, ¿quién le acabó sino él y yo?

Polo - ¿Vuesa merced? Y es cierto aqueso del campo?

Vallejo - ¡Buena está la pregunta! Y aun unos pocos de hombres que a él le sobraron por estar cansado, ¿quién les acabó las vidas sino aqieste brazo que veis?

Polo - ¡Pardiez que me parece aquello una cosa señaladísima! (*Eufemia*, II, p. 71)

Sigue, todavía en términos verbales, la contienda, a través de la cual se perfilan los caracteres de los dos adversarios: Grimaldo, mediante el empleo de insultos de mayor gravedad –la acusación dirigida a Vallejo, argumentada, de hurto– y manifestando su intención de combatir se muestra, a pesar de la joven edad, valeroso y audaz; Vallejo, con el uso de epítetos pueriles –*palominillo*, *ansarino*, *ratoncillo*, *golondrinillo*– y las dilaciones a través del cuento de anécdotas, pone de manifiesto su cobardía y la intención de aplazar el combate.

Grimaldo - Que miente, señor Polo.–¿Un hombre como Diego García se había de acompañar con un ladrón como tú?

Vallejo - ¿Ladrón era yo entonces, palominillo?

Grimaldo - Si entonces no, agora lo eres.

Vallejo - ¿Cómo lo sabes tú, ansarino nuevo?

Grimaldo - ¿Cómo? ¿Qué fue aquello que te pasó en Benavente, que está la tierra más llena de ello que de simiente mala?

Vallejo – Ya, ya sé qué es eso.–A vuesa merced, que sabe negocios de honra, señor Polo, lo quiero contar, que a semejantes pulgas no acostumbro dar satisfecho. Yo, señor, fui a Benavente a un caso de poca estofa, que no era más sino matar cinco lacayos del Conde, porque quiero que lo sepa fue porque habían rebelado una mujercilla que estaba por mí en casa del padre en Medina del Campo.

Polo - Toda aquella tierra sé muy bien.

Vallejo - Después que ellos fueron enterrados, [y] yo, por mi retraimiento, me viese en alguna necesidad, acodiciéme a un manto de un clérigo y a unos manteles de casa de un bodegonero donde yo solía comer, y cógeme la Justicia, y en justo y en creyente, señor, et cétera. Y esto es lo que aqueste rapaz está diciendo. Pero agora, ¿fáltame a mí de comer en casa de mi amo para que use yo de aquesos tratos? (*Eufemia*, II, p. 72)

A la exhortación de Grimaldo para que se aceleren los tiempos, Vallejo reacciona con una serie de excusas para diferir el duelo, pidiendo a Polo unos servicios tan ridículos como inútiles, hasta darse cuenta de que no tiene consigo la reliquia en la que se conservan oraciones y nombres de santos, lo que podría proporcionarle la ocasión para darse a la fuga. Detenido por parte de Grimaldo, Vallejo posterga el momento del encuentro a través de una suerte de ritual cortés en el que pregunta si se ha confesado y se interesa por los nombres de la familia del adversario:

Grimaldo - ¡Suso!, que estoy de priesa.

Vallejo - Señor Polo, aflójeme vuesa merced un poco aquestas ligagambas.

Polo - Aguarde un poco, señor Grimaldo.

Vallejo - Agora apriéteme aquesta estringa del lado de la espada.

Polo - ¿Está agora bien?

Vallejo - Agora métame una nómina que hallará aquí al lado del corazón.

Polo - No hallo ninguna.

Vallejo - ¿Qué? ¿No traigo ahí una nómina?

Polo - No por cierto.

Vallejo - Lo mejor me he olvidado en casa debajo de la cabecera del almohada y no puedo reñir sin ella. Espérame aquí, ratoncillo.

Grimaldo - Vuelve acá, cobarde.

Vallejo - Ora, pues sois porfiado, sabed que os dejara un poco mas con vida si por ella fuera. Déjeme, señor Polo hacer a ese hombrecillo las preguntas que soy obligado por el descargo de mi conciencia.

Polo - ¿Qué le habéis de preguntar? Decí.

Vallejo - Déjeme vuesa merced hacer lo que debo. ¿Qué tanto ha, golondrinillo que no te has confesado?

Grimaldo - ¿Qué parte eres tú para pedirme aqueso, cortabolsas?

Vallejo - Señor Polo, vea vuesa merced si quiere aqueso pobrete mozo que le digan algo a su padre o qué misas manda que le digan por su alma.

Polo – Yo, hermano Vallejo, bien conozco a su padre y madre, cuando algo sucediese, y sé su posada.

Vallejo - ¿Y cómo se llama su padre?

Polo - ¿Qué os va en saber su nombre?

Vallejo - Para saber después quién me querrá pedir su muerte.

Polo Ea, acabá ya, que es vergüenza. ¿No sabéis que se llama Luis de Grimaldo?

Vallejo - ¿Luis de Grimaldo?

Polo – Sí, Luis de Grimaldo.

Vallejo - ¿Qué me cuenta vuesa merced?

Polo - No más que aquesto.

Vallejo – Pues señor Polo, tomad aquesta espada y por el lado de derecho apretá cuanto pudiéredes que después que sea essecutada en mí esta sentencia os diré el porqué.

Polo - ¿Yo, señor? Guárdeme Dios que tal haga, ni quite la vida a quien nunca me ha ofendido. (*Eufemia*, II, p. 72-74)

El descubrimiento de la identidad del padre de Grimaldo permite a Vallejo librarse de la promesa hecha –no sin proporcionar otra prueba de su valentía a través de otro relato de sus fanfarronadas–: el padre de Grimaldo es quien en el pasado le salvó la vida, lo que lo obliga a no enfrentarse con el joven y lo induce a celebrar con él tan importante descubrimiento:

Vallejo – Pues, señor, si vos por serme amigo rehusáis, vayan a llamar a un cierto hombre de Piedrahita, a quien yo he muerto por mis propias manos casi la tercera parte de su generación, y aquese, como capital enemigo mío, vengará en mí propio su saña.

Polo - ¿A qué efecto?

Vallejo - ¿A qué efecto me preguntáis? ¿No decís que es ése hijo de Luis de Grimaldos, alguacil mayor de Lorca?

Polo - Y no de otro.

Vallejo - ¡Desventurado de mí! ¿Quién es el que me ha librado tantas veces de la horca sino el padre de aquese caballero? Señor Grimaldo, tomad vuestra daga y vos mismo abrid aqueste pecho y sacadme el corazón y abridle por medio y hallaréis en él escrito el nombre de vuestro padre Luis de Grimaldo.

Grimaldo - ¿Cómo? ¿Qué? No entiendo eso.

Vallejo - No quisiera haberos muerto, por los sanctos de Dios, por toda la soldada que me da mi amo. Vamos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio de este gentil hombre, en recompensa de las palabras que sin le conocer he dicho.

Grimaldo - Dejemos queso, que yo quedo, hermano Vallejo, para todo lo que os cumpliere.

Vallejo - ¡Sus! Vamos, que por el nuevo conocimiento nos entraremos por casa de Malata el tabernero, que aquí traigo cuatro reales; no quede solo un dinero que todo no se gaste en servicio de mi más que señor Grimaldos.

Grimaldo - Muchas gracias, hermano; vuestros reales guardados para lo que os convenga, que el capiscol, mi señor querrá dar la vuelta a casa. Y yo estoy siempre para vuestra honra. (*Eufemia*, II, p. 74-75)

La escena termina con un final alegre; sin embargo, al alejarse y no ser escuchado por Grimaldo, Vallejo no pierde ocasión para demostrar nuevamente su fingido valor:

Vallejo – Señor, como criado menor me puede mandar. Vaya con Dios. ¿Ha visto vuesa merced, señor Polo, el rapaz cómo es entonado?

Polo - A fe que parece mozo de honra. Pero vamos, que es tarde. ¿Quién quedó en guarda de la mula?

Vallejo - El lacayuelo quedó.– ¡Ah, Grimaldico, Grimaldico, cómo te me has escapado de la muerte por dárteme a conocer! Pero guarte, no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no será parte para que a mis manos ese pobreto esprittillo, que aunque está con la leche en los labios, no me le rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Una actitud parecida, donde se muestra el carácter cobarde y fanfarrón de Vallejo, se representa a propósito del engaño urdido por el *anciano* Paulo. De hecho, mientras este, al final de la sexta escena, revela la promesa hecha por Vallejo, en cambio de poco dinero, de ser su testigo:

Paulo - [...] Pues ¿quizá tengo mal testigo en Vallejo, lacayo, que por interés de dos doblas que le prometí en el camino cuando conmigo fue, dice que se matará con todos cuantos dijeren al contrario de lo que tengo dicho? [...] (VI, p. 99),

Vallejo, al final de la comedia, no tarda en delatar la culpa de Paulo:

Vallejo - [...] También me quería el señor coger en el garlito. (VIII, p. 110)

Vallejo - Rogóme en el camino, cuando fuimos con él, que testificase yo como él había dormido con la hermana de Leonardo, por lo cual me había prometido para unas calzas [...] (VIII, p. 110)

Los caracteres relativos a Vallejo, arriba mencionados, se hacen más patentes en la escena cuarta donde el personaje, por un lado, muestra su intención a ejercer el papel de rufián, y por el otro, sigue manifestando su carácter fanfarrón y jactancioso.

La escena se desarrolla a través de un diálogo entre Valiano y Leonardo, interrumpido reiteradas veces por parte del bravucón, que imagina ataques ficticios y se propone como mediador de asuntos amorosos.

Al principio de la escena, la llamada por parte de Leonardo alimenta en él la sospecha de que estén sujetos a un asalto por parte de enemigos, motivo por el que invita a Valiano a retirarse y manifiesta su intención de reaccionar al ataque personalmente. La ridiculización de este personaje es llevada a cabo a través de la desmentida de Valiano, el cual pregunta quién podría acometerlos en su propia tierra.

Leonardo – ¡Vallejo!

Vallejo - ¿Adólos? ¿Dónde van? ¡Mueran los traidores!

Valiano - ¡Paso, paso! ¿A quién has visto? ¿Qué te toma?

Vallejo - ¡Ah, pecador de mí, señor! ¿A qué efecto has salido a poner en peligro tu persona? Vete, señor, acostar tú y el señor Leonardo, y déjame con ellos, que yo los enviaré antes que amanezca a cazar gaviluchos a los robres de Mechualón.

Valiano - ¡Válate el demonio! ¿No asegurarás ese corazón? ¿Quién me había de enojar a mí en mi tierra, bausán? (*Eufemia*, IV, p. 82-83)

En el siguiente diálogo nos muestra a Valiano y a Leonardo hablando de asuntos secretos. Valiano ordena a Vallejo que cuide que nadie los espíe. La conversación entre los dos señores es constantemente interrumpida por parte del *fanfarrón* que interviene con despropósitos –*los polos árticos y tantárticos*– y juramentos grotescos –*reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria*–:

Vallejo - ¡Oh, reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria! ¿Y eso dices, señor? ¿No ves que es de noche, pecador soy a Dios, y a lo oscuro todo es turbio? A fe de bueno que si no reconociera la voz del señor Leonardo que no fuera mucho quedar la tierra sin heredero.

Valiano - ¿A mí, traidor?

Vallejo - ¡No, sino dormí sin perro! Es menester, señor, que de noche vaya avisada la persona; porque en mis manos está el determinarme, y en las de Aquel que firmó el gran horizonte con los polos árticos y tantárticos volver la de dos filos a su lugar.

Valiano - Todo me parece bien si no te emborrachases tan a menudo. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Aquí muestra su valentía falsa (se supone que el parlamento contra su señor se realiza en un aparte) y exagerada (la amenaza de un eventual –si no se tratara de su señor–

enfrentamiento en el que Valiano no se salvaría ni con la ayuda de los *setenta y dos* ángeles, y la simulación de una hipotética impavidez frente al demonio):

Vallejo - Eres mi señor y tengo de sufrirte; mas á decírmelo otro, no fuera mucho que estuviese con los setenta y dos.

Valiano - Agora quédate ahí y ten cuenta con que no nos espíe nadie, que es mucho de secreto lo que hablamos.

Vallejo - A hombre lo encomiendas que aunque venga el de las patas de avestruz con todos sus secuaces dando tenazadas por esa calle, no bastará a mudarme el pie derecho donde una vez le clavare. (*Eufemia*, IV, p. 83-84)

Y finalmente, en sus intrusiones en las conversaciones privadas de Valiano y Leonardo, ostenta nuevamente sus habilidades en las conquistas amorosas y revela el rasgo principal de su carácter en el ofrecimiento de realizar el papel de intermediario de amores ajenos.

Valiano - Así conviene. Volvamos a nuestro propósito, Leonardo y dime: ¿aquesa hermana tuya, después de ser tan hermosa como dices, es honesta y bien criada?

Leonardo – Señor, tú te puedes mejor informar que yo decirlo; porque, al fin, como yo sea parte y tan principal, no debrían mis razones ser admitidas como de otro cualquiera. La falta, señor, que yo le hallo es ser mi hermana, que en lo demás podía ser mujer de cualquier señor de título, según su manera.

Vallejo - ¡Señor Leonardo!

Leonardo - ¿Qué hay, hermano Vallejo?

Valiano – Mira, Leonardo, qué quiere ese mozo.

Vallejo – Señor, parece que entendí que hablaban en negocio de mujeres, y si acaso es así, por los cuatro elementos de la profundísima tierra, no hay hoy día hombre en toda la redondez del mundo que más corrido esté que yo, ni con más razón.

Valiano - ¿Cómo, Vallejo?

Vallejo - ¿Y había, señor, a quien pudieses encargar un negocio semejante como a mí?

Valiano - ¿De qué manera?

Vallejo - ¿Hay en toda la vida airada, ni en toda la máquina astrologal, a quien más subjeción tengan las mozas que a Vallejo, tu lacayo?

Valiano - ¡Calla, villano! (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo presume de sus triunfos amorosos, llegando hasta a compararse con su señor, y, a pesar de las invitaciones de Valiano y Leonardo para que deje de hablar, empieza a recapitular todo el repertorio de sus conquistas sentimentales e sus victorias en combate.

Vallejo - No te engañes, señor, que si conocieses lo que yo conozco en la tierra, aunque seas quien seas, pudieraste llamar de veras bienaventurado si fueras como yo dichoso en amores.

Valiano - ¿Tú quién puedes conocer?

Vallejo - ¡Mal lograda de Catalinilla la vizcaína!, la que quité en Cáliz de poder de Barrientos el sotacómito²¹ de la galera del Grifo, que no andaba en toda el armada moza de mejor talle que era ella.

Leonardo - Hermano Vallejo, cállate un poco.

Vallejo - No lo digo sino porque hablamos de ballestas.

Valiano - ¿No callarás, di?

Vallejo - ¡Ah! Dios te perdone, Leonor de Balderas, aquella, diga vuesa merced que era mujer para dar de comer a un ejército

Valiano - ¿Qué Leonor era aquésa?

Vallejo - La que yo saqué de Córcega y la puse por fuerza en un mesón de Almería y allí estuvo nombrándose por mía hasta que yo dejarreté por su respeto a Mingalarios, corregidor de Estepa.

Valiano - ¡Válate el diablo!

Vallejo - Y corté el brazo derecho a Vicente Arenoso, riñendo con él de bueno a bueno en los Percheles de Málaga, el agua hasta los pechos. (*Eufemia*, IV, p. 84-85)

Pese a las reiteradas interrupciones por parte de Vallejo, Valiano intenta concluir el trato con Leonardo, cuando, nuevamente, Vallejo da la alerta frente a un nuevo imaginario ataque de enemigos que inmediatamente se alejan. Finalmente, el fanfarrón, después de asegurar que, gracias a su presencia, sus señores no correrán peligros, invita a Leonardo para que, juntos, vayan en búsqueda de una compañía para Valiano.

Valiano - Prosigue, Leonardo, que si ello es así como tú lo pintas, podrá ser que se hiciese por ti más de lo que piensas.

Leonardo - Señor, yo siempre rescebí y recibo de tu mano mercedes sin cuenta, pero en cuanto a esta hermana mía tú sabrás que es más de lo que tengo dicho.

Vallejo - ¡Válame Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza! ¡Ah, ladrones, ladrones!
¡Leonardo, a punto, a punto!

Leonardo - ¿Qué es aqueso que has visto?

Valiano - ¿Quién son?

Vallejo - Tente, tente, señor, no eches mano, que ya todos han huído. ¡Ah, rapagones!
¿En burullada me vais? Agradesceldo.

Valiano - ¿A quién?

²¹ En la edición empleada, el anterior parlamento de Valiano y este de Vallejo, hasta *sotocómito*, están invertidos (*Eufemia*, IV, pp. 84-85).

Vallejo - Yo me lo sé. Señor Leonardo, en dejando a nuestro amo en casa, quiero que vamos tú y yo a dar una escurribanda a casa de Bulbeja, el tabernero.

Leonardo - ¿Para qué?

Vallejo - Para verme con aquellos forasteros que por aquí han pasado, que, según soy informado, no ha media hora que llegaron de Marbella, y traen una rapaza como un serafín.

Valiano - ¿Qué dice ese mozo, Leonardo?

Leonard - No lo entiendo, señor.

Vallejo - ¿Diz que no lo entiende? Sé que no hablo yo en algarabía. Veamos de cuando acá han tenido ellos atrevimiento meter vaca en la dehesa sin registralla al dueño del armadijo.

Valiano - Ora yo quiero, Leonardo, si te parece, dar parte de esto a algunas personas principales de mi casa, porque no digan que en un negocio como éste me determiné sin dalles parte.

Leonardo – Señor, a tu voluntad sea todo.

Vallejo – Vamos, señor, que aquí tengo ciertas haciendas antes que amanezca.

Valiano - ¿Qué haciendas tienes tú, beodo?

Vallejo – Señor, un negocio de hartos quilates de honra.

Valiano - Veamos los quilates.

Vallejo - Ya lo he dicho al señor Leonardo: cobrar unas blanquillas de ciertos jayanes que son venidos aquí a mofar de la tierra; veamos de quién tomaron licencia sin registrar primero delante de aqueste estival.

Valiano - ¡Sus, baste ya, tira adelante!

Vallejo - Nunca Dios lo quiera; que más guardadas van tus espaldas con mi sombra y seguro que si estuvieras metido en la Mota de Medina y calada sobre ti la fornida puente levadiza con que la fuerza de noche se asegura. (*Eufemia*, IV, p. 85-87)

CAPÍTULO VI

LA LENGUA DE LOPE DE RUEDA

I. La lengua del siglo XVI

El español del siglo XVI posee una mayor estabilidad que el de la Edad Media. El período áureo –gracias, también, al influjo de la imprenta que no se sometía a las numerosas variantes arbitrarias de las copias manuscritas– es la época de normativización y de la consolidación de formas y determinados fonemas.

Sin embargo, la lengua de este siglo no es ajena a la presencia de fluctuaciones y variaciones –debidas, por un lado, a la natural evolución del idioma, y por otro, a la búsqueda de un equilibrio– y es carente de una preceptiva que delimite de forma sistemática la frontera entre desvío y norma.

Los textos que estudiamos constituyen, por lo tanto, un testimonio de cómo este período fue una etapa de cambios y de paso hacia la consolidación de unas pautas lingüísticas que abren camino a la lengua contemporánea.

En el análisis de la lengua empleada en *Los Engañados* y en la comedia *Eufemia*, seguiremos el esquema utilizado por Rafael Lapesa en su *Historia de la lengua española*¹.

Se ha de advertir que, en el análisis de cada fenómeno y término, hemos preferido –tras una intensa meditación acerca de si incluir o no todos los ejemplos– catalogar toda la casuística, ya que, aunque en algunos casos los listados de citas puedan hacer la lectura más premiosa, esta labor nos permitirá averiguar estadísticamente los porcentajes de fórmulas innovadoras o conservadoras y mostrar el tipo de personaje en que se documenta el fenómeno (bien en determinados personajes caracterizados lingüísticamente –el *simple*, la *negra*, la *gitana*– bien en personajes de extracción social alta o baja); y, además, nos ofrece la posibilidad de poder ver, en cada caso, los distintos contextos en los que aparece una u otra variante. No obstante, somos conscientes de

¹ Lapesa 2012: 312-351.

que, en una posible y futura publicación, tendríamos que aliviar considerablemente la casuística de ejemplos que mostramos en este estudio.

I.I. Fenómenos fonéticos

1. Vacilaciones en las vocales

En la lengua del siglo XVI, aunque se reduzcan las fluctuaciones en el timbre de las vocales átonas, podemos observar la persistencia de algunas vacilaciones.

El análisis de *Los Engañados* y de *Eufemia* revela la presencia de voces con la solución vocálica arcaizante²:

Marcelo – Plázeme. (¡Oh, desdichada de ti, Lelia!) Por Dios, señor, más estimara verla baxo tierra que no casada con esse diablo, que creo que tiene más años que yo al doble, y agora se quiere casar con una *mochacha* que la podría tener por bisnieta. (*Engañados*, I, p. 16)³

Leonardo – [...] Asimismo, como de mi cosecha no tenga habilidad ninguna, sino es aqueste *escrebir* y contar que cuando niño mis padres, que en gloria sean, me enseñaron, acordaría aquesse gentilhombre de dar aviso a vuestro señor de mí, por ver si para su servicio fuese suficiente y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Leonardo – ¡Ah, don traidor, que agora pagaréis lo que al cuartaguillo *hecistes* estar ayuno! ¿Acordaisos? (*Eufemia*, III, p. 80)

Valiano – La causa, Leonardo, por que a tal hora conmigo te mandé que *apercebido* con tus armas salieses, no fue porque yo viniese a cosa hecha, sino solamente por comunicar contigo aquel negocio que ayer me comenzaste apuntar; y por eso te he traído por calles tan escombradas de gentes. [...] (*Eufemia*, IV, p. 82)

Eufemia – Cristina, hermana, ¿qué te parece del olvido tan grande como Leonardo, mi querido hermano, ha tenido en *escrebirme*, que ya son pasados buenos días que letra de él no he visto? [...] (*Eufemia*, V, p. 83)

o de términos que todavía manifiestan vacilación en el timbre vocálico, como *quesiste*:

Lelia – Poco ánimo tienes. Parece que nunca en tu vida *quesiste* bien, sino que Clavela fue la primera que tu coraçon començó a sojuzgar. (*Engañados*, IV, p. 33);

² “En el transcurso del siglo XVI van disminuyendo las vacilaciones de timbre en las vocales no acentuadas. Valdés prefiere las formas modernas *vanidad*, *invernar*, *aliviar*, *abundar*, *cubrir*, *ruido*, a las vulgares *vanedad*, *envernar*, *aleviar*, *abondar*, *cobrir*, *roído*; pero en los manuscritos del *Diálogo de la Lengua* aparece *intelegible*; el *Lazarillo* usa *recebir*; santa Teresa *heçistes*, *mormorar*, *sepoltura*, y Ribadeneyra, *escrebir*. El extremo contrario, el cierre de la vocal en *i*, *u*, no sólo dura todo el siglo XVI (*quiriendo*, *sujuzgar*, *puniendo* en Valdés; *sigún*, *siguro*, *cerimonia*, *risidir* en santa Teresa), sino que algunos casos penetran en el siglo XVII: en la *Gitanilla* Cevantes usa *tiniente* junto a *teniente*; abundaban *lición*, *perfición*, y *afición* llegó a perpetuarse” (Lapesa 2012: 312).

³ La forma será mencionada a propósito del habla de los *simples* Pajares y Melchior, y aparece también en el habla de la *negra*. Véase *infra*, § II, 2.

o *monesterio*:

Gerardo – Créolo en verdad, pero dime, de gracia: ¿sabes si tu hija Lelia está en el *monesterio*? (*Engañados*, I, p.12)

Verginio – ¡Guárdenos Dios, señor! Pues, ¿adónde había de estar?, habiéndola yo dexado por mi propia mano en compañía de otra prima mía que en el mismo *monesterio* ha hecho profesión? Mas dime, señor, ¿a qué efecto me lo preguntas? (*Engañados*, I, p. 12)

Gerardo – Yo, señor, te lo diré. Has de saber que, mediante el tiempo de tu ausencia, yo envié dissimuladamente a saber d'essas señoras monjas si tu hija estaba en el *monesterio*, lo cual he sabido por cosa muy cierta que no está allá dentro, sino que anda acá fuera. (*Engañados*, I, p. 12),

Marcelo –Señor, quería llegarme a Sancta Bárbara por aquella moça y roguéle a este asno que, pues estaba ansí, se reboçasse y tomasse un manto por que me fuesse acompañando y traxesse no sé que baratijas que Lelia tiene en el *monesterio*. (*Engañados*, I, p. 14-15)

Marcelo – [...] Mas, ¿qué digo?, ¿qué's lo que veo? En verdad que si Lelia no estuviera en el *monesterio* que jurara que era ésta que aquí viene en hábito de hombre. [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Marcelo – ¿Qué's aquesto, Lelia? ¿Qué hábito es ésse? ¿Por ventura es éste el *monesterio* donde así tu padre como todos pensamos tenerte recogida? [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Lelia – Y por depositarme mi padre en el *monesterio* con intención de ausentarse, pensando en Roma cobrar algo de su perdida ropa [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – [...] y en verdad os digo que, sin otra consideración, inferí salirme del *monesterio* y serville de paje en el hábito que me veis, en el cual he procurado agradalle con cuanto extremo he podido y le sirvo de cada día. (*Engañados*, II, p. 21)

Verginio – ¿De quién? Primeramente lo supe de Marcelo, amo mío, que, habiéndole yo enviado al *monesterio*, dixo que allá no estaba. Y también que fui yo en persona a sabello. (*Engañados*, VII, p. 46)

Marcelo – Porque, a Fabio, a quien tú quieres matar pensando que es hombre, es tu querida primera Lelia, hija de Verginio, romano, la cual se salió del *monesterio* por servirte en hábitos de hombre. [...] (*Engañados*, IX, p. 61)

En la obra aparece exclusivamente la forma *monesterio*. El estudio del uso de los términos *monesterio/-s*, *monasterio/-s* nos permite averiguar que en el siglo XVI las voces son empleadas en las misma medidas⁴. *Monesterio*, sin embargo es la voz regresiva, ya que, de ser la forma más frecuente en el siglo XV, pasa a ser la menos empleada en el siglo XVII; y, en la segunda mitad del siglo XVI, época en la que

4

	<i>monesterio/-s</i>	<i>monasterio/-s</i>
s. XV	4082	1308
s. XVI	4143	4081
s. XVII	596	2502

CORDE [15.05.2012].

escribe nuestro autor, es la forma minoritaria (se encuentran, para *monesterio/-s*, 2140 casos, y, para *monasterio/-s*, 3239 casos).

También, en la comedia *Eufemia*, encontramos el término *escuro*. Se trata de la forma más común en la época en la que escribe Lope de Rueda: el *CORDE* documenta 2068 casos en contra de 1402 casos de *oscuro*⁵.

Vallejo – ¡Oh, reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria! ¿Y eso dices, señor? ¿No ves que es de noche, pecador soy a Dios, y a lo *escuro* todo es turbio? [...]. (*Eufemia*, IV, p. 83)

En otros casos hallamos en el texto la prueba de dicha vacilación, como en el caso de *Santa Bárbara* –de la que el *CORDE* presenta casos hasta 1601– que alterna con *Santa Bárbara*, y con la forma rústica *Sancta Bárbara*:

Marcelo – Señor, quería llegarme a *Sancta Bárbara* [...]. (*Engañados*, I, p. 14)

Lelia – No tuve otro remedio, después que mi padre en *Sancta Bárbara* me dexó [...]. (*Engañados*, II, p. 20)

Verginio – Pues lo que te mando no es sino que vayas al monesterio de Santa Bárbara. (*Engañados*, V, p. 38)

Pajares – ¿Y para qué a *Sancta Bárbara*? Quiere que diga la sancta que voy disfrazado escudriñándole los rincones de casa? (*Engañados*, V, p. 38),

y como revela en estos dos parlamentos la vacilación vocálica en el gerundio del verbo *tener*:

Crivelo – Señor Verginio, ¿cómo os puede dar vuestra hija no *teniéndola*? (X, p. 65)

⁵ El análisis ha sido realizado a propósito de la alternancia *escuro/oscuro* con sus variantes de género y número (*escuro/-a*, *escuros/-as*; *oscuro/-a*, *oscuros/-as*). En la siguiente tabla se puede apreciar la difusión de las dos variantes según el siglo. *CORDE* [10.12.2010].

	<i>escuro/-a, escuros/-as</i>	<i>oscuro/-a, oscuros/-as</i>
s. XII	-	1
s. XIII	95	92
s. XIV	246	31
s. XV	760	126
s. XVI	2068	1402
s. XVII	1220	1264
s. XVIII	12	405

Como se puede notar, durante los siglos XII y XIII no hay diferencias numéricas relevantes; a partir del siglo XIV hasta el siglo XVI predomina el uso de la forma en *e-*; en el siglo XVII las ocurrencias se equiparan; hasta llegar al incremento de la forma en *o-* a partir del siglo XVIII.

Verginio – ¿Diz que no *tiniéndola*? [...]. (X, p. 65)

Asimismo, la voz *cobridero* pronunciada por el *simple* Pajares, y no documentada fuera del texto ruediano, parece ser testimonio de la vacilación vocálica frecuente en la época entre *cobrir* y *cuvrir*. Sin embargo, en este caso podría ser reflejo de la caracterización lingüística del personaje.

Pajares – Apártese vuessa merceed de mi *cobridero*, y perdone (V, p. 36)

Durante todo el siglo XVI permanece el cierre de las vocales en *i*, *u*, como testimonian estos ejemplos:

Crivelo – Señor Gerardo, por amor de mí que me diga lo que hay o sobre que es la *cuistión* [...] (*Engañados*, VIII, p. 52)

Lelia – ¿Qué tengo de hazer, pobreta de mí, sono tomar el mejor *espiciente*? [...] (*Engañados*, IX, p. 57),

o como en el caso de *afición/aficionado*, que llegó a establecerse como norma en el español contemporáneo:

Lelia – Que cambies el propósito y ames en otro lugar, pues tan mal se te paga el amor que muestras tenelle y el *afición* tan grande con que la sirves. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lauro – Aquesse cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes tengo creído que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo esté *aficionado* a Lelia, me desama; lo cual si ello es ansí, que de rabia muera. Y por tanto te ruego, mi fiel criado, cuando puedo, si mi saluda desseas, que, cuando allá vuelvas, le digas que ya no amo a Lelia, como solía, antes huygo de acordarme della, ni aun de oirla mentar, ¿entiendes, mi Fabio? [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

También, en la comedia *Eufemia*, encontramos casos de monoptongación de diptongo en el término *contino/-a*. Se trata de una forma muy frecuente en la época, ya que de los ejemplos documentados por el *CORDE* la mayoría de los casos pertenece al período entre el siglo XV y el siglo XVII:

Melchior - ¿Cómo se puede la señora chupa de palmito ir en agraz, si *a la contina* está hecha uva? (*Eufemia*, I, p. 63)

Jimena - Es verdad, que parescen *contino* estando juntos gato y perro. (*Eufemia*, I, p. 64)

Melchior – [...] yo *contino* allí detrás, pensando que era vuesa merced. [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

Eufemia – ¿Qué tiene que saber la que *contino* estuvo tan falta de consuelo cuanto colmada de zozobras, miserias y afanes? (*Eufemia*, V, p. 89)

El texto de *Los Engañados* nos da prueba de la persistencia de vacilación también en algunos fenómenos –no recogidos por Lapesa– relativos al vocalismo tónico, como es el caso de *mase* ‘maese’:

Fabricio – [...] (¿Si nos vido anoche llegar de camino y piensa que es mi señor *mase* Pedro Quintana? [...]) (*Engañados*, VI, p. 43)

Salamanca – ¡Señor *mase* Quintana! ¿Qué digo? ¡Ojo! He allí a Fabricio. (*Engañados*, IX, p. 57)

Salamanca - Señor *mase* Quintana, si aquél no es Fabricio, ¿qué esperamos? Vámonos *ad comedendum ad posatam* (*Engañados*, IX, p. 61)

Salamanca - Y pues yo, *mase* Quintana, o cuartana, ¿quédome hecho campaleón? ¿Piensa que me [he] de mantener del aire? (*Engañados*, IX, p. 63)

De esta forma, variante de *maese* ‘maestro’ y como este procedente del lat. MAGISTER, se hallan casos a partir de la primera mitad del siglo XV (numerosos en los siglos XVI y XVII) hasta nuestros días. En el siglo XVI es la forma regresiva ya que encontramos 304 casos para *maese/-s* y 64 para *mase*. La voz es empleada, si bien de forma muy minoritaria, también por Cervantes en la segunda parte del Quijote (*maese/-s*: 53 casos, *mase/-s*: 6 casos)⁶.

En este ámbito también se hallan casos de fenómenos etimológicos arcaizantes, como es el de la presencia del diptongo de *priessa* –del latín *pressus*– y *mesmo* –del latín vulgar **metipsimus*–:

Clavela – ¿Qué me pare a la ventana? Corre, Guiomar, y dile que no puedo, que estoy acabando aquella gorguera de *priessa*, y que te diga a ti qué’s lo que quiere. (*Engañados*, III, p. 25)

Melchior – *Apriessa, apriessa*, que se entran los moros por la villa. Henchí en mal punto el ringlón si queréis que responda. (*Eufemia*, I, p. 57)

Grimaldo – ¡Susos!, que estoy de *priessa*. (*Eufemia*, II, p. 72)

Pajares – [...] sé qu’ell’otro ni la otra no son agora tan niños que no sabrán venirse, cuantís más que ya es hora de comer y la *mesma* hambre los ha de acarrear a casa como a mochachos huidores. (*Engañados*, V, p. 36)

Polo – [...] Con su pan se lo coma, que gran *priessa* se dan ya para que pague con la gorja lo que pecó con la lengua. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

⁶ CORDE [15.05.2012]. También cfr. González Ollé (en Rueda 1973: 43 n.).

2. Aféresis

Leonardo – Vengáis *norabuena*, mancebo. (*Eufemia*, III, p. 76)

Se trata de una forma difundida: desde finales del siglo XV hasta principios del siglo XIX el *CORDE* registra 524 casos en 270 documentos⁷.

3. F- arcaizante

En el siglo XVI quedan todavía manifestaciones de mantenimiento de *f*- inicial latina⁸; sin embargo, el fenómeno se restringe a cultismos, a algunos casos especiales y a voces jurídicas⁹.

Atestigua dicha circunstancia el hecho de que su presencia, en las dos obras de Rueda, se limite en *Eufemia* a una sola ocurrencia, y en *Los Engañados* al habla de la *negra*, aunque en este caso se manifieste una probable intención de reflejar algunos rasgos lusizantes¹⁰.

Vallejo – [...] porque en mis manos está el determinarme, y en las de Aquel que firmó el gran horizonte con los polos árticos y tantárticos volver la de dos *filos* a su lugar. (*Eufemia*, IV, p. 83)

4. Ensordecimiento de las africadas dorsodentales y de las fricativas alveolares y prepalatales

El sistema fonético medieval distinguía entre los fonemas sordos y sonoros de las fricativas prepalatales, de las dentales africadas y de las ápico-alveolares fricativas¹¹.

Durante la época que va desde finales del siglo XIV hasta las primeras décadas del siglo XVI¹² se intensifica un fenómeno –difundido desde Aragón y Castilla la Vieja– ya

⁷ *CORDE* [19.12.2011].

⁸ Lapesa 2012: 243 advierte que “La literatura conserva abundantes restos de *f* inicial, *fallar*, *fasta*, *fablar*, *fermosura*, pero es muy general la *h*, *hazañas*, *holgar*, *herir*, que se impone por completo entre 1500 y 1520; en Castilla la Vieja esta *h* no se aspiraba ya”. La omisión de la aspiración de *h*- se difunde desde la corte de Madrid, provocando en algunos casos la oposición de los gramáticos. “El toledano sebastián de Covarrubias tacha de «pusilánimes, descuidados y de pecho flaco» a quienes «suelen no pronunciar la *h* en las dicciones aspiradas, como *eno* por *heno* y *umo* por *humo*» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, cit. en Lapesa 2012: 316 n.). Véase también Lapesa 2012: 313. Sobre el cambio *f*- > *h*- y su aspiración, cfr. Cano Aguilar 2008: 209-210.

⁹ En la lengua forense se documenta la *f*- inicial todavía en el siglo XVII; ejemplar es el caso del sustantivo *fecha*, procedente de las fórmulas de datación de documentos legales. Cfr. Lapesa 2012: 313.

¹⁰ Véase *infra*, § 2.1.1.

¹¹ Sobre el origen y la evolución de estos fonemas, cfr. Lapesa 2012: 180, 245, 317 y Cano Aguilar 2008: 99-100, 102-104 y 211.

empezado anteriormente, de ensordecimiento de los fonemas sonoros, lo que provoca una fluctuación con los fonemas sordos correspondientes e incertidumbre gráfica entre *z* y *c*, *ç* y *-s-*, *g*, *j* y *x*. Recuerda Lapesa (2012: 315) que “Santa Teresa escribe *tuviese*, *matasen*, *açer*, *reçar*, *deçir dijera*, *ejerçizio*, *teoloxía*, en vez de *tuviesse*, *matassen*, *hazer*, *rezar*, *dezir*, *dixera*, *exerçizio*, *teología*”.

No obstante, a lo largo del siglo XVI, en Sevilla y su reino, se estaba produciendo un proceso de transformación de las sibilantes del castellano medieval; a finales de ese siglo las áptico-alveolares y las dorso-dentales quedaron reducidas a un solo fonema dorso-dental con un matiz siseante (el seseo) o ciceante (el ceceo)¹³. No obstante, en Lope de Rueda, como norma general, se mantiene la distinción entre sibilantes.

Por lo que se refiere a la primera solución, encontramos casos de mantenimiento de la grafía *-ss-* y casos de *-s-* simple para representar la sorda alveolar. Esta confusión refleja la situación lingüística en esta época en Sevilla, donde estaba vigente la confusión de la sibilante alveolar y dorsodental que desembocaría en el actual *seseo* y *ceceo*.

Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un *veríssimo* y no menos agradable acontecimiento [...] (*Engañados*, *Argumento del autor*, p. 10)

[...] Sé que se holgarán en extremo vuestras mercedes, si están atentos [...] (*Engañados*, *Argumento del autor*, p. 10)

Verginio – Señor Gerardo, no tengas pensamiento que esté yo con menos congoxa que tú podrás tener por no haber dado fin en un negocio que para cada uno de los dos tan *desseado* tenemos; mas no debes maravillarte, pues sabes que mi ausencia no ha dado lu[gar] a que con más brevedad se *efetuasse*. (*Engañados*, I, p. 11)

Verginio – ¡Guárdenos Dios, señor! Pues, ¿adónde había de estar?, habiéndola yo dexado por mi propia mano en compañía de otra prima mía que en el mismo monesterio ha hecho *profesión*? Mas dime, señor, ¿a qué efecto me lo preguntas? (*Engañados*, I, p. 12)

Gerardo – Yo, señor, te lo diré. Has de saber que, mediante el tiempo de tu ausencia, yo envié *dissimuladamente* a saber d’essas señoras monjas si tu hija estaba en el monesterio, lo cual he sabido por cosa muy cierta que no está allá dentro, sino que anda acá fuera. (*Engañados*, I, p. 12)

Verginio – Pues ten entendido, señor Gerardo, que, si *esso* han dicho las monjas, no es sino por *hazer* a mi hija que *profesasse*, porque *assí* las unas como las otras he sabido yo que le han cobrado *grandíssima* afición (*Engañados*, I, p. 12)

¹² “En el español de la Edad Media [...] la oposición entre *lexos* y *ceja*, *creçer* y *dezir*, *rosa* y *espesso*, *saber* y *aver*, respondía a la diferencia etimológica entre *laxus* y *cilia*, *creocere* y *dicere*, *rosa* y *spissu*, *sapere* y *habere*. Desde el siglo XVI, más desligado de la etimología, el español articula igual la *j* de *lejos* y la de *ceja*, la *c* de *crecer* y la de *decir*, la *s* de *rosa* y de *espeso*, la *b* de *saber* y la de *haber* o la de *lavar*. La gerencia latina es más fuerte en la fonología medieval que en la nuestra.” (Lapesa 2012: 182).

¹³ Cfr. Cano Aguilar 2008: 212 y 240.

Pajares – ¿Diz que no hay quien me entienda? Espere *vuessa* merced, que yo le cogeré a las palabras. ¿Qué está a la entrada de la escalera junto al soterrano, al rincón. (*Engañados*, I, p. 13-14)

Pajares – Yo le diré a *vuessa* mercé qué tal, que me dezían que parecía calabaza en conserva o milanazo con liga (*Engañados*, I, p. 14)

Pajares – Porque quería el señor amo con todo su seso que le *fuesse* yo acompañando de calle en calle hecho marigalleta. (*Engañados*, I, p. 14)

Marcelo – Señor, quería llegarme a Sancta Bárbara por aquella moça y roguéle a este asno que, pues estaba así, se *reboçasse* y *tomasse* un manto por que me *fuesse* acompañando y *traxesse* no sé que baratijas que Lelia tiene en el monesterio. (*Engañados*, I, p. 14-15)

Pajares – ¿Yo hundir la casa a voces? *Enteríssima* sé que está. No me *hubiessedes* vos más aína hundido las costillas a garrotazos. (*Engañados*, I, p. 15)

Pajares – ¡Ande d'ahí! ¿También haze *vuessa* merced de las suyas como hijo de madre? (*Engañados*, I, p. 15)

Pajares – ¿Paréscele a *vuessa* merced que, si topa por ahí el hombre con alguno del Almendralejo, que irán buenas nuevas a mi padre? (*Engañados*, I, p. 15)

Gerardo – Señor Verginio, yo me entro. Y en *essotro* negocio, lo dicho, dicho; y en lo que toca al dote, a lo concertado me remito. (*Engañados*, I, p. 16)

Verginio – Marcelo, ya vistes a Gerardo cómo estaba hablando conmigo sobre el casamiento de mi hija Lelia; por *esso*, abrevia en ir por ella porque se efetúe. Y daréis de mi parte a *essas* señoras mías mis besamanos. (*Engañados*, I, p. 16)

Marcelo – ¿Qué's aquesto, Lelia? ¿Qué hábito es *ésse*? [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Marcelo – No me digas tal, que, temblándome están las carnes, si el viejo *alcançasse* a saber esto, por estar como estamos en víspera de darte un marido muy honrado. [...] (*Engañados*, II, p. 19)

Marcelo – Por cierto no parece sino que fue ayer, y, a buena fe, que son *passados* buenos diez años, diez, y que les podríamos bien echar onze. (*Engañados*, II, p. 19)

Lelia – [...] Y quiso Dios y mi suerte que con la misma moneda le *pagasse* [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Marcelo – Muy bien sé todo *esso*. (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – [...] antes he visto que de Clavela, hija de Gerardo, dozella hermosa y rica, *excessivamente* se ha enamorado. (*Engañados*, II, p. 20)

Marcelo – Ora, mira, Lelia, dexemos de traer a la memoria historias *passadas*, sino anda acá a mi *possada* y cambiarás *essas* ropas [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – [...] el grande afán que por la ausencia de Lauro yo *passaba* [...]. (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – [...] y dezía que, si Dios otro tal le *deparasse* que no se trocaría por otro de mayor estado [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Marcelo – Pues, ¿qué piensas hazer en *esse* tiempo? (*Engañados*, II, p. 21)

Lelia – Todo lo podría rodear fortuna; mas por agora perdonáme, que yo sé quién viene allá, que a la tarde seré en vuestra *possada* y hablaremos más largamente. (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – ¿Pues agora se le ha antojado *esso*? (*Engañados* III, p. 24)

Guiomar – [...] «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de *aquesse* que adoba la guante» (*Engañados*, III, p. 24)

Gerardo – ¿Qué's *aquesso* de casar? Qué, ¿ya no quieres ser monja? (*Engañados*, III, p. 24)

Guiomar – No, señor, que ya tenemo un prima mía conrita na religiona monja priora *nabadessa* ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. [...] (*Engañados*, III, p. 24)

Gerardo – ¡Sus! Basta que sepamos tu intención, que hablarse ha por más espacio sobre *esse* negocio; y entra allá dentro y llama a mi hija Clavela, que se pare a la ventana, que le quiero hablar. (*Engañados*, III, p. 24)

Clavela – ¿Qué me pare a la ventana? Corre, Guiomar, y dile que no puedo, que estoy acabando aquella gorguera de *priessa*, y que te diga a ti qué's lo que quiere. (*Engañados*, III, p. 25)

Gerardo – [...] que si os envié a llamar no fue más sino por no dezillo a *essa* lengua de tordo. [...] (*Engañados*, III, p. 25)

Gerardo – *Essos* sean para ti, perra. (*Engañados*, III, p. 25)

Clavela – Muestra acá y llámame *essa* rapaza que me saque aquí un *assiento*. (*Engañados*, III, p. 26)

Clavela – Sacáme aquí un *assiento* e dexaos de de reçongar. (*Engañados*, III, p. 27)

Julieta – Sí por cierto. ¿Y todo *esso* era? ¿Que no podía traello la cucaracha de sótanos, sino muy al lado con su señora? (*Engañados*, III, p. 27)

Julieta – ¿Pues por qué consiente *vuessa* merced que me deshonne delante d'ella esta cara de párago por remojar (*Engañados*, III, p. 27)

Julieta – ¡Oíxte, mi duelo! ¿Para quién has de tener vergüença? ¿Quién es ella? ¡*Assí* la arrastren! (*Engañados*, III, p. 28)

Guiomar – Aquella mochacho, aquella mi fijo, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «*Lutrissima* madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén.» [...] (*Engañados*, III, p. 30)

Clavela – Bien está. Por tu vida, Guiomar, que nos entremos de presto en el *apossento*, y tú, [y] Julieta pornás *essa* almohada do sabes, que he visto a Lauro *assomar* por el cabo de la calle. (*Engañados*, III, p. 31)

Lauro – ¡Ay, que ya lo veo! Pero dime, mi Fabio, que *gozes*, y por aquella obligación te conjuro con que a servirme eres obligado, *aquessas* vezes que a visitar de mi parte has ido, ¿qué semblante te muestra cuando en mi negocio en hablar os ocupáis? (*Engañados*, IV, p. 32)

Lelia – ¿Qué quieres, señor, que te diga, sino que ninguna vez de ti le hablo que con alegre rostro me vuelva respuesta, como si tú, señor, le *hubiesses* hecho las mayores injurias y los mayores agravios que a donzella de su suerte hazérsele *pudiessen*? (*Engañados*, IV, p. 32-33)

Lelia – D'*essa* manera, señor, mal le pagas. Parésceme que debrías procurar por ella y tornar en una amistad tan lícita. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lauro – *Aquesse* cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes tengo creído que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo esté aficionado a Lelia, me desama; lo cual si ello es ansí, que de rabia muera. Y por tanto te ruego, mi fiel criado, cuando puedo, si mi saluda *desseas*, que,

cuando allá vuelvas, le digas que ya no amo a Lelia, como solía, antes huygo de acordarme della, ni aun de oirla mentar, ¿entiendes, mi Fabio? [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

Lelia – Déxame, señor, que no es nada, sino que yo suelo ser *apasionado* del corazón y tómanme a vezes estos desmayos. Y si me das licencia, iréme a la *possada*, porque ya casi en los pies no me puedo sostener. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lauro –Hijo, vete a la *possada* y descansa. (*Engañados*, IV, p. 34)

Pajares – Ora juro al cielo de Dios, mostramo, si yo sé a qué tengo d'ir, ni a qué efeto *vuessa* merced m'envía [...]. (*Engañados*, V, p. 36)

Verginio – Mira, Pajares, déxate d'*essos* preámbulos y cúbrete bien con essa capa, que gran tardança es la que hazen y venirlos has acompañando. (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares - Apártese *vuessa* merced de mi cobridero, y perdone” (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares – *Esso vuessa* merced lo dirá, que yo no lo veo ni descubro palmo de tierra. (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – Dize la verdad; mas, pecador de mí y de *vuessa* merced, y perdone que los parto por medio, ¿quiere que me ande yo de calle en calle halconeando, dando manotadas como pez que ha caído en el garlito, o como mulo de añoría, que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto?” (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares - Y an d'*esso*, mal punto, estoy corrido (*Engañados*, V, p. 38)

Verginio – D'*essa* manera razón tiene su merced. Entre en la posada y ensille un poyo d'*essos* en que vaya caballero. (*Engañados*, V, p. 38)

Pajares - Pues *esso* es lo que me cumple, porque nunca salgamos de la *possada* (*Engañados*, V, p. 38)

Pajares – ¿Quién le demanda cabalgadura? Cabalga blanda me *diesse vuessa* merced, que cabalga dura ni grado ni gracias. (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – Un rollo o una rosca de aquellos que han amassado hoy, porque vaya caballero mi estrógamo; y a *necessidad*, un buen mendrugo de pan en las manos es bueno, por no ir hombre pensando en mal, ni murmurar de nadie. (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – ¿No ve *vuessa* merced que dize el cura de nuestro pueblo [...]? (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – No me prometa *vuessa* merced cosa ninguna, qu'*esso* de garrote no es cosa que me conviene por agora. (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – [...] Agujad, amo Marcelo, pese a la puta de mi cara que juro a mí pecador, más esperado habéis sido vos y *essotra* que sereno tras ñublado. (*Engañados*, V, p. 40)

Pajares – [...] Por vida *vuessa* que si traxere garrote y viéredes que me engarrotea, que os metáis en medio (*Engañados*, V, p. 40)

Marcelo – Harto le dezía. «*Passo*, señor.» (*Engañados*, V, p. 40)

Pajares – Y a *vuessa* merced estánle diziendo ya no es de menester el garrote, y él no sino sacudir como en costal relleno. [...] (*Engañados*, V, p. 40-41)

Marcelo – Señor, entremos en la *possada*, que allá daré cuenta de todo como me ha acaescido con aquellas señoras, especialmente con la señora *abadessa*. (*Engañados*, V, p. 40)

Fabricio – Señor huésped, ya os tengo dicho que, si despertare aquel honrado hombre que en mi compañía viene y por mi preguntare, que le digáis que soy ido a oír una *missa* y a ver otras particularidades d’este vuestro pueblo. (*Engañados*, VI, p. 42)

Frula – ¿Y a quién queréis que lo diga, señor? ¿Al que parece abad, el que riñó anoche con el moço sobre el *assar* de los caracoles? (*Engañados*, VI, p. 42)

Fabricio – A *esse* mismo. (*Engañados*, VI, p. 42)

Frula – Pues catad, señor huésped, que os aviso que váis advertido de la gente d’esta tierra, porque es la más mala que hay en el mundo, en quien hallaréis tantos engaños que os *assombrarán*; y vos sois moço, no sería mucho engañaros fácilmente. (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – Por esta calle será bien *atravessar*. ¡Oh, qué bonita moça! A mí me parece que viene encaminada. (*Engañados*, VI, p. 43)

Julieta – ¿Qué’s esto? ¿Andas de camino, Fabio? ¿Qué hábito es *aquêsse*? ¿Qué’s de tu señor? (*Engañados*, VI, p. 43)

Julieta – Por la de Oro. ¡Como si tú no supieses las calles mejor que yo! (*Engañados*, VI, p. 45)

Gerardo – Sea bienvenida la señora, digo el galán. Por Dios que os está bien *esse* hábito, que si yo *fuesse* vos, que nunca me lo quitaría. (*Engañados*, VII, p. 47)

Verginio – ¿Qué es *aquesso*, hija Lelia? ¿Qué *passos* son estos en que andas? ¿Qué devaneo ha sido aquêste? ¿Qué ropa es *essa*? ¿Por qué no me hablas? Bien sé yo que sabes hablar. (*Engañados*, VII, p. 47-48)

Verginio – Agora, hija Lelia, lo *passado* sea *passado* y lo por venir haya enmienda. (*Engañados*, VII, p. 48)

Verginio – No murmuréis, hija, sino andad acá conmigo a la *possada* y dad al diablo andar en devaneos, ni servir a nadie; basta que sirváis aquí a vuestro marido. (*Engañados*, VII, p. 49)

Fabricio – ¡Por Dios, si no *tuviessse* respeto a las canas honradas, que yo os *enseñasse* de hablar de otra manera! ¿Qué cosa es marido? ¿Estáis en vuestro juicio? (*Engañados*, VII, p. 49)

Gerardo – *Passo, passo*, cuerpo de mi linaje, señora, que no lo tenéis tan acabado; que si aquí no nos quieren, acullá nos ruegan, como dizen. (*Engañados*, VII, p. 49)

Gerardo – Señor, lo que a mí me parece que, pues mi casa es tan cerca, la arrebateemos y la metamos en mi *apossento*. [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

Fabricio – ¡*Passo, passo*, señores, que no pienso deberos nada! (*Engañados*, VII, p. 50)

Julieta – *Esso* de gracia, que a más soy obligada por lo que toca siquiera a mi ama. ¿Coceáis? Callá, que vos saldréis manso y el patrón quexoso y mi ama contenta, que es lo mejor. (*Engañados*, VII, p. 50)

Julieta – Digo que mi señor se está armando con determinación de matar a *vuessa merced*. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – *Assí* que, fiándome yo de un hombre de tanta honra, me haya engañado tan malamente? ¡Ah, don traidor! ¿Y aquí estáis? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – *Passo, passo*, señor Gerardo, tené un poco de respecto, siquiera por quien está en medio. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – Que no es menester nada d’*esso*, señor Verginio. ¿No sabríamos que ha sido *esto*? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – ¿Qué remedio puede haber, pecador de mí, que, fiándome yo d'este señor, me *engañasse*? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – Yo, fiándome d'él, creyendo ser ello *assí*, púsele en compañía de mi hija Clavela y le he hallado abraçado y besando con ella. [...] (*Engañados*, VIII, p. 53)

Gerardo – Restituíme mi hija, digo yo, y dexaos de *essas* francias. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Gerardo – Por *esse* respecto lo quiero hazer. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Frula – ¿Yo no te dixé que no sé más de cuanto el moço salió primero por *essa* puerta, que el otro como abad se fue en su busca? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca - Y dígame, señor mesonero o bodegonero o cómo es su gracia, por vida d'*essa* cara honrada, ¿sin almorçar se salieren? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca - Yo juro al cielo de Dios que no fue *esso* hecho sino de hombres lamineros. ¿*Esso* meresce el pobre Salamanca por irse a dormir al pajar y ahorrar de cama? (*Engañados*, VIII, p. 54-55)

Salamanca – [...] ¿Dónde irás agora, solo y en tierra ajena, y sin almorçar, ni quien te convide? Por aquí será bien que *atravesse* y pida la plaza a do se venden cosas de comer. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – Has de saber, señor, que como tú me enviaste en casa de Clavela a ver a qué efeto *esse* rapaz se había detenido tanto, hallé riñendo a Verginio y Gerardo. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – *Esso* haz en cuenta que está hecho. Yo me porné d'*esta* postura... No, sino d'estotra, y ¡çápete, en tierra! Vamos. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Quintana – Déxate de chacotear, Fabricio, y vamos a la *possada*" (*Engañados*, IX, p. 58)

Salamanca - Bien tenéis vos por qué callar, dómine faldetas, pues antes de salir de la *possada* allí os engollís las sopas como anadón nuevo los livianos o caracoles" (*Engañados*, IX, p. 58)

Salamanca – ¡A *essotro*, no a mí! ¡Oh pecador de Salamanca! (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – Ni es *ésse* ni *essotro*, que vivís engañados. [...] (*Engañados*, IX, p. 59)

Lauro – Que me plazé de lo oír; pero ha de ser con una condición, que entreguéis luego *esse* rapaz en mi poder. (*Engañados*, IX, p. 59)

Salamanca – ¡Qué gentiles alientos para quien querría estar en la *possada* y tener los *assadores* *atravessados* por estas tripas! (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – Porque teme d'él mal *sucesso*. (*Engañados*, IX, p. 60)

Lauro – ¿Cuál mal *sucesso*? A fe de caballero, que si por mí tal acaesciera... [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – [...] Mira si le debes algo y le eres en *grandísima* obligación. (*Engañados* IX, p. 61)

Crivelo – Y aun por *esso*, señor, muchas vezes, cuando se iba acostar a la cámara de los lacayos, se apartaba acullá lexos en un rincón a desnudar. [...] (*Engañados*, IX, p. 61)

Quintana – [...] Y pensando ser éste que se retraxo en vuestra *possada*, venimos en su seguimiento. (*Engañados*, IX, p. 62)

Crivelo – ¿Y es *ésse* el que llamáis Fabricio? (*Engañados*, IX, p. 62)

Crivelo – ¡Ta, ta! Que me maten si *esse* que vos dezís no es el que han tomado por Lelia y está encerrado en casa de Gerardo. (*Engañados*, IX, p. 62)

Crivelo – Vamos, y daremos noticia de lo *passado*. (*Engañados*, IX, p. 63)

Quintana – [...] Y vente aquí a la *possada* del señor Verginio. (*Engañados*, IX, p. 63)

Pajares – ¿Quién me hizo a mi matahombres? Que aun por mis pecados los días *passados* mató mi padre un hurón y en más de quinze días no *ossaba* salir de noche al corral do le había muerto. (*Engañados*, X, p. 65)

Pajares - Porque no me *assombrasse* su álima (*Engañados*, X, p. 65)

Verginio – [...] Dichoso sería yo si tal *fuesse*. (*Engañados*, X, p. 66)

Quintana – [...] Y por quererle tanto, me lo dio que le *enseñasse* toda criança, llámándole de su propio nombre; y al punto que falleció, le dexó heredero de su hazienda. (*Engañados*, X, p. 67)

Quintana – Yo, como por tu hijo y mi criado *sUPIesse* que tenía padre que se llamaba Verginio y, por información de algunos extranjeros, que en Módena residía, determiné de encaminarle a esta ciudad y traerle en tu presencia. (*Engañados*, X, p. 67)

Verginio – *Assí* es la verdad, señor Gerardo. (*Engañados*, X, p. 67)

Gerardo – Señor Verginio: pues no ha sido servido Dios que Lelia *fuesse* mi muger, según aquí Crivelo me ha contado [...] (*Engañados*, X, p. 68)

Verginio – Que me plaze. Y vamos derecho a mi *apossento*, donde se celebrarán las bodas cumplidamente. (*Engañados*, X, p. 68)

Crivelo – ¡Sus, señores! Si les pareciera alcançar de la fiesta y confitura que allá dentro está aparejada, alléguese a la *possada* del señor Verginio, que, a fe de hombre de bien, según el preparatorio, no falten quejosos. Y por tanto, perdonen. (*Engañados*, X, p. 68)

Vallejo – Pues señor Polo, tomad aquesta espada y por el lado de derecho apretá cuanto pudiéredes, que después que sea *essecutada* en mi aquesta sentencia os diré el porqué. (*Eufemia*, II, p. 74)

Paulo – Ve, señor, que así es menester que en los traidores se *essecute* la justicia. (*Eufemia*, V, p. 93)

«Si de las justas querellas que tu injusta y abominable persona, Eufemia, a Dios dar debo, de su mano divina el justo premio sobre ti se *essecutasse*, no sé si sería bastante tu deshonestísimo e infernal cuerpo a soportar lo que por sus nefandos e inauditos usos meresce. [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

En este rastreo, se destaca un uso prevalente y casi exclusivo de la grafía *-ss-* en *Los Engañados* donde se encuentran 118 casos contra las 3 ocurrencias de la comedia *Eufemia* (y solo empleado para el verbo *essecutar*).

Asimismo, encontramos numerosos casos que reflejan la pronunciación de la africada dorsodental sonora:

Gerardo – ¿Paréscete, Verginio, ser tiempo de darse conclusión en aquel concierto que ya otras *vezes* tú y yo hemos comença[do] a texer? (*Engañados*, I, p. 11)

Marcelo – [...] y porque se lo mandé, nos ha querido hundir la casa a *vozes*. (*Engañados*, I, p. 15)

Pajares – ¿Yo hundir la casa a *vozes*? Enteríssima sé que está. No me hubiéssedes vos más aína hundido las costillas a garrotazos. (*Engañados*, I, p. 15)

Pajares – ¿Asno? ¿Paréseos bien cuál habéis parado la caña con que la otra *hazía* la cama? Agora hará la cama con los dedos. (*Engañados*, I, p. 13)

Verginio – Pues ten entendido, señor Gerardo, que, si esso han dicho las monjas, no es sino por *hazer* a mi hija que profesasse, porque assí las unas como las otras he sabido yo que le han cobrado grandíssima afición (*Engañados*, I, p. 12)

Pajares – Yo caí, yo, que hombre soy yo para caer cincuenta *vezes* muy mejor que vos. (*Engañados*, I, p. 13)

Verginio – Pues, ¿cómo *dezías* que te habías embarrado? (*Engañados*, I, p. 14)

Pajares – Yo le diré a vuessa mercé qué tal, que me *dezían* que parecía calabaza en conserva o milanazo con liga (*Engañados*, I, p. 14)

Pajares – ¡Ande d'ahí! ¿También *haze* vuessa merced de las suyas como hijo de madre? (*Engañados*, I, p. 15)

Marcelo – Bien está, señor, pero yo más querría un rato de contentamiento que cuantos tesoros hay en el mundo. Pero yo me voy, que se *haze* tarde. (*Engañados*, I, p. 16)

Marcelo – [...] No en balde *dizen* que muchas *vezes* los viejos se tornan a la edad primera. [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Lelia – Bien tendréis en la memoria cómo, cuando por nuestros pecados Roma fue saqueada, allí, mi padre, juntamente con un hermano mío, la mayor parte de su *hazienda* dexó perdida; y aunque la pérdida no fue pequeña, la de mi hermanico es la que a mi padre más sin *plazer* le hace vivir. (*Engañados*, II, p. 19)

Marcelo – Por cierto no parece sino que fue ayer, y, a buena fe, que son passados buenos diez años, diez, y que les podríamos bien echar *onze*. (*Engañados*, II, p. 19)

Lelia – [...] y *dezía* que, si Dios otro tal le deparasse que no se trocaría por otro de mayor estado [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Marcelo – ¿Hay tal cosa en el mundo? ¿Y ahora qué piensas *hazer*? (*Engañados*, II, p. 21)

Lelia – Que entretengáis a mi padre por espacio de algunos días *diziéndole* que yo y mi prima y otras monjas *hazemos* ciertas devociones. (*Engañados*, II, p. 21)

Marcelo – Pues, ¿qué piensas *hazer* en esse tiempo? (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – ¡Oh, válame Dios, y cuán averiguada cosa es el hombre que negocios de importancia tiene, no poder reposar, especialmente yo, que, después que hablé a Verginio sobre tomar por muger su hija Lelia, parece que traigo *juizio* de hombre! Y este Verginio es tan espacioso que, según lo deseo, dudo veré tiempo llegado. Agora yo me quiero llegar *hazia* su estancia a dalle otro tiento como que voy a otra cosa; mas primero es menester advertir a mi hija Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallarán. (*Engañados*, III, p. 22)

Gerardo – ¿Qué *haziendas* son la vuestras, señora? (*Engañados*, III, p. 23)

Gerardo – De açucena, diablo, que esso pienso que querrás *dezir*. (*Engañados*, III, p. 23)

Clavela – Assí, ¿qué's lo que *dize*? (*Engañados*, III, p. 24)

Gerardo – [...] que si os envié a llamar no fue más sino por no *dezillo* a essa lengua de tordo. Por vida vuestra, que si viniere Verginio, padre de Lelia, a demandar por mí, que le digáis que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallará. [...] (*Engañados*, III, p. 25)

Julieta – ¡Sí picuda! ¿Qué había de *hazer*? (*Engañados*, III, p. 27)

Clavela – Y déxala, Guiomar, que es una loca, sino dime: ¿qué es lo que tu hijo te envió a *dezir*? (*Engañados*, III, p. 30)

Lauro – ¡Ay, que ya lo veo! Pero dime, mi Fabio, que *gozes*, y por aquella obligación te conjuro con que a servirme eres obligado, aquessas *vezes* que a visitar de mi parte has ido, ¿qué semblante te muestra cuando en mi negocio en hablar os ocupáis? (*Engañados*, IV, p. 32)

Lelia – ¿Qué quieres, señor, que te diga, sino que ninguna vez de ti le hablo que con alegre rostro me vuelva respuesta, como si tú, señor, le hubiesses hecho las mayores injurias y los mayores agravios que a donzella de su suerte *hazérsele* pudiessen? (*Engañados*, IV, p. 32-33)

Lauro – Así lo pienso de *hazer*. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lelia – Y dime, señor, essa Lelia que *dizes*, ¿es muerta? ¿Cómo dexastes de tener su amor? (*Engañados*, IV, p. 33)

Lauro – Muerta, no; antes después que su padre la ausentó por *hazer* cierto camino a Roma, nunca más d'ella he sabido, de la cual Lelia yo rescebí en todo aquel tiempo todos los honestos favores que de una generosa y honesta donzella se podían rescebir. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lelia – Déxame, señor, que no es nada, sino que yo suelo ser apasionado del corazón y tómanme a *vezes* estos desmayos. Y si me das licencia, iréme a la possada, porque ya casi en los pies no me puedo sostener. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lauro – ¿Qué *dizes*? (*Engañados*, IV, p. 34)

Verginio – Mira, Pajares, déxate d'essos preámbulos y cúbrete bien con essa capa, que gran tardança es la que *hazen* y venirlos has acompañando. (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares – ¿Ansí? Ya, ya, ¿Está bien cubrida? Guarde, ¿qué *dize*? (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – *Dize* la verdad [...]. (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – Quiérole *dezir* que ya no es de menester. [...] (*Engañados*, V, p. 40)

Marcelo – Harto le *dezía*. «Passo, señor.» (*Engañados*, V, p. 40)

Fabricio – Yo lo agradezco; mas *dezíme*, señor huésped, ¿cómo es vuestra gracia? (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – Señor Frula, no me engañarán si yo puedo. *Hazed* lo que os tengo rogado y quedad con Dios. (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – Durmiendo en el mesón. ¿Por qué lo *dizes*? (*Engañados*, VI, p. 44)

Julieta – Ganosico vienes de burlas. Anda ya, ya, mala landre me mate después de muerta, para mí que, como *dizen*, soy de Córdoba y nascí en el Potro. [...] (*Engañados*, VI, p. 44)

Fabricio – (¡Otro Fabio!) Fabricio querrás *dezir*. (*Engañados*, III, p. 44)

Julieta – [...] *¿Hazes del bobo? Sí, sí; tomaldo a cuestras, deziros ha mil gracias. Mira, quédate aquí en este cantón, que voy a ver qué haze mi señora, que luego salgo a llamarte. (Engañados, VI, p. 45)*

Fabricio – [...] Porque si tal no hay, no faltará un achaque con que me despedir; y, si no, ella volverá por *hazerme* caer con pie derecho. [...] (Engañados, VI, p. 45)

Gerardo – Y dígame, señor Verginio, ¿tenéis por cosa cierta andar vuestra hija Lelia en el hábito que *dezís*? ¿Y de quién lo habéis sabido? (Engañados, VII, p. 46)

Verginio – Que, señor, poco *haze* al caso, salga a lo que saliere. (Engañados, VII, p. 47)

Gerardo – Calla, calla, rapaza. Ven acá, ¿qué *haze* mi hija Clavela? (Engañados, VII, p. 47)

Julieta – *Rezando* la dexé. (Engañados, VII, p. 47)

Verginio – Tal sea mi vida; cierto terná mejor *juizio* que no la mía. Pero, ¿qué digo? Hela, hela, señor, no hay más que *dezir*; topado ha Sancho con su rocín. Llégate, llégate, hija Lelia, que conocida eres. (Engañados, VII, p. 47)

Fabricio – *¿Dezís* a mí, hombre honrado? (Engañados, VII, p. 48)

Gerardo – *¿Qué dizes* tú, Julieta? (Engañados, VII, p. 48)

Julieta – De mil *vezes* que le [he] visto con su amo. (Engañados, VII, p. 48)

Fabricio – ¡Por Dios, si no tuviese respeto a las canas honradas, que yo os enseñasse de hablar de otra manera! *¿Qué cosa es marido? ¿Estáis en vuestro juizio?* (Engañados, VII, p. 49)

Gerardo – Passo, passo, cuerpo de mi linaje, señora, que no lo tenéis tan acabado; que si aquí no nos quieren, acullá nos ruegan, como *dizen*. (Engañados, VII, p. 49)

Julieta – Ya lo *dezía* yo, pecadora de mí, que aquel mancebo era Fabio, criado de Lauro, y ellos que no, sino Lelia. (Engañados, VIII, p. 51-52)

Verginio – *¿Qué dizes?* (Engañados, VIII, p. 52)

Gerardo – *Haziéndome* creer que era su hija Lelia. (Engañados, VIII, p. 53)

Crivelo – Mejor será que se quite de la calle y no dé que *dezir* a los *vezinos*. (Engañados, VIII, p. 53)

Julieta – Bien *dize* Crivelo, señor. (Engañados, VIII, p. 53)

Gerardo – Por esse respecto lo quiero *hazer*. (Engañados, VIII, p. 53)

Crivelo – Sobre que oí *dezir* a Gerardo que había hallado a Fabio abraçado con su hija Clavela. (Engañados, VIII, p. 55)

Crivelo – Esso *haz* en cuenta que está hecho. Yo me porné d'esta postura... No, sino d'estotra, y ¡cápete, en tierra! Vamos. (Engañados, VIII, p. 56)

Lauro – Que me *plaze* de lo oír; pero ha de ser con una condición, que entreguéis luego esse rapaz en mi poder. (Engañados, IX, p. 59)

Marcelo – [...] La primera, viéndose despreciada de su amante, no sabiendo qué se *hazer*, acordó de mudar el hábito femenino. [...] (Engañados, IX, p. 60)

Marcelo – Señor, si por ti tal acaesciera, ¿qué es lo que *hizieras* tú? [...] (Engañados, IX, p. 60)

Marcelo – Pues primero que en nuestra casa entres ni a Fabio veas, quiero que me jures a fe de caballero qué es lo que tu *hizieras* sobre este negocio. (*Engañados*, IX, p. 60-61)

Marcelo – ¿*Hizieraslo* tú así? (*Engañados*, IX, p. 61)

Crivelo – Y aun por esso, señor, muchas *vezes*, cuando se iba acostar a la cámara de los lacayos, se apartaba acullá lexos en un rincón a desnudar. [...] (*Engañados*, IX, p. 61)

Crivelo – [...] Yo *dezíale*: «Hermano Fabio, ¿por qué no te vienes a desnudar a la lumbre?» Y respondíame él *diziendo* «Hermano Crivelo, tengo sarna». (*Engañados*, IX, p. 61)

Quintana – ¿Qué *dize*? ¿Qué algarabía es éssa? (*Engañados*, IX, p. 61)

Crivelo – ¡Ta, ta! Que me maten si esse que vos *dezís* no es el que han tomado por Lelia y está encerrado en casa de Gerardo. (*Engañados*, IX, p. 62)

Salamanca – Que me *plaze*. (Y al pan podéis agradecer la vuelta). (*Engañados*, IX, p. 63)

Verginio – No te cures de más, sino *hazer* como yo *hiziere*. [...] (*Engañados*, X, p. 64)

Pajares – Y dígame, señor, ¿cuántos han de ser los alanceados, si *plaze* a la voluntad de Dios? (*Engañados*, X, p. 64)

Verginio – [...] Gerardo se llama, ¿por qué lo *dizes*? (*Engañados*, X, p. 64)

Pajares - Para *hazelle* dezir una missa de salud (*Engañados*, X, p. 64)

Crivelo – Pues ¿qué *haze* al caso, di? (*Engañados*, X, p. 65)

Pajares – ¿Quién me *hizo* a mi matahombres? Que aun por mis pecados los días passados mató mi padre un hurón y en más de quinze días no ossaba salir de noche al corral do le había muerto. (*Engañados*, X, p. 65)

Crivelo – *Dize* verdad, señor, con mi amo. (*Engañados*, X, p. 66)

Crivelo – Señor, en casa de Gerardo me entro por dalle aviso del *regozijo* tan sobrado y ganar las albricias. (*Engañados*, X, p. 66)

Quintana – [...] Y por quererle tanto, me lo dio que le enseñasse toda criança, llámandole de su propio nombre; y al punto que falleció, le dexó heredero de su *hazienda*. (*Engañados*, X, p. 67)

Verginio – Que me *plaze*. Y vamos derecho a mi aposento, donde se celebrarán las bodas cumplidamente. (*Engañados*, X, p. 68)

Encontramos, sin embargo, casos de grafía que refleja el ensordecimiento de la africada dorsodental (que atestigua las confusiones de sibilantes en Sevilla y, posiblemente, en Lope Rueda):

Lelia – Bien tendréis en la memoria cómo, cuando por nuestros pecados Roma fue saqueada, allí, mi padre, juntamente con un hermano mío, la mayor parte de su hazienda dexó perdida; y aunque la pérdida no fue pequeña, la de mi hermanico es la que a mi padre más sin plazer le *hace* vivir. (*Engañados*, II, p. 19)

Gerardo – De *açucena*, diablo, que esso pienso que querrás dezir. (*Engañados*, III, p. 23)

Lauro – ¡Ay, que ya lo veo! Pero dime, mi Fabio, que gozes, y por aquella obligación te conjuro con que a servirme eres obligado, aquessas vezes que a visitar de mi parte has ido, ¿qué semblante te muestra cuando en mi *negocio* en hablar os ocupáis? (Engañados, IV, p. 32)

Julieta – Eso de gracia, que a más soy obligada por lo que toca siquiera a mi ama. ¿*Coceáis*? Callá, que vos saldréis manso y el patrón quexoso y mi ama contenta, que es lo mejor. (Engañados, VII, p. 50)

Salamanca - Y dígame, señor mesonero o bodegonero o cómo es su *gracia*, por vida d'essa cara honrada, ¿sin almorçar se salieren? (Engañados, VIII, p. 54)

Lauro – Que me plazze de lo oír; pero ha de ser con una *condición*, que entreguéis luego esse rapaz en mi poder. (Engañados, IX, p. 59)

Marcelo – [...] La primera, viéndose *despreciada* de su amante, no sabiendo qué se hazer, acordó de mudar el hábito femenino. [...] (Engañados, IX, p. 60)

Marcelo – Porque teme d'él mal *sucesso*. (Engañados, IX, p. 60)

Lauro – ¿Cuál mal *sucesso*? A fe de caballero, que si por mí tal acaesciera... [...] (Engañados, IX, p. 60)

Marcelo – Pues primero que en nuestra casa entres ni a Fabio veas, quiero que me jures a fe de caballero qué es lo que tu hizieras sobre este *negocio*. (Engañados, IX, p. 60-61)

Marcelo – Pues entra, señor, que por ti proprio ha *sucedido* lo contado. (Engañados, IX, p. 61)

Quintana – ¡Válame Dios! Iré porque no *suceda* algún escandalo. (Engañados, IX, p. 63)

Crivelo – Vamos, y daremos *noticia* de lo passado. (Engañados, IX, p. 63)

Salamanca – Que me plazze. (Y al pan podéis *agradecer* la vuelta). (Engañados, IX, p. 63)

Quintana – Señor, lo que yo tengo entendido d'este *negocio* es que Lelia está en tu casa con toda la honra del mundo y desposada con un gentil hombre que se llama Lauro. (Engañados, X, p. 66)

Crivelo – Señor, en casa de Gerardo me entro por dalle aviso del regozijo tan sobrado y ganar las *albricias*. (Engañados, X, p. 66)

Verginio – Señor, ¿cómo es su *gracia*? (Engañados, X, p. 66)

Quintana – Quintana, a su *servicio*. (Engañados, X, p. 66)

Quintana – Yo, como por tu hijo y mi criado supiesse que tenía padre que se llamaba Verginio y, por *información* de algunos extranjeros, que en Módena residía, determiné de encaminarle a esta *ciudad* y traelle en tu presencia. (Engañados, X, p. 67)

Gerardo – ¿Qué le parece, señor Verginio? Las cosas que son encaminadas por Dios, ¡cómo siempre a parar en buen *suceso*! (Engañados, X, p. 67)

Gerardo – [...] digo que yo me tengo por muy dichoso y contento que su hijo Fabricio sea mi yerno y, de hoy más, por consuegos y hermanos nos *abracemos*. (Engañados, X, p. 68)

Donde, de lance en lance, en casa de Valiano, señor de baronías, viene a parar. El cual a Leonardo rescibe en su servicio y *hace* uno de los principales de su casa. [...] (Eufemia, Autor que hace el introito, p. 56)

Leonardo – [...] entendiendo de mí que no me pudo apartar de *hacer* esta jornada. [...] (Eufemia, I, p. 57)

Leonardo – Superlativo quieres *decir*, badajo. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – Que *dice* ella que es mejor que mi madre, con no haber hombre ni mujer en todo mi pueblo que en abriendo la boca no diga más bien de ella que las abejas del oso. (*Eufemia*, I, p. 59)

Leonardo – Máculas querrás *decir*. (*Eufemia*, I, p.59)

Leonardo – Pues no sé qué *dicen* por ahí de sus tramas. (*Eufemia*, I, p.59)

Melchior – No hay qué decir. ¿Qué pueden *decir*? [...] (*Eufemia*, I, p.59)

Leonardo – [...] Y tu padre, ¿era *oficial*? (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – Señor, miembro diz que fue de *justicia* en Constantina de la Sierra. (*Eufemia*, I, p. 59)

Leonardo – *Alguacil*. (*Eufemia*, I, p.60)

Melchior – No era para *alguacil*, que era tuerto. (*Eufemia*, I, p. 60)

Melchior – No valía nada para correr, que le habían cortado un pie por *justicia*. (*Eufemia*, I, p. 60)

Leonardo – Pues ¿qué *oficio* era el suyo? (*Eufemia*, I, p. 60)

Melchior - ¿Cómo les llaman ad aquestos que de un hombre *hacen* cuatro? (*Eufemia*, I, p. 60)

Melchior – Pues, ¿cómo *dice* la señora Peñalosa que puede ella vivir con mi zapato, siendo todos hijos de Adrián y Estebán? (*Eufemia*, I, p. 60-61)

Eufemia – [...] Que cuando a pensar me pongo tu *determinación* y firme propósito, la muerte de nuestros carísimos padres se me representa. [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Leonardo – [...] Lo que suplicarte se me ofresce es que hagas aquello que las virtuosas y sabias doncellas que del amparo paterno han sido desposeídas y apartadas suelen *hacer*. [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Eufemia – Ve, hermano, en buena hora, y en tus *oraciones* pide a Dios que me preste aquel sufrimiento que para soportar tu ausencia me será conveniente. (*Eufemia*, I, p. 62)

Eufemia – No, si no lo *dices*. (*Eufemia*, I, p. 62)

Jimena – ¡Ay, señora! ¿Paréscele a vuesa merced qué se ha dejado *decir* ese cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? [...] (*Eufemia*, I, p. 63)

Melchior – Paramento de bodegón, allegá, allegá, cantón de *encrucijada*, aparejo para cazar abejorucos. (*Eufemia*, I, p. 64)

Melchior – Mas me maravillo, hermana Cristina, de lo que *dices*. ¿Cómo se le ha de caer, si está con la gurupera y con entrambas a dos las chinchas engarrotada? (*Eufemia*, I, p. 64)

Eufemia – ¡Jesús! ¡Dios sea conmigo! ¿Pues agora lo *dices*? Corre, Cristina; mira si es verdá lo que éste *dice*. (*Eufemia*, I, p. 65)

Eufemia - ¡Librada sea yo del que arriedro vaya! ¿Paréscete que es bien dejar el cuartago por quitar la silla tres días ha? Ved con qué alientos estará para *hacer* jornada. (*Eufemia*, I, p. 65)

Cristina – ¿Y paréscete a ti que *procede* de buen querer dejalle con la silla tres noches? (*Eufemia*, I, p. 65)

Cristina – ¡Ay, señora, qué desventura tan grande! Mire vuesa merced: ¿cómo ha de comer el *rocín* con el freno y todo en la boca? (*Eufemia*, I, p. 66)

Eufemia – Pues ¿qué mala crianza era desenfrenar un *rocín*? (*Eufemia*, I, p. 66)

Melchior – Si le enfrenó nostramo, ¿paréscele que era límite de buena crianza, y diera buena cuenta de mí en *deshacer* lo que señor había hecho? (*Eufemia*, I, p. 66)

Melchior – Vaya ella, la de las buenas *veces*. (*Eufemia*, I, p. 67)

Vallejo – [...] Así podría yo andar desnudo e ir de aquí a Jerusalem los pies descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal *negocio* dejase de castigar. [...] (*Eufemia*, II, pp. 69)

Vallejo – [...] Acá está mi compañero. ¡Ah, mi señor Polo! ¿Acaso ha venido alguno de aquellos *hombrecillos*? (*Eufemia*, II, pp. 68-69)

Vallejo – Bien está. Señor Polo, la merced que se me ha de *hacer* es que aunque vea copia de gente dobléis vuestra capa y os asentéis encima y tengáis cuenta en los términos que llevo en mis pependencias [...]. (*Eufemia*, I, p. 69)

Vallejo – [...] y si viérades algunos muertos a mis pies, que no podrá ser menos, *placiendo* a la Majestad Divina, el ojo a la Justicia en tanto que yo me doy escapo. (*Eufemia*, II, p. 69)

Polo – [...] que os habéis querido poner en *necesidad* a vos y a vuestros amigos? (*Eufemia*, II, p. 69)

Vallejo – [...] ¿A quién se le hubiera hecho semejante afrenta, que no tuviera ya *docena* y media de hombres puestos a *hacer* carne momia? (*Eufemia*, II, p. 69)

Vallejo – ¿Poca ocasión os parece reírseme después en la cara como quien *hace* escarnio? (*Eufemia*, II, p. 69)

Grimaldo – Ea, gentiles hombres, tiempo es agora que se eche este *negocio* a una banda. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – ¿Tal *decís*, señor Polo? Mas me pesa que me sois amigo, por dejaros *decir* semejante palabra. Si aqueste *negocio* yo agora perdonase, *decíme* vos cuál queréis que execute. (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – Pues de verdad que es Grimaldicos un honrado mozo, y que maravillo *hacer* tal cosa; pero él vendrá y dará su descargo y vos, señor, le perdonaréis. (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – Señor Polo, ¿para qué tanto *almacén*? Hágase a una banda y déjeme con ese ladrón. (*Eufemia*, II, p. 71)

Grimaldo – ¿*Conocístele* tú, palabrero? (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – Ya, ya sé qué es eso. – A vuesa merced, que sabe *negocios* de honra, señor Polo, lo quiero contar, que a semejantes pulgas no acostumbro dar satisfecho. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] [y] yo, por mi retrainiento, me viese en alguna *necesidad*, *acodiciéme* a un manto de un clérigo y a unos manteles de casa de un bodegonero donde yo solía comer, y cógeme la Justicia, y *en justo* y *en creyente*, señor, *et cétera*. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] Y esto es lo que aqueste rapaz está *diciendo*. Pero agora, ¿fáltame a mí de comer en casa de mi amo para que use yo de aquesos tratos? (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – Lo mejor me he olvidado en casa debajo de la *cabecera* del almohada y no puedo reñir sin ella. Éspereame aquí, ratoncillo. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – [...] Déjeme, señor Polo, *hacer* a ese *hombrecillo* las preguntas que soy obligado por el descargo de mi conciencia. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – Déjeme vuesa merced *hacer* lo que debo. ¿Qué tanto ha, golondrinillo que no te has confesado? (*Eufemia*, II, p. 73)

Polo – Yo, hermano Vallejo, bien conozco a su padre y su madre, cuando algo *sucediese*, y sé su posada. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – Pues, señor, si vos por serme amigo rehusáis, vayan a llamar a un cierto hombre de Piedrahita, a quien yo he muerto por mis propias manos casi la tercera parte de su *generación*, y aquese, como capital enemigo mío, vengará en mí propio su saña. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – [...] ¿No *decís* que es ése hijo de Luis de Grimaldos, *alguacil* mayor de Lorca? (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – ¡Desventurado de mí! ¿Quién es el que me ha librado tantas *veces* de la horca sino el padre de aquese caballero? [...] (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – [...] Vamos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en *servicio* de este gentil hombre, en recompensa de las palabras que sin le conocer he dicho. (*Eufemia*, II, p. 74-75)

Vallejo – ¡Sus! Vamos, que por el nuevo conocimiento nos entraremos por casa de Malata el tabernero, que aquí traigo cuatro reales; no quede solo un dinero que todo no se gaste en *servicio* de mí más que señor Grimaldos. (*Eufemia*, II, p. 75)

Grimaldo – Muchas *gracias*, hermano; vuestros tres reales guardaldos para lo que os convenga, que el capiscol, mi señor, querrá dar la vuelta a casa. [...] (*Eufemia*, II, p. 75)

Vallejo – El lacayuelo quedó. ¡Ah, Grimaldico, Grimaldico, cómo te me has escapado de la muerte por dárteme a *conocer*! [...] (*Eufemia*, II, p. 75)

Polo – [...] Finalmente, que sería mucha parte su buena habilidad para entender y tratar en el *oficio* de secretario de Valiano, mi señor; porque como hasta agora sea mozo y por casar, no tiene copia cumplida de los *oficiales* que a su estado y renta conviene. Holgara yo que vuesa merced quedase en esta tierra y en *servicio* de ella, por ser uno de los virtuosos caballeros que hay en estas partes. (*Eufemia*, III, p. 76)

Leonardo – Yo creo que soy aquese por quien preguntáis. Mas ¿por qué lo *decís*? (*Eufemia*, III, p. 76)

Leonardo – [...] acordaría aquese gentilhombre de dar aviso a vuestro señor de mí, por ver si para su *servicio* fuese *suficiente* y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Polo – Por cierto, señor, que se muestra en él bien que debe de ser persona en quien habrá más que de él se *dice*; pero yo creo que andan por la villa en busca suya. Vuesa merced vaya a *palacio*, adonde le están aguardando, que no será razón dejar pasar tan buena coyuntura, sino *hacer* hincapié, que todos le seremos prestos para su *servicio*. (*Eufemia*, III, p. 77)

Leonardo – Muchas *gracias*, yo lo agradezco. Voyme. (*Eufemia*, II, p. 77)

Paulo – ¿Qué es lo que *haces*, Polo? (*Eufemia*, II, p. 77)

Polo – Agora se va de aquí derecho a *palacio* por habelle dado aviso que van en busca suya. (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior – ¡Oh, *gracias* a Dios que me lo deparó! ¿Parécele que ha sido buena la burla? ¿Esta es la compañía que me prometió de *hacer* antes que saliésemos de nuestra tierra, y lo que mi señora le rogó? (*Eufemia*, III, p. 78)

Leonardo – ¿No le rogó que me *hiciese* buena compañía? (*Eufemia*, III, p. 78)

Leonardo – ¿Y para qué al pregonero, *acemilón*? (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – Calle, tengo el buche templado como halcón cuando le *hacen* estar en dieta de un día para otro. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – [...] y los dos cuélanse dentro en el Aseo a oír una misa que *decían*, que duró hora y media [...] (*Eufemia*, III, 79)

Melchior - Y cuando se volvió a *decir* el *benalicamus dólime*, que responden los otros *don grácilas*, llegueme ad aquel que le parecía y díjele: «¡Ea, señor! ¿Habremos de ir a casa?» (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior - Yo, que veo el preito mal parado, acudo a las puertas para volverle a buscar, y mis pecados, que siempre andan *haciéndome* gestos, hállolas todas cerradas. (*Eufemia*, III, p. 79)

Leonardo – Sí, he visto algunas *veces*. (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – Pues ni más ni menos andaba el sin ventura de Melchior Ortiz Carrasco, hasta que fortuna me deparó a una parte una *puertecilla* por do vi salir algunas gentes [...]. (*Eufemia*, III, p. 79)

Leonardo – [...] y oíras las más solemnes *voces* que oíste en toda tu vida. (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior - Pues pecador fui yo a Dios, *hiciérame* pagar vuesa merced el pecado donde cometí el delito, y no donde así me puedo caer a una cantonada de esas [...] (*Eufemia*, III, p. 80)

Valiano – [...] sino solamente por comunicar contigo aquel *negocio* que ayer me comenzaste apuntar; y por eso te he traído por calles tan escombradas de gentes. [...] (*Eufemia*, IV, p. 82)

Vallejo – ¡Oh, reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria! ¿Y eso *dices*, señor? [...]. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Vallejo – [...] mas a *decírmelo* otro, no fuera mucho que estuviese con los setenta y dos. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Vallejo – A hombre lo encomiendas que aunque venga el de las patas de avestruz con todos sus *secuaces* dando tenazadas por esa calle, no bastará a mudarme el pie derecho donde una vez lo clavare. (*Eufemia*, IV, p. 83-84)

Valiano – Así conviene. Volvamos a nuestro propósito, Leonardo, y dime: ¿aquesa hermana tuya, después de ser tan hermosa como *dices*, es honesta y bien criada? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Leonardo – Señor, tú te puedes mejor informar que yo *decirlo* [...]. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – Señor, parece que entendí que hablaban en *negocio* de mujeres [...]. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – ¿Y había, señor, a quien pudieses encargar un *negocio* semejante como a mí? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – No te engañes, señor, que si *conocieses* lo que yo conozco en la tierra, aunque seas quien seas, pudieraste llamar de veras bienaventurado si fueras como yo dichoso en amores. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Valiano – Prosigue, Leonardo, que si ello es así como tú lo pintas, podrá ser que *hiciese* por ti más de lo que piensas. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Valiano – ¿Qué *dice* ese mozo, Leonardo? (*Eufemia*, IV, p. 86)

Valiano – Ora yo quiero, Leonardo, si te parece, dar parte de esto a algunas personas principales de mi casa, porque no digan que en un *negocio* como éste me determiné sin dalles parte. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Vallejo – Vamos, señor, que aquí tengo ciertas *haciendas*, antes que amanezca. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Valiano – ¿Qué *haciendas* tienes tú, beodo? (*Eufemia*, IV, p. 87)

Vallejo – Señor, un *negocio* de hartos quilates de honra. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Vallejo – Ya lo he dicho al señor Leonardo: cobrar unas blanquillas de ciertos jayanes que son venidos aquí a mofar de la tierra; veamos de quién tomaron *licencia* sin registrar primero delante de aqueste estival. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Cristina – Calla, señora mía, no te fatigues; que no habrá podido más, *especialmente* que quien sirve a otro, pocas *veces* es de sí señor. Bien sé yo que a él no le faltará voluntad para hacello, sino que *negocios* por ventura más arduos de aquel señor a quien sirve le estorbarán de *hacer* lo que él querría. [...]. (*Eufemia*, V, p. 88)

Cristina – ¡Ay, señora! Por vida suya, que le dé alguna cosa, y oigamos los desatinos que aquéostas, por la mayor parte, suelen *decir*. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – Déjala, váyase con Dios, que no estoy agora de esas *gracias*. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – Yo lo creo, agora sí habéis *acertado*. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina – ¡Ay, señora, y habla por la boca del que arriedro vaya! Así haya buen siglo la madre que me parió, que *dice* la mayor verdad del mundo. (*Eufemia*, V, p. 90)

Cristina – [...] ¿Qué puedes tú *decir* que sea cosa que perjudique mi honra? (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – ¿Dasme *licencia* que lo diga?” (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – El par de las tórtolas que *haciste* creer a la señora que se las habían comido los gatos, ¿dónde se comieron? (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – Pues, señora, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy favorecido de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una *traición* que le tienen armada [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Eufemia – ¡Ay, desventurada hembra! ¿Por causa mía *dices* que se verá esa persona en peligro? ¿Y quién podrá ser, cuitada, si no fuese mi querido hermano? (*Eufemia*, V, p. 91)

Cristina – ¿Y de mí no me *dices* nada, si seré casada o soltera? (*Eufemia*, V, p. 91)

Eufemia – ¿No me *dices* más en mi *negocio*, y así me dejas dudosa de mi salud? (*Eufemia*, V, p. 91)

Gitana – No sé más que *decirte* [...] (*Eufemia*, V, p. 91)

Eufemia – Calla, déjame, que aunque todo cuanto éstas *dicen* puede pasar por señalada burla, con lo que me ha dicho más triste me quedo y más afligida que la oscura noche. Entrémonos. (*Eufemia*, V, p. 91)

Paulo – [...] Yo, como lo sabía antes de agora, así como yo había dicho a vuesa merced, que no eran menester muchos casamenteros, coléme allá, *especialmente* que de otras vueltas la dama me conocía y me había llevado mis reales. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – [...] Tú, señor, ordena que ningún traidor se ría de ti, ni menos que otro se atreva de aconsejarte, siendo criado tuyo, semejante caso; *especialmente* donde tan gran quilate pendía de honra. (*Eufemia*, V, p. 92)

Valiano – No cures, Paulo, que bien entendido tenía yo de ese traidor que en son de *hacerme* señalado *servicio* quería dar deshonor de esta antigua casa; pero yo te prometo que no me pague esta *traición* menos que con la vida, y que asimismo tú seas galardonado con grandes mercedes tan señalados *servicios*. (*Eufemia*, V, p. 92-93)

Eufemia – ¡Ay, Cristina, hermana! Ven acá, aconséjame tú aquello que *hacer* debo, que de crueles angustias tengo aqueste afligido corazón cercado. [...] (*Eufemia*, VI, p. 94)

Cristina – ¡Cómo, señora mía! ¡Ay! Por Dios, no te vea yo triste, ni imagines tal, que si en alguna cosa por yerro *aciertan*, en dos mil devanean [...]; y pues aqueste es su *oficio*, no intentes, señora mía, lo que no cabe en *juicio* de discretos, dalles fe alguna. (*Eufemia*, VI, p. 94)

Eufemia – ¡Ay, Cristina! Yo bien tengo entendido que es así como tú *dices*, pero ¿qué quieres, si no puedo quitar de mí esta *imaginación*? (*Eufemia*, VI, p. 94)

Melchior – Señor, bueno está, aunque no le han hecho aquello que diz que le han de *hacer*. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Eufemia – ¿Qué le han de *hacer*? Dímelo presto. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – Que ordene su álma, y que no será nada, *placiendo* a Dios, que en despegándole aquéste de aquesto le sacarán de la cárcel. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Cristina – Callá, señora mía, no diga tal, que aquéste son duda desvaría. ¿No lo *conoce* ya vuesa merced? [...] (*Eufemia*, VI, p. 95)

Cristina – ¿Cómo finado? ¿Qué *decís*? (*Eufemia*, I, p. 95)

Melchior – Digo que no lo ha en voluntad que le finen, sino que se esté como se estaba con su gagnate y todo; pero él su camino ha de *hacer*. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Malchior – ¿No te *dicen* ya que sí? [...] (*Eufemia*, VI, p. 96)

Melchior – [...] Tómela, que por su culpa no se ha caído por el camino, que después que la puso ahí el que si *place* a Dios han de finar la semana que viene [...]. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Melchior – Para ti debe venir, Cristina, según las señas *dicen*. (*Eufemia*, VI, p. 97)

«[...] ¿Cuál ha sido la causa, maldita hermana, que siendo tú hija de quien eres y descendiendo de padres tan ilustres (cuya bondad te obligaba a regir en parte alguna), en tanta *disolución* y deshonestidad hayas venido, que no sólo te des libremente a los que tu nefando cuerpo *codician* [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

«[...] que públicamente y en tela de *justicia* se muestran contra mí con cabellos del lunar [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

«[...] Y porque, para quejarme de ti, sería derramar razones al viento, vive a tu voluntad, falsa y deshonesto mujer, pues yo sin debello pagaré con la cabeza lo que tú con tu *desolución* ofendiste.» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

Eufemia – [...] ¿Qué deshonestidades tan grandes han sido las mías o quién es aquel que con verdad habrá podido, si no fuere con grandísima *traición* y engaño, no solamente dar señas de mi persona, pero ni aun verme, como tú sabes, por mil paredes. (*Eufemia*, VI, p. 97-98)

Cristina – Sabe, pues, señora mía, que, aunque yo te confiese mi yerro, no tengo tanta culpa por pecar por ignorancia como si por *malicia* lo *hiciera*. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – Sabe, señora mía, que en los días pasados un hombre como extranjero me pidió por ti, *diciéndome* si sería posible poderte ver o hablar. Yo, como viese tu tan gran *reconocimiento*, díjele que lo tuviese por imposible, y él fue tan importuno conmigo que le dije las señas de toda tu persona [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – [...] Yo, no pensando que *hacía* ofensa a tu honra ni a nadie, tuve por bien viéndolo tan afligido, de hurtártelo estando durmiendo, y así se lo di. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Eufemia – No me digas más, que algún grande mal debe de haber *sucedido* sobre ello. [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – Si tú aqueso *haces*, y en el camino te apresuras, yo lo doy todo, con el auxilio divino, por remediado. Vamos. [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Melchior – Pardiez, aunque hombre hubiese de aprender para *hacer* cartas de mareaje, no le *hiciesen* atravesar más *veces* este camino. Pero vaya. (*Eufemia*, VI, p. 99)

Paulo – ¡Oh, cuán bien van los *negocios* míos y cuán bien he sabido valerme! ¡Oh, qué *astucias* he tenido para desprivar a este advenedizo de Leonardo! [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Paulo – [...] Bien está; que pocos son los días que le faltan de cumplir de la *dilación* que le pusieron para que de sí diese descargo alguno si lo tenía. ¿Qué hombre habrá en toda esta tierra de más buena ventura que yo, en *haciendo* justicia de aquéste? Pues, ¿quizá tengo mal testigo en Vallejo, lacayo, que por interés de dos doblas que le prometí en el camino cuando conmigo fue, *dice* que se matará con todos cuantos dijeren al contrario de lo que tengo dicho? [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – ¡Ah, señora Eulalla! No te alteres, que que te llama no te desea sino *hacerte* todo *servicio*. (*Eufemia*, I, p. 101)

Polo – San Nicolás de Tolentino querrás *decir*, ¿Y para qué *haces* la *oración*, señora? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – Anda, señora, ¿Y cómo agora *haces* aqueso? ¿No me has prometido salirte conmigo? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – Mi reina, ¿pues aqueso me *dices*? No te podría yo dejar, que primero no dejase la vida. (*Eufemia*, VII, p. 103)

Polo – ¿Pues yo no soy *oficial*? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – Adobar gorras, sacar manchas, *hacer* ruelas y huesos y echar soletas y brocales a calabazas, otros mil *oficios*, que, aunque agora me ves servir de lacayo, yo te sustentaré a toda tu honra. No dejes tú de sacar con que salgamos la primera jornada, que después yo te haré señora de estrado y cama de campo y *guadameciles*. ¿Qué quieres más, mi señora? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – [...] toda la gente irá para ayudalle con sus *oraciones*. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – [...] Yo la pienso vender en el primer lugar *diciendo* que es mi esclava [...] (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – A ser más blanca, no valías nada. Adiós, que así te quiero para *hacer* reales. (*Eufemia*, VII, p. 106)

Eufemia – Aquel Todopoderoso Señor que sabe y entiende todas las cosas, declare y saque a luz una tan grande *traición* [...] de suerte que la verdad sea manifiesta y aquel carísimo hermano libre pues [de] tan falsa *acusación* así él como yo somos sin culpa. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – De eso huelgo yo infinitísimo que esté en mi mano *haceros* algún favor, que aunque no fuese más que ser extranjera, vuestro arte y buen aseo provoca a cualquiera *haceros* todo *servicio*. [...] (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – No me burlo, traidor, que de muchas *veces* que dormiste conmigo en mi cama, la postrera noche me hurtaste una joya muy rica debajo la *cabecera* de mi cama. (*Eufemia*, I, p. 108)

Paulo – ¿Qué es lo que *decís*, señora? [...] ¿Cómo me levantáis cosa que en toda mi vida tal pensé *hacer*. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – ¡Ah, don traidor! ¿No te bastaba aprovecharte de mi persona como te has aprovechado, sino aun robarme mi *hacienda*? (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – No llaméis traidor a nadie, que si *traición* hay vos la traéis, pues enfrentáis a quien en su vida os ha visto. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Valiano – Paulo, responde, ¿es verdad lo que aquesta dueña *dice*? (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – ¿De qué manera? ¿Qué es lo que *decís*? ¿Qué os debo? (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – ¡Anda de ahí con tu testimonio o tus *necedades*! (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Eufemia – [...] Si tú, traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces?, pues tantas *veces dices* que has dormido conmigo? (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Valiano – Aquí hay gran *traición*, según yo voy entendiendo. (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Cristina – [...] sin pensar que a nadie *hacía* ofensa. (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Valiano – Y a esta señora noble, pues tan bien supo salvar la vida de su hermano, quede en nuestras tierras y por señora de ellas y mía, que aun no pienso pagalle con todo aquesto la *tribulación* que su hermano en la cárcel y ella por le salvar habrán *padecido*. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Valiano – [...] que yo quiero que vos y vuestro hermano comáis juntamente conmigo por tan sobrado *regocijo*, y después *hacer* lo que debo, en cumplimiento de lo que a Leonardo había prometido. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Vallejo – Abrazado va mi amo con la rapaza; pero yo soy el mejor librado de este *negocio*, pues me escapé de arrebatarse un centenar por testigo falso. Yo voy, que haré falta en casa. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

Auditores, no hagáis sino comer y dad la vuelta a la plaza, si queréis ver descabezar un traidor y libertar un leal y gualardonar a quien en *deshacer* tal trama ha sido *solícita* y avisada y diligente. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

Encontramos 81 casos de la africada dorsodental sonora; y 166 de la sorda: los casos de los personajes no caracterizados lingüísticamente son muy numerosos¹⁴. Es interesante destacar cómo la variante sonora se encuentra solo en *Los Engañados*; y que de la variante sorda se encuentran 21 casos en *Los Engañados* y 154 en *Eufemia*.

¹⁴ De la sonora se hallan sesenta y nueve casos relativos a personajes no caracterizados y doce de tipos cómicos; de la sorda se documentan ciento cuarenta y cinco de personajes no caracterizados y treinta y uno de tipos cómicos.

En castellano, de los grupos latinos /c'l/, /g'l/ y /l + yod/, se había formado el fonema /ǧ/ que pasó a tener, inicialmente, una articulación africada, y se hizo muy pronto, sobre todo en posición intervocal, fricativo /ž/¹⁵. En el ámbito de los fenómenos de ensordecimientos de los que se ha hablado anteriormente se coloca también el paso /ž/ > /š/ del que nuestras comedias son testimonio:

Se mantienen en *Los Engañados* las grafías que representan las fricativas prepalatales sordas:

Gerardo – ¿Paréscete, Verginio, ser tiempo de darse conclusión en aquel concierto que ya otras vezes tú y yo hemos comença[do] a *texer*? (*Engañados*, I, p. 11)

Verginio – Señor Gerardo, no tengas pensamiento que esté yo con menos *congoxa* que tú podrás tener [...]. (*Engañados*, I, p. 11)

Verginio – ¡Guárdenos Dios, señor! Pues, ¿adónde había de estar?, habiéndola yo *dexado* por mi propia mano en compañía de otra prima mía que en el mismo monesterio ha hecho profesión? Mas dime, señor, ¿a qué efecto me lo preguntas? (*Engañados*, I, p. 12)

Marcelo – Señor, quería llegarme a Sancta Bárbara por aquella moça y roguéle a este asno que, pues estaba ansí, se reboçasse y tomasse un manto por que me fuesse acompañando y *traxesse* no sé que baratijas que Lelia tiene en el monesterio [...]. (*Engañados*, I, p. 14-15)

Verginio – Señor Gerardo, no tengas pensamiento que esté yo con menos *congoxa* que tú podrás tener por no haber dado fin en un negocio que para cada uno de los dos tan desseado tenemos; mas no debes maravillarte, pues sabes que mi ausencia no ha dado lu[gar] a que con más brevedad se efetuasse. (*Engañados*, I, p. 11)

Pajares - Pues *díxelo* por afeitar el vocabro, que mejor dixera encertrado o alquitrado, que no embarrado” (*Engañados*, I, p. 14)

Fabricio – ¡Mirá si lo *dixe* yo! ¡Mirá si va la señora a ver si está con alguno su ama! [...] (*Engañados*, VI, p. 45)

Verginio – [...] Pero *dexadme* topar con ella. (*Engañados*, VII, p. 46)

Verginio – ¿De quién? Primeramente lo supe de Marcelo, amo mío, que, habiéndole yo enviado al monesterio, *dixo* que allá no estaba. Y también que fui yo en persona a sabello. (*Engañados*, VII, p. 46)

Verginio – ¿Lauro? *Dexadme* topar con él, que yo le enseñaré si es bien hecho traer a mi hija en semejantes tratos. (*Engañados*, VII, p. 46)

Julieta – Señor, enviábame mi señora Clavela a llamar uno d'estos *caxeros* que le quería comprar no sé qué cuentas. (*Engañados*, VII, p. 47)

Gerardo – ¡Jesú, Jesú, qué mentira tan probada! ¡*Caxero* diz que iba a llamar! Señor Verginio, ¿ha visto atravesar por aquí algún *caxero*? (*Engañados*, VII, p. 47)

¹⁵ En algunas zonas, por ejemplo Andalucía, donde se mantenía la aspiración de *f*- inicial latina, la fricativa velar procedente de /ž/ y /š/ dio también origen a una aspiración. Cfr. Lapesa 2012: 161, 180 y 320-322.

Julieta – En buena fe, señor, tan claro se oyeron aquellas campanillas que ellos suelen traer, que no *dixeran* sino «vesme aquí». (*Engañados*, VII, p. 47)

Julieta – Rezando la *dexé*. (*Engañados*, VII, p. 47)

Julieta – *Déxate* llevar, asno, que no te van a echar con leones, sino con la más linda dama que en toda Módena se halla. (*Engañados*, VII, p. 50)

Julieta – Eso de gracia, que a más soy obligada por lo que toca siquiera a mi ama. ¿Coceáis? Callá, que vos saldréis manso y el patrón *quexoso* y mi ama contenta, que es lo mejor. (*Engañados*, VII, p. 50)

Verginio – El más contento y satisfecho hombre del mundo salgo de casa Gerardo, sólo por *dexar* mi hija Lelia en compañía de la suya. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Gerardo – *Déxame*, rapaza. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Verginio – Mirá, buen hombre: si algo presumís que os debo, *dexadme* llegar a la posada, que presto daré la vuelta y os responderé como mandáredes. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – Restituíme mi hija, digo yo, y *dexaos* de esas francias. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Frula – ¿Yo no te *dixe* que no sé más de cuanto el moço salió primero por esa puerta, que el otro como abad se fue en su busca? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Frula – Comió un *páxaro*, animal (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca – Y qué, ¿animal no es *páxaro*? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Lauro – Crivelo, ven conmigo, y, en velle, dale de tal suerte que le *dexes* tendido. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Quintana – *Déxate* de chacotear, Fabricio, y vamos a la possada” (*Engañados*, IX, p. 58)

Quintana – *Déxele*, señor. (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – Pues primero que en nuestra casa entres ni a Fabio veas, quiero que me *jure*s a fe de caballero qué es lo que tu hizieras sobre este negocio. (*Engañados*, IX, p. 60-61)

Lauro – Por el juramento que me has tomado te juro que no le podría pagar con otra cosa si no era con tomalla por *muger*. (*Engañados*, IX, p. 61)

Quintana – [...] Dígame, señor, ¿cómo *dixo* denantes que se llamaba el padre dessa Lelia? (*Engañados*, IX, p. 62)

Crivelo – Y aun por esso, señor, muchas vezes, cuando se iba acostar a la cámara de los lacayos, se apartaba acullá *lexos* en un rincón a desnudar. [...] (*Engañados*, IX, p. 61)

Quintana – [...] Y pensando ser éste que se *retraxo* en vuestra possada, venimos en su seguimiento. (*Engañados*, IX, p. 62)

Verginio – [...] Pues, ¿qué cuenta me da de la moça que yo le *dexé* en su poder? (*Engañados*, X, p. 65)

Quintana – [...] Y por quererle tanto, me lo dio que le enseñasse toda criança, llámándole de su propio nombre; y al punto que falleció, le *dexó* heredero de su hazienda. (*Engañados*, X, p. 67)

Vallejo – ¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que me sois amigo, por dejaros decir semejante palabra. Si aqueste negocio yo agora perdonase, decíme vos cuál queréis que *execute*. (*Eufemia*, II, p. 70)

y sonoras:

Gerardo – ¡Oh, váleme Dios, y cuán averiguada cosa es el hombre que negocios de importancia tiene, no poder reposar, especialmente yo, que, después que hablé a Verginio sobre tomar por *muger* su hija Lelia, parece que traigo juicio de hombre! [...] (*Engañados*, III, p. 22)

Lauro – Pues, hijo, anda en buen hora y mira si es menester otro o que para remedio de tu mal algún medio se busque, que no faltará por *diligencia*. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lauro – *Hijo*, vete a la posada y descansa. (*Engañados*, IV, p. 34)

Fabricio – (Por Dios, no sé qué me diga. Esta tierra debe ser de bárbaros; el uno me toma por *extranjero*, el otro por *mujer*, el otro por *paje*; no hay quién los entienda. (*Engañados*, VII, p. 48)

Gerardo – [...] quizá por ser *muger* como ella, la hará venir a lo bueno [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

Gerardo – Passo, passo, cuerpo de mi *linaje* [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

Julieta – (¡*Muger* es el diablo! No verá mi señora Clavela otros mejores toros, que no salí a otra cosa de casa que a llamalle.) (*Engañados*, VII, p. 49)

Julieta – Digo, señor, que a la mano de Dios, qu'es muy bien hecho, que también se holgará mi señora por ser *muger* como ella. (*Engañados*, VII, p. 49)

Salamanca – [...] ¿Esso meresce el pobre Salamanca por irse a dormir al *pajar* y ahorrar de cama? (*Engañados*, VIII, p. 54-55)

Salamanca – [...] ¿Dónde irás agora, solo y en tierra *ajena*, y sin almorçar, ni quien te convide? (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – Digo que lo oí con estas propias *orejas* y fue bien oído. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Marcelo – [...] de querer entrar con las espadas tiradas en casa *ajena*? (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – [...] ¿No olvidarás otro cualquier amor por *muger* tan constante, siendo tan hermosa y noble como la otra? (*Engañados*, IX, p. 60)

Lauro – Por el *juramento* que me has tomado te *juro* que no le podría pagar con otra cosa si no era con tomalla por *muger*. (*Engañados*, IX, p. 61)

Crivelo – Señor, en casa de Gerardo me entro por dalle aviso del *regozijo* tan sobrado y ganar las albricias. (*Engañados*, X, p. 66)

Quintana – De Roma, ayo de su *hijo* Fabricio. (*Engañados*, X, p. 67)

Quintana – Señor, tú has de saber que el día de la revuelta que fue saqueada Roma, quiso su buena dicha o ventura que vino en poder tu *hijo* de un capitán español, dicho Fabricio. [...] (*Engañados*, X, p. 67)

Quintana – Yo, como por tu *hijo* y mi criado supiesse que tenía padre que se llamaba Verginio y, por información de algunos extranjeros, que en Módena residía [...] (*Engañados*, X, p. 67)

Crivelo – Señor, he aquí do sale el señor Gerardo y tu *hijo* Fabricio con su esposa Clavela mano por mano. (*Engañados*, X, p. 67)

Verginio – ¡Jesús y cuán semejante es a Lelia! Bendígate Dios, *hijo* mío, a ti y a tu esposa. (*Engañados*, X, p. 67)

Gerardo – Señor Verginio: pues no ha sido servido Dios que Lelia fuese mi *muger*, según aquí Crivelo me ha contado [...] (*Engañados*, X, p. 68)

Gerardo – [...] digo que yo me tengo por muy dichoso y contento que su *hijo* Fabricio sea mi yerno y, de hoy más, por consuegros y hermanos nos abracemos. (*Engañados*, X, p. 68)

Crivelo – ¡Sus, señores! Si les pareciera alcanzar de la fiesta y confitura que allá dentro está *aparejada*, alléguese a la *possada* del señor Verginio, que, a fe de hombre de bien, según el preparatorio, no falten *quejosos*. Y por tanto, perdonen. (*Engañados*, X, p. 68)

Pero la divina Providencia, remediadora de *semejantes* tratos [...] (*Eufemia*, Autor que hace el *introito*, p. 56)

Leonardo – [...] entendiendo de mí que no me pudo apartar de hacer esta *jornada*. [...] (*Eufemia*, I, p. 57)

Leonardo – [...] Veréis que no sé si habrá tampoco hecho Melchior lo que anoche le *dejé* encomendado. [...] (*Eufemia*, I, p. 57)

Melchior - ¿No se acuerda que nos medio apuñeteamos porque me *dijo* en mis barbas que era *mejor* alcurnea la de los Peñalosas que los Ortizes? (*Eufemia*, I, p.58)

Melchior – *Mujer* que todo el mundo la alaba, ¿no es harto, señor? (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – Que dice ella que es *mejor* que mi madre, con no haber hombre ni *mujer* en todo mi pueblo que en abriendo la boca no diga más bien de ella que las *abejas* del oso. (*Eufemia*, I, p. 59)

Leonardo – *Corregidor*. (*Eufemia*, I, p.60)

Melchior – Más *bajo* un poquito. (*Eufemia*, I, p.60)

Melchior – No valía nada para correr, que le habían cortado un pie por *justicia*. (*Eufemia*, I, p. 60)

Melchior – En todo nuestro *linaje* no hubo hombre que supiese leer. (*Eufemia*, I, p. 60)

Melchior – ¡Por cierto que sois *hijo* de honrado padre! (*Eufemia*, I, p. 60)

Melchior – Pues, ¿cómo dice la señora Peñalosa que puede ella vivir con mi zapato, siendo todos *hijos* de Adrián y Estebán? (*Eufemia*, I, p. 60-61)

Leonardo – Carísima Eufemia, querría, si Dios de ello fuere servido, comenzar hoy mi *viaje* y encaminarme ad aquellas partes que servido fuere. (*Eufemia*, I, p. 61)

Eufemia – [...] ¡Ay, hermano! Acordarte debías que al tiempo que tu padre y mío murió, cuánto a ti de él quede encomendada por ser *mujer* y menor que tu. [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Eufemia – [...] No hagas tal, hermano Leonardo; ten piedad de aquesta hermana desconsolada, que a ti con *justísimas* plegarias se encomienda. (*Eufemia*, I, p. 61)

Leonardo – [...] y por agora, en tanto que yo me llevo a oír una misa, harás a ese mozo lo que anoche le *dejé* mandado. (*Eufemia*, I, p. 62)

Jimena – Mosquitos, que, en mi conciencia, unas herronadas pegan, que malaño para *abejón*. (*Eufemia*, I, p. 63)

Jimena – Si duermo o no, ¿qué le va el *gesto* de *renacuajo*? (*Eufemia*, I, p. 63)

Jimena - ¡Ay, señora! Déjeme vuesa merced llegar a ese pailón de coser *meloja*. ¿Parece cuál me para el *aguja* de ensartar matalafes? (*Eufemia*, I, p. 64)

Melchior – Paramento de bodegón, allegá, allegá, cantón de *encrucijada*, *aparejo* para cazar *abejorucos*. (*Eufemia*, I, p. 64)

Jimena - ¡Ay, señora mía! ¿Y no hay un palo para este lechonazo? Por mi salud, si no parece que anda acá fuera algún *juego* de cañas, según el estruendo. (*Eufemia*, I, p. 64)

Jimena – Es verdad, que parecen contino estando *juntos* gato y perro. (*Eufemia*, I, p. 64)

Cristina – Haría *mejor* a buena fe, señor Melchior Ortiz, de mirar por aquel cuartago, que tres días ha que no se le cae la silla de encima. (*Eufemia*, I, p. 64)

Eufemia - ¡Librada sea yo del que arriedro vaya! ¿Parécete que es bien *dejar* el cuartago por quitar la silla tres días ha? Ved con qué alientos estará para hacer *jornada*. (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior – ¿Qué recados? Si yo no le tuviera tan buena voluntad, ¿*dejarlo* estar así? (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior – Pardiez, hermana Cristina, que la verdad que te diga, yo no le *dejé* dormir vestido, sino porque se alegrase con la silla y freno nuevo que tiene. [...]. (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior - Verdad, señora, así como yo soy *hijo* de Grabiél Ortiz y Arias Carrasco [...]. (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior – Señora, no se engañe v[uesa] m[erced], que en ahorcando mi padre a cualquiera, no hablaba más el *juez* en ello que si nunca hubiera tocado en él (*Eufemia*, I, p. 65-66)

Eufemia – Pues ¿con el freno le has *dejado*, traidor? (*Eufemia*, I, p. 66)

Polo – [...] Mira ora por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el *paje* del capiscol, siendo uno de los honrados mozos que hay en este pueblo. [...] (*Eufemia*, II, p. 68)

Vallejo – [...] Así podría yo andar desnudo e ir de aquí a Jerusalem los pies descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal negocio *dejase* de castigar. [...] (*Eufemia*, II, pp. 69)

Vallejo – Bien está. Señor Polo, la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de *gente* dobléis vuestra capa y os asentéis encima y tengáis cuenta en los términos que llevo en mis pependencias [...]. (*Eufemia*, I, p. 69)

Vallejo – [...] y si viérades algunos muertos a mis pies, que no podrá ser menos, placiendo a la *Majestad* Divina, el *ojo* a la *Justicia* en tanto que yo me doy escape. (*Eufemia*, II, p. 69)

Vallejo – ¿Más quiere vuesa merced, señor Polo, sino que llevando el rapaz la falda al capiscol, su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la *faja* de la capa de la librea? ¿A quién se le hubiera hecho *semejante* afrenta, que no tuviera ya docena y media de hombres puestos a hacer carne momia? (*Eufemia*, II, p. 69)

Grimaldo – Ea, *gentiles* hombres, tiempo es agora que se eche este negocio a una banda. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – ¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que me sois amigo, por *dejaros* decir *semejante* palabra. Si aqueste negocio yo agora perdonase, decíme vos cuál queréis que execute. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo - [...] y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la canalla que lo *rige* viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito. (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – Señor Polo, ¿para qué tanto almacén? Hágase a una banda y *déjeme* con ese ladrón. (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – Ya, ya sé qué es eso. – A vuesa merced, que sabe negocios de honra, señor Polo, lo quiero contar, que a *semejantes* pulgas no acostumbro dar satisfecho. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] fue porque me habían rebelado una *mujercilla* que estaba por mí en casa del padre en Medina del Campo. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] [y] yo, por mi retraimiento, me viese en alguna necesidad, acodiciéme a un manto de un clérigo y a unos manteles de casa de un bodegonero donde yo solía comer, y *cógeme* la *Justicia*, y en *justo* y en *creyente*, señor, et *cétera*. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – Lo *mejor* me he olvidado en casa *debajo* de la cabecera del almohada y no puedo reñir sin ella. Ésperame aquí, ratoncillo. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – [...] *Déjeme*, señor Polo, hacer a ese hombrecillo las preguntas que soy obligado por el descargo de mi conciencia. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – *Déjeme* vuesa merced hacer lo que debo. ¿Qué tanto ha, golondrinillo que no te has confesado? (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – [...] ¿No decís que es ése *hijo* de Luis de Grimaldos, alguacil mayor de Lorca? (*Eufemia*, II, p. 74)

Grimaldo – *Dejemos* queso, que yo quedo, hermano Vallejo, para todo lo que os cumpliere. (*Eufemia*, II, p. 75)

Vallejo – [...] Vamos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio de este *gentil* hombre, en recompensa de las palabras que sin le conocer he dicho. (*Eufemia*, II, p. 74-75)

Polo – Guarde Dios al *gentilhombre*. (*Eufemia*, III, p. 76)

Polo – Porque anoche sobre mesa trataron de la habilidad suya, y asimismo cómo era vuesa merced muy *gentil* escribano y excelente contador. [...] (*Eufemia*, III, p. 76)

Leonardo – Holgaré por cierto de quedar, porque aquese caballero y yo, que no sé quien es, nos topamos una *jornada* de aquí, y sabiendo la voluntad mía, que era estar en servicio de un señor que fuese tal, él por la virtud suya me ha encaminado a esta tierra. Asimismo, como de mi cosecha no tenga habilidad ninguna, sino es aqueste escrebir y contar que cuando niño mis padres, que en gloria sean, me enseñaron, acordaría aquese *gentilhombre* de dar aviso a vuestro señor de mí, por ver si para su servicio fuese suficiente y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Polo – [...] Vuesa merced vaya a palacio, adonde le están aguardando, que no será razón *dejar* pasar tan buena coyuntura, sino hacer hincapié, que todos le seremos prestos para su servicio (*Eufemia*, III, p. 77)

Paulo – ¿Has habido noticia de este *gentilhombre* que vo buscando por la villa? (*Eufemia*, III, p. 77)

Polo – *Gentil* mancebo y dispuesto es, señor, y muy buena plática que tiene, y su edad será de veinte y cinco o treinta años. (*Eufemia*, III, p. 77)

Polo – Según su *traje*, de ilustre prosapia debe ser su descendencia. (*Eufemia*, III, p. 77)

Leonardo – Pues, ¿qué mala compañía has tú resebido de mí en esta *jornada*? (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior - Y cuando se volvió a decir el *benallicamus dólime*, que responden los otros *don grácilas*, lleguéme ad aquel que le parecía y *díjele*: «¡Ea, señor! ¿Habremos de ir a casa?» (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior - Yo, que veo el preito mal parado, acudo a las puertas para volverle a buscar, y mis pecados, que siempre andan haciéndome *gestos*, hállolas todas cerradas. (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior - Pues ni más ni menos andaba el sin ventura de Melchior Ortiz Carrasco, hasta que fortuna me deparó a una parte una puertecilla por do vi salir algunas *gentes* [...]. (*Eufemia*, III, p. 79)

Valiano - [...] sino solamente por comunicar contigo aquel negocio que ayer me comenzaste apuntar; y por eso te he traído por calles tan escombradas de *gentes*. Solamente a Vallejo, lacayo, *dije* que tomase su espada y capa, mandándole quedar a esa cantonada para que con gran *vigilancia* y cuidado no seamos de nadie espiados [...]. (*Eufemia*, IV, p. 82)

Vallejo - ¡Ah, pecador de mí, señor! ¿A qué efecto has salido a poner en peligro tu persona? Vete, señor, acostar tú y el señor Leonardo, y *déjame* con ellos, que yo los enviaré antes que amanezca a cazar gaviluchos a los robles de Mechualón. (*Eufemia*, IV, p. 82-83)

Leonardo - [...]. La falta, señor, que yo le hallo es ser mi hermana, que en lo demás podía ser *mujer* de cualquier señor de título, según su manera. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo - Señor, parece que entendí que hablaban en negocio de *mujeres* [...]. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo - ¿Y había, señor, a quien pudieses encargar un negocio *semejante* como a mí? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo - ¿Hay en toda la vida airada, ni en toda la máquina astrologal, a quien más *subjeción* tengán las mozas que a Vallejo, tu lacayo? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Valiano - [...] de la galera del Grifo, que no andaba en toda el armada moza de *mejor* talle que era ellas (*Eufemia*, I, p. 85)

Vallejo - ¡Ah! Dios te perdone, Leonor de Balderas, aquella, diga vuesa merced que era *mujer* para dar de comer a un *ejército*. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Vallejo - La que yo saqué de Córcega y la puse por fuerza en un mesón de Almería, y allí estuvo nombrándose por mía hasta que yo *dejarreté* por su respeto a Mingalarios, *corregidor* de Estepa. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Vallejo - ¿Diz que no lo entiende? Sé que no hablo en algarabía. Veamos de cuando acá han tenido ellos atrevimiento meter vaca en la dehesa sin *registralla* al dueño del *armadijo*. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Vallejo - Ya lo he dicho al señor Leonardo: cobrar unas blanquillas de ciertos *jayanes* que son venidos aquí a mofar de la tierra; veamos de quién tomaron licencia sin *registrar* primero delante de aqueste estival. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Cristina - ¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna *gente*! [...]. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia - *Déjala*, váyase con Dios, que no estoy agora de esas gracias. (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana - Sosiega, sosiega, señora *gentil*, ni tomes fatiga antes de su tiempo, que harta te está *aparejada*. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina - [...] ¿Qué puedes tú decir que sea cosa que *perjudique* mi honra? (*Eufemia*, V, p. 90)

Cristina – ¡Mal lograda me coma la tierra si, con los *ojos* lo viera, dijera mayor verdad. (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – Pues, señora, una persona tienes *lejos* de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy favorecido de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada [...]. (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – *Mujer* serás de nueve maridos y todos vivos: ¿qué más quieres saber? Díoz te consuele, señora. (*Eufemia*, V, p. 91)

Eufemia – ¿No me dices más en mi negocio, y así me *dejas* dudosa de mi salud? (*Eufemia*, V, p. 91)

Gitana – No sé más que decirte; solamente tu *trabajo* no será tan durable que en el tiempo del más fuerte peligro no lo revuelva prudencia y fortuna [...]. (*Eufemia*, V, p. 91)

Cristina – ¡Ay, amarga de mí, señora! ¿Y no vee que me *dijo* que diz que sería yo *mujer* de nueve maridos y que todos estarían vivos? ¡Ay, malaventurada fui yo! ¿Y cómo puede ser aquello? (*Eufemia*, V, p. 91)

Eufemia – Calla, *déjame*, que aunque todo cuanto éstas dicen puede pasar por señalada burla, con lo que me ha dicho más triste me quedo y más *afligida* que la escura noche. Entrémonos. (*Eufemia*, V, p. 91)

Valiano – Y la criada, ¿qué te *dijo*? (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – [...] Tú, señor, ordena que ningún traidor se ría de tí, ni menos que otro se atreva de *aconsejarte*, siendo criado tuyo, *semejante* caso; especialmente donde tan gran quilate pendía de honra. (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – Ve, señor, que así es menester que en los traidores se essecute la *justicia*. (*Eufemia*, V, p. 93)

Eufemia – ¡Ay, Cristina, hermana! Ven acá, *aconséjame* tú aquello que hacer debo, que de crueles angustias tengo aqueste *afligido* corazón cercado. ¿Qué te diré, sino que después que aquella *gitana* con nosotros estuvo, una hora sin mil sobresaltos no he vivido? Porque, aunque como en burlas tomé sus palabras, así veo a los *ojos* sus desconsolados pronósticos. (*Eufemia*, VI, p. 94)

Cristina – ¡Cómo, señora mía! ¡Ay! Por Dios, no te vea yo triste, ni *imagines* tal, que si en alguna cosa por yerro aciertan, en dos mil devanean [...]; y pues aqueste es su oficio, no intentes, señora mía, lo que no cabe en *juicio* de discretos, dalles fe alguna. (*Eufemia*, VI, p. 94)

Eufemia – ¡Ay, Cristina! Yo bien tengo entendido que es así como tú dices, pero ¿qué quieres, si no puedo quitar de mí esta *imaginación*? (*Eufemia*, VI, p. 94)

Cristina – [...] ¿*Díjote* algo señor? ¿Díóte carta para mi señora? (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – [...] ¡Asno a un hombre que puede dar ya *consejos* según las viñas y almendrales que hay por ahí delante! (*Eufemia*, VI, p. 95-96)

Melchior – Mira, mira Cristina, lávame aquestos pies y zahúmame aquesta cabeza, y dame de almorzar y *déjate* de estar a temas conmigo. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Eufemia – Dácala, *hijo*, dime dónde la traes, por un solo Dios. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Melchior – Señora, *déjeme* volver allá a preguntalle a mi señor, si lo hallare por morir, a dónde me la puso, y acabemos. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Melchior - *Déjalo*, dimuño, que es un papel entintado que me dio mi amo, el que solía ser, para la señora. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Eufemia – Cristina, *hija*, lee tú esa carta, que no tendré yo ánimo ni aun para vella. (*Eufemia*, VI, p. 97)

«Si de las *justas* querellas que tu *injusta* y abominable persona, Eufemia, a Dios dar debo, de su mano divina el *justo* premio sobre ti se essecutasse, no sé si sería bastante tu deshonestísimo e infernal cuerpo a soportar lo que por sus nefandos e inauditos usos meresce. ¿Cuál ha sido la causa, maldita hermana, que siendo tú *hija* de quien eres y descendiendo de padres tan ilustres (cuya bondad te obligaba a *regir* en parte alguna), en tanta disolución y deshonestidad hayas venido [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

«[...] que públicamente y en tela de *justicia* se muestran contra mí con cabellos del lunar [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

«[...] Y porque, para *quejarme* de ti, sería derramar razones al viento, vive a tu voluntad, falsa y deshonesto *mujer*, pues yo sin debello pagaré con la cabeza lo que tú con tu desolación ofendiste.» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

Cristina – Sabe, señora mía, que en los días pasados un hombre como *extranjero* me pidió por ti, diciéndome si sería posible poderte ver o hablar. Yo, como viese tu tan gran reconocimiento, *díjete* que lo tuviese por imposible, y él fue tan importuno conmigo que le *dije* las señas de toda tu persona [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – [...] Yo, no pensando que hacía ofensa a tu honra ni a nadie, tuve por bien viéndolo tan *afligido*, de hurtártelo estando durmiendo, y así se lo di. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Melchior – Pardiez, aunque hombre hubiese de aprender para hacer cartas de *mareaje*, no le hiciesen atravesar más veces este camino. Pero vaya. (*Eufemia*, VI, p. 99)

Paulo – [...] ¿Qué hombre habrá en toda esta tierra de más buena ventura que yo, en haciendo *justicia* de aquéste? Pues, ¿quizá tengo mal testigo en Vallejo, lacayo, que por interés de dos doblas que le prometí en el camino cuando conmigo fue, dice que se matará con todos cuantos *dijeren* al contrario de lo que tengo dicho? [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – ¡Oh!, bendito sea Dios que me ha *dejado* escabullir un rato de aqueste importuno de Valiano, mi señor, que no parece sino que todo el día está pensando en otro, sino en cosas que fuera de propósito se encaminan. Agora yo estoy asombrado cómo Leonardo, a los *ojos* de todos tan honrado y cuerdo mozo, lo quisiese así engañar, con darle a entender que su hermana fuese tan buena que para ser *mujer* suya le faltase nada. Con su pan se lo coma, que gran priesa se dan para que pague con la *gorja* lo que pecó con la lengua. Acá me quiero andar siguiendo mi planeta; que si aquesta mi Eulalla se va conmigo como me tiene prometido, yo soy uno de los bienaventurados hombres de todo mi *linaje*. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo – ¡Oh, bendito aquel que te *dejó* entender! (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – Sí, cabellos, y aun a mis *ojos* no hay brocado que se le compare (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – Mi reina, ¿pues aquesto me dices? No te podría yo *dejar*, que primero no *dejase* la vida. (*Eufemia*, VII, p. 103)

Polo – [...] No *dejes* tú de sacar con que salgamos la primera *jornada*, que después yo te haré señora de estrado y cama de campo y guadameciles. ¿Qué quieres más, mi señora? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – Señora, yo lo haré, mas voyme, que toda la tierra está revuelta por ir a ver aquel pobre de Leonardo, que hoy mandan que se haga *justicia* de él. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – Adiós, mi señora, que el día se viene a más andar, y la *gente* madruga hoy más que otros días por tomar lugar, porque el pobreto, como era tan bienquisto de todos, aunque era *extranjero*, toda la *gente* irá para ayudalle con sus oraciones. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – Hasta mi amo Valiano le pesa extrañamente con su muerte, mas aquel Paulo contrario suyo, que es que *trajo* las señas de su hermana, le acusa valientemente, y ése le ha traído al término en que agora está. Adiós. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Eufemia – Oye, que pasos suenan. *Gente* sale, y aquel de la mano derecha, según su manera, debe de ser Valiano, señor de todas aquestas tierras. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Cristina – ¡Ay, señora mía! Y el que con él viene es el *extranjero* al que yo por su importunidad di las señas de su merced y de su cuerpo. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Paulo – Señor, sí, que yo he puesto en ello la *diligencia* que conviene para que el traidor pague y tú quedes sin *queja*. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – Bien has hecho. Mas ¿qué *gente* es aquesta? (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Paulo – Señor, no las conozco, *extranjeras* parecen. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Valiano – ¡Voto a tal, que la delantera parece moza de chapa! Desde aquí la coto para que coma en el plato en que come el *hijo* de mi padre. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – Señor ilustre, *extranjera* soy, en tu tierra me hallo, *justicia* te pido. (*Eufemia*, I, p. 108)

Valiano – De eso huelgo yo infinitísimo que esté en mi mano haceros algún favor, que aunque no fuese más que ser *extranjera*, vuestro arte y buen aseo provoca a cualquiera haceros todo servicio. Así que demandad lo que quisiéredes, que cuanto a la *justicia* que pedís nada se os negará. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – *Justicia*, señor, que malamente soy ofendida. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Valiano – Calla, Vallejo. Decidme, señora: ¿quién es el que ha sido parte para *enojaros*? (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Paulo – ¡Yo! ¿Burláis de mí, señora, o queréis pasar tiempo con las *gentes*? (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – No me burlo, traidor, que de muchas veces que dormiste conmigo en mi cama, la postrera noche me hurtaste una *joya* muy rica *debajo* la cabecera de mi cama. (*Eufemia*, I, p. 108)

Eufemia – ¡Ay, señor, que lo niega aqese traidor por no pagarme mi *joya*! (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Eufemia – ¡Ay, señor! Tómele en *juramento*, que él dirá la verdad. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – Que *juro*, señor, por todo lo que se puede *jurar*, que ni he dormido con ella, ni sé su casa, ni la conozco, ni sé lo que se habla. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – ¡Yo testimonio! Loca está esta *mujer*. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – ¿Yo he dicho tal? Señor, si tal hay, por *justo juicio* sea yo condenado y muerto, mala muerte, a manos del verdugo delante de vuestra presencia. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Vallejo – ¡Afuera hay cantos, mosca de *Arjona*! También me quería el señor *coger* en el garlito. (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Vallejo – [...] por lo cual me había prometido para unas calzas, y hubiérame pesado, si en lugar de calzas me dieran un *jubón* de cien *ojetes*. (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Valiano – ¡Suso! Tomen a este alevoso y pague por la pena del Talión, que bien sabía yo lo que en mi fiel Leonardo tenía. Saquénde de la prisión y sea luego restituido en su honra, y a este traidor córtente luego la cabeza en el lugar que él, para mi Leonardo, tenía *aparejado*. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Valiano – [...] que yo quiero que vos y vuestro hermano comáis *juntamente* conmigo por tan sobrado *regocijo*, y después hacer lo que debo, en cumplimiento de lo que a Leonardo había prometido. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Vallejo – Abrazado va mi amo con la rapaza; pero yo soy el *mejor* librado de este negocio, pues me escapé de arrebatarse un centenar por testigo falso. Yo voy, que haré falta en casa. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

Auditores, no hagáis sino comer y dad la vuelta a la plaza, si queréis ver descabezar un traidor y libertar un leal y gualardonar a quien en deshacer tal trama ha sido solícita y avisada y *diligente*. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

De las fricativas prepalatales sordas se hallan 34 casos (para los personajes no caracterizados lingüísticamente, 31 en *Los Engañados* y 1 en *Eufemia*; y de los personajes caracterizados lingüísticamente 2 casos en *Los Engañados*); de la sonora se registran 154 casos (de personajes no caracterizados lingüísticamente 21 en *Los Engañados*, y 106 en *Eufemia*; de personajes caracterizados lingüísticamente 2 en *Los Engañados* y 25 en *Eufemia*).

5. Fenómenos de ceceo o seseo

En el contexto general de ensordecimiento de las sonoras africadas dentales y de las fricativas ápico-alveolares, en Sevilla y en la costa occidental de Andalucía, desde finales de la Edad Media, las africadas /s̄/ y /z̄/ habían empezado a tener un proceso de aflojamiento que habría conducido a la confusión con las fricativas ápico-alveolares. Durante el Siglo de Oro se produjo la supresión de las articulaciones fricativas ápico-alveolares “en beneficio de las dentales o interdental, lo que recibió en los siglos XVI y SVII el nombre de *çeçeo* o *zezeo*. Con el ensordecimiento de las sibilantes sonoras los cuatro fonemas originarios se redujeron en la mayor parte de Andalucía y en los dominios atlánticos a un solo fonema, cuyas variedades articulatorias pueden reducirse a dos tipos fundamentales, dental e interdental; a ellos corresponden las designaciones modernas de seseo y ceceo”¹⁶ todavía característicos del habla de muchas regiones de Andalucía¹⁷.

¹⁶ Lapesa 2012: 318.

¹⁷ Cfr. Lapesa 2012: 246, 317-320 y 425-426.

En las comedias de Lope de Rueda encontramos solo un caso de *çeçeo* y uno de *seseo* que puedan remitirse a la confusión de la que se ha hecho mención¹⁸.

Zahumar ‘sahumar’

Se trata de una forma de ceceo muy frecuente hasta años muy recientes (sobre todo en textos de autores andaluces, canarios y de Hispánoamérica)¹⁹, o de confusión de sibilantes típico de la época²⁰. La difusión de la forma, por lo tanto, hace difícil considerarla característica del habla del *simple* e induce a pensar que, en la comedia del sevillano, se trate de un andalucismo.

Melchior - Mira, mira Cristina, lávame aquestos pies y *zahúmame* aquesta cabeza, y dame de almorzar y déjate de estar a temas conmigo (*Eufemia*, VI, p. 96)

En la comedia *Eufemia* se encuentra además otro caso de confusión. González Ollé (en Rueda 1967: 64 n.) refiere que según Amado Alonso se trata del único caso de reproducción de este fenómeno en hablas que no sean jergales.

Jimena – ¡Ay, señora! Déjeme vuesa merced llegar a ese pailón de *coser* meloja. [...] (*Eufemia*, I, p. 64)

6. Yeísmo

El fenómeno del *yeísmo* presente en la obra se reduce a algunos ejemplos del habla de la *negra*, y tiene, por lo tanto, que considerarse expresiones orientadas a reflejar el habla de dicho personaje²¹.

¹⁸ Diferente es el caso del empleo del recurso de este fenómeno para caracterizar lingüísticamente a personajes como la *gitana* o la *negra*. Véase *infra*, § 2.2.5.1 y § 3.1.2.1.

¹⁹ El *CORDE* documenta 104 casos (en 45 documentos) –24 casos en 11 documentos, entre verbos y sustantivos, con raíz *çahum-*; 80 casos en 34 documentos, entre verbos y sustantivos, con raíz *zahum-*, de los cuales 67 pertenecen a textos de los siglos XVI-XVII –24 casos con raíz *çahum-* más 43 con raíz *zahum-*. Un porcentaje numeroso se encuentra en obras de conquistadores e historiadores de la conquista (23 formas de ceceo en términos con raíz *zahum-* se hallan en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz de Castillo). *CORDE*, [19.02.2011].

²⁰ El *CORDE*, entre principios del siglo XVI y la tercera década del siglo XVII, señala 24 casos de términos con raíz *çahum-*. *CORDE*, [19.02.2011]

²¹ Véase *infra*, § 2.2.5.2.

7. Fenómenos de rotacismo

Asimismo, se hallan en *Los Engañados* algunos ejemplos de rotacismo²², los cuales se pueden adscribir a la representación del habla de personajes de baja extracción social y, por lo tanto, serán tratados en los apartados relativos a estos personajes²³. Lapesa (2012: 327-328) precisa que “En la lengua convencional atribuida en el teatro a los esclavos negros desaparecen frecuentemente una y otra consonantes implosivas (*vueve, fatriquera, sotar* ‘soltar’, *Guiomá, Potugal*)”²⁴; a ello hay que sumar el hecho de que la neutralización de las consonantes líquidas /l/ y /r/, tanto en posición implosiva como explosiva agrupada es un fenómeno del habla andaluza documentado desde antiguo²⁵. En el habla de los personajes no caracterizados lingüísticamente, encontramos ya consolidada la forma, corriente en la época, *plática*²⁶:

Lelia – [...] La cual determinó de enviarle a llamar y trabar *pláticas* con él, porque, a negocios que él tenía con las monjas, solía venir. (*Engañados*, II, p. 20)

Polo – Gentil mancebo y dispuesto es, señor, y muy buena *plática* que tiene, y su edad será de veinte y cinco o treinta años. (*Eufemia*, III, p. 77)

8. Aspiración de -s final

La pronunciación de -s en final de sílaba se atenúa en la variedad de español meridional hasta la realización en aspiración. Se puede tener constancia de tal fenómeno solo en los casos en los que la atenuación se convierte en neutralización, “provocando en la escritura la omisión de la -s olvidada”²⁷.

En *Los Engañados* encontramos, por ejemplo:

Gerardo – ¡*Jesú, Jesú*, qué mentira tan probada! [...] (*Engañados*, VII, p. 47)

La forma parece reflejar el habla local, ya que se alterna en uso polimórfico con la

²² “Muy antiguas son las primeras muestras de confusión entre /-r/ y /-l/ finales de sílaba o palabra, que en el habla actual del mediodía peninsular, Canarias, el Caribe y otras regiones costeras de América se intercambian, se neutralizan en una articulación relajada que se representa en la grafía con una u otra letra, se vocaliza en [i] semivocal, se nasalizan, se aspiran, o simplemente se omiten.” (Lapesa 2012: 326). Cfr. también Cano Aguilar 2008: 242.

²³ Véase *infra*, § 2.1.1.1.2. y § 2.2.5.3.

²⁴ Cfr. *infra*, § 2.1.1.1.2.

²⁵ Cfr. Frago Gracia 1993: 488 ss.

²⁶ Véase Lapesa 2012: 330, a propósito de la deformación de cultismos.

²⁷ Lapesa 2012: 328. Respeto a la aparición de la aspiración y pérdida de la /-s/ implosiva existe un gran debate: Mondéjar y Torres Montes defienden que aparece en las hablas andaluzas a partir del siglo XVIII; Frago la adelanta al siglo XIII y principios del XIV, Lapesa al XVI. Cfr. Torres Montes 1998a: 55-56 y n. 100.

forma con -s empleada poco antes:

Julieta – ¡*Jesús*, vista soy de mi señor! [...] (*Engañados*, VII, p. 46)

Verginio – ¡*Jesús* y cuán semejante es a Lelia! Bendígate Dios, hijo mío, a ti y a tu esposa. (*Engañados*, X, p. 67)

Los ulteriores casos hallados en la obra son pronunciados todos por las *negras* Guiomar y Eulalla, y tienen que considerarse, por lo tanto, ejemplos de habla vulgar: “El habla de los negros, según la remedan Lope de Rueda y Góngora, pronunciaba *falcone*, *barremo*, *pue*, *vimo*, *se pante* ‘se espante’, etc.”²⁸.

9. Relajación de /d/

Desde finales del siglo XIV se asiste a una relajación de /-d-/ intervocálica: este fenómeno, típico del habla del Mediodía (pero no exclusiva de esta región²⁹), ha llegado hasta nuestros días en el habla andaluza. En el texto no están presentes ejemplos atribuibles a tal fenómeno. Sin embargo, se hallan casos de aflojamiento y pérdida de -d en final de sustantivo o en los imperativos³⁰.

En el siglo XVI todavía hay vacilación entre los imperativos terminados en -d, los que presentan apócope y los arcaicos en -ade, -ede, -ide y, en las obras que estudiamos, encontramos numerosos casos de formas apocopadas³¹.

Verginio – Y agora, ¿por qué reñíades, *dezíme*, Marcelo? (*Engañados*, I, p. 14)

Gerardo – *Dezí*: ¿téngome que quebrar la cabeça primero que respondáis? ¿Qué hazíades allá dentro, dueña? (*Engañados*, III, p. 23)

Clavela – *Sacáme* aquí un assiento e dexaos de de reçongar. (*Engañados*, III, p. 27)

Julieta – *Mirá* como queréis esos bledos. ¡Qué gentiles nombres para un podenco! (*Engañados*, III, p. 29)

Guiomar – *Andá*, putiñas medrosas, no es mi honras tomame contigo. (*Engañados*, III, p. 30)

Julieta – ¡Mire qué fantasía! Pues *callá*, doña negra, que agora ha mandado su Alteza que a todos los negros y negras hagan pólvora. (*Engañados*, III, p. 30)

²⁸ Lapesa 2012: 329. Para el análisis de este fenómenos en los parlamentos de los personajes caracterizados lingüísticamente, véase *infra*, § 2.2.1.2.2.

²⁹ Cfr. Frago Gracia 1993: 471 y Lapesa 2012: 329-330.

³⁰ Frago 1993: 469 y ss. subraya cómo este fenómeno caracteriza no solo el sur peninsular, sino también otras regiones y hasta aparece como rasgo estilístico en textos literarios del Siglo de Oro (donde, en obras en verso, se emplea el recurso de elisión de este fonema para conseguir rimas; y en prosa, se utiliza para diversificar el registro popular del culto. Sobre la pérdida de -d final, cfr. también Cano Aguilar 2008: 242.

³¹ Cfr. Lapesa 2012: 333.

Guiomar – Cagajón paral merda, *tomá* pala vos y a mandamento. (*Engañados*, III, p. 30)

Verginio – ¿Es ya venido? Pues *tomá* vos, porque vais presto cuando os mendare la cosa (*Engañados*, V, p. 40)

Fabricio – Yo lo agradezco; mas *dezíme*, señor huésped, ¿cómo es vuestra gracia? (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – ¡*Mirá* si lo dixé yo! ¡*Mirá* si va la señora a ver si está con alguno su ama! [...] (*Engañados*, VI, p. 45)

Gerardo – ¡Sancto Dios, qué poca vergüenza, que aun fingirá no conoscerte! ¡*Tomá* por ahí! ¡*Tené* gana de casaros con semejantes! (*Engañados*, VII, p. 48)

Gerardo – ¿Qué cosa es por Dios? *Tené* bien, señor, que no se nos vaya. (*Engañados*, VII, p. 50)

Julietta – [...] ¿*Coceáis*? *Callá*, que vos saldréis manso y el patrón quexoso y mi ama contenta, que es lo mejor. (*Engañados*, VII, p. 50)

Crivelo – Passo, passo, señor Gerardo, *tené* un poco de respecto, siquiera por quien está en medio. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Verginio – *Mirá*, buen hombre: si algo presumís que os debo, dexadme llegar a la posada, que presto daré la vuelta y os responderé como mandáredes. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – *Andá*, que aquí os aguardo. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – *Restituíme* mi hija, digo yo, y dexaos de esas francias. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Verginio – *Restituíme* vos mi honra y no penséis vencerme con palabras. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Verginio – [...] ¿*Venís* vos hecho de concierto con Gerardo? Pues *tené* por entendido que no lo haré hasta en tanto que me dé mi hija tan sana y tan buena como se la entregué. (*Engañados*, X, p. 65)

Melchior – [...] *Henchí* en mal punto el ringlón si queréis que respoda. (*Eufemia*, I, p. 57)

Eufemia – Pues si lo sabéis, haceldo y *despachá*, que vuestro señor es ido a oír una misa y será presto de vuelta. (*Eufemia*, I, p. 62)

Eufemia – Con tal de que se haga todo, *comenzá* por do querréis. (*Eufemia*, I, p. 62)

Melchior – Paramento de bodegón, *allegá*, *allegá*, cantón de encrucijada, aparejo para cazar abejorucos. (*Eufemia*, I, p. 64)

Vallejo – ¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que me sois amigo, por dejaros decir semejante palabra. Si aqueste negocio yo agora perdonase, *decíme* vos cuál queréis que execute. (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – ¿Qué le habéis de preguntar? *Decí*. (*Eufemia*, II, p. 73)

Polo – Ea, *acabá* ya, que es vergüenza. ¿No sabéis que se llama Luis de Grimaldo? (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – Pues señor Polo, tomad aquesta espada y por el lado de derecho *apretá* cuanto pudiéredes, que después que sea essecutada en mi aquesta sentencia os diré el porqué. (*Eufemia*, II, p. 74)

Cristina – Como estamos aquí. *Decí* más, hermana. (*Eufemia*, V, p. 90)

Cristina – ¡*Mirá* de qué se acuerda! Aqueso fue antes que mi señor Leonardo se partiese desta tierra. (*Eufemia*, V, p. 90)

Cristina – *Callá*, señora mía, no diga tal, que aquéste son duda desvaría. ¿No lo conoce ya vuesa merced? [...] (*Eufemia*, VI, p. 95)

Valiano – *Poné* la mano en vuestra espada, Paulo. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

El fenómeno se observa sobre todo en las formas verbales en el modo imperativo; sin embargo encontramos también un caso que afecta al sustantivo³²:

Eufemia – ¡Jesús! ¡Dios sea conmigo! ¿Pues agora lo dices? Corre, Cristina; mira si es *verdá* lo que éste dice. (*Eufemia*, I, p. 65)

Los imperativos apocopados se alternan con formas –menos numerosas– que mantienen la *-d* final:

Verginio – Pues, amo, *id* y *mirad* que no vengáis sin ella. (*Engañados*, I, p. 17)

Pajares – [...] «*Pedid* y daros han» [...] (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – [...] *Agujad*, amo Marcelo, pese a la puta de mi cara que juro a mí pecador, más esperado habéis sido vos y essotra que sereno tras ñublado. (*Engañados*, V, p. 40)

Frula – ¡Oh, cómo es reñegado, cuerpo non de Dios conmigo! Pues *perdonadme*, señor, vuestro padre pensé que era. (*Engañados*, VI, p. 42)

Frula – Pues *catad*, señor huésped, que os aviso que váis advertido de la gente d'esta tierra [...] (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – Señor Frula, no me engañarán si yo puedo. *Hazed* lo que os tengo rogado y *quedad* con Dios. (*Engañados*, VI, p. 43)

Frula – *Id* en buena hora. (*Engañados*, VI, p. 43)

Verginio – [...] Pero *dexadme* topar con ella. (*Engañados*, VII, p. 46)

Verginio – No murmuréis, hija, sino *andad* acá conmigo a la possada y *dad* al diablo andar en devaneos [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

Fabricio – *Estad* quedos, hombres honrados. ¡Por Dios que...! (*Engañados*, VII, p. 50)

Verginio – Mirá, buen hombre: si algo presumís que os debo, *dexadme* llegar a la posada, que presto daré la vuelta y os responderé como mandáredes. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Verginio – *Esperadme*, pues, aquí. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Lelia – ¡Sancta María señora, *sed* conmigo! (*Engañados*, IX, p. 59)

Lauro – *Dadnos* esse rapazuelo de Fabio. (*Engañados*, IX, p. 59)

³² Los resultados del análisis de nuestras obras divergen de los casos citados por Frago (1993: 470), todos sustantivos: “*calidá, ciudá, edá, Hermandá, nesçeçidá, Pedro de Almonazí, re ‘red’*”.

Eufemia – [...] ¿Parécete que es bien dejar el cuartago por quitar la silla tre días ha? *Ved* con qué alientos estará para hacer jornada. (*Eufemia*, I, p. 65)

Polo – *Hablad* paso, que veisle aquí do viene (*Eufemia*, p. 70)

Vallejo – Pues señor Polo, *tomad* aquesta espada y por el lado de derecho apretá cuanto pudiéredes, que después que sea essecutada en mi aquesta sentencia os diré el porqué. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – ¡Desventurado de mí! ¿Quién es el que me ha librado tantas veces de la horca sino el padre de aquese caballero? Señor Grimaldo, *tomad* vuestra daga y vos mismo *abrid* aqueste pecho y *sacadme* el corazón y *abridle* por medio y hallaréis en él escrito el nombre de vuestro padre Luis de Grimaldo. (*Eufemia*, II, p. 74)

Eufemia – [...] ¡Oh, ánimas del Purgatorio bienaventuradas, y *poned* en corazón aquel hermano que con sus letras o con su persona me torne alegre y gozosa! (*Eufemia*, V, p. 88)

Gitana – [...] Yo me voy, *quedad* en buena hora, que si algo más supiere, yo te vendré avisar. *Quedad* con Dioz. (*Eufemia*, V, p. 91)

Valiano – [...] Así que *demandad* lo que quisiéredes, que cuanto a la justicia que pedís nada se os negará. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Valiano – Calla, Vallejo. *Decidme*, señora: ¿quién es el que ha sido parte para enojaros? (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Valiano – ¡Suso! Cortéense libreas a todos los criados de mi casa; y vos, señora mía, *dadme* la mano y entrémonos a yantar [...]. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Auditores, no hagáis sino comer y *dad* la vuelta a la plaza, si queréis ver descabezar un traidor y libertar un leal y gualardonar a quien en deshacer tal trama ha sido solícita y avisada y diligente. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

Y también se hallan casos de *verdad* con *-d* final:

Gerardo – Créolo en *verdad*, pero dime, de gracia: ¿sabes si tu hija Lelia está en el monesterio? (*Engañados*, I, p.12)

Pajares – No, en *verdad*, señor desposado. (*Engañados*, I, p. 14)

Marcelo – [...] En *verdad* que si Lelia no estuviera en el monesterio que jurara que era ésta que aquí viene en hábito de hombre. [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Lelia – [...] y en *verdad* os digo que, sin otra consideración, inferí salirme del monesterio y serville de paje en el hábito que me veis [...]. (*Engañados*, II, p. 21)

Pajares – Dize la *verdad* [...]. (*Engañados*, V, p. 37)

Crivelo – No te empines, señor, contra mí, porque es *verdad* lo que digo. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Melchior – Pues ¿de qué? En *verdad*, señor, que no se ha hallado tras de ella tan sola una máscara. (*Eufemia*, I, p. 59)

Jimena - Es *verdad*, que parescen contino estando juntos gato y perro. (*Eufemia*, I, p. 64)

Melchior – Pardiez, hermana Cristina, que la *verdad* que te diga, yo no le dejé dormir vestido, sino porque se alegrase con la silla y freno nuevo que tiene. [...]. (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior – *Verdad*, señora, así como yo soy hijo de Grabiél Ortiz y Arias Carrasco, verdugo y perrero mayor de Constantina de la Sierra. (*Eufemia*, I, p. 65)

Polo – Pues de *verdad* que es Grimaldicos un honrado mozo, y que maravillo hacer tal cosa; [...]. (*Eufemia*, II, p. 70)

Cristina – ¡Ay, señora, y habla por la boca del que arriedro vaya! Así haya buen siglo la madre que me parió, que dice la mayor *verdad* del mundo. (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – Así es la *verdad*; pero tú y el mozo de caballos os las comistes en el descanso de la escalera. ¡Ah, bien sabes que digo en todo *verdad*! (*Eufemia*, V, p. 90)

Cristina – ¡Mal lograda me coma la tierra si, con los ojos lo viera, dijera mayor *verdad*. (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – [...] mas calla, que aunque sea todo por tu causa, Dios, que es verdadero juez y no consiente que ninguna falsedad esté mucho tiempo oculta, descubrirá la *verdad* de todo ello. (*Eufemia*, V, p. 90-91)

Eufemia – [...] ¿Qué deshonestidades tan grandes han sido las mías o quién es aquel que con *verdad* habrá podido, si no fuere con grandísima traición y engaño, no solamente dar señas de mi persona, pero ni aun verme, como tú sabes, por mil paredes. (*Eufemia*, VI, p. 97-98)

Eufemia – [...] Veamos si podré en algo remediar la vida de este carísimo hermano, que sin saber la *verdad* tantas afrentas y tantas lástimas me escribe. (*Eufemia*, VI, p. 98-99)

Polo – En *verdad*, señora, que te engañas. Pero dime, señora, ¿con quién te querían casar? (*Eufemia*, VII, p. 103)

Así la *verdad*, que aunque tengo la cara na morenicas, la cuerpo tienes como un terciopelo dobles. (*Eufemia*, VII, p. 106)

Eufemia – [...] de suerte que la *verdad* sea manifiesta y aquel carísimo hermano libre pues [de] tan falsa acusación así él como yo somos sin culpa. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Cristina – Esfuérzate, señora, que a tiempo somos que se descubrirá la *verdad*, de suerte que cada cual quede quien es reputado. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – Paulo, responde, ¿es *verdad* lo que aquesta dueña dice? (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Eufemia – ¡Ay, señor! Tómele en juramento, que él dirá la *verdad*. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Valiano – ¡Ah, don traidor, que no puedes negar la *verdad*, pues tú mismo por tu boca lo has confesado! [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

También encontramos otros casos de términos con *-d* final:

Gitana – [...] mas calla, que aunque sea todo por tu causa, Dios, que es verdadero juez y no consiente que ninguna *falsedad* esté mucho tiempo oculta, descubrirá la *verdad* de todo ello. (*Eufemia*, V, p. 90-91)

Melchior – Digo que no lo ha en *voluntad* que le finen, sino que se esté como se estaba con su gatzate y todo; pero él su camino ha de hacer. (*Eufemia*, VI, p. 95)

«[...] Y porque, para quejarme de ti, sería derramar razones al viento, vive a tu *voluntad*, falsa y deshonesta mujer, pues yo sin debello pagaré con la cabeza lo que tú con tu desolación offendiste.» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

Cristina – ¡Ay, señora mía! Y el que con él viene es el extranjero al que yo por su *importunidad* di las señas de su merced y de su cuerpo. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Eufemia – Di, desventurado, si tú no me conoces, ¿cómo me has levantado tan grande *falsedad* y testimonio? (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Por lo que se refiere a la pérdida de *-d* final, se registran 31 imperativos apocopados, de los cuales 17 en los parlamentos de los personajes no caracterizados lingüísticamente y 2 en los de los personajes caracterizados lingüísticamente en *Los Engañados*; 10 en los personajes no caracterizados lingüísticamente y 2 en los otros personajes en *Eufemia*. De imperativos sin pérdida de *-d* final se registran 24 casos, de los cuales, en los personajes no caracterizados lingüísticamente, 12 en *Los Engañados*, y 9 en *Eufemia*; y, en los personajes caracterizados, 2 en *Los Engañados* y 1 en *Eufemia*. Respecto a lo concerniente a los sustantivos, se halla 1 caso apocopado y 29 con *-d* final.

10. Grupos cultos de consonantes

En la evolución del latín al español patrimonial, durante el último cuarto del siglo XV y el primero del siglo XVI, con la adaptación a las prácticas de la pronunciación popular, habían desaparecido los grupos consonánticos cultos /ct/, /gn/, /ks/, /mn/, /pt/ y otros parecidos³³. Los *Siglos de Oro* también representan la época de fluctuación entre el mantenimiento de grupos consonánticos cultos y su simplificación (fluctuación que persiste hasta fines del siglo XVII).

Las comedias de Lope de Rueda constituyen un ejemplo de dicha vacilación.

Encontramos ejemplos de mantenimiento del grupo /ct/:

Verginio – ¡Guárdenos Dios, señor! Pues, ¿adónde había de estar?, habiéndola yo dexado por mi propia mano en compañía de otra prima mía que en el mismo monesterio ha hecho profesión? Mas dime, señor, ¿a qué *efecto* me lo preguntas? (*Engañados*, I, p. 12)

Pajares –¿Y para qué a *Sancta* Bárbula? ¿Quiere que diga la *sancta* que voy disfrazado escudriñándole los rincones de casa? (*Engañados*, V, p. 38)

Gerardo – ¡*Sancto* Dios, qué poca vergüenza, que aun fingirá no conocerte! ¡Tomá por ahí! ¡Tené gana de casaros con semejantes! (*Engañados*, VII, p. 48)

Crivelo – Passo, passo, señor Gerardo, tené un poco de *respecto*, siquiera por quien está en medio. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – Por esse *respecto* lo quiero hazer. (*Engañados*, VIII, p. 53)

³³ Cfr. Lapesa 2012: 243 y 330.

Lelia – ¡*Sancta* María señora, sed conmigo! (*Engañados*, IX, p. 59)

Polo – ¿A qué *efecto*? (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – ¿A qué *efecto* me preguntáis? [...] (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – No quisiera haberos muerto, por los *sanctos* de Dios, por toda la soldada que me da mi amo. [...] (*Eufemia*, II, p. 74)³⁴

Vallejo – ¡Ah, pecador de mí, señor! ¿A qué *efecto* has salido a poner en peligro tu persona? Vete, señor, acostar tú y el señor Leonardo, y déjame con ellos, que yo los enviaré antes que amanezca a cazar gaviluchos a los robles de Mechualón. (*Eufemia*, IV, p. 82-83)

y de simplificación del grupo consonántico en *-t-*:

Verginio – Señor Gerardo, no tengas pensamiento que esté yo con menos congoxa que tú podrás tener por no haber dado fin en un negocio que para cada uno de los dos tan deseado tenemos; mas no debes maravillarte, pues sabes que mi ausencia no ha dado lu[gar] a que con más brevedad se *efetuasse*. (*Engañados*, I, p. 11)

Gerardo – Mira, señor Verginio: si, como yo muchas veces he imaginado, no te hallas a tiempo ni con dineros para comprar atavíos a tu hija o para otras cosa que a este *efeto* conviene, dímelos; que de los que yo tuviere, te prestaré de muy buena voluntad (*Engañados*, I, p. 11)

Verginio – Marcelo, ya vistes a Gerardo cómo estaba hablando conmigo sobre el casamiento de mi hija Lelia; por esso, abrevia en ir por ella porque se *efetúe*. (*Engañados*, I, p. 16)

Pajares – Ora juro al cielo de Dios, mostramo, si yo sé a qué tengo d'ir, ni a qué *efeto* vuessa merced m'envía [...]. (*Engañados*, V, p. 36)

Crivelo – Has de saber, señor, que como tú me enviaste en casa de Clavela a ver a qué *efeto* esse rapaz se había detenido tanto, hallé riñendo a Verginio y Gerardo. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Marcelo – Pues por amor de mí, mientras nosotros nos entramos a *efetuar* el matrimonio del señor Lauro con Lelia, se vaya aquí con Crivelo. (*Engañados*, IX, p. 62)

Jimena – Honrados *ditados* tenía el señor vuestro padre. (*Eufemia*, I, p. 65)

En el siglo XVI, además, aún se mantiene el grupo consonántico culto *-sc-* en los verbos incoativos procedente de los verbos latinos terminados en *-SCERE* (> *-çer*)³⁵. En las dos comedias encontramos numerosos casos de mantenimiento de este grupo culto en los

³⁴ Sin embargo, en *Eufemia*, encontramos también casos de simplificación del grupo consonántico: “[...] bajo la corrección de la Santa Madre Iglesia” (*Eufemia, Epistola satisfactoria de Joan Timoneda al prudente lector*, p. 55). Aparte de los casos citados, según el *CORDE*, Lope de Rueda emplea la forma *sanct-* 4 veces, en el *Paso de Guadalupe* y de *Mencieta*, en el *Paso de la Gitana* y *Gargullo*, en el *Colloquio de Camila* y en la *Farsa del sordo*. En esta última obra, sin embargo, las formas más empleadas son *sant* y *sant-* (ambas formas aparecen 5 veces). *Sant-* es empleada también 3 veces en el *Auto de los desposorios de Moisés* y una vez en el *Paso Cornudo pero contento*.

³⁵ Explica Lapesa 2000: 755 que “la 2ª persona debió de generar a partir del grupo *-sc-* un sonido dental sordo (como en *FASCEM* > *façe* > *haz*): **NASCIS*, -T... > *naçes*, *naçe*..., *naçer*, *naçia*; ahora bien, es muy frecuente encontrar escrito *nascas*, etc. (y otros muchos casos: *florescer*, etc.) pero sin que se pronunciara ahí ningún grupo de consonantes sino solo [š]: [...] nunca se pronunció el grupo, por lo que se trata de un puro latinismo gráfico (apoyado además en la regularidad gráfica que proporcionaban *nasco*, *nasca*, etc.)”.

verbos *aborrecer, acaecer, agradecer, conocer, fallecer, merecer, nacer, y parecer*:

Gerardo – *¿Paréscete*, Verginio, ser tiempo de darse conclusión en aquel concierto que ya otras veces tú y yo hemos comença[do] a texer? (*Engañados*, I, p. 11)

Pajares – *¿Asno? ¿Parésceos* bien cuál habéis parado la caña con que la otra hacía la cama? Agora hará la cama con los dedos. (*Engañados*, I, p. 13)

Pajares – Yo le diré a vuessa mercé qué tal, que me dezían que *parescía* calabaza en conserva o milanazo con liga (*Engañados*, I, p. 14)

Pajares – *¿Paréscele* a vuessa merced que, si topa por ahí el hombre con alguno del Almendralejo, que irán buenas nuevas a mi padre? (*Engañados*, I, p. 15)

Verginio – [...] con tal condición que, si mi hijo *paresce*, dentro de cuatro años le case con su hija Clavela, dotándola en la misma cantidad. (*Engañados*, I, p. 16)

Marcelo – Por cierto no *paresce* sino que fue ayer [...] (*Engañados*, II, p. 19)

Lelia – [...] *rescibiendo* de mí todos aquellos honestos favores que a mi recogimiento fueron lícitos. (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – *Acaesció*, pues, un día que, de habérsele muerto un paje suyo, venía el más afligido hombre del mundo [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – Yo lo diré. Clavela, querida de Lauro, tiene entendido que yo sea hombre; y le he *parecido* bien. Yo, viéndola tan aficionada, hele dicho que si Lauro no pretende olvidar y *aborrescer*, que no espere de mí tan sola una buena palabra. (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – ¡[...] después que hablé a Verginio sobre tomar por mujer su hija Lelia, *paresce* que no traigo juicio de hombre! [...] (*Engañados*, III, p. 22)

Clavela – [...] En buena fe, pues la calle está sola y no *paresce* nadie [...] (*Engañados*, III, p. 26)

Lauro – Poco ánimo tienes. *Pareisce* que nunca en tu vida quesiste bien [...] (*Engañados*, IV, p. 33)

Lelia – *¿Qué* quieres que te diga, señor, sino que harto ciego es el que no ve por tela de cedaço. Averiguadamente te *aborresce* por todo extremo. (*Engañados*, IV, p. 32)

Lauro – [...] antes creo que de haber sido yo ingrato a Lelia, hja de Verginio, romano, la que a ti te *pareisce* en extremo, haber permitido Dios que yo sea pagado con la misma ingratitud. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lelia – D'essa manera, señor, mal le pagas. *Parésce* que debrías procurar por ella y tornar en una amistad tan lícita. (*Engañados*, IV, p. 33)

Verginio – *¿Paréscete* que está bien cubierta? (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – *¿Qué* os *pareisce*? *¿Espé*rele el reloix de Guadalupe! (*Engañados*, V, p. 39)

Marcelo – [...] allá daré cuenta de todo como me ha *acaescido* con aquellas señoras [...] (*Engañados*, V, p. 41)

Frula – *¿Y* a quién quieres que lo diga, señor? *¿Al* que *pareisce* abad, el que riño anoche con el moço sobre el assar de los caracoles? (*Engañados*, VI, p. 42)

Fabricio – [...] *¿De* dónde me *conosces* tú a mí? (*Engañados*, VI, p. 44)

Julieta – Ganosico vienes de burlas. Anda ya, ya, mala landre me mate después de muerta, para mí que, como dizen, soy de Córdoba y *nascí* en el Potro. [...] (*Engañados*, VI, p. 44)³⁶

Verginio – [...] Llégate, llégate, hija Lelia, que *conoscida* eres. (*Engañados*, VII, p. 47)

Gerardo – ¡Sancto Dios, qué poca vergüenza, que aun fingirá no *conoscerte*! [...] (*Engañados*, VII, p. 48)

Verginio – ¿Y tú de dónde le *conosces*? (*Engañados*, VII, p. 48)

Verginio – [...] ¿Qué le *parece* que hagamos d'ella? (*Engañados*, VII, p. 49)

Gerardo – Señor, lo que a mí me *parece* que, pues mi casa es tan cerca, la arrebateemos y la metamos en mi aposento. [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

Gerardo – ¿A dónde se puede sufrir un semejante caso y atrevimiento como éste, sino en tierra de Guinea? Yo lo castigaré al ribaldo tacaño, según *meresce*, que cumple más. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Gerardo – [...] ¿*Parésceos* si ha deshonrado mi casa para cuantos días viviere? [...] (*Engañados*, VIII, p. 53)

Salamanca – [...] ¿Esso *meresce* el pobre Salamanca por irse a dormir al pajar y ahorrar de cama? (*Engañados*, VIII, p. 54-55)

Lelia – Hombre honrado, ¿*conoscéisme* vos a mí? (*Engañados*, IX, p. 58)

Salamanca – Señores, ¿*parésceles* que vaya por sendas sillas al mesón? (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – [...] Pero señor Lauro, antes que te lo dé, primero te suplico que me oigas un negocio que pocos días ha *acontensció* en mi pueblo, maravilloso de oír. (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – [...] Pues andando a la *desconoscida*, viéndose todavía *aborrescer* d'este su señor [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Lauro – ¡Dichoso tal hombre, pues con tan firme amor es amado! ¿Y por qué no se da a *conocer* de su señor? (*Engañados*, IX, p. 60)

Lauro – [...] A fe de caballero, que si por mí tal *acaesciera*... [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Lauro – ¿Cuál mal successo? A fe de caballero, que si por mí tal *acaesciera*... [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – Señor, si por ti tal *acaesciera*, ¿qué es lo que hizieras tú? (*Engañados*, IX, p. 60)

Quintana – Por hallado se puede tener el día de hoy, que llegando ayer aquí a Módena, so amparo y guardia mía, se nos ha *desparecido*. [...] (*Engañados*, IX, p. 62)

Pajares – Crivelo es el uno; y el otro, saludador me *parece*. (*Engañados*, X, p. 65)

Pajares – Señor Crivelo, ¿*paréscele* en qué andenes y riesgos me han traído mis pecados? (*Engañados*, X, p. 65)

Gerardo – ¿Qué le *parece*, señor Verginio? Las cosas que son encaminadas por Dios, ¡cómo siempre a parar en buen suceso! (*Engañados*, X, p. 67)

³⁶ En la obra se encuentra también la forma *nacer*, pero pronunciada por la negra Guiomar, lo que puede ser reflejo de la influencia que el portugués tenía en el idioma de este personaje (“Por esso primer fijo que me *nacer* en Potugall le yamar Diguito [...]”, *Engañados*, III, p. 29).

Quintana – [...] Y por quererle tanto, me lo dio que le enseñase toda criança, llámándole de su propio nombre; y al punto que *fallescíó*, le dexó heredero de su hazienda. (*Engañados*, X, p. 67)

Crivelo – ¡Sus, señores! Si les *pareciera* alcanzar de la fiesta y confitura que allá dentro está aparejada, alléguese a la possada del señor Verginio [...]. (*Engañados*, X, p. 68)

En un lugar de Calabria, auditores, hubo dos hermanos de ilustre sangre, *nascidos* un varón y una hembra. [...] (*Eufemia, Autor que hace el introito*, p. 56)

El cual a Leonardo *rescibe* en su servicio y hace uno de los principales de su casa. [...] (*Eufemia, Autor que hace el introito*, p. 56)

Leonardo –Larga y en demasiada manera me ha *parecido* la pasada noche. (*Eufemia*, I, p. 57)

Leonardo – *Paresce* que me voy acordando ya. (*Eufemia*, I, p. 58)

Leonardo – [...] Lo que suplicarte se me *ofresce* es que hagas aquello que las virtuosas y sabias doncellas que del amparo paterno han sido desposeídas y apartadas suelen hacer. [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Jimena - ¡Ay, señora! ¿*Paréscele* a vuesa merced qué se ha dejado decir ese cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? [...] (*Eufemia*, I, p. 63)

Jimena - ¡Ay, señora! Déjeme vuesa merced llegar a ese pailón de coser meloja. ¿*Paresce* cuál me para el aguja de ensartar matalafes? (*Eufemia*, I, p. 64)

Jimena - [...] ¿Y no hay un palo para este lechonazo? Por mi salud, si no *paresce* que anda acá fuera algún juego de cañas, según el estruendo. (*Eufemia*, I, p. 64)

Jimena - Es verdad, que *parecen* contino estando juntos gato y perro. (*Eufemia*, I, p. 64)

Eufemia - ¡Librada sea yo del que arriedro vaya! ¿*Paréscete* que es bien dejar el cuartago por quitar la silla tres días ha? [...] (*Eufemia*, I, p. 65)

Cristina – ¿Y *paréscete* a ti que procede de buen querer dejalle con la silla tres noches? (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior – Si le enfrenó nostramo, ¿*paréscele* que era límite de buena crianza, y diera buena cuenta de mí en deshacer lo que señor había hecho? (*Eufemia*, I, p. 66)

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más estando a la puerta del Aseo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? ¿Hay tal cosa, que un rapaz descaradillo que ayer *nasció* se me quería venir a las barbas y que me digan a mí los lacayos de mi amo que calle, por ser el capiscol, su señor, amigo de quien a mí me da de comer? [...] (*Eufemia*, II, pp. 68-69)

Vallejo – ¿Poca ocasión os *paresce* reírseme después en la cara como quien hace escarnio? (*Eufemia*, II, p. 69)

Polo – ¡Pardiez que me *paresce* aquello una cosa señaladísima! (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – [...] Vamos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio de este gentil hombre, en recompensa de las palabras que sin le *conoscer* he dicho. (*Eufemia*, II, p. 75)

Vallejo – ¡Sus! Vamos, que por el nuevo *conoscimiento* nos entraremos por casa de Malata el tabernero, que aquí traigo cuatro reales; no quede solo un dinero que todo no se gaste en servicio de mí más que señor Grimaldos. (*Eufemia*, II, p. 75)

Polo – Español me *paresce*. (*Eufemia*, III, p. 78)

Leonardo – Pues, ¿qué mala compañía has tú *rescebido* de mí en esta jornada? (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – [...] Él, que vuelve la cabeza y me vee, díjome: «¿*Conósceme* tú, hermano?» (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – Señor, ya ellas están vinagre de pura hambre; con el orégano y sal ternán con qué sustentarse, si le *parese* a vuesa merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior – Vamos, señor, en hora buena; pero si oír voces se pudiese excusar, *rescebiría* yo señaladísima merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – [...] A fe de bueno que si no *reconosciera* la voz del señor Leonardo que no fuera mucho quedar la tierra del heredero. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Valiano – Todo me *parese* bien si no te emborrachases tan a menudo. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Vallejo – Señor, *parese* que entendí que hablaban en negocio de mujeres, y si acaso es así, por los cuatro elementos de la profundísima tierra, no hay hoy día hombre en toda la redondez del mundo que más corrido esté que yo, ni con más corazón. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Valiano – ¿Tú quien puedes *conoscer*? [...] (*Eufemia*, IV, p. 85)

Vallejo – Tente, tente, señor, no echés mano, que ya todos han huído. ¡Ah, rapagones! ¿En burullada³⁷ me vais? *Agradesceldo*. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Eufemia – Cristina, hermana, ¿qué te *parese* del olvido tan grande como Leonardo, mi querido hermano, ha tenido en escrebirme, que ya son pasados buenos días que letra de él no he visto? [...] (*Eufemia*, V, p. 83)

Eufemia – ¿Yo? ¡Ay, cuitada! ¿Qué ventura podrá tener que sea próspera la que del vientre de su madre *nació* sin ella? (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Pues, señora, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy *favorescido* de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – No sé más que decirte; solamente tu trabajo no será tan durable que en el tiempo del más fuerte peligro no lo revuelva prudencia y fortuna, que todos *remanescáis* tan contentos y alegres cuanto la misericordia divina lo sabe obrar. (*Eufemia*, V, p. 91)

Paulo – [...] Yo, como lo sabía antes de agora, así como yo había dicho a vuesa merced, que no eran menester muchos casamenteros, coléme allá, especialmente que de otras vueltas la dama me *conoscía* y me había llevado mis reales. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – En fin, que ella me dio para que me pusiese en el sombrero o en la gorra un pedazo de un cabello que le *nasce* del hombro izquierdo en un lunar grande [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – Así conviene, señor, porque el traidor sea por quien es *conoscido*, y el bueno y el leal por su fidelidad remunerado. (*Eufemia*, V, p. 93)

«Si de las justas querellas que tu injusta y abominable persona, Eufemia, a Dios dar debo, de su mano divina el justo premio sobre ti se essecutasse, no sé si sería bastante tu deshonestísimo e infernal cuerpo a soportar lo que por sus nefandos e inauditos usos *meresce*. [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

³⁷ González Ollé (en Rueda 1967: 86 n.) afirma que se trata también de un valencianismo, como el anterior *emburullar*.

« [...] De mí cierta estarás que moriré por alabar a quien no *conoscía*, pues ya la sentencia del señor a quien contigo quería engañar, revocar no se puede, que sólo veinte días de tiempo me han dado para que yo ordene mi ánima y para si algún descargo pudiere dar. [...] » (*Carta de Leonardo, Eufemia*, VI, p. 97)

Polo – ¡Oh!, bendito sea Dios que me ha dejado escabullir un rato de aqueste importuno de Valiano, mi señor, que no *parece* sino que todo el día está pensando en otro, sino en cosas que fuera de propósito se encaminan. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Eulalla – ¿*Paréscete* vos que so sa bon xemplos a la ventana de un dueña honradas recogidas como yo, facer aquella cortesía a taloras? (*Eufemia*, VII, p. 101)

Polo – No me debe haber *conoscido*. ¡Ah, señora Eulalla! (*Eufemia*, VII, p. 101)

Eulalla – ¡Malaños para vos! ¿Y *paréscete* bien a la fija de la hombre honrados facer cudote a la puta ajenas? (*Eufemia*, VII, p. 101)

Eulalla – Para ponerme laltre la cara; porque si mira algún *conoscida* no me la conosci. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Cristina – Señora, aquí estamos bien, porque en este lugar podrás aguardar que al tiempo que Valiano salga le digas lo que te *parecerá*. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Paulo – Señor, no las conozco, extranjerías *parescen*. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Valiano – ¡Voto a tal, que la delantera *parece* moza de chapa! Desde aquí la coto para que coma en el plato en que come el hijo de mi padre. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – Di, desventurado, si tú no me *conosces*, ¿cómo me has levantado tan grande falsedad y testimonio? (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Eufemia – [...] ¿cómo hay tan grande escándalo en esta tierra por el testimonio que sin *conocerme* me has levantado? (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Cristina – Hombre sin ley, ¿tú no me rogaste que te diese las señas de mi señora, aunque agora por venir disfrazada no me *conosces*? [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

en algunos derivados de estos verbos:

Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un verísimo y no menos agradable *acontescimiento* [...] (*Engañados, Argumento del autor*, p. 10)

Vallejo – ¡Sus! Vamos, que por el nuevo *conoscimiento* nos entraremos por casa de Malata el tabernero, que aquí traigo cuatro reales; no quede solo un dinero que todo no se gaste en servicio de mi más que señor Grimaldos. (*Eufemia*, II, p. 75)

y, por ipercorrectismo, en verbos en los que, por analogía con los incoativos, se emplea la grafía /sc/, como es el caso de *rescebir* (< RECIPĒRE). Se trata de una forma no inconsueta ya que el *CORDE* registra 290 casos en 126 documentos, de los cuales ciento 78 en 71 documentos en el siglo XVI³⁸:

³⁸ *CORDE* [30.06.2012].

Lelia – [...] *rescibiendo* de mí todos aquellos honestos favores que a mi recogimiento fueron lícitos. (*Engañados*, II, p. 20)

Lauro – Muerta, no; antes después que su padre la ausentó por hazer cierto camino a Roma, nunca más d'ella he sabido, de la cual Lelia yo *rescebí* en todo aquel tiempo todos los honestos favores que de una generosa y honesta donzella se podían *rescebir*. (*Engañados*, IV, p. 33)

Leonardo – Pues, ¿qué mala compañía has tú *rescebido* de mí en esta jornada? (*Eufemia*, III, p. 78)

Leonardo – Señor, yo siempre *rescebí* y *rescibo* de tu mano mercedes sin cuenta, pero en cuanto a esta hermana mía tú sabrás que es más de lo que tengo dicho. (*Eufemia*, IV, p. 85);

e incluso en el sustantivo *nasción*, quizás por analogía con el pretérito indefinido del verbo *nascer*, *nasció*. Parece un caso no aislado ya que el *CORDE* documenta 156 casos en 19 documentos, de los cuales 151 en el siglo XVI³⁹:

Paulo – ¿De qué *nasción*? (*Eufemia*, III, p. 77);

y de simplificación del grupo consonántico en *-c-*, que ha sido la forma que se ha impuesto en el español moderno, aunque todavía aquí aparece en posición minoritaria:

Lauro – ¿Qué te *parece*, mi Fabio, cuán desgraciados habemos sido? [...] (*Engañados*, IV, p. 32)

Fabricio – [...] ¡Oh, qué bonita moça! A mí me *parece* que viene encaminada. (*Engañados*, VI, p. 43)

Julieta – [...] Medrado *parece* que has [...]. (*Engañados*, VI, p. 44)

Vallejo – [...] y que volviesen agora a *resucitar* las lombardas de hierro colado con que el Cristianísimo rey Don Fernando ganó a Baza [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – A fe que *parece* mozo de honra. [...] (*Eufemia*, II, p. 75)

Melchior – ¡Oh, gracias a Dios que me lo deparó! ¿*Parécele* que ha sido buena la burla? [...] (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – [...] Y no más cuanto doy la vuelta a ver una tabla de pasteles que llevaba un mochacho en la cabeza, atraviesan a mí otros dos, que verdaderamente el uno *parecía* a vuesa merced en las espaldas [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – [...] llegueme ad aquel que le *parecía* y díjele: «¡Ea, señor! ¿Habremos de ir a casa?» [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

Vallejo – No te engañes, señor, que si *conocieses* lo que yo conozco en la tierra, aunque seas quien seas, pudiérase llamar de veras bienaventurado si fueras como yo dichoso en amores. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Valiano – Ora yo quiero, Leonardo, si te *parece*, dar parte de esto a algunas personas principales de mi casa, porque no digan que en un negocio como éste me determiné sin dalles parte. (*Eufemia*, IV, p. 86)

³⁹ Análisis realizado solo para el sustantivo singular. *CORDE* [29.06.2012].

Eufemia – [...] Si tú, traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces? [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Del grupo consonántico culto /sc/ se encuentran 97 casos (38 de los personajes sin caracterización y 8 en los otros personajes, en *Los Engañados*; y 42 de personajes no caracterizados y 9 de personajes caracterizados en la comedia *Eufemia*); mientras que de la variante simplificada en -c- se hallan solo 11 casos (en los personajes sin caracterización lingüística 3 casos en *Los Engañados* y 5 en *Eufemia*; en los personajes caracterizados 3 casos en *Eufemia*).

Asimismo, en la comedia *Eufemia*, encontramos el mantenimiento de -h- intervocálica en el arcaísmo *comprehender*:

Melchior - ¿En agraz? A lo menos no le podrán *comprehender* a la señora esas maldiciones, aunque me perdone. (*Eufemia*, I, p. 63)

También, en la comedia *Eufemia*, encontramos un caso de mantenimiento del nexa -bj-:

Vallejo – ¿Hay en toda la vida airada, ni en toda la máquina astrologal, a quien más *subjeción* tengan las mozas que a Vallejo, tu lacayo? (*Eufemia*, IV, p. 84)

11. Vacilación acústica

Además del caso señalado a propósito del habla de la *negra* Guiomar (cfr. *saragüela*, *infra*, § 2.2.1.3., iii.), en la obra encontramos otro caso de equivalencia acústica⁴⁰. La forma se halla también en otra obra de Lope de Rueda, la *Timbria*, en boca del *ganadero* Sulco⁴¹ y del *simple* Leno⁴². Sin embargo, el uso de esta forma en este contexto podría estar determinado por el hecho de que se trata de la corrección del término anteriormente empleado por Guiomar⁴³.

Clavela – Su *agüelo* dirás. (*Engañados*, III, p. 29)

⁴⁰ Afirma García de Diego 1946: 314: “La labiovelar *w* de *huevo*, *ahuecar*, *huerto*, lo mismo que la labial velarizada de *abuela*, *bueno*, *buey*, tiene una preponderancia velar en el habla inculta: *agüela*, *güerto*, *güeso*, *güeyes*, *ahuecar*, *güeno*. Estas formas antes trascendían a la lengua literaria”.

⁴¹ “¿Santiguadera fue tu *agüela*?”, Rueda 1908, II: 84.

⁴² “Pues mi *agüela* santa glolla haya [...]”, Rueda 1908, II: 86.

⁴³ Guiomar – Por esso primer fijo que me nacer en Potugal le llayar Diguito, como señor su *saragüelo*. Clavela – Su *agüelo* dirás. (*Engañados*, III, p. 29).

12. Otros fenómenos de consonantismo

Encontramos, además, otros fenómenos esporádicos que corroboran las vacilaciones de la época.

Cáliz ‘Cádiz’

González Ollé (en Rueda 1967: 85 n.) sostiene que es forma usual en la época y está documentada también en Cervantes. El *CORDE* documenta numerosos casos entre los cuales recordamos la *Historia de los Incas* (1572) de Pedro Sarmiento de Gamboa, en la que se encuentran los diferentes nombres con los que se indicaba la ciudad (“cuasi junto con la costa de España, se juntaba con la isla de *Cádiz*, o *Gádir*, o *Cáliz*, como agora se llama”)⁴⁴.

Vallejo – ¡Mal lograda de Catalinilla la vizcaína!, la que quité en *Cáliz* de poder de Barrientos el sotacómito. (*Eufemia*, IV, p. 84-85)

Espritillo ‘espiritillo’

La forma con síncope de la vibrante es muy común a partir de finales del siglo XIII hasta la segunda década de la segunda mitad del siglo XVIII (1767).

Vallejo – [...] Pero guarte, no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no será parte para que a mis manos ese pobrete *espiritillo*, que aunque está con la leche en los labios, no me lo rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Jerusalem ‘Jerusalén’

Vallejo – [...] Así podría yo andar desnudo e ir de aquí a *Jerusalem* los pies descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal negocio dejase de castigar. [...] (*Eufemia*, II, pp. 69)

Se trata de grafía todavía difundida en el siglo XVI, siglo en el que se emplean las variantes *Jerusalem* y *Jerusalén* en porcentajes casi iguales. Lope emplea, sin embargo, la primera forma que manifiesta una tendencia a disminuir y que, pocas décadas más tarde, cederá el paso a la segunda⁴⁵.

⁴⁴ La cursiva es nuestra. *CORDE* [28.06.2012].

⁴⁵ La forma *Jerusalem*/*Jerusalém* es la forma mayormente empleada hasta el siglo XVI: de ella, el *CORDE* [01.05.2011] documenta 17 casos en el siglo XII, 185 en el XIII, 171 en el XIV, 224 en el XV, 611 en el XVI y 97 en el XVII, siglo en el que se asiste a una disminución de su uso; *Jerusalén*/*Jerusalén*, en cambio, muy poco empleado en los primeros siglos (no se hallan casos en el siglo XII, y se

I.II. Fenómenos de fonética-sintáctica

1. Aglutinación del pronombre enclítico

La palatalización de las aglutinaciones de los pronombres enclíticos “estuvieron de moda en siglo XVI, principalmente entre andaluces, murcianos, toledanos y gente de la corte”⁴⁶, cuando se puso de moda en la Cancillería de Carlos V⁴⁷. Posteriormente el fenómeno fue relegado al habla meridional como vulgarismo o rusticismo. Todavía en la segunda mitad del siglo XX, cuando se llevan a cabo las encuestas del *ALEA*, se recogen estos fenómenos de algunas zonas de Andalucía⁴⁸.

En las comedias de Rueda se encuentran numerosos ejemplos de dicha asimilación:

Pajares – Yo le diré: que piensa el otro qu’ es el hombre majano o sayalero y *dille* han que ando hecho santera o dama de forja. (*Engañados*, I, p. 15)

Lelia – [...] y en verdad os digo que, sin otra consideración, inferí salirme del monesterio y *serville* de paje en el hábito que me veis, en el cual he procurado *agradalle* con cuanto extremo he podido y le sirvo de cada día. (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – [...] Agora yo me quiero llegar hazia su estancia a *dalle* otro tiento como que voy a otra cosa; mas primero es menester advertir a mi hija Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallarán. (*Engañados*, III, p. 22)

Gerardo – [...] que si os envié a llamar no fue más sino por no *dezillo* a essa lengua de tordo. Por vida vuestra, que si viniere Verginio, padre de Lelia, a demandar por mí, que le digáis que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallará. [...] (*Engañados*, III, p. 25)

Julieta – Sí por cierto. ¿Y todo eso era? ¿Que no podía *traello* la cucaracha de sótanos, sino muy al lado con su señora? (*Engañados*, III, p. 27)

Clavela – ¡Gentil nombre tenía para *dalle* buen siglo! (*Engañados*, III, p. 29)

Lelia – Que cambies el propósito y ames en otro lugar, pues tan mal se te paga el amor que muestras *tenelle* y el afición tan grande con que la sirves. (*Engañados*, IV, p. 33)

Verginio – [...] Y también que fui yo en persona a *sabello*. (*Engañados*, VII, p. 46)

Julieta – ¡Muger es el diablo! No verá mi señora Clavela otros mejores toros, que no salí a otra cosa de casa que a *llamalle*.) (*Engañados*, VII, p. 49)

Crivelo – Que yo solo basto, señor, a *cortalle* aquellos braçuelos. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Lauro – Crivelo, ven conmigo, y, en *velle*, dale de tal suerte que le dexes tendido. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Lauro – Por el juramento que me has tomado te juro que no le podría pagar con otra cosa si no era con *tomalla* por muger. (*Engañados*, IX, p. 61)

documentan 3 casos en el siglo XIII, 22 en el XIV, y 102 en el XV), empieza a ser utilizado con amplitud en los siglos XVI y XVII cuando se encuentran, respectivamente, 800, y 794 casos.

⁴⁶ Lapesa 2012: 331.

⁴⁷ Cfr. también Lapesa 2012: 184 y Cano Aguilar 2008: 244.

⁴⁸ Cfr. Torres Montes 2001: 340-341, y *ALEA*, m. 1723.

Pajares - Para *hazelle* dezir una missa de salud. (*Engañados*, X, p. 64)

Pajares - De que me hizo ayunar el lunes sin ser ayuno, ni *cantallo*⁴⁹ el martillo de mi bravario (*Engañados*, X, p. 66)

Crivelo – Señor, en casa de Gerardo me entro por *dalle* aviso del regozijo tan sobrado y ganar las albricias. (*Engañados*, X, p. 66)

Quintana – [...] determiné de encaminarle a esta ciudad y *traelle* en tu presencia. (*Engañados*, X, p. 67)

Leonardo – Cara y amada Eufemia, no procures de estorbar con tus piadosas lágrimas lo que tantos días ha que tengo determinado, de lo cual sola la muerte sería parte para *estorballo*. [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Cristina – ¿Y paréscete a ti que procede de buen querer *dejalle* con la silla tres noches? (*Eufemia*, I, p. 65)

Polo – Agora se va de aquí derecho a palacio por *habelle* dado aviso que van en busca suya. (*Eufemia*, III, p. 77)

Vallejo – ¿Diz que no lo entiende? Sé que no hablo en algarabía. Veamos de cuando acá han tenido ellos atrevimiento meter vaca en la dehesa sin *registralla* al dueño del armadijo. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Valiano – Ora yo quiero, Leonardo, si te parece, dar parte de esto a algunas personas principales de mi casa, porque no digan que en un negocio como éste me determiné sin *dalles* parte. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Cristina – [...] Bien sé yo que a él no le faltará voluntad para *hacello*, sino que negocios por ventura más arduos de aquel señor a quien sirve le estorbarán de hacer lo que él querría. [...] (*Eufemia*, V, p. 88)

Paulo – [...] y por ser señales que el señor su hermano, Leonardo, y tu muy privado no puede negar, acordé de *traello* [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Cristina – ¡Cómo, señora mía! ¡Ay! Por Dios, no te vea yo triste, ni imagines tal, que si en alguna cosa por yerro aciertan, en dos mil devanean [...]; y pues aqueste es su oficio, no intentes, señora mía, lo que no cabe en juicio de discretos, *dalles* fe alguna. (*Eufemia*, VI, p. 94)

Melchior – Señora, déjeme volver allá a *preguntalle* a mi señor, si lo hallare por morir, a dónde me la puso, y acabemos. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Eufemia – Cristina, hija, lee tú esa carta, que no tendré yo ánimo ni aun para *vella*. (*Eufemia*, VI, p. 97)

«[...] Y porque, para quejarme de ti, sería derramar razones al viento, vive a tu voluntad, falsa y deshonesto mujer, pues yo sin *debello* pagaré con la cabeza lo que tú con tu desolución ofendiste.» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

Polo – Señora mía, por una pieza como vuesa merced aun es temprano para *servilla*. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – Adiós, mi señora, que el día se viene a más andar, y la gente madruga hoy más que otros días por tomar lugar, porque el pobreto, como era tan bienquisto de todos, aunque era extranjero, toda la gente irá para *ayudalle* con sus oraciones. (*Eufemia*, VII, p. 105)

⁴⁹ González Ollé (en Rueda 1973: 66n.) interpreta la voz con el significado de ‘contarlo’, ‘decirlo’.

Valiano – Y a esta señora noble, pues tan bien supo salvar la vida de su hermano, quede en nuestras tierras y por señora de ellas y mía, que aun no pienso *pagalle* con todo aquesto la tribulación que su hermano en la cárcel y ella por le salvar habrán padecido. (*Eufemia*, VIII, p. 111)⁵⁰

El fenómeno se extiende también a casos de aglutinación de preposición y pronombre:

Clavela – Déxela, señor, que yo me acordaré *dello*; vaya en buena hora. [...] (*Engañados*, III, p. 26)

Lauro – [...] Y por tanto te ruego, mi fiel criado, cuando puedo, si mi saluda desseas, que, cuando allá vuelvas, le digas que ya no amo a Lelia, como solía, antes huygo de acordarme *della*, ni aun de oirla mentar, ¿entiendes, mi Fabio? [...] (*Engañados*, IV, p. 34)

Polo – [...] Cata que es cosa hazañosa la de este hombre, que ningún día hay en toda la semana que no pone los lacayos de casa o parte *dellos* en revuelta. [...] (*Eufemia*, II, p. 68)

Melchior – [...] Tómela, que por su culpa no se ha caído por el camino, que después que la puso ahí el que si place a Dios han de finar la semana que viene, no me he acordado más *della* que de la primera escudilla de gachas que me dio mi madre. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Se documenta también algún caso donde no se produce asimilación:

Marcelo – Plázeme. (¡Oh, desdichada de ti, Lelia!) Por Dios, señor, más estimara *verla* baxo tierra que no casada con esse diablo, que creo que tiene más años que yo al doble, y agora se quiere casar con una mochacha que la podría tener por bisnieta. (*Engañados*, I, p. 16)

Lelia – [...] La cual determinó de *enviarle* a llamar y trabar pláticas con él, porque, a negocios que él tenía con las monjas, solía venir. (*Engañados*, II, p. 20)

Lauro – [...] Y por tanto te ruego, mi fiel criado, cuando puedo, si mi saluda desseas, que, cuando allá vuelvas, le digas que ya no amo a Lelia, como solía, antes huygo de acordarme *della*, ni aun de *oir*la mentar, ¿entiendes, mi Fabio? [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

Verginio – Mira, Pajares, déxate d'essos preámbulos y cúbrete bien con essa capa, que gran tardança es la que hazen y *venirlos* has acompañando. (*Engañados*, V, p. 36)

Crivelo – [...] que si es cosa que tiene remedio, aquí está Crivelo que basta a *remediarlo* todo. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Quintana – [...] Y por *quererle* tanto, me lo dio que le enseñasse toda criança, llámandole de su proprio nombre; y al punto que falleció, le dexó heredero de su hazienda. (*Engañados*, X, p. 67)

Quintana – [...] determiné de *encaminarle* a esta ciudad y traelle en tu presencia. (*Engañados*, X, p. 67)

Melchior - Yo, que veo el preito mal parado, acudo a las puertas para *volverle* a buscar, y mis pecados, que siempre andan haciéndome gestos, hállolas todas cerradas. (*Eufemia*, III, p. 79)

Leonardo – Señor, tú te puedes mejor informar que yo *decirlo* [...]. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Polo – [...] Agora yo estoy asombrado cómo Leonardo, a los ojos de todos tan honrado y cuerdo mozo, lo quisiese así engañar, con *darle* a entender que su hermana fuese tan buena que para ser

⁵⁰ Nótese, sin embargo, cómo en el mismo parlamento, aparece la forma de preposición más pronombre sin aglutinación *de ellas*.

mujer suya le faltase nada. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Asimismo, en algunos casos de aglutinación de verbo y pronombre, se hallan ejemplos de metátesis⁵¹:

Julieta – Pues *agradeceldo* a quien está delante, que en buena fe que quiçá... (*Engañados*, III, p. 27)

Julieta – ¡*Miraldo* al desatinado! ¿Estuviste anoche allá y no atinas? Pues ven conmigo, que yo te adestreré. (*Engañados*, VI, p. 45)

Julieta – [...] ¿Hazes del bobo? Sí, sí; *tomaldo* a cuestras, deziros ha mil gracias. [...] (*Engañados*, VI, p. 45)

Verginio – Pues alto, señor Gerardo, *echalde* mano valientemente como yo. (*Engañados*, VII, p. 49)

Eufemia – Pues si lo sabéis, *haceldo* y despachá, que vuestro señor es ido a oír una misa y será presto de vuelta. (*Eufemia*, I, p. 62)

Grimaldo – Muchas gracias, hermano; vuestros tres reales *guardaldos* para lo que os convenga, que el capiscal, mi señor, querrá dar la vuelta a casa. [...] (*Eufemia*, II, p. 75)

Vallejo – Tente, tente, señor, no eches mano, que ya todos han huído. ¡Ah, rapagones! ¿En burullada⁵² me vais? *Agradesceldo*. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Del fenómenos de aglutinación del verbo con el pronombre enclítico encontramos 30 casos (en los personajes sin caracterización lingüística 13 veces en *Los Engañados* y 13 en *Eufemia*; en los personajes cacterizados lingüísticamente 3 veces en *Los Engañados* y 1 en *Eufemia*). De casos de preposición unida a pronombre se hallan 4 ocurrencias (en *Los Engañados* 2 veces en los personajes no caracterizados; en *Eufemia* 1 vez en un personaje caracterizado y 1 en un personaje caracterizado lingüísticamente). Finalmente, de casos con metátesis registramos 7 casos (4 en *Los Engañados*, y 3 *Eufemia*, todos en personajes sin caracterización lingüística).

2. Morfología. El verbo: fenómenos generales

Por lo que se refiere a las formas verbales, durante la primera mitad del siglo XVI, las conjugaciones manifiestan muchas vacilaciones.

En las comedias de Rueda hallamos la confirmación de dicha inestabilidad, por ejemplo en la fluctuación entre la tercera persona singular del verbo *dezir* con o sin apócope (*diz* ~ *dize-dice*)⁵³. Del primer caso tenemos:

⁵¹ Este fenómeno sobrevive hasta mediados del siglo XVII. Cfr. Cano Aguilar 2008: 244.

⁵² González Ollé (en Rueda 1967: 86 n.) afirma que se trata también de un valencianismo, como el anterior *emburullar*.

Pajares – *¿Diz* que no hay quien me entienda? Espere vuessa merced, que yo le cogere a las palabras. *¿Qué* está a la entrada de la escalera junto al soterraño, al rincón. (*Engañados*, I, p. 13-14)

Verginio – *¿Diz* que quién? Tú lo has de tomar. (*Engañados*, V, p. 37),

Gerardo – ¡Jesú, Jesú, qué mentira tan probada! ¡Caxero *diz* que iba a llamar! Señor Verginio, *¿ha* visto atravesar por aquí algún caxero? (*Engañados*, VII, p. 47)

Julieta – Cata que es el diablo el buey rabón. ¡Lelia *diz* que se llama el otro! (*Engañados*, VII, p. 48)

Verginio – *¿Diz* que no tiniéndola? [...]. (*Engañados*, X, p. 65)

Melchior - *¿Diz* que no oigo? [...] (*Eufemia*, I, p.58)

Melchior – Señor, miembro *diz* que fue de justicia en Constantina de la Sierra. (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – *¿Diz* que a dónde? A casa. (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – *¿Diz* que no lo entiende? Sé que no hablo en algarabía. [...] (*Eufemia*, IV, p. 86)

Cristina – ¡Ay, amarga de mí, señora! *¿Y* no vee que me dijo que *diz* que sería yo mujer de nueve maridos y que todos estarían vivos? ¡Ay, malaventurada fui yo! *¿Y* cómo puede ser aquello? (*Eufemia*, V, p. 91)

Melchior – Señor, bueno está, aunque no le han hecho aquello que *diz* que le han de hacer. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Asimismo encontramos algunas formas etimológicas de la tercera persona singular de *ver*, del lat. VIDĒRE:

Verginio – Señor, a la mano de Dios, ya *vee* que no se entiende en otra cosa. (*Engañados*, I, p. 16)

Lelia – *¿Qué* quieres que te diga, señor, sino que harto ciego es el que no *vee* por tela de cedaço? Averiguadamente te aborresce por todo extremo. (*Engañados*, IV, p. 32)

Fabricio – [...] y, como me *vee*, extranjero, querrá procurar de sacarme algunas blanquillas. [...] (*Engañados*, VI, p. 44)

Pajares – [...] *¿No vee* que enlanceado estoy? (*Engañados*, X, p. 65)

Melchior – [...] Él, que vuelve la cabeza y me *vee*, díjome: «*¿Conósceme* tú, hermano?» (*Eufemia*, III, p. 79)

Cristina – ¡Ay, amarga de mí, señora! *¿Y* no *vee* que me dijo que *diz* que sería yo mujer de nueve maridos y que todos estarían vivos? ¡Ay, malaventurada fui yo! *¿Y* cómo puede ser aquello? (*Eufemia*, V, p. 91)

Formas que alternan con *ve*:

⁵³ Véase Menéndez Pidal 1994: 280: “La -e final latina debe perderse tras T, D, N, L, R, S, ‘C [...], y se pierde en efecto cuando alguna de estas consonantes es propia, no del tema, sino DE LA DESINENCIA, es decir, de todos los verbos, lo cual sucede en [...] El presente indicativo de verbos -er, -ir: *faz, plaz, diz, suel, sal, pon, tien, vien, quier, pued*”. Cfr. también Cano Aguilar 2008: 208.

Pajares – ¿No *ve* vuessa merced que dize el cura de nuestro pueblo [...]? (*Engañados*, V, p. 39)

Vallejo – ¡Oh, reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria! ¿Y eso dices, señor? ¿No *ves* que es de noche, pecador soy a Dios, y a lo oscuro todo es turbio? [...]. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Paulo – [...] y por ser señales que el señor su hermano, Leonardo, y tu muy privado no puede negar, acordé de traello: *veslo* aquí. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Polo – [...] aunque agora me *ves* servir de lacayo, yo te sustentaré a toda tu honra. [...] (*Eufemia*, VII, p. 104)

Se registran 6 casos de *vee* (en personajes son caracterización lingüística, 3 veces en *Los Engañados* y 1 en *Eufemia*; en los otros personajes 1 en *Los Engañados* y 1 en *Eufemia*); y 4 casos de *ve* (1 en *Los Engañados*, en un personaje caracterizado lingüísticamente y 3 en *Eufemia* en personajes sin caracterización).

El verbo *ver* manifiesta una serie de fluctuaciones. El participio presenta las dos formas: la etimológica es empleada por uno de los personajes caracterizados lingüísticamente, la *negra* Guiomar. González Ollé (en Rueda 1973: 28n.) considera excepcional la conservación del participio etimológico del verbo *ver*, ya que no se documenta en el español de la época. Podría tratarse, por lo tanto, de un rasgo caricatural para parodiar su habla:

Guiomar – ¡Miráme la salmandera! ¿Ha *viso* qué pantasía tiene, cara de sin gorgüença? (*Engañados*, III, p. 28),

y la innovadora, que terminará por imponerse en español:

Lelia – ¡Oh, pecadora de mí, que aun hasta esto me ha de ser la fortuna contraria! ¿Por qué calle me *esconderé*, que ya me ha visto el amo de casa de mi padre. (*Engañados*, II, p. 18)

Lelia – [...] antes he visto que de Clavela, hija de Gerardo, dozella hermosa y rica, *excessivamente* se ha enamorado. (*Engañados*, II, p. 20)

Clavela – Bien está. Por tu vida, Guiomar, que nos entremos de presto en el *apossento*, y tú, [y] Julieta pornás essa almohada do sabes, que he visto a Lauro *assomar* por el cabo de la calle. (*Engañados*, III, p. 31)

Lauro – [...] ¿Has *visto* a qué tiempo tan oportuno veníamos y cómo mi señora Clavela se escondió con tanta presteza? (*Engañados*, IV, p. 32)

Gerardo – Vuelve acá, rapaza, ¿pensabas que no te habían visto? Di, ¿*dó* dabas la vuelta, hurona? (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – ¡Jesú, Jesú, qué mentira tan probada! ¡*Caxero* diz que iba a llamar! Señor Verginio, ¿ha visto atravesar por aquí algún *caxero*? (*Engañados*, VII, p. 47)

Julieta – De mil veces que le [*he*] visto con su amo. (*Engañados*, VII, p. 48)

Lelia – [...] Especialmente que Lauro, mi señor, *tiene entendido* de Crivelo, su lacayo, que me han visto abraçada con Clavela. [...] (*Engañados*, IX, p. 57)

Julieta – De mil *veces* que le [he] visto con su amo. (*Engañados*, VII, p. 48)

Vallejo – *Señor*, como criado menor me puede mandar. Vaya con Dios. ¿Ha visto *vuesa merced*, señor Polo, el rapaz cómo es entonado? (*Eufemia*, II, p. 75)

Melchior – Yo le *diré* qué tal. ¿Ha visto vuesa merced ratón caído en ratonera que, buscando por do soltarse, anda dando topetadas de un cabo a otro para huir? (*Eufemia*, III, p. 79)

Leonardo – Sí, he visto algunas *veces*. (*Eufemia*, III, p. 79)

Valiano – ¡*Paso, paso!* ¿A quién has visto? ¿Qué te toma? (*Eufemia*, IV, p. 82)

Eufemia – Cristina, hermana, ¿qué te parece del olvido tan grande como Leonardo, mi querido hermano, ha tenido en *escrebirme*, que ya son pasados buenos días que letra de él no he visto? [...] (*Eufemia*, V, p. 83)

Leonardo – ¿Qué es *aque*so que has visto? (*Eufemia*, IV, p. 86)

Paulo – [...] Quedéme aquella noche por huésped, y así otras tres adelante, y visto bien las señas de su persona, como yo, *señor*, prometí, vine a dar cuenta de lo que había pasado. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – No llaméis traidor a nadie, que si *traición* hay vos la traéis, pues enfrentáis a quien en su vida os ha visto. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Se halla también un caso de perfecto arcaizante del verbo *ver*:

Fabricio – [...] (¿Si nos *vido* anoche llegar de camino y piensa que es mi señor mase Pedro Quintana? [...]) (*Engañados*, VI, p. 43)

Asimismo, podemos apreciar el morfema terminado en -s paragógica analógica para la segunda persona singular del perfecto simple, que está documentado desde la Edad Media hasta nuestros días (como vulgarismo muy extendido), y que en el siglo XVII todavía era la forma dominante⁵⁴. En la actualidad, como rasgo vulgar, está extendido por Andalucía, y, en la zona oriental, ha conllevado la abertura vocálica⁵⁵. En nuestras comedias se encuentra 4 veces, de las cuales solo 1 en un personaje caracterizado lingüísticamente.

Verginio – Marcelo, ya *vistes* a Gerardo cómo estaba hablando conmigo sobre el casamiento de mi hija Lelia; por esso, abrevia en ir por ella porque se efetúe. (*Engañados*, I, p. 16)

⁵⁴ Cfr. Lapesa 2000: 746 y 767.

⁵⁵ Para una bibliografía completa sobre las desinencias de la segunda persona singular del perfecto simple, cfr. Torres Montes 1998a: 123 n.

Lelia – Y dime, señor, esa Lelia que dizes, ¿es muerta? ¿Cómo *dexastes* de tener su amor? (*Engañados*, IV, p. 33)

Leonardo – ¡Ah, don traidor, que agora pagaréis lo que al cuartaguillo *hecistes* estar ayuno! ¿Acordaisos? (*Eufemia*, III, p. 80)

Gitana – Así es la verdad; pero tú y el mozo de caballos os las *comistes* en el descanso de la escalera. [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Asimismo, hallamos la forma etimológica del presente subjuntivo del verbo *valer*: *válame, válate*:

Gerardo – ¡Oh, *válame* Dios, y cuán averiguada cosa es el hombre que negocios de importancia tiene, no poder reposar, especialmente yo, que, después que hablé a Verginio sobre tomar por muger su hija Lelia, parece que traigo juicio de hombre! [...] (*Engañados*, III, p. 22)

Lauro – [...] ¡Ah, Fabio, Fabio! *Válame* Dios! ¿Qué has habido? ¿Qué desmayo ha sido éste? (*Engañados*, IV, p. 34)

Verginio – ¡*Válame* Dios!, ¿qué's aquello? (*Engañados*, VIII, p. 51)

Salamanca – [...] ¡Ah, señor! *Válame* Dios! ¿Está sordo? (*Engañados*, IX, p. 57)

Quintana – ¡*Válame* Dios! Iré porque no suceda algún escándalo. (*Engañados*, IX, p. 63)

Polo – ¿Por tan poca ocasión? ¡*Válame* Dios! (*Eufemia*, II, p. 69)

Valiano – ¡*Válate* el demonio! ¿No asegurarás ese corazón? ¿Quién me había de enojar a mí en mi tierra, basán. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Valiano – ¡*Válate* el diablo! (*Eufemia*, IV, p. 85)

Vallejo – ¡*Válame* Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza! [...] (*Eufemia*, IV, p. 85)

Melchior – ¡*Válame* Dios! Y no se aqueje vuesa merced, que primero bien sé que le han de confesar, que ya lo ha dicho el uno de aquestos que andan encapuchados. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Polo – ¡*Válame* Dios! ¿Pues no hay remedio para eso? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Sin embargo, en la comedia *Eufemia*, se encuentra también la forma moderna:

Leonardo – ¡Melchior! ¡*Válgale* el diablo a este asno! ¿Y dónde está que no me oye? (*Eufemia*, I, p. 57)

Como se ve, las formas *válame/válate* están empleadas de manera mayoritaria (11 casos –2 en los personajes de los simples–) contra un único caso de *válgale*. La consulta del *CORDE* demuestra que se trata de la variante regresiva ya que el corpus, en el siglo XVI, documenta 88 casos de *válame/valame* y 5 de *válate/valate*, contra los 53 de

válgame/valgame y 2 de *válgate*; en el siglo XVII registra 63 casos de *válame/valame* y 5 de *válate/valate*; 102 de *válgame/valgame* y 15 de *válgate/valgate*⁵⁶.

También, en *Los Engañados* se registra la forma analógica *huygo*, del verbo *huir*, que revela el género de vacilación entre las formas etimológicas y analógicas *cayo/caigo* y *trayo/traigo*⁵⁷. Se trata de la forma regresiva: el *CORDE* registra 5 casos de *huygo* (uno en nuestra comedia) y 222 de *huyo*⁵⁸.

Lauro – Aquesse cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes tengo creído que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo esté aficionado a Lelia, me desama; lo cual si ello es ansí, que de rabia muera. Y por tanto te ruego, mi fiel criado, cuando puedo, si mi saluda desseas, que, cuando allá vuelvas, le digas que ya no amo a Lelia, como solía, antes *huygo* de acordarme della, ni aun de oirla mentar, ¿entiendes, mi Fabio? [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

El uso de la primera persona del presente de los verbos *ser* e *ir* refleja la innovación en *Los Engañados* y alterna en las dos formas en *Eufemia*⁵⁹. Así encontramos *voy* y *soy*:

Marcelo – [...] Pero yo me *voy*, que se haze tarde. (*Engañados*, I, p. 16)

Gerardo – [...] Agora yo me quiero llegar hazia su estancia a dalle otro tiento como que *voy* a otra cosa; mas primero es menester advertir a mi hija Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallarán. (*Engañados*, III, p. 22)

Lelia – *Voy*, señor, lleno de desconfianza. (*Engañados*, IV, p. 35)

Pajares – ¿Y para qué a Sancta Bárbula? Quiere que diga la sancta que *voy* disfreado escudriñándole los rincones de casa? (*Engañados*, V, p. 38)

Pajares – ¿Pues no tengo que tardar yendo a pie como yo *voy*? (*Engañados*, V, p. 38)

Julieta – [...] Mira, quédate en este cantón, que *voy* a ver qué haze mi señora, que luego salgo a llamarte. (*Engañados*, VI, p. 45)

Marcelo – Yo te lo pondré en tus manos propias, a fe de quien *soy* (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – [...] ¿No *soy* yo tan dichoso ni tan bien aventurado. (*Engañados*, IX, p. 60)

Melchior - ¡Ora, sus! Ya *voy*: en el nombre de Dios..., mas ¿sabe vuesa merced qué querría yo? (*Eufemia*, I, p. 62)

Leonardo – Paresce que me *voy* acordando ya. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – Agora *soy* contento. ¿Qué manda vuesa merced? (*Eufemia*, I, p. 58)

⁵⁶ *CORDE* [30.06.2012].

⁵⁷ Cfr. Cano Aguilar 2008: 247.

⁵⁸ *CORDE* [30.06.2012].

⁵⁹ Lapesa 2012: 244 precisa que entre finales del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI todavía se mantenían formas antiguas como “*só, vó, estó*, junto a *soy, voy, estoy*”. Cfr. también Lapesa 2000: 759.

Melchior – Que no lo hago en mi álma, sino porque sienta esta mala vieja que *soy* honrado en la boca de vuesa merced [...]. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – Ya, ya; no me digáis más, que ya *voy* atinando lo que me quiere. (*Eufemia*, I, p. 62)

Melchior – ¡Ora, sus! Ya *voy*: en el nombre de Dios..., mas ¿sabe vuesa merced qué querría yo? (*Eufemia*, I, p. 62)

Leonardo – Yo creo que *soy* aqueso por quien preguntáis. Mas ¿por qué lo decís? (*Eufemia*, III, p. 76)

Leonardo – Muchas gracias, yo lo agradezco. *Voyme*. (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior – Yo *voy*. Quiera Dios que así sea. (*Eufemia*, III, p. 81)

Vallejo – ¡Oh, reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria! ¿Y eso dices, señor? ¿No ves que es de noche, pecador *soy* a Dios, y a lo oscuro todo es turbio? [...]. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Gitana – [...] Yo me *voy*, quedad en buena hora, que si algo más supiere, yo te vendré avisar. Quedad con Dioz. (*Eufemia*, V, p. 91)

Paulo – [...] Mas *voyme*, que no sé quién viene, no quiero ser oído de nadie, por ser el caso de la suerte que es. (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – ¡Oh, pecador de mí! Asómate, señora Eulalla, a esa ventana y verásme y sabrás de cierto quién *soy*. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – ¿Pues yo no *soy* oficial? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – Señora, yo lo haré, mas *voyme*, que toda la tierra está revuelta por ir a ver aquel pobre de Leonardo, que hoy mandan que se haga justicia de él. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Eufemia – [...] Si tú, traidor, me tienes delante, que *soy* la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces? [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Valiano – Aquí hay gran traición, según yo *voy* entendiendo. (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Vallejo – Abrazado va mi amo con la rapaza; pero yo *soy* el mejor librado de este negocio, pues me escapé de arrebatar un centenar por testigo falso. Yo *voy*, que haré falta en casa. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

Y *vo* y *so*:

Melchior – [...] A ese Melchior échele un soportativo y verá cuán recio *so* con él. (*Eufemia*, I, p.58)⁶⁰

Melchior – Saber a lo que *vo* o a qué. (*Eufemia*, I, p. 62)

Paulo – ¿Has habido noticia de este gentilhombre que *vo* buscando por la villa? (*Eufemia*, III, p. 77)

Se registran 26 casos de las formas innovadoras *voy/soy* (8 en *Los Engañados*: 6 en los

⁶⁰ Quizás se trate de un rasgo que quiere reflejar la rusticidad de la lengua del *simple*.

personajes no caracterizados y 2 en los personajes caracterizados lingüísticamente; 18 en *Eufemia*: 11 en los personajes no caracterizados y 7 en los otros personajes); y 3 casos de *vo/so* en *Eufemia* (de los cuales 2 en personajes cómicos).

En *Los Engañados*, asimismo, se aprecia una fluctuación entre *estoy* y *estó*. Las dos formas están empleadas por los personajes sin caracterización lingüística:

Lelia – Señor amo, a quien con más razón debería yo llamar padre, no os debéis de maravillar verme en el hábito que me veis, que, sabida por vos la ocasión, bien cierta *estoy* que no seré culpante de mi atrevimiento. (*Engañados*, II, p. 19)

Lauro – Aquesse cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes tengo creído que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo *estó* aficionado a Lelia, me desama [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

Lapesa (2012: 333), además, precisa que todavía en la época de Calderón se empleaban algunos arcaísmos como “*amávades, sentíades, dixéredes, quisiéradés*”⁶¹. En las obras de Rueda encontramos algunos ejemplos:

Verginio – Y agora, ¿por qué *reñíades*, dezíme, Marcelo? (*Engañados*, I, p. 14)

Verginio – Pues, amo, ¿dónde *queríades* ir? (*Engañados*, I, p. 14)

Pajares – ¿Yo hundir la casa a voces? Enteríssima sé que está. No me *hubiessedes* vos más aína hundido las costillas a garrotazos. (*Engañados*, I, p. 15)

Gerardo – Dezí: ¿téngome que quebrar la cabeça primero que respondáis? ¿Qué *hazíades* allá dentro, dueña? (*Engañados*, III, p. 23)

Clavela – ¿Qué *hazíades* allá dentro, picuda? (*Engañados*, III, p. 27)

Pajares – [...] Por vida vuessa que si traxere garrote y *viéredes* que me engarrotea, que os metáis en medio (*Engañados*, V, p. 40)

Verginio – Mirá, buen hombre: si algo presumís que os debo, dexadme llegar a la posada, que presto daré la vuelta y os responderé como *mandáredes*. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Jimena – ¡A osadas, don mostrenco, si no lo *pagáredes*! (*Eufemia*, I, p. 64)

Jimena – La retórica como la *quisiéredes*, que respuesta no ha de faltar. (*Eufemia*, I, p. 66)

Vallejo – [...] y si *viéradés* algunos muertos a mis pies, que no podrá ser menos, placiendo a la Majestad Divina, el ojo a la Justicia en tanto que yo me doy escapo. (*Eufemia*, II, p. 69)

Polo – Por Dios, señor, que me habéis asombrado, y que no estaba aguardando sino cuándo *habíades* de mezclar las galeras del Gran Turco con todas las demás que van de Levante a Poniente. (*Eufemia*, II, p. 70-71)

⁶¹ Lapesa 2000: 742 fija como fecha final de uso de esta desinencia el 1475, y añade que se emplea hasta 1520 como forma arcaizante. Para la cronología de los cambios de desinencia, cfr. Lapesa 2000: 742-743.

Vallejo – Pues señor Polo, tomad aquesta espada y por el lado de derecho apretá quanto *pudiéredes*, que después que sea essecutada en mi aquesta sentencia os diré el porqué. (*Eufemia*, II, p. 74)

Leonardo – ¿No *podíades* dar la vuelta a la posada temprano, ya que no me hallabas? (*Eufemia*, III, p. 78)

Valiano – [...] Así que demandad lo que *quisiéredes*, que quanto a la justicia que pedís nada se os negará. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Sin embargo, encontramos ya en *Eufemia* la forma innovadora *pudieras* en el parlamento de un personaje no caracterizado lingüísticamente.

Vallejo – No te engañes, señor, que si conocieses lo que yo conozco en la tierra, aunque seas quien seas, *pudieraste* llamar de veras bienaventurado si fueras como yo dichoso en amores. (*Eufemia*, IV, p. 84)

3. Los verbos *aver* e *ir*

El verbo *aver* mantiene la duplicidad de formas *hemos* y *avemos* –todavía usual en el siglo XVI⁶²–, *heis* y *avéis*⁶³. Por lo que se refiere a la primera persona del plural, encontramos *habemos* una vez en *Los Engañados* y 2 veces en *Eufemia*:

Lauro – ¿Qué te parece, mi Fabio, cuán desgraciados *habemos* sido? [...] (*Engañados*, IV, p. 32)

Leonardo – ¡Oh, mal os haga Dios, que tantos términos *habemos* de tener para que salgáis! (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – [...] Pero vamos, señor, si *habemos* dir. (*Eufemia*, III, p. 79);

y *hemos* una vez en *Los Engañados*:

Gerardo – ¿Paréscete, Verginio, ser tiempo de darse conclusión en aquel concierto que ya otras veces tú y yo *hemos* comença[do] a texer? (*Engañados*, I, p. 11)

De la segunda persona del plural se registra solo la forma innovadora.

El verbo *ir* poseía las dos formas de subjuntivo *vayamos* y *vamos* (de VADAMUS), *vayáis* y *vais* (de VADATIS). En la obra se hallan algunos ejemplos de imperativo que son tomados del subjuntivo de *vamos*⁶⁴:

⁶² Cfr. Lapesa 2000: 760. La forma arcaica *habemos* se mantiene hoy en Andalucía. Cfr. Torres Montes 1998a: 131 y ALEA m. 1769.

⁶³ Cfr. Lapesa 2012: 334.

⁶⁴ Véase Urrutia Cardenas (1988: 238) que para el presente de subjuntivo del verbo *ir*, propone el esquema: “VADAMUS > *vaamos*, *vamos* (forma arcaica que perdura en el imperativo actual). Cfr. también

Verginio – ¿Es ya venido? Pues tomá vos, porque *vais* presto cuando os mendare la cosa (*Engañados*, V, p. 40)

Verginio – *Vamos*. (*Engañados*, V, p. 41)

Lauro – *Vamos*. Si yo no le diere su pago, no me llamen hombre hijodalgo. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Crivelo – Esso haz en cuenta que está hecho. Yo me porné d'esta postura... No, sino d'estotra, y ¡cápete, en tierra! *Vamos*. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Quintana – Déxate de chacotear, Fabricio, y *vamos* a la possada” (*Engañados*, IX, p. 58)

Salamanca – *Vamos*, qu'es hora de comer. (*Engañados*, IX, p. 58)

Salamanca - Señor mase Quintana, si aquél no es Fabricio, ¿qué esperamos? *Vámonos ad comedendum ad posatam* (*Engañados*, IX, p. 61)

Crivelo – *Vamos*, y daremos noticia de lo passado. (*Engañados*, IX, p. 63)

Paulo – Anda acá, *vamos*. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – *Vamos*⁶⁵, señor, en hora buena; pero si oír voces se pudiese excusar, rescebiría yo señaladísima merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – Yo me lo sé. Señor Leonardo, en dejando a nuestro amo en casa, quiero que *vamos* tú y yo a dar una escurribanda a casa de Bulbeja, el tabernero. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Vallejo – *Vamos*, señor, que aquí tengo ciertas haciendas, antes de que amanezca. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Valiano – *Vamos*, Paulo, que yo te prometo que su castigo sea escarmiento para los presentes y por venir. (*Eufemia*, V, p. 93)

Vallejo – [...] *Vamos* de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio de este gentil hombre, en recompensa de las palabras que sin le conocer he dicho. (*Eufemia*, II, p. 74-75)

Vallejo – ¡Sus! *Vamos*, que por el nuevo conocimiento nos entraremos por casa de Malata el tabernero, que aquí traigo cuatro reales; no quede solo un dinero que todo no se gaste en servicio de mi más que señor Grimaldos. (*Eufemia*, II, p. 75)

Melchior – [...] Pero *vamos*, que es tarde. [...] (*Eufemia*, III, p. 75)

Paulo – Anda acá, *vamos*. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – [...] Pero *vamos*, señor, si habemos dir. (*Eufemia*, III, p. 79)

Vallejo – Yo me lo sé. Señor Leonardo, en dejando a nuestro amo en casa, quiero que *vamos* tú y yo a dar una escurribanda a casa de Bulbeja, el tabernero. (*Eufemia*, IV, p. 86) (*Eufemia*, IV, p. 86)

Vallejo – *Vamos*, señor, que aquí tengo ciertas haciendas, antes de que amanezca. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Lapesa 2012: 334 y Lapesa 2000: 763 (que precisa que *vais* con valor de subjuntivo se empleaba todavía en el siglo XVII).

⁶⁵ González Ollé (en Rueda: 1973: 80 n.) señala que aparece *veamos* en la edición del 1567 y *vamos* en la de 1576.

Valiano – *Vamos*, Paulo, que yo te prometo que su castigo sea escarmiento para los presentes y por venir. (*Eufemia*, V, p. 93)

Cristina – [...] *Vamos* de aquí, que yo me determino de ponerme en lo que en toda mi vida pensé, y dentro del término de estos veinte días ir allá lo más encubiertamente que pueda. [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – Si tú aqueso haces, y en el camino te apresuras, yo lo doy todo, con el auxilio divino, por remediado. *Vamos*. [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Verginio – Que me plaze. Y *vamos* derecho a mi aposento, donde se celebrarán las bodas cumplidamente. (*Engañados*, X, p. 68)

y de *váis*:

Verginio – ¿Es ya venido? Pues tomá vos, porque *vais* presto cuando os mendare la cosa (*Engañados*, V, p. 40)

Frula – Pues catad, señor huésped, que os aviso que *váis* advertido de la gente d'esta tierra [...] (*Engañados*, VI, p. 43)

4. Futuro y condicional

Durante el siglo XVI van desapareciendo las formas analíticas de futuro y de condicional⁶⁶. Pese a esto, en nuestras comedias podemos hallar algunos casos de futuro arcaizante⁶⁷:

Pajares – Yo le diré: que piensa el otro qu'es el hombre majano o sayalero y *dille han* que ando hecho santera o dama de forja. (*Engañados*, I, p. 15)

Gerardo – ¡Sus! Basta que sepamos tu intención, que *hablarse ha* por más espacio sobre esse negocio; y entra allá dentro y llama a mi hija Clavela, que se pare a la ventana, que le quiero hablar. (*Engañados*, III, p. 24)

Verginio – Mira, Pajares, déxate d'essos preámbulos y cúbrete bien con essa capa, que gran tardança es la que hazen y *venirlos has acompañando*. (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares – [...] «Pedid y *daros han*» [...] (*Engañados*, V, p. 39)

Julieta – [...] ¿Hazes del bobo? Sí, sí; tomaldo a cuestras, *deziros ha* mil gracias. [...] (*Engañados*, VI, p. 45)

Cristina – ¡Ay, señora! Entrese vuesa merced; *remediarse ha* lo que se pudiere, que ya mi señor *dará* vuelta y querrá luego partir. (*Eufemia*, I, p. 67)⁶⁸

Y, sin embargo, son más numerosos los ejemplos de futuro sintético:

⁶⁶ No obstante, advierte Lapesa 2012: 332 todavía en Gracián se puede encontrar *excusarse ía*.

⁶⁷ Sobre la formación del futuro sintético y su evolución, cfr. Cano Aguilar 2008: 157.

⁶⁸ Nótese como en la comedia *Eufemia* las dos formas de futuro aparecen en la misma frase.

Si nos prestáis atención, generoso auditorio, *oirán* un veríssimo y no menos agradable acontecimiento [...] (*Engañados, Argumento del autor*, p. 10)

[...] Sé que se *holgarán* en extremo vuessas mercedes, si están atentos [...] (*Engañados, Argumento del autor*, p. 10)

Verginio – Señor Gerardo, no tengas pensamiento que esté yo con menos congoxa que tú *podrás* tener por no haber dado fin en un negocio que para cada uno de los dos tan desseado tenemos; mas no debes maravillarte, pues sabes que mi ausencia no ha dado lu[gar] a que con más brevedad se efetuasse. (*Engañados*, I, p. 11)

Gerardo – Mira, señor Verginio: si, como yo muchas veces he imaginado, no te hallas a tiempo ni con dineros para comprar atavíos a tu hija o para otras cosa que a este efeto conviene, dímelo; que de los que yo tuviere, te *prestaré* de muy buena voluntad (*Engañados*, I, p. 11)

Gerardo – Yo, señor, te lo *diré*. [...] (*Engañados*, I, p. 12)

Marcelo – Aguardad, doñ'asno, que yo os *haré* dezir de no cuando os mandaren la cosa. (*Engañados*, I, p. 13)

Pajares – ¿Asno? ¿Parésceos bien cuál habéis parado la caña con que la otra hazía la cama? Agora *hará* la cama con los dedos. (*Engañados*, I, p. 13)

Pajares – ¿Diz que no hay quien me entienda? Espere vuessa merced, que yo le *cogeré* a las palabras. ¿Qué está a la entrada de la escalera junto al soterraño, al rincón. (*Engañados*, I, p. 13-14)

Pajares – ¿Paréscele a vuessa merced que, si topa por ahí el hombre con alguno del Almendralejo, que *irán* buenas nuevas a mi padre? (*Engañados*, I, p. 15)

Verginio – [...] Y *daréis* de mi parte a esas señoras mías mis besamanos. (*Engañados*, I, p. 16)

Verginio – Yo os lo *diré*. [...] (*Engañados*, I, p.16)

Lelia – ¡Oh, pecadora de mí, que aun hasta esto me ha de ser la fortuna contraria! ¿Por qué calle me *esconderé*, que ya me ha visto el amo de casa de mi padre. (*Engañados*, II, p. 18)

Marcelo – No me digas tal, que, temblándome están las carnes, si el viejo alcançasse a saber esto, por estar como estamos en víspera de darte un marido muy honrado. Por tu vida, ¿no me *dirás* qué locura ha sido aquésta? (*Engañados*, II, p. 19)

Lelia – Bien *tendréis* en la memoria cómo, cuando por nuestros pecados Roma fue saqueada, allí, mi padre, juntamente con un hermano mío, la mayor parte de su hazienda dexó perdida; y aunque la pérdida no fue pequeña, la de mi hermanico es la que a mi padre más sin plazer le hace vivir. (*Engañados*, II, p. 19).

Marcelo – Ora, mira, Lelia, dexemos de traer a la memoria historias passadas, sino anda acá a mi possada y *cambiarás* esas ropas [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – Yo lo *diré*. Clavela, querida de Lauro, tiene entendido que yo sea hombre; y le he parecido bien. [...] (*Engañados*, II, p. 21)

Marcelo – ¿Y crees tú esso que lo *hará*? (*Engañados*, II, p. 21)

Lelia – Todo lo podría rodear fortuna; mas por agora perdonáme, que yo sé quién viene allá, que a la tarde *seré* en vuestra possada y *hablaremos* más largamente. (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – [...] Y este Verginio es tan espacioso que, según lo deseo, dudo *veré* tiempo llegado. Agora yo me quiero llegar hazia su estancia a dalle otro tiento como que voy a otra cosa; mas primero es menester advertir a mi hija Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallarán. (*Engañados* III, p. 22)

Gerardo – [...] Agora yo me quiero llegar hazia su estancia a dalle otro tiento como que voy a otra cosa; mas primero es menester advertir a mi hija Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me *hallarán*. (*Engañados*, III, p. 22)

Gerardo – De açucena, diablo, que esso pienso que *querrás* dezir. (*Engañados*, III, p. 23)

Clavela – Aquí a la puerta le *hablaré*. Clavela [...] ¿Para qué me he de encaramar por las ventanas? [...] (*Engañados*, III, p. 25)

Gerardo – [...] que si os envié a llamar no fue más sino por no dezillo a essa lengua de tordo. Por vida vuestra, que si viniere Verginio, padre de Lelia, a demandar por mí, que le digáis que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me *hallará*. [...] (*Engañados*, III, p. 25)

Clavela – Déxela, señor, que yo me *acordaré* dello; vaya en buena hora. [...] (*Engañados*, III, p. 26)

Clavela – ¡Bien! ¿Qué's lo de quiçá? Pues si yo arrebato un varapalo por ventura os *pondré* quiça en paz. (*Engañados*, III, p. 27)

Clavela – ¿*Callaremos*? ¡Ea! Tengamos la fiesta en paz, si os pesa. Calla tú, Guiomar. (*Engañados*, III, p.28)

Clavela – Su agüelo *dirás*. (*Engañados*, III, p. 29)

Lauro – Pues, hijo, anda en buen hora y mira si es menester otro o que para remedio de tu mal algún medio se busque, que no *faltará* por diligencia. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lauro – Anda, que presto *seré* contigo, después de haber dado algunas vueltas por esta calle donde mi señora Clavela reside. (*Engañados*, IV, p. 35)

Pajares – [...] sé qu'ell'otro ni la otra no son agora tan niños que no *sabrán* venirse, cuantis más que ya es hora de comer y la mesma hambre los ha de acarrear a casa como a mochachos huidores. (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares – Esso vuessa merced lo *dirá*, que yo no lo veo ni descubro palmo de tierra. (*Engañados*, V, p. 37)

Verginio – Primero vernán los otros qu'este macho se vaya de aquí. Espera *tomaré* lo que digo. (*Engañados*, V, p. 39)

Marcelo – Señor, entremos en la possada, que allá *daré* cuenta de todo como me ha acaescido con aquellas señoras, especialmente con la señora abadessa. (*Engañados*, V, p. 40)

Frula – Pues catad, señor huésped, que os aviso que váis advertido de la gente d'esta tierra, porque es la más mala que hay en el mundo, en quien *hallaréis* tantos engaños que os *assombrarán*; y vos sois moço, no sería mucho engañaros fácilmente. (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – Señor Frula, no me *engañarán* si yo puedo. Hazed lo que os tengo rogado y quedad con Dios. (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – Por esta calle *será* bien atravesar. ¡Oh, qué bonita moça! A mí me parece que viene encaminada. (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – [...] Ésta debe ser moça de alguna cortesana y, como me vee extranjero, *querrá* procurar de sacarme algunas blanquillas [...] (*Engañados*, VI, p. 44)

Fabricio – ¿Por qué calle *iremos*? (*Engañados*, VI, p. 44)

Julieta – ¡Miraldo al desatinado! ¿Estuviste anoche allá y no atinas? Pues ven conmigo, que yo te *adestraré*. (*Engañados*, VI, p. 45)

Fabricio – ¡Mirá si lo dixes yo! ¡Mirá si va la señora a ver si está con alguno su ama! Porque si tal no hay, no *faltar*á un achaque con que me despedir; y, si no, ella *volverá* por hazerme caer con pie derecho. Pues mándole yo que harta mala ventura *podrá* llevar de mí. [...] (*Engañados*, VI, p. 45)

Julieta – ¡Jesús, vista soy de mi señor! ¿Volverme? No, que *será* peor. ¡Sus!, que ya la tengo pensada. (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – ¡Sancto Dios, qué poca vergüenza, que aun *fingirá* no noscerte! ¡Tomá por ahí! ¡Tené gana de casaros con semejantes! (*Engañados*, VII, p. 48)

Verginio – ¿Lauro? Dexadme topar con él, que yo le *enseñaré* si es bien hecho traer a mi hija en semejantes tratos. (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – Señor, lo que a mí me parece que, pues mi casa es tan cerca, la arrebateemos y la metamos en mi aposento. Y yo *haré* a mi hija Clavela que se vea con ella; que, quiça por ser muger como ella, la *hará* venir a lo bueno y le dará cuenta de toda su mudança. (*Engañados*, VII, p. 49)

Julieta – ¡Muger es el diablo! No *verá* mi señora Clavela otros mejores toros, que no salí a otra cosa de casa que a llamalle. (*Engañados*, VII, p. 49)

Julieta – Digo, señor, que a la mano de Dios, qu'es muy bien hecho, que también se *holgará* mi señora por ser muger como ella. (*Engañados*, VII, p. 49)

Julieta – Eso de gracia, que a más soy obligada por lo que toca siquiera a mi ama. ¿Coceáis? Callá, que vos *saldreís* manso y el patrón quexoso y mi ama contenta, que es lo mejor. (*Engañados*, VII, p. 50)

Gerardo – ¿A dónde se puede sufrir un semejante caso y atrevimiento como éste, sino en tierra de Guinea? Yo lo *castigaré* al ribaldo tacaño, según meresce, que cumple más. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Verginio – No *hará*, hija (*Engañados*, VIII, p. 52)

Verginio – Mirá, buen hombre: si algo presumís que os debo, dexadme llegar a la posada, que presto *daré* la vuelta y os *responderé* como mandáredes. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – Mejor *será* que se quite de la calle y no dé que dezir a los vezinos. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Salamanca – [...] ¿Dónde *irás* agora, solo y en tierra ajena, y sin almorçar, ni quien te convide? Por aquí *será* bien que atraveses y pida la plaza a do se venden cosas de comer. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – Que yo te lo *diré*, señor, sin discrepar no tan solamente media puntada. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – [...] Digo que lo *haré* bueno, al diablo que sea, si es menester, encima de un brocal de un pozo, que cumplo palabras. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Salamanca – *Habráselo* jugado. [...] (*Engañados*, IX, p. 57)

Marcelo – Yo te lo *pondré* en tus manos propias, a fe de quien soy. (*Engañados*, IX, p. 59)

Quintana – ¡Válame Dios! *Iré* porque no suceda algún escandalo. (*Engañados*, IX, p. 63)

Crivelo – Vamos, y daremos noticia de lo pasado. (*Engañados*, IX, p. 63)

Verginio – [...] Veamos si me *darán* a mi hija por fuerça o por grado o mal que les pese. (*Engañados*, X, p. 64)

Verginio – [...] ¿Venís vos hecho de concierto con Gerardo? Pues tené por entendido que no lo *haré* hasta en tanto que me dé mi hija tan sana y tan buena como se la entregué. (*Engañados*, X, p. 65)

Verginio – Que me plazé. Y vamos derecho a mi aposento, donde se *celebrarán* las bodas cumplidamente. (*Engañados*, X, p. 68)

Leonardo – [...] *Veréis* que no sé si *habrá* tampoco hecho Melchior lo que anoche le dejé encomendado. [...] (*Eufemia*, I, p. 57)

Melchior - [...] A ese Melchior échele un soportativo y *verá* cuán recio so con él. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior - A gloria de Dios. Pues aquese Melchior apúntele con alguna cosita al prencipio, por que no vaya a secas, y *verá* lo que pasa (*Eufemia*, I, p. 58)

Leonardo – Máculas *querrás* decir. (*Eufemia*, I, p.59)

Leonardo – [...] No tengo más que avisarte, sino que doquiera que me hallare *serás* a menudo con mis letras visitada; y por agora, en tanto que yo me llevo a oír una misa, *harás* a ese mozo lo que anoche le dejé mandado. (*Eufemia*, I, p. 61-62)

Eufemia – Ve, hermano, en buena hora, y en tus oraciones pide a Dios que me preste aquel sufrimiento que para soportar tu ausencia me *será* conveniente. (*Eufemia*, I, p. 62)

Eufemia – Con tal de que se haga todo, comenzá por do *querréis*. (*Eufemia*, I, p. 62)

Melchior - ¿En agraz? A lo menos no le *podrán* comprehender a la señora esas maldiciones, aunque me perdone. (*Eufemia*, I, p. 63)

Cristina – ¡Ay, señora! Entrese vuesa merced; remediarse ha lo que se pudiere, que ya mi señor *dará* vuelta y *querrá* luego partir. (*Eufemia*, I, p. 67)

Vallejo – [...] y si viérades algunos muertos a mis pies, que no *podrá* ser menos, placiendo a la Majestad Divina, el ojo a la Justicia en tanto que yo me doy escapo. (*Eufemia*, II, p. 69)

Polo – Pues de verdad que es Grimaldicos un honrado mozo, y que maravillo hacer tal cosa; pero él *vendrá* y *dará* su descargo y vos, señor, le *perdonaréis*. (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – Ora, señores, óiganme una razón, y es que yo me quiero poner de por medio, veamos si me *harán* tan señalada merced los dos que no riñan por agora. (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – Hágase vuesa merced a una parte, *veremos* para cuánto es esa gallinilla. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – Para saber después quién me *querrá* pedir su muerte. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – Agora métame una nómina que *hallará* aquí al lado del corazón. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – Pues señor Polo, tomad aquesta espada y por el lado de derecho apretá cuanto pudiéredes, que después que sea essecutada en mi aquesta sentencia os *diré* el porqué. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – Pues, señor, si vos por serme amigo rehusáis, vayan a llamar a un cierto hombre de Piedrahita, a quien yo he muerto por mis propias manos casi la tercera parte de su generación, y aquese, como capital enemigo mío, *vengará* en mí propio su saña. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – [...] Señor Grimaldo, tomad vuestra daga y vos mismo abrid aqueste pecho y sacadme el corazón y abridle por medio y *hallaréis* en él escrito el nombre de vuestro padre Luis de Grimaldo. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – ¡Sus! Vamos, que por el nuevo conocimiento nos *entraremos* por casa de Malata el tabernero, que aquí traigo cuatro reales; no quede solo un dinero que todo no se gaste en servicio de mi más que señor Grimaldos. (*Eufemia*, II, p. 75)

Grimaldo – Muchas gracias, hermano; vuestros tres reales guardaldos para lo que os convenga, que el capiscol, mi señor, *querrá* dar la vuelta a casa. [...] (*Eufemia*, II, p. 75)

Vallejo – [...] Pero guarte, no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no *será* parte para que a mis manos ese pobrete esprítillo, que aunque está con la leche en los labios, no me lo rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Leonardo – *Holgaré* por cierto de quedar, porque aquese caballero y yo, que no sé quien es, nos topamos una jornada de aquí, y sabiendo la voluntad mía, que era estar en servicio de un señor que fuese tal, él por la virtud suya me ha encaminado a esta tierra. (*Eufemia*, III, p. 76)

Polo – Por cierto, señor, que se muestra en él bien que debe de ser persona en quien *habrá* más que de él se dice; pero yo creo que andan por la villa en busca suya. Vuesa merced vaya a palacio, adonde le están aguardando, que no será razón dejar pasar tan buena coyuntura, sino hacer hincapié, que todos le *seremos* prestos para su servicio (*Eufemia*, III, p. 77)

Polo – Gentil mancebo y dispuesto es, señor, y muy buena plática que tiene, y su edad *será* de veinte y cinco o treinta años. (*Eufemia*, III, p. 77)

Polo – Vaya vuesa merced, que yo por acá me quiero ir a dar vuelta por ver si *podré* alcanzar una vista de mi señora Eulalla la negra. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – Fíase el hombre en él pensando «luego *daremos* la vuelta», y ha unas siete horas que anda hombre como perro rastrero, y a mal ni a bien no le he podido dar alcance. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior - Y cuando se volvió a decir el *benalicamus dólime*, que responden los otros *don grácilas*, lleguéme ad aquel que le parecía y díjele: «¡Ea, señor! *¿Habremos* de ir a casa?» (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – Yo le *diré* qué tal. *¿Ha* visto vuesa merced ratón caído en ratonera que, buscando por do soltarse, anda dando topetadas de un cabo a otro para huir? (*Eufemia*, III, p. 79)

Leonardo – Pues agora no puede ser. Anda acá conmigo, que Valiano, que es señor de aqueste pueblo, con quien yo agora de nuevo he asentado, está en vísperas, y téngole de acompañar, y *oíras* las más solemnes voces que oíste en toda tu vida. (*Eufemia*, III, p. 80)

Leonardo – ¡Ah, don traidor, que agora *pagaréis* lo que al cuartaguillo hecistes estar ayuno! *¿Acordaisos?* (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior – Pues pecador fui yo a Dios, hiciérame pagar vuesa merced en pecado donde cometí el delito, y no donde así me puedo caer a una cantonada de esas, que no *hallaré* quien me diga qué has menester. (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – [...] Vete, señor, acostar tú y el señor Leonardo, y déjame con ellos, que yo los *enviaré* antes que amanezca a cazar gaviluchos a los robles de Mechualón. (*Eufemia*, IV, p. 82-83)

Valiano – ¡Válate el demonio! *¿No asegurarás* ese corazón? *¿Quién* me había de enojar a mí en mi tierra, bausán. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Vallejo – A hombre lo encomiendas que aunque venga el de las patas de avestruz con todos sus secuaces dando tenazadas por esa calle, no *bastará* a mudarme el pie derecho donde una vez lo clavare. (*Eufemia*, IV, p. 83-84)

Valiano – ¿No, *callarás*, di?

Valiano – Prosigue, Leonardo, que si ello es así como tú lo pintas, *podrá* ser que hiciese por ti más de lo que piensas. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Leonardo – Señor, yo siempre rescebí y rescibo de tu mano mercedes sin cuenta, pero en cuanto a esta hermana mía tú *sabrás* que es más de lo que tengo dicho. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Leonardo – Camina, que yo seguro que no *quedarás* quejoso. (*Eufemia*, III, p. 81)

Cristina – [...] Bien sé yo que a él no le faltará voluntad para hacello, sino que negocios por ventura más arduos de aquel señor a quien sirve le *estorbarán* de hacer lo que él querría. Así que señora mía, no debes enojarte, que cuando no te pienses *verás* lo que deseas. (*Eufemia*, V, p. 83)

Cristina – Calla, *señora* mía, no te fatigues; que no *habrá* podido más, especialmente que quien sirve a otro, pocas veces es de sí señor. Bien sé yo que a él no le *faltará* voluntad para hacello, sino que negocios por ventura más arduos de aquel señor a quien sirve le *estorbarán* de hacer lo que él querría. Así que señora mía, no debes enojarte, que cuando no te pienses *verás* lo que deseas. (*Eufemia*, V, p. 88)

Gitana – Calla, calla, garrida, garrida, dame limosna por Dioz y *diréte* la buenaventura que tienes de haber tú y la señora. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – ¿Yo? ¡Ay, cuitada! ¿Qué ventura *podrá* tener que sea próspera la que del vientre de su madre nació sin ella? (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Calla, calla, señora honrada, pon un dinerico aquí y *sabrás* maravillas. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina – No *haré* por vida de mi ánima. [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – Pues, señora, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy favorecido de su señor, no *pasará* mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada; mas calla, que aunque sea todo por tu causa, Dios, que es verdadero juez y no consiente que ninguna falsedad esté mucho tiempo oculta, *descubrirá* la verdad de todo ello. (*Eufemia*, V, p. 90-91)

Eufemia – ¡Ay, desventurada hembra! ¿Por causa mía dices que se *verá* esa persona en peligro? ¿Y quién *podrá* ser, cuitada, si no fuese mi querido hermano? (*Eufemia*, V, p. 91)

Gitana – [...] Yo me voy, quedad en buena hora, que si algo más supiere, yo te *vendré* avisar. Quedad con Dioz. (*Eufemia*, V, p. 91)

Cristina – ¿Y de mí no me dices nada, si *seré* casada o soltera? (*Eufemia*, V, p. 91)

Gitana – Mujer *serás* de nueve maridos y todos vivos: ¿qué más quieres saber? Dioz te consuele, señora. (*Eufemia*, V, p. 91)

Gitana – No sé más que decirte; solamente tu trabajo no *será* tan durable que en el tiempo del más fuerte peligro no lo revuelva prudencia y fortuna, que todos remanescáis tan contentos y alegres cuanto la misericordia divina lo sabe obrar. (*Eufemia*, V, p. 91)

Eufemia – [...] ¿Qué te *diré*, sino que después que aquella gitana con nosotros estuvo, una hora sin mil sobresaltos no he vivido? [...] (*Eufemia*, VI, p. 94)

Cristina – ¿Que andan encapuchados? Frailes *querrás* decir. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – Que ordene su álima, y que no *será* nada, placiendo a Dios, que en despegándole aquéste de aquesto le *sacarán* de la cárcel. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Eufemia – Cristina, hija, lee tú esa carta, que no *tendré* yo ánimo ni aun para vella. (*Eufemia*, VI, p. 97)

« [...] De mí cierta *estarás* que *moriré* por alabar a quien no conocía, pues ya la sentencia del señor a quien contigo quería engañar, revocar no se puede, que sólo veinte días de tiempo me han dado para que yo ordene mi ánima y para si algún descargo pudiere dar. [...] » (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

« [...] Y porque, para quejarme de ti, sería derramar razones al viento, vive a tu voluntad, falsa y deshonesto mujer, pues yo sin debello *pagaré* con la cabeza lo que tú con tu desolación ofendiste.» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

Eufemia – [...] ¿Qué deshonestidades tan grandes han sido las mías o quién es aquel que con verdad *habrá* podido, si no fuere con grandísima traición y engaño, no solamente dar señas de mi persona, pero ni aun verme, como tú sabes, por mil paredes. (*Eufemia*, VI, p. 97-98)

Eufemia – [...] Veamos si *podré* en algo remediar la vida de este carísimo hermano, que sin saber la verdad tantas afrentas y tantas lástimas me escribe. (*Eufemia*, VI, p. 98-99)

Paulo – [...] ¿Qué hombre *habrá* en toda esta tierra de más buena ventura que yo, en haciendo justicia de aquéste? Pues, ¿quizá tengo mal testigo en Vallejo, lacayo, que por interés de dos doblas que le prometí en el camino cuando conmigo fue, dice que se *matará* con todos cuantos dijeren al contrario de lo que tengo dicho? [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – [...] ¿Qué señas *haré* para que salga? [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo – ¡Oh, pecador de mí! Asómate, señora Eulalla, a esa ventana y *verásme* y *sabrás* de cierto quién soy. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – San Nicolás de Tolentino *querrás* decir, ¿Y para qué haces la oración, señora? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – [...] aunque agora me ves servir de lacayo, yo te *sustentaré* a toda tu honra. No dejes tú de sacar con que salgamos la primera jornada, que después yo te *haré* señora de estrado y cama de campo y guadameciles. ¿Qué quieres más, mi señora? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – De estrado *querrás* decir. (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – Señora, yo lo *haré*, mas voyme, que toda la tierra está revuelta por ir a ver aquel pobre de Leonardo, que hoy mandan que se haga justicia de él. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – Adiós, mi señora, que el día se viene a más andar, y la gente madruga hoy más que otros días por tomar lugar, porque el pobreto, como era tan bienquisto de todos, aunque era extranjero, toda la gente *irá* para ayudalle con sus oraciones. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – De veta *querrás* decir. ¿Y para qué quieres todo eso, señora? (*Eufemia*, VII, p. 106)

Cristina – Señora, aquí estamos bien, porque en este lugar *podrás* aguardar que al tiempo que Valiano salga le digas lo que te parezca. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Cristina – Esfuérzate, señora, que a tiempo somos que se *descubrirá* la verdad, de suerte que cada cual quede quien es reputado. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – [...] Así que demandad lo que quisiéredes, que cuanto a la justicia que pedís nada se os *negará*. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Valiano – Ofendida y en mi tierra, cosa es que no *soportaré*. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Paulo – [...] Por otro quizá me *habréis* tomado, que yo no os conozco ni sé quién sois. [...] (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Vallejo – ¡Suso, señor! Armémonos todos los de casa, y dame a mí la mano, *verás* cuán presto revuelvo los rincones de esta ciudad y la hago sin querella. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – ¡Ay, señor! Tómele en juramento, que él *dirá* la verdad. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Valiano – Y a esta señora noble, pues tan bien supo salvar la vida de su hermano, quede en nuestras tierras y por señora de ellas y mía, que aun no pienso pagalle con todo aquesto la tribulación que su hermano en la cárcel y ella por le salvar *habrán* padecido. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Eufemia – Como tú, señor mío, mandares, *seré* yo la dichosa. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Vallejo – Abrazado va mi amo con la rapaza; pero yo soy el mejor librado de este negocio, pues me escapé de arrebatar un centenar por testigo falso. Yo voy, que *haré* falta en casa. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

Como se ve, las formas de futuro analítico constituyen la variante regresiva: de hecho, de ello encontramos solo 6 casos (en los personajes no tipizados 3 veces en *Los Engañados* y 1 en *Eufemia*, y en los personajes caracterizados lingüísticamente 2 veces en *Los Engañados*); mientras que de la forma de futuro sintético hallamos 138 casos (en *Los Engañados* 54 veces en los personajes sin caracterización y 7 veces en los personajes caracterizados; en *Eufemia* 63 casos en los personajes no caracterizados y 14 veces en los otros personajes). Asimismo, podemos notar cómo en la comedia *Eufemia* se halla solo un caso de futuro arcaico.

Asimismo, podemos documentar otras formas de futuro –todavía frecuentes en el siglo XVI– en las que se produce metátesis⁶⁹:

Clavela – Bien está. Por tu vida, Guiomar, que nos entremos de presto en el aposento, y tú, [y] Julieta *pornás* esa almohada do sabes, que he visto a Lauro assomar por el cabo de la calle. (*Engañados*, III, p. 31)

Verginio – Primero *vernán* los otros qu’este macho se vaya de aquí. Espera tomaré lo que digo. (*Engañados*, V, p. 39)

Verginio – Tal sea mi vida; cierto *terná* mejor juicio que no la mía. [...] (*Engañados*, VII, p. 47)

Crivelo – Esso haz en cuenta que está hecho. Yo me *porné* d’esta postura... No, sino d’estotra, y ¡çápete, en tierra! Vamos. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Melchior – Señor, ya ellas están vinagre de pura hambre; con el orégano y sal *ternán* con qué sustentarse, si le parece a vuesa merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Por lo que concierne al condicional, hallamos exclusivamente la forma actual:

⁶⁹ Cfr. Lapesa 2000: 778 y Cano Aguilar 2008: 248.

Verginio – Mas, ¡qué bueno *estarías* para retratar! (*Engañados*, I, p. 14)

Marcelo – [...] y agora se quiere casar con una mochacha que la *podría* tener por bisnieta. (*Engañados*, I, p. 16)

Marcelo – Bien está, señor, pero yo más *querría* un rato de contentamiento que cuantos tesoros hay en el mundo. Pero yo me voy, que se haze tarde. (*Engañados*, I, p.16)

Marcelo – ¿Habéis mirado el devaneo d'estos viejos podridos, que *querría* reírme, sino que me falta la gana, que es lo mejor? [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Marcelo – Por cierto no parece sino que fue ayer, y, a buena fe, que son passados buenos diez años, diez, y que les *podríamos* bien echar onze. (*Engañados*, II, p. 19)

Lelia – Todo lo *podría* rodear fortuna; mas por agora perdonáme, que yo sé quién viene allá, que a la tarde seré en vuestra possada y hablaremos más largamente. (*Engañados*, II, p. 21)

Frula – Pues catad, señor huésped, que os aviso que váis advertido de la gente d'esta tierra, porque es la más mala que hay en el mundo, en quien hallaréis tantos engaños que os assombrarán; y vos sois moço, no *sería* mucho engañaros fácilmente. (*Engañados*, VI, p. 43)

Gerardo – Sea bienvenida la señora, digo el galán. Por Dios que os está bien esse hábito, que si yo fuesse vos, que nunca me lo *quitaría*. (*Engañados*, VII, p. 47)

Crivelo – Que no es menester nada d'esso, señor Verginio. ¿No *sabríamos* que ha sido esto? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Salamanca – ¡Qué gentiles alientos para quien *querría* estar en la possada y tener los assadores atravesados por estas tripas! (*Engañados*, IX, p. 60)

Lauro – ¿Cuál olvidar? ¿Y con qué se *podría* pagar un tan conforme amor? (*Engañados*, IX, p. 60)

Lauro – Por el juramento que me has tomado te juro que no le *podría* pagar con otra cosa si no era con tomalla por muger. (*Engañados*, IX, p. 61)

Pajares – ¿Por qué? *Querríame* llegar a la iglesia. (*Engañados*, X, p. 64)

Verginio – [...] Dichoso *sería* yo si tal fuesse. (*Engañados*, X, p. 66)

Leonardo – Carísima Eufemia, *querría*, si Dios de ello fuere servido, comenzar hoy mi viaje y encaminarme ad aquellas partes que servido fuere. (*Eufemia*, I, p. 61)

Leonardo – Cara y amada Eufemia, no procures de estorbar con tus piadosas lágrimas lo que tantos días ha que tengo determinado, de lo cual sola la muerte *sería* parte para estorbalo. [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Melchior - ¡Ora, sus! Ya voy: en el nombre de Dios..., mas ¿sabe vuesa merced qué *querría* yo? (*Eufemia*, I, p. 62)

Cristina – *Haría* mejor a buena fe, señor Melchior Ortiz, de mirar por aquel cuartago, que tres días ha que no se le cae la silla de encima. (*Eufemia*, I, p. 64)

Vallejo – [...] Así *podría* yo andar desnudo e ir de aquí a Jerusalem los pies descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal negocio dejase de castigar. [...] (*Eufemia*, II, p. 69)

Vallejo – Así me *podrían* poner delante todas las piezas de artillería que están por defensas en todas las fronteras de Asia, Africa y en Europa [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – [...] Finalmente, que *sería* mucha parte su buena habilidad para entender y tratar en el oficio de secretario de Valiano, de mi señor; porque como hasta agora sea mozo y por casar, no tiene copia cumplida de los oficiales que a su estado y renta conviene. [...] (*Eufemia*, III, p. 76)

Leonardo – [...] Asimismo, como de mi cosecha no tenga habilidad ninguna, sino es aqueste escrebir y contar que cuando niño mis padres, que en gloria sean, me enseñaron, *acordaría* aquese gentilhomme de dar aviso a vuestro señor de mí, por ver si para su servicio fuese suficiente y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Leonardo – ¡Cuál *andarías*! (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – Vamos, señor, en hora buena; pero si oír voces se pudiese excusar, *rescebiría* yo señaladísima merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior – Agora va razonablemente el partido de Melchior. Pero, ¿no *sabríamos* lo que sobró para mí? (*Eufemia*, III, p. 81)

Cristina – [...] Bien sé yo que a él no le faltará voluntad para hacerlo, sino que negocios por ventura más arduos de aquel señor a quien sirve le estorbarán de hacer lo que él *querría*. [...] (*Eufemia*, V, p. 88)

Gitana – No *querría* que te corrieses por estar tu señora delante. (*Eufemia*, V, p. 90)

Cristina – ¡Ay, amarga de mí, señora! ¿Y no vee que me dijo que diz que *sería* yo mujer de nueve maridos y que todos *estarían* vivos? ¡Ay, malaventurada fui yo! ¿Y cómo puede ser aquello? (*Eufemia*, V, p. 91)

«Si de las justas querellas que tu injusta y abominable persona, Eufemia, a Dios dar debo, de su mano divina el justo premio sobre ti se essecutasse, no sé si *sería* bastante tu deshonestísimo e infernal cuerpo a soportar lo que por sus nefandos e inauditos usos mereces. [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

«[...] Y porque, para quejarme de ti, *sería* derramar razones al viento, vive a tu voluntad, falsa y deshonesto mujer, pues yo sin debello pagaré con la cabeza lo que tú con tu desolación ofendiste.» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

Cristina – [...] y si me perdonares, yo bien te *diría* lo que de aquesto alcanzo. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – Sabe, señora mía, que en los días pasados un hombre como extranjero me pidió por ti, diciéndome si *sería* posible poderte ver o hablar. [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Polo – Mi reina, ¿pues aqueso me dices? No te *podría* yo dejar, que primero no dejase la vida. (*Eufemia*, VII, p. 103)

No obstante, en nuestras comedias podemos encontrar casos de forma de condicional arcaizante con síncope. La forma *debría* (y las similares a esta), de uso frecuente en la Edad Media, sobrevivió hasta hacia 1540 pero, posteriormente, en el siglo XVI, siendo patente que la formación del condicional a partir del infinitivo, fue remplazada por el condicional íntegro *debería*⁷⁰.

⁷⁰ Cfr. Lapesa 2012: 331.

Lelia – Señor amo, a quien con más razón *debría* yo llamar padre, no os debéis de maravillar verme en el hábito que me veís, que, sabida por vos la ocasión, bien cierta estoy que no seré culpante de mi atrevimiento. (*Engañados*, II, p. 19)

Lelia – D’essa manera, señor, mal le pagas. Parésceme que *debrías* procurar por ella y tornar en una amistad tan lícita. (*Engañados*, IV, p. 33)

Eufemia – [...] ¡Ay, hermano! Acordarte *debrías* que al tiempo que tu padre y mío murió, cuánto a ti de él quede encomendada por ser mujer y menor que tu. [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Leonardo – [...] porque, al fin, como yo sea parte y tan principal, no *debrían* mis razones ser admitidas como de otro cualquiera. [...] (*Eufemia*, IV, p. 84)

Como se puede notar, las formas arcaizantes son menos numerosas que las variantes innovadoras: encontramos 4 casos de las primeras (2 en *Los Engañados*, y 2 en *Eufemia*, solo en personajes no tipizados), y 33 de las segundas (en los personajes sin caracterización, 12 veces en *Los Engañados*, y 15 en *Eufemia*; en los personajes cómicos 2 veces en *Los Engañados* y 4 en *Eufemia*). Se puede observar, también, que la forma arcaica atañe solo al verbo *deber*.

5. Fórmulas de cortesía

Del estudio de las fórmulas de cortesía en *Los Engañados* y *Eufemia* destaca un uso diferente del trazado por Lapesa (2012: 332): “La punttilosidad de nuestros antepasados relegó el *tú* a la intimidad familiar o al trato con inferiores y desvalorizó tanto el *vos* que, de no haber gran confianza, era descortés emplearlo con quien no fuese inferior”. Lapesa (2000: 316-325) señala cómo durante el siglo XVI la diferencia entre *vos* y *tú* empezó a reducirse y el uso de *vos* se difundió también se difundió en contextos populares⁷¹.

El uso de las fórmulas de cortesía en las obras que estudiamos refleja un estado de transición. De hecho, en *Los Engañados* estos esquemas aún no operan completamente y siguen las formas de tratamiento del siglo XIV, puesto que los personajes de clase alta, Verginio y Gerardo, se tratan de *tú* (empleado en esa época con inferiores o con iguales de gran confianza) cuando están concertando las bodas de la hija de Verginio con Gerardo:

Gerardo – ¡Paréscete, Verginio, ser tiempo de darse conclusión en aquel concierto que ya otras veces *tú* y yo hemos comença[do] a texer? (*Engañados*, I, p. 11)

Verginio – Señor Gerardo, no *tengas* pensamiento que esté yo con menos congoxa que *tú* podrás tener [...]. (*Engañados*, I, p. 11);

⁷¹ Sobre las fórmulas de cortesía en el siglo XVI, cfr. también Cano Aguilar 2008: 244.

y, sin embargo, pasan al *vos*, a partir de la escena VII, cuando, descubierto que Lelia ha salido del monasterio y vaga por la ciudad en trajes masculinos, se pone en duda su futura unión con el anciano:

Verginio – ¿Qué *queréis*, señor, que os diga? [...]. (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – Y dígame, señor Verginio, ¿*tenéis* por cosa cierta andar *vuestra* hija Lelia en el hábito que *dezís*? ¿Y de quién lo *habéis* sabido? (*Engañados*, VII, p. 46)

En el último parlamento de Gerardo destaca la situación de confusión que existe en la época en las fórmulas de tratamientos, ya que Gerardo usa siempre el *vos*, salvo en la parte inicial de la frase (*dígame*) cuando se dirige a Verginio tratándolo de *vuesa merced*, fórmula que adoptará al final de la obra, en la décima escena, en la que se produce el desenlace:

Gerardo – ¿Qué *le parece*, señor Verginio? [...] (*Engañados*, X, p. 67)

Siempre en el ámbito de la clase alta, entre familiares, vemos cómo Gerardo trata de *vos* a su hija Clavela, y ella se dirige a él tratándolo de *tú* o de *vuesa merced*:

Clavela – [...] ¿Qué's lo que *mandas*, señor?

Gerardo – No, cosa ninguna, hija; que si *os* envié a llamar no fue más por no dezillo a essa lengua de tordo. Por vida *vuestra*, que si viniere Verginio, padre de Lelia, a demandar por mí, que le *digáis* que en casade Milán Muñoz, el tendero me hallará. [...]

Clavela – *Pierda* cuidado. (*Engañados*, III, p. 25)

Por lo que se refiere a Verginio, podemos ver cómo se dirige a su hija Lelia, cuando se encuentra con Fabricio (que Verginio cree su hija vestida de hombre). El hombre se dirige a la supuesta hija alternando el *tú* y el *vos*:

Verginio – ¿Qué es aquesso, hija Lelia? ¿Qué passos son estos en que *andas*? [...] ¿Por qué no me *hablas*? [...] (*Engañados*, VII, p. 47-48)

Verginio – No *murmuréis*, hija, sino *andad* acá conmigo a la possada. [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

En la misma conversación también se puede notar cómo Fabricio, que no conoce al hombre que lo ha confundido con Lelia, le contesta hablándole de *vos*:

Fabricio – ¿Dezís a mi, hombre honrado? (*Engañados*, VII, p. 48)

Por lo que se refiere a los personajes de clase baja, estos se dirigen, en actitud reverencial, a sus amos tratándolos de *vos*. Así le hablan el *simple* Pajares a su *amo* Vergino y el *lacayo* Crivelo a Gerardo:

Pajares – Yo caí, yo, que hombre soy yo para caer cincuenta veces muy mejor que *vos*. (*Engañados*, I, p. 13)

Crivelo – Passo, passo, señor Gerardo, *tené* un poco de respecto, siquiera por quien están en medio. (*Engañados*, VIII, p. 52);

o de *vuesa merced*, como Pajares, el *preceptor* Marcelo a Verginio, el *lacayo* Crivelo a Gerardo y la *moza* Julieta a Verginio y a su *ama* Clavela:

Pajares – ¿*Diz* que no hay quien me entienda? Espere *vuesa merced*, que yo le cogeré a las palabras. [...] (*Engañados*, I, p. 13)

Marcelo – *Pierda* cuidado. (*Engañados*, I, p. 13)

Crivelo – *Téngase*, señor, y *mire* quién está delante. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Julieta – ¡Ay, señor Verginio! por amor de Dios, que *se vaya* presto de aquí. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Julieta – ¿Pues por qué consiente *vuesa merced* que me deshnonre delante d'ella esta cara de párago por rempjar? (*Engañados*, III, p. 27)

Hay dos casos, sin embargo, que discrepan con lo anterior ya que el *paje* Lelia/Fabio, el *lacayo* Crivelo y el *ayo* Quintana tratan a Fabricio de *tú*:

Fabio – ¿Qué *quieres* que te diga, sino que harto ciego es el que no vee por tela de cedaço? [...] (*Engañados*, IV, p. 32)

Crivelo – Que yo *te* lo diré, señor [...]. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Quintana – Fabricio, *abraça tu* padre. (*Engañados*, X, p. 67)

Por otro lado, los personajes de clase alta se dirigen a sus inferiores empleando el *tú*:

Verginio [al *simple* Pajares] – ¿Qué's aquesto, Pajares? ¿Cómo *sales* así? [...] (*Engañados*, I, p. 13)

Lauro [a su *paje* Fabio/Lelia] – ¿Qué *te* parece, mi Fabio, cuán desgraciados habemos sido? ¿*Has visto* a qué tiempo tan oportuno veníamos y cómo mi señora Clavela se escondión con tanta presteza? (*Engañados*, IV, p. 32)

Gerardo [a la *moza* Julieta] – *Vuelve* acá, rapaza, ¿*pensabas* que no te habían visto? Di, ¿dó *dabas* la vuelta, hurona? (*Engañados*, VII, p. 46)

Verginio [a la *moza* Julieta] – ¿Y *tú* de dónde le *conoces*? (*Engañados*, VIII, p. 48)

Lauro [al *lacayo* Crivelo] – *Cuéntame*, Crivelo, lo que a contarme *empeçaste*, sin errar tan sólo un punto. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Diferente es el caso reservado a los *preceptores* y al *mesonero*, a los que los otros personajes, incluso los de clase alta, se dirigen utilizando el *vos*:

Verginio [al *preceptor* Marcelo] – Y agora, ¿por qué *reñíades*, dezíme, Marcelo? (*Engañados*, I, p. 14)

Lelia [al *preceptor* Marcelo] – Señor amo, a quien con más razón debería yo llamar padre, no *os debéis* de maravillarse en el hábito que me *veis*, que, sabida por *vos* la ocasión, bien cierta estoy que no seré culpante de mi atrevimiento. (*Engañados*, II, p. 19)⁷²

Fabricio [al *mesonero* Frula] – Señor huésped, ya *os* tengo dicho que, si despertare aquel honrado hombre que en mi compañía viene [...], que le *digáis* que soy ido a oír una missa [...]
(*Engañados*, VI, p. 42)

Salamanca [al *ayo* Quintana] – Bien *tenéis* que callar, domine faldetas [...] (*Engañados*, IX, p. 58);

a Frula, Salamanca se dirige incluso tratándolo de *vuesa merced*:

Salamanca [al *mesonero* Frula] – Y *dígame*, señor mesonero o bodegonero o cómo es *su* gracia [...] (*Engañados*, VIII, p. 54)

Los personajes de clase baja, en cambio, generalmente mantienen unas relaciones basadas en el tuteo, que, en algunas ocasiones puede alternarse con el voseo:

Marcelo [al *simple* Pajares] – *Aguardad*, doñ'asno, que yo *os* haré dezir de no cuando *os* mandaren la cosa. (*Engañados*, I, p. 13)

Marcelo [al *simple* Pajares] – *Quédate* con mal año que te dé Dios. (*Engañados*, I, p. 17)

Pajares [al *preceptor* Marcelo] – [...] ¿*Parésceos* bien cuál *habéis* parado la caña con que la otra hazía la cama? [...] (*Engañados*, I, p. 13)

Julieta [a la *negra* Guiomar] – Pues *agradeceldo* a quien está delante, que en buena fe que quiça... (*Engañados*, III, p. 27)⁷³

⁷² Nótese que el *preceptor* se dirige a Lelia tratándola de *tú*, de la misma manera que hace su padre Verginio.

Julieta [a la *negra* Guiomar] – ¡Mal corrimiento venga por *ti*, amén. (*Engañados*, III, p. 30)

Julieta [a Fabricio que ella cree el *paje* Fabio] – ¿Qué es esto? ¿*Andas* de camino, Fabio? [...] ¿Qué es de *tu* señor? (*Engañados*, VI, p. 43)⁷⁴

Frula [al *simple* Salamanca] – ¿Yo no *te* dixé que no sé más de cuanto el moço salió primero por essa puerta, que el otro como abad se fue en su busca? (*Engañados*, VIII, p. 54)

[El *ayo* de Fabricio] Quintana [al *simple* Salamanca] – *Calla*, diablo, con tu comida. (*Engañados*, IX, p. 58)

Un uso muy parecido –aunque en algunos casos menos coherente– de las formas alocutivas se encuentra en *Eufemia*, uso que se puede resumir de esta manera:

1. La segunda persona singular (que refleja el tuteo) es empleado por:

a. Personajes de igual estrato social.

Por ejemplo, los hermanos Eufemia y Leonardo entre sí:

Eufemia – ¡Qué! ¿Todavía *estás* determinado de caminar sin saber a dó? ¡Cruel cosa es ésta! Mi hermano *eres*, pero no te entiendo [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Leonardo – Cara y amada Eufemia, no *procures* de estorbar con *tus* piadosas lágrimas lo que tantos día ha que tengo determinado [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

O Leonardo y y el *señor de baronías* Valiano:

Valiano – [...] Leonardo, y *dime*: ¿aquesa hermana *tuya*, después de ser tan hermosa como dices, es honesta y bien criada? (*Eufemia*, I, p. 84)

Leonardo – Señor, *tú* te puedes mejor informar que yo decirlo [...]. (*Eufemia*, I, p. 84)

O también Valiano con el *anciano* Paulo:

Valiano – *Dime*, Paulo: ¿y es posible esto que me *cuentas*, que *tú* *has* estado en la casa de esta Eufemia [...]? (*Eufemia*, I, p. 92)

⁷³ El personaje de la *negra* se dirige a su *ama* Clavela, a Gerardo y a la *moza* Cristina, alternando *tú* y *vos*; sin embargo, no consideramos sus parlamentos, caracterizados por una lengua altamente deformada, como significativos a la hora de analizar las fórmulas de tratamiento.

⁷⁴ Nótese que la misma Julieta, posteriormente, en un parlamento se dirige a Fabricio de *vos*. Parecería que se trata de un cambio debido a la actitud altiva del hermano de Lelia (que no entiende por qué la *moza* lo llame Fabio), casi que la fórmula de cortesía fuera empleada a modo de burla:

Julieta – [...] ¿Hate dado *tu* amo essa capa?

Fabricio – ¿Mi amo? Mi amo es mi buen dinero.

Julieta – ¿Ya *mandáis* dineros, Fabio? (*Engañados*, VI, p. 44).

Paulo – Que yo propio he dormido con ella en su mismo lecho. ¿Qué más *quieres*? (*Eufemia*, I, p. 92)

Sin embargo, en el desenlace de la comedia, Valiano cambia el trato hacia Paulo y se dirige a este empleando la forma *vos*, quizás porque, por la traición perpetrada por el anciano, quiera marcar la distancia entre superior e inferior:

Valiano – *Poné* la mano en vuestra espada, Paulo. (*Eufemia*, I, p. 109)

Asimismo, el tuteo es la forma empleada por Eufemia cuando se relaciona con Valiano y con Paulo:

Eufemia – Señor ilustre, extranjera soy, en *tu* tierra me hallo, justicia *te* pido. (*Eufemia*, I, p. 108)

Eufemia – No me burlo, traidor, que de muchas veces que *dormiste* conmigo en mi cama, la postrera noche me *hurtaste* una joya muy rica debajo la cabecera de mi cama. (*Eufemia*, I, p. 108)

Sin embargo, Valiano y Paulo tratan de *vos* a Eufemia, lo que podría explicarse por el hecho de que no conocen la real identidad de la mujer:

Valiano – [...] Decidme, señora; ¿quién es el que ha sido parte para enojaros? (*Eufemia*, I, p. 108)

Paulo – ¿Yo! ¿Burláis de mí, señora, o queréis pasar tiempo con la gente? (*Eufemia*, I, p. 108)

b. Personajes de clase alta cuando se dirigen a personajes de clase inferior (en algunos casos lo alternan con el *vos*).

Así vemos cómo Leonardo y Eufemia, dirigiéndose al *simple* Melchior, varían –incluso en un mismo parlamento– entre el uso de *tú* y el de *vos*, lo que manifiesta la incertidumbre de las fórmulas de tratamientos en esta época de cambios.

Leonardo – ¡Oh, mal *os* haga Dios, que tantos términos habemos de tener para que *salgáis*! (*Eufemia*, I, p. 58)

Leonardo – Eso en cuanto a la madre. Y *tu* padre, ¿era oficial? (*Eufemia*, I, p. 59)

Leonardo – ¡Por cierto, que *sois* hijo de honrado padre! (*Eufemia*, I, p. 60)

Leonardo – *Calla* un poco, que *tu* señora sale, y *éntrate*. (*Eufemia*, I, p. 61)

Eufemia – *Sal* aquí, que *eres* de menester. (*Eufemia*, I, p. 62)

Eufemia – Pues, si lo *sabéis*, *haceldo* y *despachá*, que *vuestro* señor es ido a oír una misa y será presto de vuelta. (*Eufemia*, I, p. 62)

Eufemia – [...] *¿Paréscete* que es bien dejar el cuartago por quitar la silla tre días ha? *Ved* con qué alientos estará para hacer jornada. (*Eufemia*, I, p. 65)

El mismo trato es empleado tanto por Eufemia como por la *moza* Cristina al hablar con la *gitana*:

Cristina – *¿No podéis* demandar allá afuera? [...] (*Eufemia*, I, p. 89)

Eufemia – Yo lo creo, agora sí *habéis* acertado. (*Eufemia*, I, p. 89)

Cristina – *¿Y* de mí no me *dices* nada, si seré casada o soltera? (*Eufemia*, I, p. 91)

Eufemia – *¿No* me *dices* más en mi negocio, y así me *dejas* dudosa de mi salud? (*Eufemia*, I, p. 90)

En cambio, Eufemia trata siempre de *tú* a la *moza* Cristina, lo que también podría revelar el trato de intimidad familiar que existe entre la superior y la subalterna:

Eufemia – [...] *Corre*, Cristina; *mira* si es verdá lo que éste dice. (*Eufemia*, I, p. 65)

O también Valiano con el *lacayo* Vallejo:

Valiano – [...] *¿No asegurarás* ese corazón? (*Eufemia*, I, p. 83)

c. Personajes de clase baja hacia personajes de clase superior, lo que también refleja la situación de fluctuación de formas antes de que se extendiera el uso de *vuestra/vuesa merced* como fórmula de cortesía:

Es el caso del *lacayo* Vallejo cuando se dirige al *señor* Valiano:

Vallejo – [...] ¡Ah, pecador de mí, señor! *¿A* qué efecto *has* salido a poner en peligro *tu* persona? *Vete*, señor, acostar *tú* y el señor Leonardo, y *déjame* con ellos [...] (*Eufemia*, I, p. 82)⁷⁵

O de la *gitana* cuando se dirige a Eufemia y a Cristina:

⁷⁵ Vallejo trata siempre de *tú* al *señor de baronías* Valiano, de manera que no podemos aceptar la propuesta de González Ollé que, a propósito del parlamento “Eres mi señor y tengo de sufrirte” (*Eufemia*, I, p. 83), afirma, en nota: “Eds. antiguas *el es*, quizá correcto, pese a *-te*.” (Rueda 1967: 83 n.). Otra opinión es la de Lapesa 2000: 335 que considera la fórmula de tratamiento *él* en “*Él* es mi señor, y tengo de sufrirte” un desacierto por parte del *lacayo* ya que “Tratar de *él* a un superior manifestaba rusticidad y torpeza” (Lapesa 2000: *ibíd.*). No obstante, nos resulta difícil conciliar el uso de una fórmula de tercera persona con el pronombre enclítico *-te*.

Gitana – [...] ¡Dios *te* guarde, señora honrada, Dios *te* guarde! ¡Una limoznica, cara de oro, cara de siempre novia, *daca*, que Dios *te* haga prozperada y *te* dé lo que deseas, buena cara, buena cara! (*Eufemia*, I, p. 88)

Gitana – *Calla, calla*, garrida, *dame* limosna por Dios y diréte la buenaventura que *tiene*s de haber *tú* y la señora. (*Eufemia*, I, p. 89)

d. Personajes de clase baja entre sí:

Es el caso de tuteo empleado por el *simple* Melchior y la *moza* Cristina cuando hablan entre sí.

Melchior – Mas me maravillo, hermana Cristina, de lo que *dices* [...]. (*Eufemia*, I, p. 64)⁷⁶

Cristina – [...] ¡Ah, Melchior, hermano!, *tú* seas muy bien venido: ¿qué nuevas *traes* a mi señora? *Di*: ¿qué tal queda señor? (*Eufemia*, I, p. 94)

No obstante, Cristina, en un caso trata a Melchior de *vos* (el paso del tuteo al voseo, como observa Lapesa (2000: 317) constituía una señal de irritación y enfado):

Cristina – ¿Cómo finado? ¿Qué *decís*? (*Eufemia*, I, p. 95)

2. *Vos* es usado:

a. En el trato de los personajes de clase alta hacia los subalternos, lo que refleja la norma innovadora:

Aparte que en los casos de alternancia entre *tú* y *vos* antes citados, el *vos* es empleado, por ejemplo por Leonardo cuando habla con el *lacayo* Polo:

Leonardo – *Vengáis* norabuena, mancebo. (*Eufemia*, I, p. 76)

b. Entre personajes de clase baja (lo que demuestra la difusión en ambientes más bajos):

Como se nota en los parlamentos entre la *vieja* Jimena y Melchior:

Melchior – Paramento de bodegón, *allegá, allegá* [...]. (*Eufemia*, I, p. 64)

Jimena – La retórica como la *quisiérades*, que respuesta no ha de faltar. (*Eufemia*, I, p. 66)

⁷⁶ En esta misma escena, sin embargo, en un caso, Cristina trata a Melchior con la tercera persona singular, lo cual, considerado el contexto redundante de afectaciones de la frase, parece ser un uso irónico de la forma de cortesía hacia un personaje de par nivel social, sobre todo después de la exhortación de Melchior a ser tratado con cortesía: “*Haría* mejor a buena fé, *señor* Melchior Ortiz, de mirar por aquel cuartago, que tres días ha que no se le cae la silla de encima”. (*Eufemia*, I, p. 64).

Y en el caso de parlamentos en los que el *lacayo* Vallejo, alternándolo con *vuesa merced*, se dirige al *lacayo* Polo:

Vallejo – Bien está. Señor Polo, la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de gente *dobléis* vuestra capa y *os asentéis* encima y *tengáis* cuenta en los términos que llevo en mis pendencias [...]. (*Eufemia*, III, p. 69)

Vallejo – ¿Más quiere *vuesa merced*, señor Polo, sino que llevando el rapaz la falda al capiscol, su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la faja de la capa de la librea? [...] (*Eufemia*, III, p. 69)

c. Personajes de clase baja, que lo emplean alternadas con las fórmulas alocutivas *vuesa merced* y *señor* (con el verbo en tercera persona singular), cuando hablan con personajes de clase superior.

Es el caso de los parlamentos dirigidos por el *simple* Melchior a Leonardo y Eufemia:

Melchior – [...] *Henchí* en mal punto el ringlón si *queréis* que responda. (*Eufemia*, I, p. 57)

Melchior – [...] A ese Melchior *échele* un soportativo y *verá* cuán recio so con él. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – ¿No le sabe *vuesa merced* otro nombre? (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – Ya, ya; no me *digáis* más, que ya voy atinando lo que me *quiere*. (*Eufemia*, I, p. 62)

Melchior – Señora, no se engañe *v[uesa] m[erced]* [...] (*Eufemia*, I, p. 65)

Cristina – *Callá*, señora mía, no *diga* tal, que aquéste sin duda desvaría. ¿No lo conoce ya *vuesa merced*? (*Eufemia*, I, p. 95)

La tercera persona del singular con el alocutivo *vuesa merced* es la fórmula más empleada en el caso de parlamentos hacia personajes de clase superior, como en el caso de la *vieja* Jimena y la *moza* Cristina cuando se dirigen a Eufemia; del *lacayo* Polo cuando habla con Leonardo. Se trata de una fórmula que refleja los cambios en los tratamientos formales, de los que se encuentran ejemplos ya en el siglo XIII, que se difunden, con el gusto por las solemnidades en el siglo XV, y de los que empiezan a documentarse copiosos testimonios en el siglo XVI⁷⁷.

Jimena – ¡Ay, señora! Déjeme *vuesa merced* llegar a ese pailón de coser meloja. [...] (*Eufemia*, I, p. 64)

Cristina – ¡Ay, señora, qué desventura tan grande! Mire *vuesa merced* [...] (*Eufemia*, I, p. 66)

⁷⁷ Lapesa 2000: 317-320.

Polo– [...] Dígame: ¿es *vuesa merced* un extranjero que llegó los días pasado a este pueblo [...] ? (*Eufemia*, I, p. 76)

Sin embargo, es empleada también por el *paje* Grimaldo cuando se dirige al *lacayo* Polo:

Grimaldo – Hágase *vuesa merced* a una parte, veremos para cuánto es esa gallinilla. (*Eufemia*, I, p. 70)

Lo que contrasta con el uso de *tú* cuando habla con Vallejo:

Grimaldo – *Tú* lo eres ¿hablo yo con otro alguno? (*Eufemia*, I, p. 71)

Forma que tenía que resultar extraña ya que el mismo Vallejo contesta:

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir, que se ponga este desbarbadillo conmigo *a tú po tú*? (*Eufemia*, I, p. 71)

Otro caso de empleo de las formas de cortesía *señora* y *vuesa merced* con la tercera es la con la que el *paje* Polo, alterándola con el *tú*, se dirige a la *negra* Eulalla, lo que bien puede ser el reflejo de un artificio para ganarse las simpatías de la mujer.

Polo – ¡Ah, *señora* mía, Eulalla! ¡Ah, *señora*! ¡Qué embebida está en su música! (*Eufemia*, I, p. 101)

Polo – ¡Ah, *señora* Eulalla! No te alteres, que que te llama no te desea sino *hacerte* todo servicio. (*Eufemia*, I, p. 101)

Polo – ¡Oh, pecador de mí! *Asómate*, *señora* Eulalla, a esa ventata y *verásme* y *sabrás* de cierto quién soy. (*Eufemia*, I, p. 102)

Polo – ¡Oh, bendito aquel que *te* dejó entender! (*Eufemia*, I, p. 102)

Polo – *Señora* mía, por una pieza como *vuesa merced* aun es temprano para *servilla*. (*Eufemia*, I, p. 102)

Polo – Que *la* guarde Dios, y ¿de qué? (*Eufemia*, I, p. 102)

Por otro lado, en los diálogos de la obra queda reflejada la forma *vuessa merced*, así como describe su uso Lapesa (2012: 332): “En otro caso, había que tratar de *vuestra merced* o *vuestra señoría*; la repetición originó el paso de *vuestra merced* a *vuesa merced*, *vuesarced*, *vuesañced*, etc., y finalmente a *voacé*, *vucé*, *vuced*, *vusted*, *usted*”⁷⁸.

⁷⁸ Cfr. también Lapesa 2000: 319.

[...] Sé que se holgarán en extremo *vuessas mercedes*, si están atentos [...] (*Engañados*, *Argumento del autor*, p. 10)

Pajares – ¿Diz que no hay quien me entienda? Espere *vuessa merced*, que yo le cogeré a las palabras. ¿Qué está a la entrada de la escalera junto al soterrano, al rincón. (*Engañados*, I, p. 13-14)

Pajares – Yo le diré a *vuessa mercé* qué tal, que me dezían que parecía calabaza en conserva o milanazo con liga (*Engañados*, I, p. 14)

Pajares – ¡Ande d'ahí! ¿También haze *vuessa merced* de las suyas como hijo de madre? (*Engañados*, I, p. 15)

Pajares – ¿También hace *vuessa merced* de las suyas como hijo de madre? (*Engañados*, I, p. 15)

Pajares – ¿Paréscele a *vuessa merced* que, si topa por ahí el hombre con alguno del Almendralejo, que irán buenas nuevas a mi padre? (*Engañados*, I, p. 15)

Julieta – ¿Pues por qué consiente *vuessa merced* que me deshonre delante d'ella esta cara de párago por remojar (*Engañados*, III, p. 27)

Pajares – Ora juro al cielo de Dios, mostramo, si yo sé a qué tengo d'ir, ni a qué efeto *vuessa merced* m'envía [...]. (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares - Apártese *vuessa merced* de mi cobridero, y perdone” (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares – Esso *vuessa merced* lo dirá, que yo no lo veo ni descubro palmo de tierra. (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – Dize la verdad; mas, pecador de mí y de *vuessa merced*, y perdone que los parto por medio, ¿quiere que me ande yo de calle en calle halconeando, dando manotadas como pez que ha caído en el garlito, o como mulo de añoria, que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto?” (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – ¿Quién le demanda cabalgadura? Cabalga blanda me diesse *vuessa merced*, que cabalga dura ni grado ni gracias. (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – ¿No ve *vuessa merced* que dize el cura de nuestro pueblo [...]? (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – No me prometa *vuessa merced* cosa ninguna, qu'esso de garrote no es cosa que me conviene por agora. (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – Y a *vuessa merced* estánle diziendo ya no es de menester el garrote, y él no sino sacudir como en costal relleno. [...] (*Engañados*, V, p. 40-41)

Julieta – Digo que mi señor se está armando con determinación de matar a *vuessa merced*. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – Señor Verginio, bien puede *v. m.* enviar este moço a casa a desarmarse. (*Engañados*, X, p. 65)

Melchior – Agora soy contento. ¿Qué manda *vuesa merced*? (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – Que no lo hago en mi álima, sino porque sienta esta mala vieja que soy honrado en la boca de *vuesa merced* [...]. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – ¿No le sabe *vuesa merced* otro nombre? (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – Miente *vuesa merced* los cargos de un pueblo. (*Eufemia*, I, p. 60)

Melchior - ¡Ora, sus! Ya voy: en el nombre de Dios..., mas ¿sabe *vuesa merced* qué quería yo? (*Eufemia*, I, p. 62)

Jimena - ¡Ay, señora! ¿Paréscele a *vuesa merced* qué se ha dejado decir ese cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? [...] (*Eufemia*, I, p. 63)

Jimena - ¡Ay, señora! Déjeme *vuesa merced* llegar a ese pailón de coser meloja. ¿Paresce cuál me para el aguja de ensartar matalafes? (*Eufemia*, I, p. 64)

Melchior - Señora, no se engañe *v[uesa] m[erced]*, que en ahorcando mi padre a cualquiera, no hablaba más el juez en ello que si nunca hubiera tocado el él. (*Eufemia*, I, p. 65-66)

Cristina - ¡Ay, señora, qué desventura tan grande! Mire *vuesa merced*: ¿cómo ha de comer el rocín con el freno y todo en la boca? (*Eufemia*, I, p. 66)

Cristina - ¡Ay, señora! Entrese *vuesa merced*; remediarse ha lo que se pudiere, que ya mi señor dará vuelta y querrá luego partir. (*Eufemia*, I, p. 67)

Vallejo - ¿Más quiere *vuesa merced*, señor Polo, sino que llevando el rapaz la falda al capiscol, su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la faja de la capa de la librea? [...] (*Eufemia*, II, p. 69)

Grimaldo - Hágase *vuesa merced* a una parte, veremos para cuánto es esa gallinilla. (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo - ¿*Vuesa merced*? ¿Y es cierto aqueso de *ese* campo? (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo - Ya, ya sé qué es eso. - A *vuesa merced*, que sabe negocios de honra, señor Polo, lo quiero contar, que a semejantes pulgas no acostumbro dar satisfecho. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo - Señor Polo, aflójeme *vuesa merced* un poco aquestas ligagambas. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo - Déjeme *vuesa merced* hacer lo que debo. [...] (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo - Señor Polo, vea *vuesa merced* si quiere aqueso pobrete mozo que le digan algo a su padre o qué misas manda que le digan por su alma. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo - ¿Qué me cuenta *vuesa merced*? (*Eufemia*, II, p. 74)

Polo - Dígame: ¿es *vuesa merced* un extranjero que llegó los días pasados a este pueblo en compañía del mayordomo, de aquí, de esta tierra? (*Eufemia*, III, p. 76)

Polo - Porque anoche sobre mesa trataron de la habilidad suya, y asimismo cómo era *vuesa merced* muy gentil escribano y excelente contador. Finalmente, que sería mucha parte su buena habilidad para entender y tratar en el oficio de secretario de Valiano, de mi señor; porque como hasta agora sea mozo y por casar, no tiene copia cumplida de los oficiales que a su estado y renta conviene. Holgara yo que *vuesa merced*⁷⁹ quedase en esta tierra y en servicio de ella, por ser uno de los virtuosos caballeros que hay en estas partes. (*Eufemia*, III, p. 76)

Polo - Vaya *vuesa merced*, que yo por acá me quiero ir a dar vuelta por ver si podré alcanzar una vista de mi señora Eulalla la negra. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior - Para que me pregonara como a bestia perdida, y así de lance en lance me adestrara donde a *vuesa merced*. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior - Como *vuesa merced* iba ocupado hablando con aquel amigo, que no fue hombre sino azar para mí, yo desvíeme un poco, pensando que habrían de secreto [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

⁷⁹ *Mercad* en el texto que estudiamos, seguramente error de imprenta.

Melchior – [...] Y no más cuanto doy la vuelta a ver una tabla de pasteles que llevaba un mochacho en la cabeza, atraviesan a mí otros dos, que verdaderamente el uno parecía a *vuesa merced* en las espaldas [...]; yo *contino* allí detrás, pensando que era *vuesa merced*. [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – Yo le diré qué tal. ¿Ha visto *vuesa merced* ratón caído en ratonera que, buscando por do soltarse, anda dando topetadas de un cabo a otro para huir? (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – Señor, ya ellas están vinagre de pura hambre; con el orégano y sal ternán con qué sustentarse, si le parece a *vuesa merced*. (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior – Pues pecador fui yo a Dios, hiciérame pagar *vuesa merced* en pecado donde cometí el delito⁸⁰, y no donde así me puedo caer a una cantonada de esas, que no hallaré quien me diga qué has menester. (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – ¡Ah! Dios te perdone, Leonor de Balderas, aquella, diga *vuesa merced* que era mujer para dar de comer a un ejercito. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Paulo – [...] Yo, como lo sabía antes de agora, así como yo había dicho a *vuesa merced*, que no eran menester muchos casamenteros, coléme allá, especialmente que de otras vueltas la dama me conocía y me había llevado mis reales. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Melchior – ¡Válame Dios! Y no se aqueje *vuesa merced*, que primero bien sé que le han de confesar, que ya lo ha dicho el uno de aquestos que andan encapuchados. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Cristina – Callá, señora mía, no diga tal, que aquéste son duda desvaría. ¿No lo conoce ya *vuesa merced*? [...] (*Eufemia*, VI, p. 95)

Polo – Señora mía, por una pieza como *vuesa merced* aun es temprano para servilla. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Y también hallamos dos casos de *su merced*:

Verginio – D’essa manera razón tiene *su merced*. Entre en la posada y ensille un poyo d’essos en que vaya caballero. (*Engañados*, V, p. 38)

Cristina – ¡Ay, señora mía! Y el que con él viene es el extranjero al que yo por su importunidad di las señas de *su merced* y de su cuerpo. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Asimismo, encontramos casos de *señor* antepuesto a nombres propios, en algunos casos empleado en la misma frase junto con *vuesa merced*:

Verginio – *Señor* Gerardo, no tengas pensamiento que esté yo con menos congoxa que tú podrás tener [...]. (*Engañados*, I, p. 11)

Gerardo – Mira, *señor* Verginio: si, como yo muchas veces he imaginado, no te hallas a tiempo ni con dineros para comprar atavíos a tu hija o para otras cosa que a este efeto conviene, dímelo; que de los que yo tuviere, te prestaré de muy buena voluntad. (*Engañados*, I, p. 11)

Verginio – Yo te lo agradezco, aunque por agora no faltan, señor. (*Engañados*, I, p. 11)

⁸⁰ Para González Ollé (en Rueda 1967: 80 n.) se trata del reflejo del verso de romance “por do más pecado había”.

Verginio – ¡Guárdenos Dios, *señor*! Pues, ¿adónde había de estar?, habiéndola yo dexado por mi propia mano en compañía de otra prima mía que en el mismo monesterio ha hecho profesión? Mas dime, *señor*, ¿a qué efecto me lo preguntas? (*Engañados*, I, p. 12)

Gerardo – No creas, *señor*, que lo pregunto sin causa. (*Engañados*, I, p. 12)

Gerardo – Yo, *señor*, te lo diré. [...] (*Engañados*, I, p. 12)

Verginio – Pues ten entendido, *señor* Gerardo, que, si esso han dicho las monjas, no es sino por hazer a mi hija que profesasse, porque assí las unas como las otras he sabido yo que le han cobrado grandíssima afición (*Engañados*, I, p. 12)

Pajares – No, en verdad, *señor* desposado. (*Engañados*, I, p. 14)

Marcelo – *Señor*, quería llegarme a Sancta Bárbara por aquella moça y roguéle a este asno que, pues estaba ansí, se reboçasse y tomasse un manto por que me fuesse acompañando y traxesse no sé que baratijas que Lelia tiene en el monesterio. (*Engañados*, I, p. 14-15)

Gerardo – *Señor* Verginio, yo me entro. Y en essotro negocio, lo dicho, dicho; y en lo que toca al dote, a lo concertado me remito. (*Engañados*, I, p. 16)

Verginio – *Señor*, a la mano de Dios, ya vee que no se entiende en otra cosa. (*Engañados*, I, p. 16)

Gerardo – Muy bien, *señor*. (*Engañados*, I, p. 16)

Marcelo – [...] Por Dios, *señor*, más estimara verla baxo tierra que no casada con esse diablo [...]. (*Engañados*, I, p. 16)

Marcelo – Bien está, *señor*, pero yo más querría un rato de contentamiento que quantos tesoros hay en el mundo. Pero yo me voy, que se haze tarde. (*Engañados*, I, p.16)

Lelia – *Señor* amo, a quien con más razón debería yo llamar padre, no os debéis de maravillarse verme en el hábito que me veis, que, sabida por vos la ocasión, bien cierta estoy que no seré culpante de mi atrevimiento. (*Engañados*, II, p. 19)

Lelia – *Señor*, como fortuna, amor y mala suerte todos tres se han conformado contra mí... (*Engañados*, II, p. 19)

Lelia – Pierde cuidado, *señor*, que luego doy la vuelta. A Dios. (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – ¿Qué haciendas son la vuestras, *señora*? (*Engañados*, III, p. 23)

Clavela – [...] ¿Qué's lo que manda, *señor*? (*Engañados*, III, p. 25)

Clavela – Déxela, *señor*, que yo me acordaré dello; vaya en buena hora. [...] (*Engañados*, III, p. 26)

Clavela – ¡Ah, *señora* Julieta! ¡Ah, dueña! ¿No salís? (*Engañados*, III, p. 27).

Julieta – Sí, *señora*, heme aquí. ¿Qué manda? (*Engañados*, III, p. 27)

Lelia – ¿Qué quieres que te diga, *señor*, sino que harto ciego es el que no vee por tela de cedaço. Averiguadamente te aborresce por todo extremo. (*Engañados*, IV, p. 32)

Lelia – ¿Qué quieres, *señor*, que te diga, sino que ninguna vez de ti le hablo que con alegre rostro me vuelva respuesta, como si tú, *señor*, le hubiesses hecho las mayores injurias y los mayores agravios que a donzella de su suerte hazérsele pudiessen? (*Engañados*, IV, p. 32-33)

Lelia – D'essa manera, *señor*, mal le pagas. Parésceme que debrías procurar por ella y tornar en una amistad tan lícita. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lelia – Déxame, *señor*, que no es nada, sino que yo suelo ser apasionado del corazón y tómanme a vezes estos desmayos. Y si me das licencia, iréme a la possada, porque ya casi en los pies no me puedo sostener. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lelia – No te cures, *señor*, que para los males d'esta suerte tarde el remedio se halla. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lelia – Digo, *señor*, que el descansar es muy peor para esta mi dolencia. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lelia – Voy, *señor*, lleno de desconfianza. (*Engañados*, IV, p. 35)

Pajares – Bastián de Pajares me llaman, *señor*, para cuanto mandare. (*Engañados*, V, p. 38)

Pajares – *Señor* amo, mostramo es ido por un garrote. (*Engañados*, V, p. 40)

Pajares – [...] *Señor*, he aquí el amo; dexa el garrote. (*Engañados*, V, p. 40)

Marcelo – Paso, *señor*, paso. (*Engañados*, V, p. 40)

Marcelo – *Señor*, entremos en la possada, que allá daré cuenta de todo como me ha acaescido con aquellas señoras, especialmente con la señora abadessa. (*Engañados*, V, p. 40)

Fabricio – *Señor* huésped, ya os tengo dicho que, si despertare aquel honrado hombre que en mi compañía viene y por mi preguntare, que le digáis que soy ido a oír una missa y a ver otras particularidades d'este vuestro pueblo. (*Engañados*, VI, p. 42)

Frula – ¿Y a quién queréis que lo diga, *señor*? ¿Al que parece abad, el que riñó anoche con el moço sobre el assar de los caracoles? (*Engañados*, VI, p. 42)

Frula – ¡Oh, cómo es reñegado, cuerpo non de Dios conmigo! Pues perdonadme, *señor*, vuestro padre pensé que era. (*Engañados*, VI, p. 42)

Frula – Pues catad, *señor* huésped, que os aviso que váis advertido de la gente d'esta tierra [...] (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – Yo lo agradezco; mas dezíme, *señor* huésped, ¿cómo es vuestra gracia? (*Engañados*, VI, p. 43)

Frula – *Señor*, Frula me llamo, a servicio y mandado de todos los buenos. (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – *Señor* Frula, no me engañarán si yo puedo. Hazed lo que os tengo rogado y quedad con Dios. (*Engañados*, VI, p. 43)

Gerardo – Y dígame, *señor* Verginio, ¿tenéis por cosa cierta andar vuestra hija Lelia en el hábito que dezís? ¿Y de quién lo habéis sabido? (*Engañados*, VII, p. 46)

Julieta – *Señor*, enviábame mi señora Clavela a llamar uno d'estos caxeros que le quería comprar no sé qué cuentas. (*Engañados*, VII, p. 47)

Gerardo – ¡Jesú, Jesú, qué mentira tan probada! ¡Caxero diz que iba a llamar! *Señor* Verginio, ¿ha visto atravesar por aquí algún caxero? (*Engañados*, VII, p. 47)

Verginio – Que, *señor*, poco haze al caso, salga a lo que saliere. (*Engañados*, VII, p. 47)

Julieta – En buena fe, *señor*, tan claro se oyeron aquellas campanillas que ellos suelen traer, que no dixeran sino «vesme aquí». (*Engañados*, VII, p. 47)

Verginio – Tal sea mi vida; cierto terná mejor juicio que no la mía. Pero, ¿qué digo? Hela, hela, *señor*, no hay más que dezir; topado ha Sancho con su rocín. Llegate, llégate, hija Lelia, que conocida eres. (*Engañados*, VII, p. 47)

Julieta – Digo que se engañan en buena fe, *señores*; mejor conozco yo este mocito que a mis propias manos. (*Engañados*, VII, p. 48)

Gerardo – Passo, passo, cuerpo de mi linaje, *señora*, que no lo tenéis tan acabado; que si aquí no nos quieren, acullá nos ruegan, como dizen. (*Engañados*, VII, p. 49)

Verginio – Calle, *señor* Gerardo, que de alguna cosa debe traer el seso perdido. ¿Qué le parece que hagamos d'ella? (*Engañados*, VII, p. 49)

Gerardo – *Señor*, lo que a mí me parece que, pues mi casa es tan cerca, la arrebateemos y la metamos en mi aposento. [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

Julieta – Digo, *señor*, que a la mano de Dios, qu'es muy bien hecho, que también se holgará mi señora por ser muger como ella. (*Engañados*, VII, p. 49)

Verginio – Pues alto, *señor* Gerardo, echalde mano valientemente como yo. (*Engañados*, VII, p. 49)

Gerardo – ¿Qué cosa es por Dios? Tené bien, *señor*, que no se nos vaya. (*Engañados*, VII, p. 50)

Fabricio – ¡Passo, passo, *señores*, que no pienso deberos nada! (*Engañados*, VII, p. 50)

Julieta – ¡Ay, *señor* Verginio! Por amor de Dios, que se vaya presto de aquí. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Julieta – ¡Ay, *señor*! Téngase (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – Que no es menester nada d'esso, *señor* Verginio. ¿No sabríamos que ha sido esto? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – *Señor* Gerardo, por amor de mí que me diga lo que hay o sobre que es la cuistión [...] (*Engañados*, VIII, p. 52)

Julieta – Que no, sino Fabio, *señor*. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Crivelo – Téngase, *señor*, y mire quién está delante. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Crivelo – ¡Vuelta, vuelta, *señor* Verginio! *Señor*, Gerardo, él se va sin duda a armar; quitémonos de aquí. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Julieta – Bien dize Crivelo, *señor*. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Crivelo – Pues, *señor*, quédese con Dios y éntrese en su casa. (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca - Pues, ¿qué diabros tanto madrugoren, que no tuvieron acuerdo de almorzar primero que se huesen, *señor* huésped? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca - Y dígame, *señor* mesonero o bodegonero o cómo es su gracia, por vida d'essa cara honrada, ¿sin almorçar se salieren? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca – Mercedes, *señor* huésped. (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca - Vaya con Dios, *señor* bodegonero. [...] (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – Que yo te lo diré, *señor*, sin discrepar no tan solamente media puntada. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – Has de saber, *señor*, que como tú me enviaste en casa de Clavela a ver a qué efeto esse rapaz se había detenido tanto, hallé riñendo a Verginio y Gerardo. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – No te empines, *señor*, contra mí, porque es verdad lo que digo. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Crivelo – Que yo solo basto, *señor*, a cortalle aquellos braçuelos. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Salamanca – ¡*Señor* mase Quintana! ¿Qué digo? ¡Ojo! he allí a Fabricio. (*Engañados*, IX, p. 57)

Salamanca – [...] ¡Ah, *señor*! Várame Dios! ¿Está sordo? (*Engañados*, IX, p. 57)

Marcelo – Has de saber, *señor*, que no ha muchos años que un caballero tomó amores con una donzella, la cual le pagaba con el mismo amor. [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – ¿Qué descortesía es ésta tan grande, *señores*, de querer entrar con las espadas tiradas en casa agena? (*Engañados*, IX, p. 59)

Quintana – ¿Fabio? Fabricio se llama, *señores*. (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – [...] Pero *señor* Lauro, antes que te lo dé, primero te suplico que me oigas un negocio que pocos días ha acontensió en mi pueblo, maravilloso de oír. (*Engañados*, IX, p. 59)

Salamanca – *Señores*, ¿parésceles que vaya por sendas sillas al mesón? (*Engañados*, IX, p. 59)

Quintana – Déxele, *señor*. (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – Has de saber, *señor*, que no ha muchos años que un caballero tomó amores con una donzella, la cual le pagaba con el mismo amor. [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – *Señor*, si por ti tal acaesciera, ¿qué es lo que hizieras tú? [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – Pues entra, *señor*, que por ti proprio ha sucedido lo contado. (*Engañados*, IX, p. 61)

Lauro – No me digas más, *señor* Marcelo, que yo te creo. (*Engañados*, IX, p. 61)

Crivelo – Y aun por esso, *señor*, muchas vezes, cuando se iba acostar a la cámara de los lacayos, se apartaba acullá lexos en un rincón a desnudar. [...] (*Engañados*, IX, p. 61)

Quintana – [...] Dígame, *señor*, ¿cómo dixo denantes que se llamaba el padre dessa Lelia? (*Engañados*, IX, p. 62)

Crivelo – Guárdele Dios, *señor* Verginio. (*Engañados*, X, p. 65)

Pajares – *Señor* Crivelo, ¿paréscele en qué andenes y riesgos me han traído mis pecados? (*Engañados*, X, p. 65)

Verginio – Assí es la verdad, *señor* Gerardo. (*Engañados*, X, p. 67)

Melchior – *Señora*. Tomado lo han a destajo esta mañana. (*Eufemia*, I, p. 62)

Quintana – Sí, *señor*. (*Engañados*, IX, p. 62)

Quintana – ¿Dónde, *señor*? (*Engañados*, IX, p. 62)

Quintana – *Señor*, lo que yo tengo entendido d'este negocio es que Lelia está en tu casa con toda la honra del mundo y desposada con un gentil hombre que se llama Lauro. (*Engañados*, X, p. 66)

Crivelo – Que lo puedes bien creer, *señor*. (*Engañados*, X, p. 66)

Quintana – Tu hijo, *señor*. (*Engañados*, X, p. 66)

Crivelo – *Señor*, en casa de Gerardo me entro por dalle aviso del regozijo tan sobrado y ganar las albricias. (*Engañados*, X, p. 66)

Quintana – *Señor*, tú has de saber que el día de la revuelta que fue saqueada Roma, quiso su buena dicha o ventura que vino en poder tu hijo de un capitán español, dicho Fabricio. [...] (*Engañados*, X, p. 67)

Verginio – Digo, *señor*, que yo estoy por ello a no faltaros en los día de mi vida. (*Engañados*, X, p. 67)

Fabricio – Deme sus manos, *señor*. (*Engañados*, X, p. 67)

Crivelo – ¡Sus, *señores*! Si les pareciera alcanzar de la fiesta y confitura que allá dentro está aparejada, alléguese a la possada del señor Verginio [...]. (*Engañados*, X, p. 68)

Jimena – ¡Ay, *señora*! ¿Paréscele a vuesa merced qué se ha dejado decir ese cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? [...] (*Eufemia*, I, p. 63)

Pajares – Miro, *señor*. (*Engañados*, X, p. 64)

Pajares – Y dígame, *señor*, ¿cuántos han de ser los alanceados, si plaze a la voluntad de Dios? (*Engañados*, X, p. 64)

Crivelo – *Señor* Verginio, bien puede v. m. enviar este moço a casa a desarmarse. (*Engañados*, X, p. 65)

Crivelo – *Señor* Verginio, ¿cómo os puede dar vuestra hija no teniéndola? (*Engañados*, X, p. 65)

Crivelo – Dize verdad, *señor*, con mi amo. (*Engañados*, X, p. 66)

Pajares – Y sin pedirme perdón, *señor*. (*Engañados*, X, p. 66)

Verginio – *Señor*, ¿cómo es su gracia? (*Engañados*, X, p. 66)

Crivelo – *Señor*, he aquí do sale el señor Gerardo y tu hijo Fabricio con su esposa Clavela mano por mano. (*Engañados*, X, p. 67)

Gerardo – ¿Qué le parece, *señor* Verginio? Las cosas que son encaminadas por Dios, ¿cómo siempre a parar en buen suceso! (*Engañados*, X, p. 67)

Gerardo – *Señor* Verginio: pues no ha sido servido Dios que Lelia fuesse mi muger, según aquí Crivelo me ha contado [...] (*Engañados*, X, p. 68)

Melchior – Sí, *señor*. Pues ¿por qué nos barajamos el otro día Jimena de Peñalosa y yo? (*Eufemia*, I, p. 58)

Leonardo – ¡Ah, *señor* Melchior Ortiz! [irónico] (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – Pues ¿de qué? En verdad, *señor*, que no se ha hallado tras de ella tan sola una máscara. (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – Mujer que todo el mundo la alaba, ¿no es harto, *señor*? (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – [...] ¿Cómo llaman aquestas de cuero que hinchén de vino, *señor*? (*Eufemia*, I, p.59)

Melchior – *Señor*, miembro diz que fue de justicia en Constantina de la Sierra. (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – Pues ¿cómo dice la *señora* Peñalosa que puede ella vivir con mi zapato, siendo todos hijos de Adrián y Esteban? (*Eufemia*, I, p. 60-61)

Melchior – *Señora*. Tomado lo han a destajo esta mañana. (*Eufemia*, I, p. 62)

Jimena – ¡Ay, *señora*! ¿Paréscele a vuesa merced qué se ha dejado decir ese cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? [...] (*Eufemia*, I, p. 63)

Jimena – ¡Ay, *señora*! Déjeme vuesa merced llegar a ese pailón de coser meloja [...] (*Eufemia*, I, p. 64)

Cristina – ¡Ay, *señora* mía! ¿Y no hay un palo para este lechonazo? [...] (*Eufemia*, I, p. 64)

Cristina – Haría mejor a buena fe, *señor* Melchior Ortiz, de mirar por aquel cuartago, que tres días ha que no se le cae la silla de encima. (irónico) (*Eufemia*, I, p. 64)

Jimena - ¡Ay, *señora* mía! ¿Y no hay un palo para este lechonazo? Por mi salud, si no parece que anda acá fuera algún juego de cañas, según el estruendo. (*Eufemia*, I, p. 64)

Melchior – Verdad, *señora*, así como yo soy hijo de Grabiél Ortiz y Arias Carrasco, verdugo y perrero mayor de Constantina de la Sierra. (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior – *Señora*, no se engañe v[uesa] m[erced], que en ahorcando mi padre a cualquiera, no hablaba más el juez en ello que si nunca hubiera tocado en él (*Eufemia*, I, p. 65-66)

Cristina – ¡Ay, *señora*, qué desventura tan grande! Mire vuesa merced: ¿cómo ha de comer el rocín con el freno y todo en la boca? (*Eufemia*, I, p. 66)

Melchior – Sí, *señora*; el freno, el freno. (*Eufemia*, I, p. 66)

Eufemia – ¿Tan sabia era su madre del *señor*? (*Eufemia*, I, p. 66)

Melchior – Pardiez, *señora*, las noches por la mayor parte, en levantándose de la mesa, no había ni tordo en gavia que tanto chirlatase. (*Eufemia*, I, p. 66)

Cristina – ¡Ay, *señora*! Entrese vuesa merced; remediarse ha lo que pudiere, que ya mi señor dará vuelta y querrá luego partir. (*Eufemia*, I, p. 66-67)

Vallejo – [...] Acá está mi compañero. ¡Ah, mi *señor* Polo! [...] (*Eufemia*, II, p. 69)

Vallejo – Bien está. *Señor* Polo, la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de gente dobléis vuestra capa y os asentéis encima y tengáis cuenta en los términos que llevo en mis pependencias [...] (*Eufemia*, II, p. 69)

Vallejo – ¿Más quiere vuesa merced, *señor* Polo, sino que llevando el rapaz la falda al capiscol, su amo, al dar la vuelta tocarme la contera en la faja de la capa de la librea? [...] (*Eufemia*, II, p. 69)

Polo – Pues de verdad que es Grimaldicos un honrado mozo, y que maravillo hacer tal cosa; pero él vendrá y dará su descargo y vos, *señor*, le perdonaréis. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – ¿Tal decís, *señor* Polo? [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – Ora, *señores*, oíganme una razón, y es que yo me quiero poner de por medio, veamos si me harán tan señalada merced los dos que no riñan por agora. (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – Por Dios, *señor*, que me habéis asombrado [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – *Señor* Polo, ¿para qué tanto almacén? [...] (*Eufemia*, II, p. 71)

Grimaldo – Yo, liebre, no he de menester barbas para una gallina como tú; antes con las tuyas, delante del *señor* Polo, pienso limpiar las suelas de estos mis estivales. (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – ¡Las suelas, *señor* Polo! [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – Que miente, *señor* Polo [...]. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – Ya, ya sé qué es eso. – A vuesa merced, que sabe negocios de honra, *señor* Polo, lo quiero contar, que a semejantes pulgas no acostumbro dar satisfecho. Yo, *señor*, fui a Benavente a un caso de poca estofa [...]. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – *Señor* Polo, aflójeme *vuesa merced* un poco aquestas ligagambas. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] [y] yo, por mi retraimiento, me viese en alguna necesidad, acodiciéme a un manto de un clérigo y a unos manteles de casa de un bodegonero donde yo solía comer, y cógeme la Justicia, y *en justo* y *en creyente*, *señor*, *et cétera*. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Polo – Aguarde un poco, *señor* Grimaldo. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – Ora, pues sois porfiado, sabes que os dejara un poco más con vida si por ella fuera. Déjeme, *señor* Polo, hacer a ese hombrecillo las preguntas que soy obligado por el descargo de mi conciencia. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – *Señor* Polo, vea vuesa merced si quiere aquesse pobrete mozo que le digan algo a su padre o qué misas manda que le digan por su alma. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – Pues *señor* Polo, tomad aquesta espada y por el lado de derecho apretá cuanto pudiéredes, que después que sea essecutada en mi aquesta sentencia os diré el porqué. (*Eufemia*, II, p. 74)

Polo – ¿Yo, *señor*? Guárdeme Dios que tal haga, ni quite la vida a quien nunca me ha ofendido. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – Pues, *señor*, si vos por serme amigo rehusáis, vayan a llamar a un cierto hombre de Piedrahita [...] (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – ¡Desventurado de mí! ¿Quién es el que me ha librado tantas veces de la horca sino el padre de aquesse caballero? *Señor* Grimaldo, tomad vuestra daga y vos mismo abrid aqueste pecho y sacadme el corazón y abridle por medio y hallaréis en él escrito el nombre de vuestro padre Luis de Grimaldo. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – *Señor*, como criado menor me puede mandar. Vaya con Dios. ¿Ha visto *vuesa merced*, *señor* Polo, el rapaz cómo es entonado? (*Eufemia*, II, p. 75)

Polo – Por cierto, *señor*, que se muestra en él bien que debe de ser persona en quien habrá más que de él se dice; pero yo creo que andan por la villa en busca suya. *Vuesa merced* vaya a palacio, adonde le están aguardando, que no será razón dejar pasar tan buena coyuntura, sino hacer hincapié, que todos le seremos prestos para su servicio. (*Eufemia*, III, p. 77)

Polo – Ya puede ver, *señor* Paulo. (*Eufemia*, III, p. 77)

Polo – Gentil mancebo y dispuesto es, *señor*, y muy buena plática que tiene, y su edad será de veinte y cinco o treinta años. (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior – [...] lleguéme ad aquel que le parecía y díjele: «¡Ea, *señor*! ¿Habremos de ir a casa?» [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – [...] Pero vamos, *señor*, si habemos dir. (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – *Señor*, para tomar por la boca un poco de orégano y sal. (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior – *Señor*, ya ellas están vinagre de pura hambre; con el orégano y sal ternán con qué sustentarse, si le parece a vuesa merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior – Vamos, *señor*, en hora buena; pero si oír voces se pudiese excusar, rescebiría yo señaladísima merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – ¡Ah, pecador de mí, *señor*! ¿A qué efecto has salido a poner en peligro tu persona? Vete, *señor*, acostar tú y el señor Leonardo, y déjame con ellos, que yo los enviaré antes que amanezca a cazar gaviuchos a los robles de Mechualón. (*Eufemia*, IV, p. 82-83)

Vallejo – ¡Oh, reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria! ¿Y eso dices, *señor*? [...]. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Vallejo – ¡No, sino dormí sin perro! Es menester, *señor*, que de noche vaya avisada la persona [...]. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Leonardo – *Señor*, tú te puedes mejor informar que yo decirlo [...]. La falta, *señor*, que yo le hallo es ser mi hermana, que en lo demás podía ser mujer de cualquier señor de título, según su manera. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – ¡*Señor* Leonardo! (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – *Señor*, parece que entendí que hablaban en negocio de mujeres, y si acaso es así, por los cuatro elementos de la profundísima tierra, no hay hoy día hombre en toda la redondez del mundo que más corrido esté que yo, ni con más corazón. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – ¿Y había, *señor*, a quien pudieses encargar un negocio semejante como a mí? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – No te engañes, *señor*, que si conocieses lo que yo conozco en la tierra, aunque seas quien seas, pudieraste llamar de veras bienaventurado si fueras como yo dichoso en amores. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Leonardo – *Señor*, yo siempre rescebí y rescibo de tu mano mercedes sin cuenta, pero en cuanto a esta hermana mía tú sabrás que es más de lo que tengo dicho. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Vallejo – Tente, tente, *señor*, no echés mano, que ya todos han huído. ¡Ah, rapagones! ¿En burullada me vais? Agradesceldo. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Vallejo – Yo me lo sé. *Señor* Leonardo, en dejando a nuestro amo en casa, quiero que vamos tú y yo a dar una escurribanda a casa de Bulbeja, el tabernero. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Leonardo – No lo entiendo, *señor*. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Leonardo – *Señor*, a tu voluntad sea todo. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Vallejo – Vamos, *señor*, que aquí tengo ciertas haciendas, antes que amanezca. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Vallejo – *Señor*, un negocio de hartos quilates de honra. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Cristina – Calla, *señora* mía, no te fatigues [...]. Así que *señora* mía, no debes enojarte, que cuando no te pienses verás lo que deseas. (*Eufemia*, V, p. 83)

Gitana – ¡Paz sea en esta casa, paz sea en esta casa! ¡Dios te guarde, *señora* honrada, Dioz te guarde! [...]. (*Eufemia*, V, p. 83)

Cristina – ¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, *señora* mía, y qué importuna gente! [...]. (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Calla, calla, *señora* honrada, pon un dinerico aquí y sabrás maravillas. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina – ¡Ay, *señora*! Por vida suya, que le dé alguna cosa, y oigamos los desatinos que aquí están, por la mayor parte, suelen decir. (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Sosiega, sosiega, *señora* gentil, ni tomes fatiga antes de su tiempo, que harta te está aparejada. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina – No se entristezca, *señora*, que todo es burla y mentiras cuanto éstas echan por la boca. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina – ¡Ay, *señora*, y habla por la boca del que arriedro vaya! [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – Pues, *señora*, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy favorecido de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – Yo, *señora*, no sé más, pero pues en cosa de las que a tu criada se han dicho no ha habido mentira. [...] (*Eufemia*, V, p. 91)

Gitana – Mujer serás de nueve maridos y todos vivos: ¿qué más quieres saber? Díoz te consuele, *señora*. (*Eufemia*, V, p. 91)

Cristina – ¡Ay, amarga de mí, *señora*! ¿Y no vee que me dijo que diz que sería yo mujer de nueve maridos y que todos estarían vivos? ¡Ay, malaventurada fui yo! ¿Y cómo puede ser aquello? (*Eufemia*, V, p. 91)

Paulo – Digo, *señor*, que sí. (*Eufemia*, V, p. 91)

Paulo – *Señor*, pasóme con ella aquello que pasa con las demás. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – [...] Quedéme aquella noche por huésped, y así otras tres adelante, y visto bien las señas de su persona, como yo, *señor*, prometí, vine a dar cuenta de lo que había pasado. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – [...] Tú, *señor*, ordena que ningún traidor se ría de ti, ni menos que otro se atreva de aconsejarte, siendo criado tuyo, semejante caso; especialmente donde tan gran quilate pendía de honra. (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – Así conviene, *señor*, porque el traidor sea por quien es conocido, y el bueno y el leal por su fidelidad remunerado. (*Eufemia*, V, p. 93)

Paulo – Ve, *señor*, que así es menester que en los traidores se esecute la justicia. (*Eufemia*, V, p. 93)

Cristina – ¡Cómo, *señora* mía! ¡Ay! Por Dios, no te vea yo triste, ni imagines tal, que si en alguna cosa por yerro aciertan, en dos mil devanean [...]; y pues aqueste es su oficio, no intentes, *señora* mía, lo que no cabe en juicio de discretos, dalles fe alguna. (*Eufemia*, VI, p. 94)

Cristina – Calla, *señora*, encomiéndalo todo a Dios, que es el remediador de todas las cosas. [...] (*Eufemia*, VI, p. 94)

Melchior – Mírela, *señora*, es esa talega. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Melchior – *Señora*, déjeme volver allá a preguntalle a mi señor, si lo hallare por morir, a dónde me la puso, y acabemos. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Cristina – ¡Ay, *señora* mía!, que si fatiga alguna mi señor tiene, yo he sido la causa, que no tú [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – Sabe, pues, *señora* mía, que, aunque yo te confiese mi yerro, no tengo tanta culpa por pecar por ignorancia como si por malicia lo hiciera. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – Sabe, *señora* mía, que en los días pasados un hombre como extranjero me pidió por ti, diciéndome si sería posible poderte ver o hablar. [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Polo – ¡Ah, *señora* mía, Eulalla! ¡Ah, *señora*! [...] (*Eufemia*, VII, p. 101)

Polo – ¡Ah, *señora* Eulalla! No te alteres, que el que te llama no te desea sino hacerte todo servicio. (*Eufemia*, VII, p. 101)

Polo – No me debe haber conocido. ¡Ah, *señora* Eulalla! (*Eufemia*, VII, p. 101)

Polo – ¡Oh, pecador de mí! Asómate, *señora* Eulalla, a esa ventana y verásme y sabrás de cierto quién soy. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – *Señora* mía, por una pieza como vuesa merced aun es temprano para servilla. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – San Nicolás de Tolentino querrás decir, ¿Y para qué haces la oración, *señora*? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – Anda, *señora*, ¿Y cómo agora haces aqueso? ¿No me has prometido salirte conmigo? (*Eufemia*, VII, p. 103)

Polo – ¿Y la palabra, *señora*, que me has dado? (*Eufemia*, VII, p. 103)

Polo – ¿Pues qué deshonras pierdes tú, *señora*, en casarte conmigo? (*Eufemia*, VII, p. 103)

Polo – En verdad, *señora*, que te engañas. Pero dime, *señora*, ¿con quién te querían casar? (*Eufemia*, VII, p. 103)

Polo – [...] ¿Qué quieres más, mi *señora*? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – ¿Para qué, *señora*? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – ¿Para qué es el ventalle, *señora*? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – *Señora*, yo lo haré, mas voyme, que toda la tierra está revuelta por ir a ver aquel pobre de Leonardo, que hoy mandan que se haga justicia de él. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – Adiós, mi *señora*, que el día se viene a más andar, y la gente madruga hoy más que otros días por tomar lugar [...] (*Eufemia*, VII, p. 105)

Eulalla – ¡Señor Pollos, señor Pollos! (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – De veta querrás decir. ¿Y para qué quieres todo eso, *señora*? (*Eufemia*, VII, p. 106)

Polo – Que con esa color me contento yo, *señora*; no has menester ponerte nada. (*Eufemia*, VII, p. 106)

Cristina – *Señora*, aquí estamos bien, porque en este lugar podrás aguardar que al tiempo que Valiano salga le digas lo que te parescerá. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Cristina – Esfuérzate, *señora*, que a tiempo somos que se descubrirá la verdad, de suerte que cada cual quede quien es reputado. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Cristina – ¡Ay, *señora* mía! Y el que con él viene es el extranjero al que yo por su importunidad di las señas de su merced y de su cuerpo. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Paulo – *Señor*, sí, que yo he puesto en ello la diligencia que conviene para que el traidor pague y tú quedés sin queja. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Paulo – *Señor*, no las conozco, extranjeras parecen. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – *Señor* ilustre, extranjera soy, en tu tierra me hallo, justicia te pido. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – Justicia, *señor*, que malamente soy ofendida. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Vallejo – ¡Suso, *señor*! Armémonos todos los de casa, y dame a mí la mano, verás cuán presto revuelvo los rincones de esta ciudad y la hago sin querella. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Valiano – Calla, Vallejo. Decidme, *señora*: ¿quién es el que ha sido parte para enojaros? (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – *Señor*, ese traidor que cabe ti tienes. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Paulo – ¡Yo! ¿Burláis de mí, *señora*, o queréis pasar tiempo con las gentes? (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Paulo – ¿Qué es lo que decís, *señora*? [...] (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Paulo – Digo, *señor*, que es el mayor levantamiento del mundo: ni la conozco ni la vi en mi vida. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Eufemia – ¡Ay, *señor*, que lo niega aqese traidor por no pagarme la joya! (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Eufemia – ¡Ay, *señor*! Tómele en juramento, que él dirá la verdad. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – Que juro, *señor*, por todo lo que se puede jurar, que ni he dormido con ella, ni sé su casa, ni la conozco, ni sé lo que se habla. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – ¿Yo he dicho tal? *Señor*, si tal hay, por justo juicio sea yo condenado y muerto, mala muerte, a manos del verdugo delante de vuestra presencia. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Vallejo – Que se haga, *señor* mío, luego su mandamiento. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Vallejo – *Señor*, in corbana es: ya está el levantador de falsos testimonios, el desventurado de Paulo, en poder del alcalde con todos aquellos cumplimientos que vuesa merced me mandó. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Valiano – ¡Suso! Cortéense libreas a todos los criados de mi casa; y vos, *señora* mía, dadme la mano y entrémonos a yantar [...]. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Eufemia – Como tú, *señor* mío, mandares, seré yo la dichosa. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Otro caso es el uso irónico del tratamiento *don/doña*:

Marcelo [al *simple* Pajares] – Aguardad, *doñ'asno*, que yo os haré dezir de no cuando os mandaren la cosa. (*Engañados*, I, p. 13)

Julieta [a la *negra* Guiomar] – ¡Mire qué fantasía! Pues callá, *doña negra*, que agora ha mandado su Alteza que a todos los negros y negras hagan pólvora. (*Engañados*, III, p. 30)

Verginio [al *simple* Pajares] – Pues yo prometo, *don asno*, que si apaño un garrote, que yo os haga ir presto. (*Engañados*, V, p. 39)

Gerardo [refiriéndose a Verginio] – Assí que, fiándome yo de un hombre de tanta honra, me haya engañado tan malamente? ¡Ah, *don traidor*! ¿Y aquí estáis? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Jimena [al *simple* Melchior] – ¡A osadas, *don* mostrenco, si no lo pagáredes! (*Eufemia*, I, p. 64)

Leonardo [al *simple* Melchior] – ¡Ah, *don* traidor, que agora pagaréis lo que al cuartaguillo hecistes estar ayuno! ¿Acordaisos? (*Eufemia*, III, p. 80)

Eufemia [al *anciano* Paulo] – ¡Ah, *don* traidor! ¿No te bastaba aprovecharte de mi persona como te has aprovechado, sino aun robarme mi hacienda? (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Valiano [al *anciano* Paulo] – ¡Ah, *don* traidor, que no puedes negar la verdad, pues tú mismo por tu boca lo has confesado! [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Por lo que se refiere a las fórmulas de tratamiento, se puede destacar un mayor uso de *señor* (240 casos) con respecto a *vuesa merced* (49 casos), y *su merced* (2 veces). Asimismo, se puede notar cómo el título *vuesa merced* es empleado exclusivamente, y *señor* mayoritariamente, por personajes de clase social baja (*simples*, *lacayos*, *mozas*, *pajes*, *criados*) –en *Los Engañados* es utilizado 44 veces por personajes de estrato social alto y 65 por personajes de clase baja; en *Eufemia* 14 veces por personajes de alto nivel social, y 117 por personajes de bajo estrato social–. Finalmente, la fórmula *don/doñ/doña* se emplea 8 veces únicamente con carácter irónico, para introducir un término insultante⁸¹.

6. Diminutivos

Por lo que se refiere a los diminutivos, Lapesa (2012: 334) afirma que el sufijo de mayor uso en esta época era *-illo*⁸². De este tipo de diminutivos encontramos numerosos casos en *Los Engañados* y en *Eufemia*:⁸³

Fabricio – [...] y, como me vee, extranjero, querrá procurar de sacarme algunas *blanquillas*. [...] (*Engañados*, VI, p. 44)

Julieta – En buena fe, señor, tan claro se oyeron aquellas *campanillas* que ellos suelen traer, que no dixeran sino «vesme aquí». (*Engañados*, VII, p. 47)

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más estando a la puerta del Aseo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? ¿Hay tal cosa, que un rapaz *descaradillo* que ayer nació se me quería venir a las barbas y que me digan a mí los lacayos de mi amo que calle, por ser el capiscol, su señor, amigo de quien a mí me da de comer? [...] Acá está mi compañero. ¡Ah, mi señor Polo! ¿Acaso ha venido alguno de aquellos

⁸¹ Este uso de la fórmula *don/doña* que precede a adjetivos ofensivos se documenta ya en el *Poema de Fernán González* (c. 1250). Cfr. Lapesa 2012: 332 n.

⁸² Cfr. también Cano Aguilar 2008: 183.

⁸³ Para una bibliografía completa sobre los diminutivos, remitimos a Lapesa 2012: 334 n. y Torres Montes 1998a: 97-103.

hombrecillos? (*Eufemia*, II, pp. 68-69)

Grimaldo – Hágase vuesa merced a una parte, veremos para cuánto es esa *gallinilla*. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – ¿Quién es ladrón, *babosillo?* (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir, que se ponga este *desbarbadillo* conmigo a tú por tú? (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – ¿Ladrón era yo entonces, *palominillo?* (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] Yo, señor, fui a Benavente a un caso de poca estofa, que no era más sino matar cinco lacayos del Conde, porque quiero que lo sepa: fue porque me habían rebelado una *mujercilla* que estaba por mí en casa del padre en Medina del Campo. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] Espérame aquí, *ratoncillo*. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – Ora, pues sois porfiado, sabes que os dejara un poco más con vida si por ella fuera. Déjeme, señor Polo, hacer a ese *hombrecillo* las preguntas que soy obligado por el descargo de mi conciencia. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – Déjeme vuesa merced hacer lo que debo. ¿Qué tanto ha, *golondrinillo* que no te has confesado? (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – El lacayuelo quedó. ¡Ah, Grimaldico, Grimaldico, cómo te me has escapado de la muerte por dárteme a conocer! Pero guarte, no vuelvas a dar el menor *tropezoncillo* del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no será parte para que a mis manos ese pobrete *esprittillo*, que aunque está con la leche en los labios, no me lo rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Melchior – Pues ni más ni menos andaba el sin ventura de Melchior Ortiz Carrasco, hasta que fortuna me deparó a una parte una *puertecilla* por do vi salir algunas gentes [...]. (*Eufemia*, III, p. 79)

Leonardo – ¡Ah, don traidor, que agora pagaréis lo que al *cuartaguillo* hecistes estar ayuno! ¿Acordaisos? (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – Ya lo he dicho al señor Leonardo: cobrar unas *blanquillas* de ciertos jayanes que son venidos aquí a mofar de la tierra; veamos de quién tomaron licencia sin registrar primero delante de aqueste estival. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Gitana – Y la *esportilla* de los afeites que tiene escondida en el almariete de las alcominías, ¿es burla? (*Eufemia*, V, p. 90)

Paulo – [...] No fue, cierto, menester dar muchas vueltas; antes ella, de verme pasar por su calle y mirar a una ventana, me envió una *criadilla* que tiene, llamada por más señas Cristina. (*Eufemia*, V, p. 92)⁸⁴

Sin embargo, también era frecuente el empleo de *-ico* e *-ito*, y de esto se da prueba en las dos obras. Posteriormente estas dos formas del diminutivo se reparten en Andalucía, la forma *-ito* en Sevilla y la zona occidental, *-ico* en la oriental⁸⁵.

Lelia – Bien tendréis en la memoria cómo, cuando por nuestros pecados Roma fue saqueada, allí, mi padre, juntamente con un hermano mío, la mayor parte de su hazienda dexó perdida; y

⁸⁴ Sobre el diminutivo *-illo*, cfr. Torres Montes 2001: 351.

⁸⁵ Sobre el diminutivo *-ito*, cfr. Torres Montes 2001: 349.

aunque la pérdida no fue pequeña, la de mi *hermanico* es la que a mi padre más sin plazer le hace vivir. (*Engañados*, II, p. 19).

Julieta – *Ganosico* vienes de burlas. [...] (*Engañados*, VI, p. 44)

Julieta – Digo que se engañan en buena fe, señores; mejor conozco yo este *mocito* que a mis propias manos. (*Engañados*, VII, p. 48)

Polo – Pues de verdad que es *Grimaldicos* un honrado mozo, y que maravillo hacer tal cosa; pero él vendrá y dará su descargo y vos, señor, le perdonaréis. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – El lacayuelo quedó. ¡Ah, *Grimaldico*, *Grimaldico*, cómo te me has escapado de la muerte por dárteme a conocer! Pero guarte, no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no será parte para que a mis manos ese pobrete esprittillo, que aunque está con la leche en los labios, no me lo rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Gitana – Calla, calla, señora honrada, pon un *dinerico* aquí y sabrás maravillas. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eulalla – Así la verdad, que aunque tengo la cara na *morenicas*, la cuerpo tienes como un terciopelo dobles. (*Eufemia*, VII, p. 106)

En las dos comedias encontramos asimismo los diminutivos no autóctonos en *-ete* (del fr. *-et*), y *-eto* (del it. *etto*):

Lelia – ¿Qué tengo de hazer, *pobreta* de mí, sino tomar el mejor espidiente? [...] (*Engañados*, IX, p. 57)

Vallejo – Señor Polo, vea vuesa merced si quiere aquese *pobrete* mozo que le digan algo a su padre o qué misas manda que le digan por su alma. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – El lacayuelo quedó. ¡Ah, *Grimaldico*, *Grimaldico*, cómo te me has escapado de la muerte por dárteme a conocer! Pero guarte, no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no será parte para que a mis manos ese *pobrete* esprittillo, que aunque está con la leche en los labios, no me lo rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Gitana – Y la esportilla de los afeites que tiene escondida en el *almariete* de las alcominías, ¿es burla? (*Eufemia*, V, p. 90)⁸⁶

Polo – Adiós, mi señora, que el día se viene a más andar, y la gente madruga hoy más que otros días por tomar lugar, porque el *pobreto*, como era tan bienquisto de todos, aunque era extranjero, toda la gente irá para ayudalle con sus oraciones. (*Eufemia*, VII, p. 105),

y el diminutivo en *-uelo*, que tenía mayor empleo que ahora (sobre todo en poesía)⁸⁷:

Crivelo – Que yo solo basto, señor, a cortalle aquellos *braçuelos*. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Lauro – Dadnos esse *rapazuelo* de Fabio. (*Engañados*, IX, p. 59)

Vallejo – El *lacayuelo* quedó. [...] (*Eufemia*, II, p. 75)

⁸⁶ Para un análisis más detallado del término *almariete* cfr. *infra*, § 3.1.2.1.

⁸⁷ Sobre el diminutivo *-uelo*, cfr. Torres Montes 2001: 351-352.

En la comedia *Eufemia* hallamos un caso del diminutivo en *-uco*, aunque se trate de voz lexicalizada:

Melchior – Paramento de bodegón, allegá, allegá, cantón de encrucijada, aparejo para cazar *abejorucos*. (*Eufemia*, I, p. 64)

Y uno en *-ucho*:

Vallejo – [...] Vete, señor, acostar tú y el señor Leonardo, y déjame con ellos, que yo los enviaré antes que amanezca a cazar *gaviluchos* a los robles de Mechualón. (*Eufemia*, IV, p. 82-83)

Del análisis de los diminutivos, podemos considerar que la forma más numerosa es la de los diminutivos terminados en *-illo* (17), a los que siguen los diminutivos en *-ico* (7), en *-ete/-eto* (5 veces), en *-uelo* (3), y en *-uco* (1); y que se emplean de forma mayoritaria en la comedia *Eufemia* (24 casos de 32).

El estudio de los porcentajes parece revelar que su uso es más frecuente en los personajes de estrato social bajo, mientras que no es trato distintivo de los personajes cómicos. Más detalladamente, podemos apreciar que los diminutivos en *-illo* (17 casos) se emplean solo 2 veces en *Los Engañados*, y 15 veces en *Eufemia*, y que, en la distinción de los personajes según el estrato social, son utilizados solo 2 veces por personajes de clase alta (1 en *Los Engañados*, y 1 en *Eufemia*); mientras que, en la distinción de los personajes según la caracterización lingüística, solo 2 veces se utilizan en los parlamentos de personajes marcados lingüísticamente (el *simple* Melchior y la *gitana*, en *Eufemia*). El diminutivo en *-ico* (6 casos) es empleado en igual número en *Los Engañados* y en *Eufemia*, se encuentra solo una vez en un parlamento de un personaje de clase alta (en *Los Engañados*), y es utilizado solo una vez por un personaje marcado lingüísticamente (la *gitana* de *Eufemia*). El diminutivo en *-ete/-eto* (5 casos) se encuentra solo una vez en un personaje de clase alta (en *Los Engañados* –único caso en esta comedia); y solo una vez en un personaje marcado lingüísticamente (la *gitana* en *Eufemia*). El diminutivo en *-uelo* (3 veces) es empleado solo una vez por un personaje de clase alta, y ninguna en personajes cómicos. Y el único diminutivo en *-uco* se encuentra solo en un parlamento del *simple* Melchior en *Eufemia*.

Asimismo, se puede notar cómo el personaje que más emplea este recurso lingüístico es el *lacayo* Vallejo: quizás se trate de un artificio lingüístico para retratar al personaje fanfarrón y cobarde.

7. El sufijo superlativo *-ísimo*

En el siglo XVI se difunde el uso del superlativo *-ísimo*. “Aunque hay ejemplos en la Edad Media, y a pesar del latinismo dominante en el siglo XV, Nebrija había podido declarar: «Superlativos no tiene el castellano sino estos dos: *primero* ∟ *postrimero*; todos los otros dize por rodeo de algún positivo ∟ este adverbio *mui*»⁸⁸. Encontramos algunos ejemplos del nuevo superlativo en las obras que estudiamos:

Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un *verísimo* y no menos agradable acontecimiento [...] (*Engañados, Argumento del autor*, p. 10)

Verginio – Pues ten entendido, señor Gerardo, que, si esso han dicho las monjas, no es sino por hazer ami hija que profesasse, porque assí las unas como las otras he sabido yo que le han cobrado *grandísima* afición (*Engañados*, I, p. 12)

Marcelo – [...] Mira si le debes algo y le eres en *grandísima* obligación. (*Engañados IX*, p. 61)

Leonardo – *Carísima* Eufemia, querría, si Dios de ello fuere servido, comenzar hoy mi viaje y encaminarme ad aquellas partes que servido fuere. (*Eufemia*, I, p. 61)

Eufemia – [...] Que cuando a pensar me pongo tu determinación y firme propósito, la muerte de nuestros *carísimos* padres se me representa. [...] (*Eufemia*, I, p. 60)

Eufemia – [...] No hagas tal, hermano Leonardo; ten piedad de aquesta hermana desconsolada, que a ti con *justísimas* plegarias se encomienda. (*Eufemia*, I, p. 61)

Vallejo – [...] y que volviesen agora a resucitar las lombardas de hierro colado con que el *Cristianísimo* rey Don Fernando ganó a Baza [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – ¡Las suelas, señor Polo! ¿Qué más podía decir aquel *valerosísimo* español Diego García de Paredes? (*Eufemia*, II, p. 71)

Polo – ¡Pardiez que me parece aquello una cosa *señaladísima*! (*Eufemia*, II, p. 71)

Melchior – Vamos, señor, en hora buena; pero si oír voces se pudiese excusar, rescibiría yo *señaladísima* merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – Señor, parece que entendí que hablaban en negocio de mujeres, y si acaso es así, por los cuatro elementos de la *profundísima* tierra, no hay hoy día hombre en toda la redondez del mundo que más corrido esté que yo, ni con más corazón. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Valiano – Agora, mi *fidelísimo* Paulo, resta de contarme del arte que con ella te pasó. (*Eufemia*, V, p. 92)

«Si de las justas querellas que tu injusta y abominable persona, Eufemia, a Dios dar debo, de su mano divina el justo premio sobre ti se essecutasse, no sé si sería bastante tu *deshonestísimo* e infernal cuerpo a soportar lo que por sus nefandos e inauditos usos meresce. [...]» (*Carta de Leonardo, Eufemia*, VI, p. 97)

Eufemia – [...] ¿Qué deshonestidades tan grandes han sido las mías o quién es aquel que con verdad habrá podido, si no fuere con *grandísima* traición y engaño, no solamente dar señas de mi persona, pero ni aun verme, como tú sabes, por mil paredes. (*Eufemia*, VI, p. 97-98)

Eufemia – [...] Veamos si podré en algo remediar la vida de este *carísimo* hermano, que sin saber la verdad tantas afrentas y tantas lástimas me escribe. (*Eufemia*, VI, p. 98-99)

⁸⁸ Lapesa 2012: 335. Sobre el superlativo, cfr. también Cano Aguilar 2008: 132.

Eufemia – [...] de suerte que la verdad sea manifiesta y aquel *carísimo* hermano libre pues [de] tan falsa acusación así él como yo somos sin culpa. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – De eso huelgo yo *infinitísimo* que esté en mi mano haceros algún favor [...] (*Eufemia*, VIII, p. 108)

En las dos comedias, sin embargo, se registran también algunos casos de superlativo analítico:

Gerardo – [...] que de los que yo tuviere, te prestaré de *muy buena* voluntad (*Engañados*, I, p. 11)

Gerardo – [...] yo envié dissimuladamente a saber d'essas señoras monjas si tu hija estaba en el monesterio, lo cual he sabido por cosa *muy cierta* que no está allá dentro, sino que anda acá fuera. (*Engañados*, I, p. 12),

Pajares – Yo caí, yo, que hombre soy yo para caer cincuenta vezes *muy mejor* que vos. (*Engañados*, I, p. 13)

Verginio – Por cierto *muy malas*. (*Engañados*, I, p. 15)

Marcelo – No me digas tal, que, temblándome están las carnes, si el viejo alcançasse a saber esto, por estar como estamos en víspera de darte un marido *muy honrado*. [...] (*Engañados*, II, p. 19)

Guiomar – No, señor, que ya tenemo un prima mía contrita na religiona monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo *muy honradas*. [...] (*Engañados*, III, p. 24)

Lelia – Digo, señor, que el descansar es *muy peor* para esta mi dolencia. (*Engañados*, IV, p. 34)

Marcelo – [...] y en el de hombre *muy muchos* días le sirvió. [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Gerardo – [...] digo que yo me tengo por *muy dichoso* y contento que su hijo Fabricio sea mi yerno y, de hoy más, por consuegros y hermanos nos abracemos. (*Engañados*, X, p. 68)

Polo – Porque anoche sobre mesa trataron de la habilidad suya, y asimismo cómo era vuesa merced *muy gentil* escribano y excelente contador. [...] (*Eufemia*, III, p. 76)

Polo – Gentil mancebo y dispuesto es, señor, y *muy buena* plática que tiene, y su edad será de veinte y cinco o treinta años. (*Eufemia*, III, p. 77)

Gitana – Pues, señora, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está *muy favorecido* de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Paulo – [...] y por ser señales que el señor su hermano, Leonardo, y tu *muy privado* no puede negar, acordé de traello [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Eufemia – No me burlo, traidor, que de muchas veces que dormiste conmigo en mi cama, la postrera noche me hurtaste una joya *muy rica* debajo la cabecera de mi cama. (*Eufemia*, I, p. 108)

De los superlativos se puede destacar que están empleados en número parecido: los superlativos sintéticos aparecen 17 veces y los analíticos 14 veces. Sin embargo, resulta interesante notar cómo Lope de Rueda, en *Los Engañados*, haya hecho mayor uso de los

superlativos formados con *muy* (9 veces de 14), y un uso mínimo de los superlativos innovadores en *-ísimo* (solo 3 veces de 17).

8. Los pronombres y adjetivos

En las comedias de Lope de Rueda, junto a las formas simples, se hallan las formas compuestas de demostrativos *aqueste*, *aquesta*, *aquesto*, *aquesse*, *aquesso*⁸⁹. El uso alternado de las dos formas fue corriente durante todo el Siglo de Oro⁹⁰ y, en el teatro, se prefirieron las formas compuestas a las simples:

Verginio – ¿Qué's *aquesto*, Pajares? ¿Cómo sales así? ¿Qué ropas son essas? (*Engañados*, I, p. 13)

Marcelo – ¿Qué's *aquesto*, Lelia? ¿Qué hábito es éste? [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Marcelo – No me digas tal, que, temblándome están las carnes, si el viejo alcançasse a saber esto, por estar como estamos en víspera de darte un marido muy honrado. Por tu vida, ¿no me dirás qué locura ha sido *aquésta*? (*Engañados*, II, p. 19)

Guiomar – [...] «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de *aquesse* que adoba la guante» (*Engañados*, III, p. 24)

Gerardo – ¿Qué's *aquesso* de casar? Qué, ¿ya no quieres ser monja? (*Engañados*, III, p. 24)

Lauro – ¡Ay, que ya lo veo! Pero dime, mi Fabio, que gozes, y por aquella obligación te conjuro con que a servirme eres obligado, *aquessas* vezes que a visitar de mi parte has ido, ¿qué semblante te muestra cuando en mi negocio en hablar os ocupáis? (*Engañados*, IV, p. 32)

Lauro – *Aquesse* cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes tengo creído que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo esté aficionado a Lelia, me desama; lo cual si ello es así, que de rabia muera. Y por tanto te ruego, mi fiel criado, cuando puedo, si mi saluda desseas, que, cuando allá vuelvas, le digas que ya no amo a Lelia, como solía, antes huygo de acordarme della, ni aun de oirla mentar, ¿entiendes, mi Fabio?

¡Ah, Fabio, Fabio! Válame Dios! ¿Qué has habido? ¿Qué desmayo ha sido éste? (*Engañados*, IV, p. 33-34)

Julieta – ¿Qué's esto? ¿Andas de camino, Fabio? ¿Qué hábito es *aquesse*? ¿Qué's de tu señor? (*Engañados*, VI, p. 43)

Verginio – ¿Qué es *aquesso*, hija Lelia? ¿Qué passos son estos en que andas? ¿Qué devaneo ha sido *aquéste*? ¿Qué ropa es essa? ¿Por qué no me hablas? Bien sé yo que sabes hablar. (*Engañados*, VII, p. 47-48)

Melchior - A gloria de Dios. Pues *aquese* Melchior apúntele con alguna cosita al prencepio, por que no vaya a secas, y verá lo que pasa (*Eufemia*, I, p. 58)

Leonardo – Pues ¿qué se le da a ella de todo *aqueso*? (*Eufemia*, I, p. 58)

Leonardo – *Aqueso* de bienquista debe ser. (*Eufemia*, I, p. 59)

⁸⁹ Sobre la formación de estos demostrativos, cfr. Cano Aguilar 2008: 143.

⁹⁰ Cfr. Lapesa 2012: 336.

- Melchior – [...] ¿Cómo llaman *aquestas* de cuero que hinchén de vino, señor? (*Eufemia*, I, p.59)
- Melchior – *Aqueso* tenía también; que en esotro, así podían fiar de ella oro sin cuento como a una gata parida una vara de longanizas [...]. (*Eufemia*, I, p. 59)
- Melchior - ¿Cómo les llaman ad *aquestos* que de un hombre hacen cuatro? (*Eufemia*, I, p. 61)
- Eufemia – [...] No hagás tal, hermano Leonardo; ten piedad de *aquesta* hermana desconsolada, que a ti con justísimas plegarias se encomienda. (*Eufemia*, I, p. 61)
- Melchior – Pues ¿he de ser yo adivinador o vengo yo de casta para ser tan mal criado como *aqueoso*? (*Eufemia*, I, p. 66)
- Vallejo – ¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que me sois amigo, por dejaros decir semejante palabra. Si *aqueste* negocio yo agora perdonase, decíme vos cuál queréis que execute. (*Eufemia*, II, p. 70)
- Polo – ¿Vuesa merced? ¿Y es cierto *aqueoso* de ese campo? (*Eufemia*, II, p. 71)
- Vallejo – [...] ¿quién les acabó las vidas sino *aqueste* brazo que veis? (*Eufemia*, II, p. 71)
- Vallejo – [...] Y esto es lo que *aqueste* rapaz está diciendo. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)
- Vallejo – [...] Pero agora, ¿fáltame a mí de comer en casa de mi amo para que use yo de *aqueos* tratos? (*Eufemia*, II, p. 72)
- Vallejo – Señor Polo, aflójeme vuesa merced un poco *aquestas* ligagambas. (*Eufemia*, II, p. 72)
- Vallejo – Agora apriéteme *aquesta* estringa del lado de la espada. (*Eufemia*, II, p. 73)
- Grimaldo – ¿Qué parte eres tú para pedirme *aqueoso*, cortabolsas? (*Eufemia*, II, p. 73)
- Vallejo – Señor Polo, vea vuesa merced si quiere *aqueose* pobrete mozo que le digan algo a su padre o qué misas manda que le digan por su alma. (*Eufemia*, II, p. 73)
- Polo – No más que *aquesto*. (*Eufemia*, II, p. 74)
- Vallejo – Pues señor Polo, tomad *aquesta* espada y por el lado de derecho apretá cuanto pudiéredes, que después que sea essecutada en mi *aquesta* sentencia os diré el porqué. (*Eufemia*, II, p. 74)
- Vallejo – Pues, señor, si vos por serme amigo rehusáis, vayan a llamar a un cierto hombre de Piedrahita, a quien yo he muerto por mis propias manos casi la tercera parte de su generación, y *aqueose*, como capital enemigo mío, vengará en mí propio su saña. (*Eufemia*, II, p. 74)
- Vallejo – ¡Desventurado de mí! ¿Quién es el que me ha librado tantas veces de la horca sino el padre de *aqueose* caballero? Señor Grimaldo, tomad vuestra daga y vos mismo abrid *aqueste* pecho y sacadme el corazón y abridle por medio y hallaréis en él escrito el nombre de vuestro padre Luis de Grimaldo. (*Eufemia*, II, p. 74)
- Grimaldo – Dejemos *aqueoso*, que yo quedo, hermano Vallejo, para todo lo que os cumpliere. (*Eufemia*, II, p. 75)
- Leonardo – Yo creo que soy *aqueose* por quien preguntáis. Mas ¿por qué lo decís? (*Eufemia*, III, p. 76)
- Leonardo – Holgaré por cierto de quedar, porque *aqueose* caballero y yo, que no sé quien es, nos topamos una jornada de aquí, y sabiendo la voluntad mía, que era estar en servicio de un señor que fuese tal, él por la virtud suya me ha encaminado a esta tierra. Asimismo, como de mi cosecha no tenga habilidad ninguna, sino es *aqueste* escrebir y contar que cuando niño mis

padres, que en gloria sean, me enseñaron, acordaría *aquese* gentilhombre de dar aviso a vuestro señor de mí, por ver si para su servicio fuese suficiente y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Leonardo – Pues agora no puede ser. Anda acá conmigo, que Valiano, que es señor de *aqueste* pueblo, con quien yo agora de nuevo he asentado, está en vísperas, y téngole de acompañar, y oíras las más solemnes voces que oíste en toda tu vida. (*Eufemia*, III, p. 80)

Valiano – Así conviene. Volvamos a nuestro propósito, Leonardo, y dime: ¿*aguesa* hermana tuya, después de ser tan hermosa como dices, es honesta y bien criada? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Valiano – ¿Qué Leonor es *aquésa*? (*Eufemia*, IV, p. 85)

Leonardo – ¿Qué es *agueso* que has visto? (*Eufemia*, IV, p. 86)

Vallejo – Ya lo he dicho al señor Leonardo: cobrar unas blanquillas de ciertos jayanes que son venidos aquí a mofar de la tierra; veamos de quién tomaron licencia sin registrar primero delante de *aqueste* estival. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Cristina – ¡Ay, señora! Por vida suya, que le dé alguna cosa, y oigamos los desatinos que *aquéstas*, por la mayor parte, suelen decir. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – Acabemos. Toma, y dale *agueso* y vaya con Dios. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – ¿Hay tal cosa que es posible *agueso*? (*Eufemia*, V, p. 90)

Cristina – ¡Mirá de qué se acuerda! *Aqueso* fue antes que mi señor Leonardo se partiese desta tierra. (*Eufemia*, V, p. 90)

Eufemia – ¡Ay, Cristina, hermana! Ven acá, aconséjame tú aquello que hacer debo, que de crueles angustias tengo *aqueste* afligido corazón cercado. [...] (*Eufemia*, VI, p. 94)

Cristina – ¡Cómo, señora mía! ¡Ay! Por Dios, no te vea yo triste, ni imagines tal, que si en alguna cosa por yerro aciertan, en dos mil devanean [...]; y pues *aqueste* es su oficio, no intentes, señora mía, lo que no cabe en juicio de discretos, dalles fe alguna. (*Eufemia*, VI, p. 94)

Melchior – ¡Válame Dios! Y no se aqueje vuesa merced, que primero bien sé que le han de confesar, que ya lo ha dicho el uno de *aquestos* que andan encapuchados. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – Que ordene su álima, y que no será nada, placiendo a Dios, que en despegándole *aquéste* de *aquesto* le sacarán de la cárcel. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Cristina – Callá, señora mía, no diga tal, que *aquéste* son duda desvaría. ¿No lo conoce ya vuesa merced? [...] (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – Mira, mira Cristina, lávame *aquestos* pies y zahúmame *aquesta* cabeza, y dame de almorzar y déjate de estar a temas conmigo. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Melchior – Pues, ¿*agueso* es carta? Yo por papel lo tenía. [...] (*Eufemia*, VI, p. 96)

Cristina – [...] y si me perdonares, yo bien te diría lo que de *aquesto* alcanzo. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – Si tú *agueso* haces, y en el camino te apresuras, yo lo doy todo, con el auxilio divino, por remediado. Vamos. [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Paulo – [...] ¿Qué hombre habrá en toda esta tierra de más buena ventura que yo, en haciendo justicia de *aquéste*? [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – ¡Oh!, bendito sea Dios que me ha dejado escabullir un rato de *aqueste* importuno de Valiano, mi señor, que no parece sino que todo el día está pensando en otro, sino en cosas que

fuera de propósito se encaminan. [...] Acá me quiero andar siguiendo mi planeta; que si *aquesta* mi Eulalla se va conmigo como me tiene prometido, yo soy uno de los bienaventurados hombres de todo mi linaje. Ya estoy a su puerta. Aquí sobre la calle, en este aposento, sé que duerme. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo – Anda, señora, ¿Y cómo agora haces *agueso*? ¿No me has prometido salirte conmigo? (*Eufemia*, VII, p. 103)

Polo – Mi reina, ¿pues *agueso* me dices? No te podría yo dejar, que primero no dejase la vida. (*Eufemia*, VII, p. 103)

Eulalla – A otro güeso con *aguese* perro, que yo ya la tengo rosegadoz. (*Eufemia*, VII, p. 103)

Eufemia – Oye, que pasos suenan. Gente sale, y aquel de la mano derecha, según su manera, debe de ser Valiano, señor de todas *aquestas* tierras. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – Bien has hecho. Mas ¿qué gente es *aquesta*? (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – Paulo, responde, ¿es verdad lo que *aquesta* dueña dice? (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Eufemia – ¡Ay, señor, que lo niega *aguese* traidor por no pagarme mi joya! (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Valiano – Y a esta señora noble, pues tan bien supo salvar la vida de su hermano, quede⁹¹ en nuestras tierras y por señora de ellas y mía, que aun no pienso pagalle con todo *aquesto* la tribulación que su hermano en la cárcel y ella por le salvar habrán padecido. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

En nuestras comedias, las formas compuestas alternan con las simples *este, esta, esto, ese, esa, eso*, cuyo uso era ya frecuente en la lengua hablada:

Marcelo – [...] Mas, ¿qué digo?, ¿qué's lo que veo? En verdad que si Lelia no estuviera en el monesterio que jurara que era *ésta* que aquí viene en hábito de hombre. [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Lelia – ¡Oh, pecadora de mí, que aun hasta *esto* me ha de ser la fortuna contraria! ¿Por qué calle me esconderé, que ya me ha visto el amo de casa de mi padre. (*Engañados*, II, p. 18)

Marcelo – ¿Qué's *aquesto*, Lelia? ¿Qué hábito es *ése*? ¿Por ventura es *éste* el monesterio donde así tu padre como todos pensamos tenerte recogida? [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Marcelo – No me digas tal, que, temblándome están las carnes, si el viejo alcançasse a saber *esto*, por estar como estamos en víspera de darte un marido muy honrado. Por tu vida, ¿no me dirás qué locura ha sido *aquésta*? (*Engañados*, II, p. 19)

Marcelo – Muy bien sé todo *esso*. (*Engañados*, II, p. 20)

Marcelo – Ora, mira, Lelia, dexemos de traer a la memoria historias passadas, sino anda acá a mi possada y cambiarás *essas* ropas; que hágote saber que tu padre ya es vuelto de Roma y me envió por ti y no salí a otra cosa de casa si no es a llevarte. (*Engañados*, II, p. 20)

Marcelo – Pues, ¿qué piensas hazer en *esse* tiempo? (*Engañados*, II, p. 21)

Marcelo – ¿Y crees tú *esso* que lo hará? (*Engañados*, II, p. 21)

⁹¹ González Ollé (en Rueda 1967: 111 n.) señala el anacoluto.

Gerardo – [...] Y *este* Verginio es tan espacioso que, según lo deseo, dudo veré tiempo llegado. Agora yo me quiero llegar hazia su estancia a dalle otro tiento como que voy a otra cosa; mas primero es menester advertir a mi hija Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallarán. (*Engañados* III, p. 22)

Gerardo – ¡Sus! Basta que sepamos tu intención, que hablarse ha por más espacio sobre *esse* negocio; y entra allá dentro y llama a mi hija Clavela, que se pare a la ventana, que le quiero hablar. (*Engañados*, III, p. 24)

Gerardo – [...] que si os envié a llamar no fue más sino por no dezillo a *essa* lengua de tordo. Por vida vuestra, que si viniere Verginio, padre de Lelia, a demandar por mí, que le digáis que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallará. [...] (*Engañados*, III, p. 25)

Gerardo – *Essos* sean para ti, perra. (*Engañados*, III, p. 25)

Julieta – Sí por cierto. ¿Y todo *esso* era? ¿Que no podía traerlo la cucaracha de sótanos, sino muy al lado con su señora? (*Engañados*, III, p. 27)

Julieta – Mirá como queréis *essos* bledos. ¡Qué gentiles nombres para un podenco! (*Engañados*, III, p. 29)

Guiomar – Por *esso* primer fijo que me nacer en Portugal le yamar Diguito [...] (*Engañados*, III, p. 29)

Lelia – Y dime, señor, *essa* Lelia que dizes, ¿es muerta? ¿Cómo dexastes de tener su amor? (*Engañados*, IV, p. 33)

Lauro – Aquesse cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes tengo creído que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo esté aficionado a Lelia, me desama; lo cual si ello es así, que de rabia muera. Y por tanto te ruego, mi fiel criado, cuando puedo, si mi saluda desseas, que, cuando allá vuelvas, le digas que ya no amo a Lelia, como solía, antes huygo de acordarme della, ni aun de oirla mentar, ¿entiendes, mi Fabio?
¡Ah, Fabio, Fabio! Válame Dios! ¿Qué has habido? ¿Qué desmayo ha sido *éste*? (*Engañados*, IV, p. 33-34)

Lelia – No te cures, señor, que para los males d'*esta* suerte tarde el remedio se halla. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lelia – Digo, señor, que el descansar es muy peor para *esta* mi dolencia. (*Engañados*, IV, p. 34)

Lauro – Anda, que presto seré contigo, después de haber dado algunas vueltas por *esta* calle donde mi señora Clavela reside. (*Engañados*, IV, p. 35)

Verginio – Mira, Pajares, déxate d'*essos* preámbulos y cúbrete bien con *essa* capa, que gran tardança es la que hazen y venirlos has acompañando. (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares – *Esso* vuessa merced lo dirá, que yo no lo veo ni descubro palmo de tierra. (*Engañados*, V, p. 37)

Verginio – Agora sí; toma *este* sombrero (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares - Pues *esso* es lo que me cumple, porque nunca salgamos de la possada (*Engañados*, V, p. 38)

Verginio – ¡Cata, cata! ¿Que todo *esso* era la caballería e el retoricar? Al fin no podías parar sino en cosas de comer. (*Engañados*, V, p. 39)

Verginio – Primero vernán los otros qu'*este* macho se vaya de aquí. Espera tomaré lo que digo. (*Engañados*, V, p. 39)

Fabricio – A *esse* mismo. (*Engañados*, VI, p. 42)

Fabricio – Por *esta* calle será bien atravesar. ¡Oh, qué bonita moça! A mí me parece que viene encaminada. (*Engañados*, VI, p. 43)

Julieta – ¿Qué's *esto*? ¿Andas de camino, Fabio? ¿Qué hábito es aquésse? ¿Qué's de tu señor? (*Engañados*, VI, p. 43)

Julieta – Mesonero es el tiempo. ¿Cómo andas así? Medrado parece que has. ¿Hate dado tu amo *essa* capa? (*Engañados*, VI, p. 44)

Fabricio – [...] *Ésta* debe ser moça de alguna *cortesana* y, como me vee extranjero, querrá procurar de sacarme algunas blanquillas [...] (*Engañados*, VI, p. 44)

Julieta – Señor, enviábame mi señora Clavela a llamar uno d'*estos* caxeros que le quería comprar no sé qué cuentas. (*Engañados*, VII, p. 47)

Fabricio – ¿Lelia? ¡Abernucio! Donosa gente es *ésta*! (*Engañados*, VII, p. 47)

Gerardo – Sea bienvenida la señora, digo el galán. Por Dios que os está bien *esse* hábito, que si yo fuesse vos, que nunca me lo quitaría. (*Engañados*, VII, p. 47)

Verginio – ¿Qué es aquesso, hija Lelia? ¿Qué passos son *estos* en que andas? ¿Qué devaneo ha sido aquéste? ¿Qué ropa es *essa*? ¿Por qué no me hablas? Bien sé yo que sabes hablar. (*Engañados*, VII, p. 47-48)

Julieta – Digo que se engañan en buena fe, señores; mejor conozco yo *este* mocito que a mis propias manos. (*Engañados*, VII, p. 48)

Fabricio – (Por Dios, no sé qué me diga. *Esta* tierra debe ser de bárbaros; el uno me toma por extranjero, el otro por mujer, el otro por paje; no hay quién los entienda. (*Engañados*, VII, p. 48)

Julieta – *Esso* de gracia, que a más soy obligada por lo que toca siquiera a mi ama. ¿Coceáis? Callá, que vos saldréis manso y el patrón quexoso y mi ama contenta, que es lo mejor. (*Engañados*, VII, p. 50)

Gerardo – ¿A dónde se puede sufrir un semejante caso y atrevimiento como *éste*, sino en tierra de Guinea? Yo lo castigaré al ribaldo tacaño, según meresce, que cumple más. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Crivelo – Que no es menester nada d'*esso*, señor Verginio. ¿No sabríamos que ha sido *esto*? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – ¿Qué remedio puede haber, pecador de mí, que, fiándome yo d'*este* señor, me engañasse? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – D'*ésta*: que a fuerça de brazos me ha hecho poner un mancebo en mi casa que se llama Fabricio (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – Restituíme mi hija, digo yo, y dexaos de *essas* francias. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Gerardo – Por *esse* respecto lo quiero hazer. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Frula – ¿Yo no te dixé que no sé más de cuanto el moço salió primero por *essa* puerta, que el otro como abad se fue en su busca? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca - Y dígame, señor mesonero o bodegonero o cómo es su gracia, por vida d'*essa* cara honrada, ¿sin almorçar se salieren? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca - Yo juro al cielo de Dios que no fue *esso* hecho sino de hombres lamineros. ¿*Esso* meresce el pobre Salamanca por irse a dormir al pajar y ahorrar de cama? (*Engañados*, VIII, p. 54-55)

Crivelo – Has de saber, señor, que como tú me enviaste en casa de Clavela a ver a qué efeto *esse* rapaz se había detenido tanto, hallé riñendo a Verginio Y Gerardo. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Crivelo – Digo que lo oí con *estas* propias orejas y fue bien oído. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Crivelo – *Esso* haz en cuenta que está hecho. Yo me porné d' *esta* postura... No, sino d' *estotra*, y ¡cápete, en tierra! Vamos. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Lelia – [...] Yo no entiendo quién puede ser *éste* que en mi forma y haya tenido tal atrevimiento. (*Engañados*, IX, p. 57)

Lelia – ¿Qué moço es *éste* que me está llamando? (*Engañados*, IX, p. 57)

Quintana – ¿Qué moço es *éste*? ¡Ah, Fabricio! ¡Vergüenza, vergüenza! ¿Qué's del manteo? (*Engañados*, IX, p. 58)

Marcelo – ¿Qué descortesía es *ésta* tan grande, señores, de querer entrar con las espadas tiradas en casa agena? (*Engañados*, IX, p. 59)

Lauro – Dadnos *esse* rapazuelo de Fabio. (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – Ni es *ésse* ni *essotro*, que vivís engañados. [...] (*Engañados*, IX, p. 59)

Lauro – Que me plaze de lo oír; pero ha de ser con una condición, que entreguéis luego *esse* rapaz en mi poder. (*Engañados*, IX, p. 59)

Salamanca – ¡Qué gentiles alientos para quien querría estar en la possada y tener los assadores atravesados por *estas* tripas! (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – [...] Quiso su desdicha que *este* caballero se enamoró de otra señora, olvidando la primera. [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – [...] Pues andando a la desconocida, viéndose todavía aborrescer d' *este* su señor [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Crivelo – Y aun por *esso*, señor, muchas vezes, cuando se iba acostar a la cámara de los lacayos, se apartaba acullá lexos en un rincón a desnudar. [...] (*Engañados*, IX, p. 61)

Quintana – ¿Qué dize? ¿Qué algarabía es *éssa*? (*Engañados*, IX, p. 61)

Quintana – ¿Tuvo otro hijo, sin *éste*? (*Engañados*, IX, p. 62)

Pajares – ¿Algarabía es *ésta*? Es gramátula, y aun de la más fina de Alcalá de Humares. (*Engañados*, IX, p. 62)

Quintana – [...] Dígame, señor, ¿cómo dixo denantes que se llamaba el padre *dessa* Lelia? (*Engañados*, IX, p. 62)

Marcelo – Sí, *señor*. (*Engañados*, IX, p. 62)

Quintana – [...] Y pensando ser *éste* que se retraxo en vuestra possada, venimos en su seguimiento. (*Engañados*, IX, p. 62)

Crivelo – ¿Y es *ésse* el que llamáis Fabricio? (*Engañados*, IX, p. 62)

Crivelo – ¡Ta, ta! Que me maten si *esse* que vos dezís no es el que han tomado por Lelia y está encerrado en casa de Gerardo. (*Engañados*, IX, p. 62)

Quintana – Señor, lo que yo tengo entendido d' *este* negocio es que Lelia está en tu casa con toda la honra del mundo y desposada con un gentil hombre que se llama Lauro. (*Engañados*, X, p. 66)

Quintana – [...] determiné de encaminarle a *esta* ciudad y traelle en tu presencia. (*Engañados*, X, p. 67)

Leonardo – ¡Melchior! ¡Válgale el diablo a *este* asno! ¿Y dónde está que no me oye? (*Eufemia*, I, p. 57)

Melchior - [...] A *ese* Melchior échele un soportativo y verá cuán recio so con él. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – Que no lo hago en mi álima, sino porque sienta *esta* mala vieja que soy honrado en la boca de vuesa merced [...]. (*Eufemia*, I, p. 58)

Leonardo – *Eso* es cuanto a la madre. Y tu padre, ¿era oficial? (*Eufemia*, I, p.59)

Eufemia – ¿Qué madrugada ha sido *ésta*, Leonardo, mi querido hermano? (*Eufemia*, I, p. 61)

Eufemia – ¡Qué! ¿Todavía estás determinado de caminar sin saber a dó? ¡Cruel cosa es *ésta*! Mi hermano eres, pero no te entiendo [...]. (*Eufemia*, I, p. 61)

Jimena – Mi ánima, entrañas de quien os quiere, ¡ay si he podido dormir una hora en toda *esta* noche! (*Eufemia*, I, p. 63)

Jimena – ¡Ay, señora! ¿Paréscele a vuesa merced qué se ha dejado decir *ese* cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? [...]. (*Eufemia*, I, p. 63)

Melchior - ¿En agraz? A lo menos no le podrán comprehender a la señora *esas* maldiciones, aunque me perdone. (*Eufemia*, I, p. 63)

Eufemia – Paso, paso, ¿qué es *esto*? [...]. (*Eufemia*, I, p. 64)

Jimena - ¡Ay, señora mía! ¿Y no hay un palo para *este* lechonazo? Por mi salud, si no parece que anda acá fuera algún juego de cañas, según el estruendo. (*Eufemia*, I, p. 64)

Polo – [...] Cata que es cosa hazañosa la de *este* hombre, que ningún día hay en toda la semana que no pone los lacayos de casa o parte dellos en revuelta. Mira ora por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el paje del capiscol, siendo uno de los honrados mozos que hay en *este* pueblo. [...]. (*Eufemia*, II, p. 68)

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como *ésta*, y más *estando* a la puerta del Aseo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? [...] Acá *está* mi compañero. ¡Ah, mi señor Polo! ¿Acaso ha venido alguno de aquellos hombrecillos? (*Eufemia*, II, pp. 68-69)

Grimaldo – Ea, gentiles hombres, tiempo es agora que se eche *este* negocio a una banda. (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – Aquí estaba rogando al señor Vallejo que no pasase adelante *este* negocio [...]. (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – Hágase vuesa merced a una parte, veremos para cuánto es *esa* gallinilla. (*Eufemia*, I, p. 70)

Grimaldo – Señor Polo, ¿para qué tanto almacén? Hágase a una banda y déjeme con *ese* ladrón. (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir, que se ponga *este* desbarbadillo conmigo a tú por tú? (*Eufemia*, II, p. 71)

Grimaldo – Yo, liebre, no he de menester barbas para una gallina como tú; antes con las tuyas, delante del señor Polo, pienso limpiar las suelas de *estos* mis estivales. (*Eufemia*, II, p. 71)

Polo – ¿Vuesa merced? ¿Y es cierto aqueso de *ese* campo? (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – Ya, ya sé qué es *eso*. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] Y *esto* es lo que aqueste rapaz está diciendo. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – Ora, pues sois porfiado, sabes que os dejara un poco más con vida si por ella fuera. Déjeme, señor Polo, hacer a *ese* hombrecillo las preguntas que soy obligado por el descargo de mi conciencia. (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – ¿A qué efecto me preguntáis? ¿No decís que es *ese* hijo de Luis de Grimaldos, alguacil mayor de Lorca? (*Eufemia*, II, p. 74)

Grimaldo – ¿Cómo? ¿Qué? No entiendo *eso*. (*Eufemia*, II, p. 74)

Vallejo – [...] Vamos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio de *este* gentil hombre, en recompensa de las palabras que sin le conocer he dicho. (*Eufemia*, II, p. 75)

Vallejo – [...] Pero guarte, no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no será parte para que a mis manos *ese* pobrete esprittillo, que aunque está con la leche en los labios, no me lo rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Polo – Dígame: ¿es vuesa merced un extranjero que llegó los días pasados a *este* pueblo en compañía del mayordomo, de aquí, de *esta* tierra? (*Eufemia*, III, p. 76)

Polo – [...] Holgara yo que vuesa merced quedase en esta tierra y en servicio de ella, por ser uno de los virtuosos caballeros que hay en *estas* partes. (*Eufemia*, III, p. 76)

Leonardo – Holgaré por cierto de quedar, porque aqueso caballero y yo, que no sé quien es, nos topamos una jornada de aquí, y sabiendo la voluntad mía, que era estar en servicio de un señor que fuese tal, él por la virtud suya me ha encaminado a *esta* tierra. Asimismo, como de mi cosecha no tenga habilidad ninguna, sino es aqueste escrebir y contar que cuando niño mis padres, que en gloria sean, me enseñaron, acordaría aqueso gentilhomme de dar aviso a vuestro señor de mí, por ver si para su servicio fuese suficiente y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Paulo – ¿Has habido noticia de *este* gentilhomme que vo buscando por la villa? (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior – [...] ¿*Esta* es la compañía que me prometió de hacer antes que saliésemos de nuestra tierra, y lo que mi señora le rogó? (*Eufemia*, III, p. 78)

Leonardo – Pues, ¿qué mala compañía has tú rescibido de mí en *esta* jornada? (*Eufemia*, III, p. 78)

Leonardo – ¿Cómo diablo te perdiste *esta* mañana? (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior - Pues pecador fui yo a Dios, hiciérame pagar vuesa merced el pecado donde cometí el delito, y no donde así me puedo caer a una cantonada de *esas* [...] (*Eufemia*, III, p. 80)

Leonardo – Ora, suso, toma toda *esta* calle adelante y pregunta por el hostel del Lobo. Cata aquí la llave, y come tú de lo que hallares en el aposento, y aguárdame en la posada hasta que yo vaya. (*Eufemia*, III, p. 80)

Valiano – [...] sino solamente por comunicar contigo aquel negocio que ayer me comenzaste apuntar; y por *eso* te he traído por calles tan escombradas de gentes. [...] (*Eufemia*, IV, p. 82)

Valiano – [...] Solamente a Vallejo, lacayo, dije que tomase su espada y capa, mandándole quedar a *esa* cantonada para que con gran vigilancia y cuidado no seamos de nadie espiados [...]. (*Eufemia*, IV, p. 82)

Vallejo – ¡Oh, reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria! ¿Y *eso* dices, señor? [...]. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Valiano – ¡Válate el demonio! ¿No asegurarás *ese* corazón? ¿Quién me había de enojar a mí en mi tierra, baúsán. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Leonardo – Señor, yo siempre rescébi y rescibo de tu mano mercedes sin cuenta, pero en cuanto a *esta* hermana mía tú sabrás que es más de lo que tengo dicho. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Valiano – ¿Qué dice *ese* mozo, Leonardo? (*Eufemia*, IV, p. 86)

Valiano – Ora yo quiero, Leonardo, si te parece, dar parte de *esto* a algunas personas principales de mi casa, porque no digan que en un negocio como *éste* me determiné sin dalles parte. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Eufemia – ¡Ay, amiga mía! Dios, por su piedad inmensa, lo haga de manera que con letras suyas *esta* casa nuestra sea contenta y alegre. (*Eufemia*, V, p. 83)

Gitana – ¡Paz sea en *esta* casa, paz sea en *esta* casa! ¡Dios te guarde, señora honrada, Dioz te guarde! [...] (*Eufemia*, V, p. 83)

Eufemia – Déjala, váyase con Dios, que no estoy agora de *esas* gracias. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina – No se entristezca, señora, que todo es burla y mentiras cuanto *éestas* echan por la boca. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – Déjala, váyase con Dios, que no estoy agora de *esas* gracias. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina – ¡Mirá de qué se acuerda! Aqueso fue antes que mi señor Leonardo se partiese *desta* tierra. (*Eufemia*, V, p. 90)

Eufemia – Calla, déjame, que aunque todo cuanto *éestas* dicen puede pasar por señalada burla, con lo que me ha dicho más triste me quedo y más afligida que la oscura noche. Entrémonos. (*Eufemia*, V, p. 91)

Eufemia – ¡Ay, desventurada hembra! ¿Por causa mía dices que se verá *esa* persona en peligro? ¿Y quién podrá ser, cuitada, si no fuese mi querido hermano? (*Eufemia*, V, p. 91)

Valiano – Dime Paulo: ¿y es posible *esto* que me cuentas, que tú has estado en la casa de *esta* Eufemia, hermana de *este* alevoso y malvado de Leonardo, a quien yo en tanta alteza he puesto? (*Eufemia*, V, p. 91)

Valiano – No cures, Paulo, que bien entendido tenía yo de *ese* traidor que en son de hacerme señalado servicio quería dar deshonor de *esta* antigua casa; pero yo te prometo que no me pague *esta* traición menos que con la vida [...] (*Eufemia*, V, p. 92-93)

Eufemia – ¡Ay, Cristina! Yo bien tengo entendido que es así como tú dices, pero ¿qué quieres, si no puedo quitar de mí *esta* imaginación? (*Eufemia*, VI, p. 94)

Eufemia – Cristina, hija, lee tú *esa* carta, que no tendré yo ánimo ni aun para vella. (*Eufemia*, VI, p. 97)

Eufemia – ¿Qué es *esto*? ¿Qué es lo que oigo? [...] (*Eufemia*, VI, p. 97)

Eufemia – Di lo que quieras. No dudes del perdón, con que me des alguna claridad de lo que en *esta* atribulada carta oigo. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – [...] y no contento con *esto*, hizo conmigo que te quitase una parte del cabello que en el lunar del hombro derecho tienes. [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – [...] Vamos de aquí, que yo me determino de ponerme en lo que en toda mi vida pensé, y dentro del término de *estos* veinte días ir allá lo más encubiertamente que pueda. [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Eufemia – [...] Veamos si podré en algo remediar la vida de *este* carísimo hermano, que sin saber la verdad tantas afrentas y tantas lástimas me escribe. (*Eufemia*, VI, p. 98-99)

Melchior – Pardiez, aunque hombre hubiese de aprender para hacer cartas de mareaje, no le hiciesen atravesar más veces *este* camino. Pero vaya. (*Eufemia*, VI, p. 99)

Paulo – [...] ¿Qué hombre habrá en toda *esta* tierra de más buena ventura que yo, en haciendo justicia de aquéste? [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Paulo – ¡Oh, cuán bien van los negocios míos y cuán bien he sabido valerme! ¡Oh, qué astucias he tenido para desprivar a *este* advenedizo de Leonardo! [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – [...] Acá me quiero andar siguiendo mi planeta; que si aquesta mi Eulalla se va conmigo como me tiene prometido, yo soy uno de los bienaventurados hombres de todo mi linaje. Ya estoy a su puerta. Aquí sobre la calle, en *este* aposento, sé que duerme. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo – ¡Oh, pecador de mí! Asómate, señora Eulalla, a *esa* ventana y verásme y sabrás de cierto quién soy. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – ¡Válame Dios! ¿Pues no hay remedio para *eso*? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Eulalla – ¿Y cómo, señor, no miras más que *esos*? [...] (*Eufemia*, VII, p. 103)

Polo – Hasta mi amo Valiano le pesa extrañamente con su muerte, mas aquel Paulo contrario suyo, que es que trajo las señas de su hermana, le acusa valientemente, y *ése* le ha traído al término en que agora está. Adiós. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – De veta querrás decir. ¿Y para qué quieres todo *eso*, señora? (*Eufemia*, VII, p. 106)

Polo – Que con *esa* color me contento yo, señora; no has menester ponerte nada. (*Eufemia*, VII, p. 106)

Cristina – Señora, aquí estamos bien, porque en *este* lugar podrás aguardar que al tiempo que Valiano salga le digas lo que te parezca. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – De *eso* huelgo yo infinitísimo que esté en mi mano haceros algún favor [...] (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Vallejo – ¡Suso, señor! Armémonos todos los de casa, y dame a mí la mano, verás cuán presto revuelvo los rincones de *esta* ciudad y la hago sin querella. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – Señor, *ese* traidor que cabe ti tienes. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Paulo – ¡Yo testimonio! Loca está *esta* mujer. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Eufemia – [...] ¿cómo hay tan grande escándalo en *esta* tierra por el testimonio que sin conocerme me has levantado? (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Eufemia – Y *esas* señas, ¿cómo las habiste? [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Valiano – ¡Suso! Tomen a *este* alevoso y pague por la pena del Talión, que bien sabía yo lo que en mi fiel Leonardo tenía. Saquéñle de la prisión y sea luego restituido en su honra, y a *este* traidor córtente luego la cabeza en el lugar que él, para mi Leonardo, tenía aparejado. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Valiano – Y a *esta* señora noble, pues tan bien supo salvar la vida de su hermano, quede en nuestras tierras y por señora de ellas y mía, que aun no pienso pagalle con todo aquesto la tribulación que su hermano en la cárcel y ella por le salvar habrán padecido. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Vallejo – Abrazado va mi amo con la rapaza; pero yo soy el mejor librado de *este* negocio, pues me escapé de arrebatarse un centenar por testigo falso. Yo voy, que haré falta en casa. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

Por lo que se refiere a los demostrativos, se nota una tendencia a la innovación con 62 casos (9 en *Los Engañados* y 53 en *Eufemia*) de los adjetivos *aqueste*, *aquesta*, etc. y 153 (72 en *Los Engañados* y 81 en *Eufemia*) de *este*, *esta*, etc.

Asimismo, encontramos los conglomerados *essotro/esotro*, *essotra* y *estotra* – frecuentemente empleados en el siglo XVI⁹²–:

Gerardo – Señor Verginio, yo me entro. Y en *essotro* negocio, lo dicho, dicho; y en lo que toca al dote, a lo concertado me remito. (*Engañados*, I, p. 16)

Pajares – [...] Agujad, amo Marcelo, pese a la puta de mi cara que juro a mí pecador, más esperado habéis sido vos y *essotra* que sereno tras ñublado. (*Engañados*, V, p. 40)

Crivelo – Esso haz en cuenta que está hecho. Yo me porné d'esta postura... No, sino d'*estotra*, y ¡çápete, en tierra! Vamos. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Salamanca – ¡A *essotro*, no a mí! ¡Oh pecador de Salamanca! (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – Ni es ésse ni *essotro*, que vivís engañados. [...] (*Engañados*, IX, p. 59)

Melchior – Aqueso tenía también; que en *esotro*, así podían fiar de ella oro sin cuento como a una gata parida una vara de longanizas [...]. (*Eufemia*, I, p. 59)

Melchior – Pardiez, hermana Cristina, que la verdad que te diga, yo no le dejé dormir vestido, sino porque se alegrase con la silla y freno nuevo que tiene. Otro peor mal no tuviese, que *esotro* bien se pasaría. (*Eufemia*, I, p. 65)

Por lo que se refiere a los posesivos, se puede apreciar una alternancia de las formas *vuesso/vuestro*. Sin embargo, la primera es empleada de forma sistemática en la forma de cortesía *vuessa merced*, que está lexicalizada (y que no señalamos nuevamente en este contexto), mientras que la segunda se registra en función de posesivo:

Lelia – Todo lo podría rodear fortuna; mas por agora perdonáme, que yo sé quién viene allá, que a la tarde seré en *vuestra* possada y hablaremos más largamente. (*Engañados*, II, p. 21)

⁹² Cfr. Lapesa 2012: 336.

Gerardo – ¿Qué haciendas son las *vuestras*, señora? (*Engañados*, III, p. 23)

Gerardo – [...] que si os envié a llamar no fue más sino por no dezillo a essa lengua de tordo. Por vida *vuestra*, que si viniere Verginio, padre de Lelia, a demandar por mí, que le digáis que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallará. [...] (*Engañados*, III, p. 25)

Fabricio – Señor huésped, ya os tengo dicho que, si despertare aquel honrado hombre que en mi compañía viene y por mi preguntare, que le digáis que soy ido a oír una missa y a ver otras particularidades d'este *vuestro* pueblo. (*Engañados*, VI, p. 42).

Frula – ¡Oh, cómo es reñegado, cuerpo non de Dios conmigo! Pues perdonadme, *señor*, *vuestro* padre pensé que era. (*Engañados*, VI, p. 42)

Fabricio – Yo lo agradezco; mas dezíme, señor huésped, ¿cómo es *vuestra* gracia? (*Engañados*, VI, p. 43)

Gerardo – Y dígame, señor Verginio, ¿tenéis por cosa cierta andar *vuestra* hija Lelia en el hábito que dezís? ¿Y de quién lo habéis sabido? (*Engañados*, VII, p. 46)

Verginio – No murmuréis, hija, sino andad acá conmigo a la possada y dad al diablo andar en devaneos, ni servir a nadie; basta que sirváis aquí a *vuestro* marido. (*Engañados*, VII, p. 49)

Fabricio – ¡Por Dios, si no tuviese respeto a las canas honradas, que yo os enseñasse de hablar de otra manera! ¿Qué cosa es marido? ¿Estáis en *vuestro* juicio? (*Engañados*, VII, p. 49)

Quintana – [...] Y pensando ser éste que se retraxo en *vuestra* possada, venimos en su seguimiento. (*Engañados*, IX, p. 62)

Crivelo – Señor Verginio, ¿cómo os puede dar *vuestra* hija no teniéndola? (*Engañados*, X, p. 65)

Eufemia – Pues si lo sabéis, haceldo y despachá, que *vuestro* señor es ido a oír una missa y será presto de vuelta. (*Eufemia*, I, p. 62)

Jimena – Honrados ditados tenía el señor *vuestro* padre. (*Eufemia*, I, p. 65)

Polo – [...] que os habéis querido poner en necesidad a vos y a *vuestros* amigos? (*Eufemia*, II, p. 69)

Vallejo – [...] Señor Grimaldo, tomad *vuestra* daga y vos mismo abrid aqueste pecho y sacadme el corazón y abridle por medio y hallaréis en él escrito el nombre de *vuestro* padre Luis de Grimaldo. (*Eufemia*, II, p. 74)

Grimaldo – Muchas gracias, hermano; *vuestros* tres reales guardaldos para lo que os convenga, que el capiscol, mi señor, querrá dar la vuelta a casa. Y yo estoy siempre para *vuestra* honra. (*Eufemia*, II, p. 75)

Leonardo – [...] acordaría aqese gentilhombre de dar aviso a *vuestro* señor de mí, por ver si para su servicio fuese suficiente y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Valiano – De eso huelgo yo infinitísimo que esté en mi mano haceros algún favor, que aunque no fuese más que ser extranjera, *vuestro* arte y buen aseo provoca a cualquiera haceros todo servicio. [...] (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Valiano – Poné la mano en *vuestra* espada, Paulo. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Paulo – ¿Yo he dicho tal? Señor, si tal hay, por justo juicio sea yo condenado y muerto, mala muerte, a manos del verdugo delante de *vuestra* presencia. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Valiano – [...] que yo quiero que vos y *vuestro* hermano comáis juntamente conmigo por tan sobrado regocijo, y después hacer lo que debo, en cumplimiento de lo que a Leonardo había prometido. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Encontramos solo un caso de *vuessa* empleado en función de adjetivo, en *Los Engañados*, en un parlamento del personaje del *simple*:

Pajares – [...] Por vida *vuessa* que si traxere garrote y viéredes que me engarrotea, que os metáis en medio (*Engañados*, V, p. 40)

En las comedias encontramos además los términos *hombre* y *persona* con valor de pronombre indefinido *uno* de carácter impersonal. Se trata de formas que, durante el Siglo de Oro, serán gradualmente sustituidas por *uno* o por la construcción de *se* impersonal. *Hombre* – cuyo uso desaparecerá en el siglo XVII– sigue siendo empleado en el habla de los rústicos, como queda reflejo en nuestras comedias (5 casos de 8 se documentan en el habla de los *simples* Pajares y Melchior):

Pajares – ¿Paréscele a *vuessa* merced que, si topa por ahí *el hombre* con alguno del Almendralejo, que irán buenas nuevas a mi padre? (*Engañados*, I, p. 15)

Pajares – Yo le diré: que piensa el otro qu'es *el hombre* majano o sayalero y dille han que ando hecho santera o dama de forja. (*Engañados*, I, p. 15)

Pajares – Un rollo o una rosca de aquellos que han amassado hoy, porque vaya caballero mi estrógamo; y a necesidad, un buen mendrugo de pan en las manos es bueno, por no ir *hombre* pensando en mal, ni murmurar de nadie. (*Engañados*, V, p. 39)

Melchior – Fíase *el hombre* en él pensando «luego daremos la vuelta», y ha unas siete horas que anda *hombre* como perro rastrero, y a mal ni a bien no le he podido da alcance. (*Eufemia*, III, p. 78)

Vallejo – A *hombre* lo encomiendas que aunque venga el de las patas de avestruz con todos sus secuaces dando tenazadas por esa calle, no bastará a mudarme el pie derecho donde una vez lo clavare. (*Eufemia*, IV, p. 83-84)

Cristina – ¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna gente! Que en lugar de apiadarse de ellas la *persona*, de su pobreza, las tiene odio, según sus importunidades y sus ahíncos. (*Eufemia*, V, p. 89)

Melchior – Pardiez, aunque *hombre* hubiese de aprender para hacer cartas de mareaje, no le hiciesen atravesar más veces este camino. Pero vaya. (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – [...] No tengo un real, que piensa la *persona* sacárselo de las costillas, y demándame papagayo y mona. (*Eufemia*, VII, p. 105)

9. Adverbios, preposiciones y conjunciones

En los textos de las comedias que estudiamos se puede apreciar el uso de algunos adverbios, preposiciones y conjunciones, posteriormente modificados o caídos en

desusos. Tal es el caso de *agora*, del ablativo latino HĀC HORĀ. Lapesa (2012: 336) aclara que “*agora*, preferido por Garcilaso y Valdés, subsiste en Cervantes, pero es ya minoritario respecto de *ahora*”. Sin embargo, los textos de las dos comedias y la consulta de casos en el *CORDE* parecerían demostrar lo contrario⁹³:

Verginio – Yo te lo agradezco, aunque por *agora* no faltan, señor. (*Engañados*, I, p. 11)

Pajares – ¿Asno? ¿Paréseos bien cuál habéis parado la caña con que la otra hazía la cama? *Agora* hará la cama con los dedos. (*Engañados*, I, p. 13)

Verginio – Y *agora*, ¿por qué reñíades, dezíme, Marcelo? (*Engañados*, I, p. 14)

Marcelo – Plázeme. (¡Oh, desdichda de ti, Lelia!) Por Dios, señor, más estimara verla baxo tierra que no casada con esse diablo, que creo que tiene más años que yo al doble, y *agora* se quiere casar con una mochacha que la podría tener por bisnieta (*Engañados*, I, p. 16)

Lelia – Todo lo podría rodear fortuna; mas por *agora* perdonáme, que yo sé quién viene allá, que a la tarde seré en vuestra possada y hablaremos más largamente. (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – [...] Y este Verginio es tan espacioso que, según lo deseo, dudo veré tiempo llegado. *Agora* yo me quiero llegar hazia su estancia a dalle otro tiento como que voy a otra cosa; mas primero es menester advertir a mi hija Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallarán. (*Engañados* III, p. 22)

Gerardo – ¿Pues *agora* se le ha antojado esso? (*Engañados* III, p. 24)

Julieta – ¡Mire qué fantasía! Pues callá, doña negra, que *agora* ha mandado su Alteza que a todos los negros y negras hagan pólvora. (*Engañados*, III, p. 30)

Pajares – [...] sé qu’ell’otro ni la otra no son *agora* tan niños que no sabrán venirse, cuantis más que ya es hora de comer y la mesma hambre los ha de acarrear a casa como a mochachos huidores. (*Engañados*, V, p. 36)

Verginio – *Agora* sí; toma este sombrero (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – No me prometa vuessa merced cosa ninguna, qu’esso de garrote no es cosa que me conviene por *agora*. (*Engañados*, V, p. 39)

Verginio – *Agora*, hija Lelia, lo passado sea passado y lo por venir haya enmienda. (*Engañados*, VII, p. 48)

Salamanca – [...] ¿Dónde irás *agora*, solo y en tierra ajena, y sin almorçar, ni quien te convide? (*Engañados*, VIII, p. 55)

Melchior – *Agora* soy contento. ¿Qué manda vuesa merced? (*Eufemia*, I, p. 58)

Leonardo – [...] No tengo más que avisarte, sino que doquiera que me hallare serás a menudo con mis letras visitada; y por *agora*, en tanto que yo me llevo a oír una misa, harás a ese mozo lo

93

	<i>Agora</i>	<i>Ahora</i>	<i>Ora</i>
s. XV	13507	91	3943
s. XVI	22224	7439	4724
s. XVII	7545	8735	1585
s. XVIII	95	5639	370

CORDE [03.07.2012].

que anoche le dejé mandado. (*Eufemia*, I, p. 61-62)

Eufemia – ¡Jesús! ¡Dios sea conmigo! ¿Pues *agora* lo dices? Corre, Cristina; mira si es verdá lo que éste dice. (*Eufemia*, I, p. 65)

Vallejo – ¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que me sois amigo, por dejaros decir semejante palabra. Si aqueste negocio yo *agora* perdonase, decíme vos cuál queréis que execute. (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – Ea, gentiles hombres, tiempo es *agora* que se eche este negocio a una banda. (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – Ora, señores, óiganme una razón, y es que yo me quiero poner de por medio, veamos si me harán tan señalada merced los dos que no riñan por *agora*. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – [...] y que volviesen *agora* a resucitar las lombardas de hierro colado con que el Cristianísimo rey Don Fernando ganó a Baza [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – Si entonces no, *agora* lo eres. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] Pero *agora*, ¿fáltame a mí de comer en casa de mi amo para que use yo de aquesos tratos? (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – *Agora* apriéteme aquesta estringa del lado de la espada. (*Eufemia*, II, p. 73)

Polo – ¿Está *agora* bien? (*Eufemia*, II, p. 73)

Vallejo – *Agora* métame una nómina que hallará aquí al lado del corazón. (*Eufemia*, II, p. 73)

Polo – [...] Finalmente, que sería mucha parte su buena habilidad para entender y tratar en el oficio de secretario de Valiano, de mi señor; porque como hasta *agora* sea mozo y por casar, no tiene copia cumplida de los oficiales que a su estado y renta conviene. [...] (*Eufemia*, III, p. 76)

Polo – *Agora*⁹⁴ se va de aquí derecho a palacio por habelle dado aviso que van en busca suya. (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior – Pues si atinara, ¿había de estar *agora* por desayunarme? (*Eufemia*, III, p. 78)

Leonardo – Pues *agora* no puede ser. Anda acá conmigo, que Valiano, que es señor de aqueste pueblo, con quien yo *agora* de nuevo he asentado, está en vísperas, y téngole de acompañar, y oíras las más solemnes voces que oíste en toda tu vida. (*Eufemia*, III, p. 80)

Leonardo – ¡Ah, don traidor, que *agora* pagaréis lo que al cuartaguillo hecistes estar ayuno! ¿Acordaisos? (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior – *Agora* va razonablemente el partido de Melchior. Pero, ¿no sabríamos lo que sobró para mí? (*Eufemia*, III, p. 81)

Valiano – *Agora* quédate ahí y ten cuenta con que no nos espíe nadie, que es mucho de secreto lo que hablamos. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Eufemia – Déjala, váyase con Dios, que no estoy *agora* de esas gracias. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – Yo lo creo, *agora* sí habéis acertado. (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Pues, señora, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque *agora* está muy favorecido de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una

⁹⁴ Esta es la forma elegida por González Ollé en su edición, frente a *anagora* ‘aun ahora’ o ‘en agora’ de las ediciones antiguas.

traición que le tienen armada [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Valiano – *Agora*, mi fidelísimo Paulo, resta de contarme del arte que con ella te pasó. (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – [...] Yo, como lo sabía antes de *agora*, así como yo había dicho a vuesa merced, que no eran menester muchos casamenteros, coléme allá, especialmente que de otras vueltas la dama me conocía y me había llevado mis reales. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – [...] *Agora* yo he cumplido con quien soy y con la fidelidad que como vasallo te debo [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Polo – [...] *Agora* yo estoy asombrado cómo Leonardo, a los ojos de todos tan honrado y cuerdo mozo, lo quisiese así engañar, con darle a entender que su hermana fuese tan buena que para ser mujer suya le faltase nada. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo – ¿Pues, *agora* te pones a enrubiar? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – Anda, señora, ¿Y cómo *agora* haces queso? ¿No me has prometido salirte conmigo? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Polo – [...] aunque *agora* me ves servir de lacayo, yo te sustentaré a toda tu honra. [...] (*Eufemia*, VII, p. 104)

Eulalla – *Agora* sí me contenta; mas ¿sabe qué querer yo, señor Pollos? (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – Hasta mi amo Valiano le pesa extrañamente con su muerte, mas aquel Paulo contrario suyo, que es que trajo las señas de su hermana, le acusa valientemente, y ése le ha traído al término en que *agora* está. Adiós. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Cristina – Hombre sin ley, ¿tú no me rogaste que te diese las señas de mi señora, aunque *agora* por venir disfrazada no me conoces? [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

De hecho, se registra un solo caso de *ahora*:

Marcelo – ¿Hay tal cosa en el mundo? ¿Y *ahora* qué piensas hazer? (*Engañados*, II, p. 21)

Sin embargo, en estas obras se puede, asimismo, hallar la forma *ora*:

Verginio – *Ora* no hay quien te entienda. (*Engañados*, I, p. 13)

Marcelo – *Ora*, mira, Lelia, dexemos de traer a la memoria historias passadas, sino anda acá a mi possada y cambiarás essas ropas; que hágote saber que tu padre ya es vuelto de Roma y me envió por ti y no salí a otra cosa de casa si no es a llevarte. (*Engañados*, II, p. 20)

Frula – *Ora* bien, queda en buen hora. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Melchior - ¡*Ora*, sus! Ya voy: en el nombre de Dios..., mas ¿sabe vuesa merced qué querría yo? (*Eufemia*, I, p. 62)

Polo – [...] Mira *ora* por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el paje del capiscol, siendo uno de los honrados mozos que hay en este pueblo. [...] (*Eufemia*, II, p. 68)

Polo – [...] *Ora* yo tengo de ver cuánto tira su barra y a cuánto alcanza su ánimo, pues presume de tan valiente. (*Eufemia*, II, p. 68)

Polo – *Ora*, señores, óiganme una razón, y es que yo me quiero poner de por medio, veamos si me harán tan señalada merced los dos que no riñan por agora. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – *Ora*, pues sois porfiado, sabes que os dejara un poco más con vida si por ella fuera. [...] (*Eufemia*, II, p. 73)

Leonardo – *Ora*, suso, toma toda esta calle adelante y pregunta por el hostel del Lobo. Cata aquí la llave, y come tú de lo que hallares en el aposento, y aguárdame en la posada hasta que yo vaya. (*Eufemia*, III, p. 80)

Valiano – *Ora* yo quiero, Leonardo, si te parece, dar parte de esto a algunas personas principales de mi casa, porque no digan que en un negocio como éste me determiné sin dalles partes. (*Eufemia*, IV, p. 86)

De los resultados conseguidos a través de la consulta del *CORDE*, podemos observar que, lejos de ser la forma minoritaria, *agora* mantiene gran vitalidad durante los siglos XVI y XVII, y es solo durante el siglo XVIII que su empleo se hace menos frecuente. El cotejo de las dos formas en las comedias de Rueda confirmaría los datos del corpus: de hecho, encontramos 45 casos de *agora* contra 1 caso de *ahora*. El análisis detallado no nos permite sacar muchas conclusiones, ya que, ambos, *agora* y *ahora*, están empleados más en los parlamentos de los personajes de estrato social bajo (*agora*: 30 veces en los personajes bajos y 15 en los altos; *ahora*: 7 veces en los bajos y 3 en los altos); y ambos están más empleados en la comedia *Eufemia* (*agora*: 32 veces contra las 13 de *Los Engañados*; *ahora*: 7 veces contra 3 de *Los Engañados*). Tampoco el uso de uno de ellos se puede considerar un rasgo expresivo de los personajes caracterizados lingüísticamente (*agora*: 9 veces en estos personajes contra 36 veces en los personajes sin caracterización; *ahora*: 1 vez contra las 9 de los restantes personajes).

De *ora*, forma no contemplada en el estudio de Lapesa, se encuentran 10 casos.

También se encuentra alternancia entre la forma arcaizante *ansí*⁹⁵:

Verginio – ¿Qué's aquesto, Pajares? ¿Cómo sales *ansí*? ¿Qué ropas son essas? (*Engañados*, I, p. 13)

Marcelo – Señor, quería llegarme a Sancta Bárbara por aquella moça y roguéle a este asno que, pues estaba *ansí*, se reboçasse y tomasse un manto por que me fuesse acompañando y traxesse no sé que baratijas que Lelia tiene en el monesterio. (*Engañados*, I, p. 14-15)

Lauro – Aquesse cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes tengo creído que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo estó aficionado a Lelia, me desama; lo cual si ello es *ansí*, que de rabia muera. [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

⁹⁵ Forma que se crea por influencia de la preposición *en* empleada en muchas expresiones adverbiales (*entonces*, *en antes*, *en uno*, *en contra*, *en suso*, etc.); de la misma manera que el adverbio vulgar *asín* nace por analogía con otros adverbios y partículas como *non*, *bien*, *sin*, *según* (DCELCH, s.v. *así*). Cfr. también Lapesa 2012: 336.

Lelia – Si no puedes, estáte *ansí*. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lauro – *Ansí* lo pienso de hazer. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lauro – Aquesse cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes tengo creído que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo esté aficionado a Lelia, me desama; lo cual si ello es *ansí*, que de rabia muera. [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

Verginio – ¡Oh, mal año te de Dios, que no te has de saber cubrir una capa! Mira, cuando te la mandaren cubrir, *ansí* la has de poner. (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – ¿*Ansí*? Ya, ya, ¿Está bien cubierta? Guarde, ¿qué dize? (*Engañados*, V, p. 37)

Julieta – Mesonero es el tiempo. ¿Cómo andas *ansí*? Medrado parece que has. ¿Hate dado tu amo essa capa? (*Engañados*, VI, p. 44)

Julieta – Fabricio o Fabio, *ansí* veo que te llama tu amo y mi señora. (*Engañados*, VI, p. 44)

Frula – [...] y el abad, viendo que era ido, demandó unas sopas de la olla y *ansí* se fue. (*Engañados*, VIII, p. 54)

Marcelo – ¿Hiziéraslo tú *ansí*? (*Engañados*, IX, p. 61)

Leonardo – [...] Sin duda debe de ser *ansí*, porque buen rato ha que Eufemia, mi querida hermana, con sus criadas siento hablar [...]. (*Eufemia*, I, p. 57)

Melchior – ¿Qué recados? Si yo no le tuviera tan buena voluntad, ¿dejáralo estar *ansí*? (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior – Yo voy. Quiera Dios que *ansí* sea. (*Eufemia*, III, p. 81)

Valiano – Prosigue, Leonardo, que si ello es *ansí* como tú lo pintas, podrá ser que hiciese por ti más de lo que piensas. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Cristina – ¡Ay, señora, y habla por la boca del que arriedro vaya! *Ansí* haya buen siglo la madre que me parió, que dice la mayor verdad del mundo. (*Eufemia*, V, p. 90)

Paulo – *Ansí* conviene, señor, porque el traidor sea por quien es conocido, y el bueno y el leal por su fidelidad remunerado. (*Eufemia*, V, p. 93),

y *así/assí*:

Clavela – *Assí*, ¿qué's lo que dize? (*Engañados*, III, p. 24)

Julieta – ¡Oíxte, mi duelo! ¿Para quién has de tener vergüença? ¿Quién es ella? ¡*Assí* la arrastren! (*Engañados*, III, p. 28)

Gerardo – *Assí* que, fiándome yo de un hombre de tanta honra, me haya engañado tan malamente? ¡Ah, don traidor! ¿Y aquí estáis? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – Yo, fiándome d'él, creyendo ser ello *assí*, púsele en compañía de mi hija Clavela y le he hallado abraçado y besando con ella. [...] (*Engañados*, VIII, p. 53)

Verginio – *Assí* es la verdad, señor Gerardo. (*Engañados*, X, p. 67)

Melchior – *Así, así*; bochín, bochín, y perrero mayor de Constantina de la Sierra. (*Eufemia*, I, p. 60)

Vallejo – *Así* me podrían poner delante todas las piezas de artillería que están por defensas en todas las fronteras de Asia, Africa y en Europa [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – Señor, parece que entendí que hablaban en negocio de mujeres, y si acaso es *así*, por los cuatro elementos de la profundísima tierra, no hay hoy día hombre en toda la redondez del mundo que más corrido esté que yo, ni con más corazón. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Gitana – *Así* es la verdad; pero tú y el mozo de caballos os las comistes en el descanso de la escalera. [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Eufemia – ¿No me dices más en mi negocio, y *así* me dejas dudosa de mi salud? (*Eufemia*, V, p. 91)

Paulo – [...] Yo, como lo sabía antes de agora, *así* como yo había dicho a vuesa merced, que no eran menester muchos casamenteros, coléme allá, especialmente que de otras vueltas la dama me conocía y me había llevado mis reales. Quedéme aquella noche por huésped, y *así* otras tres adelante, y visto bien las señas de su persona, como yo, señor, prometí, vine a dar cuenta de lo que había pasado. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Paulo – Ve, señor, que *así* es menester que en los traidores se essecute la justicia. (*Eufemia*, V, p. 93)

Eufemia – [...] Porque, aunque como en burlas tomé sus palabras, *así* veo a los ojos sus desconsolados pronósticos. (*Eufemia*, VI, p. 94)

Eufemia – ¡Ay, Cristina! Yo bien tengo entendido que es *así* como tú dices, pero ¿qué quieres, si no puedo quitar de mí esta imaginación? (*Eufemia*, VI, p. 94)

Cristina – [...] Yo, no pensando que hacía ofensa a tu honra ni a nadie, tuve por bien viéndolo tan afligido, de hurtártelo estando durmiendo, y *así* se lo di. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Polo – [...] Agora yo estoy asombrado cómo Leonardo, a los ojos de todos tan honrado y cuerdo mozo, lo quisiese *así* engañar, con darle a entender que su hermana fuese tan buena que para ser mujer suya le faltase nada. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo – A ser más blanca, no valías nada. Adiós, que *así* te quiero para hacer reales. (*Eufemia*, VII, p. 106)

Eufemia – [...] de suerte que la verdad sea manifiesta y aquel carísimo hermano libre pues [de] tan falsa acusación *así* él como yo somos sin culpa. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – [...] *Así* que demandad lo que quisiéredes, que cuanto a la justicia que pedís nada se os negará. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

De la comparación entre *assí/así* y *ansí* se destaca un uso en medida parecida de las dos formas (19 *assí/así*, 18 *ansí*). Deducimos, además, que no se puede concluir que la variante *ansí* sea una vulgarismo puesto que su uso está tanto en los personajes sin caracterización lingüística (donde es menos numerosa: 15 *ansí* y 17 *assí/así*) como en los personajes caracterizados lingüísticamente (3 *ansí*, 2 *assí/así*). También en este caso, sin embargo, notamos cómo la forma más arcaizante se encuentre empleada mayormente en *Los Engañados* (*ansí* se registra 12 veces contra las 6 de *Eufemia*), mientras que la forma más innovadoras aparezca más numerosa en *Eufemia* (*assí/así* se halla 14 veces contra las 5 de *Los Engañados*).

En la comedia *Eufemia* se halla también el adverbio *aunque* con valor de *aún*. González Ollé (en Rueda 1967: 75 n.) señala que el adverbio aparece, con significado concesivo, también en *Armelina* y se pregunta si puede proceder del it. *anche*. El *DCELCH* lo registra entre los compuestos de *aún*.

Vallejo – El lacayuelo quedó. ¡Ah, Grimaldico, Grimaldico, cómo te me has escapado de la muerte por dárteme a conocer! Pero guarte, no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no será parte para que a mis manos ese pobrete esprítillo, que *aunque* está con la leche en los labios, no me lo rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Melchior – Señor, bueno está, *aunque* no le han hecho aquello que diz que le han de hacer. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Asimismo encontramos casos de *presto* ‘al momento, en seguida, pronto’, del latín tardío PRAESTUS⁹⁶:

Verginio – ¿Es ya venido? Pues tomá vos, porque vais *presto* cuando os mendare la cosa (*Engañados*, V, p. 40)

Clavela – Bien está. Por tu vida, Guiomar, que nos entremos *de presto* en el aposento, y tú, [y] Julieta pornás essa almohada do sabes, que he visto a Lauro assomar por el cabo de la calle. (*Engañados*, III, p. 31)

Lauro – Anda, que *presto* seré contigo, después de haber dado algunas vueltas por esta calle donde mi señora Clavela reside. (*Engañados*, IV, p. 35)

Verginio – Para que hagas venir *presto* a mi hija Lelia y al amo Marcelo, viendo que es ya hora de comer. (*Engañados*, V, p. 38)

Verginio – Pues yo prometo, don asno, que si apaño un garrote, que yo os haga ir *presto*. (*Engañados*, V, p. 39)

Julieta – [...] Mira que te ha menester mi señora, ven *presto*. (*Engañados*, VI, p. 44)

Julieta – ¡Ay, señor Verginio! Por amor de Dios, que se vaya *presto* de aquí. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Verginio – Mirá, buen hombre: si algo presumís que os debo, dexadme llegar a la posada, que *presto* daré la vuelta y os responderé como mandáredes. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Lauro – Di *presto*. (*Engañados*, IX, p. 60)

Eufemia – Pues si lo sabéis, haceldo y despachá, que vuestro señor es ido a oír una misa y será *presto* de vuelta. (*Eufemia*, I, p. 62)

Eufemia – ¿Qué le han de hacer? Dímelo *presto*. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Vallejo – ¡Suso, señor! Armémonos todos los de casa, y dame a mí la mano, verás cuán *presto* revuelvo los rincones de esta ciudad y la hago sin querella. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

⁹⁶ Cfr. Lapesa 2012: 343.

En la comedia *Eufemia* se registra también un caso de *presto* empleado como adjetivo con el significado de ‘aparejado, pronto, preparado o dispuesto para ejecutar algo o para un fin’ (*DRAE*):

Polo – [...] Vuesa merced vaya a palacio, adonde le están aguardando, que no será razón dejar pasar tan buena coyuntura, sino hacer hincapié, que todos le seremos *prestos* para su servicio (*Eufemia*, III, p. 77)

Y también ejemplos de *harto* –del lat. *FARTUS* ‘relleno, henchido’– empleado bien en superlativos perifrásticos⁹⁷ bien como adjetivo:

Lelia – ¿Qué quieres que te diga, señor, sino que *harto* ciego es el que no ve por tela de cedaço. Averiguadamente te aborresce por todo extremo. (*Engañados*, IV, p. 32)

Fabricio – [...] Pues mándole yo que *harta* mala ventura podrá llevar de mí. [...] (*Engañados*, VI, p. 45)

Vallejo – Señor, un negocio de *hartos* quilates de honra. (*Eufemia*, IV, p. 87),

bien como adverbio:

Marcelo – *Harto* le dezía. «Passo, señor.» (*Engañados*, V, p. 40)

Melchior – Mujer que todo el mundo la alaba, ¿no es *harto*, señor? (*Eufemia*, I, p. 59)

Eufemia – *Harto* bien te deseas, por cierto. (*Eufemia*, I, p. 65)

Gitana – Sosiega, sosiega, señora gentil, ni tomes fatiga antes de su tiempo, que *harta* te está aparejada. (*Eufemia*, V, p. 89)

En medida mucho menos numerosa, y solo en la comedia *Eufemia*, encontramos también la forma *bastante*:

Vallejo - [...] y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la canalla que lo *rige* viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito. (*Eufemia*, II, p. 70)

«Si de las justas querellas que tu injusta y abominable persona, Eufemia, a Dios dar debo, de su mano divina el justo premio sobre ti se *essecutasse*, no sé si sería bastante tu deshonestísimo e infernal cuerpo a soportar lo que por sus nefandos e inauditos usos meresce. [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

Asimismo se puede apreciar todavía el uso de *paso/passio* –aún empleado en la época⁹⁸– con los significados de 1) despacio, en voz baja:

⁹⁷ El uso en los superlativos era muy frecuente en la época. Cfr. Lapesa 2012: 336.

Polo – Hablad *passo*, que veisle aquí por do viene. (*Eufemia*, I, p. 70)

Valiano – ¡*Passo, passo!* ¿A quién has visto? ¿Qué te toma? (*Eufemia*, IV, p. 82)

2) acción de petición de dejar el camino libre:

Marcelo – Harto le dezía. «*Passo*, señor.» (*Engañados*, V, p. 40)

Gerardo – *Passo, passo*, cuerpo de mi linaje [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

Fabricio – ¡*Passo, passo*, señores, que no pienso deberos nada! (*Engañados*, VII, p. 50)

Crivelo – *Passo, passo*, señor Gerardo, tené un poco de respecto, siquiera por quien está en medio. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Finalmente, hallamos un ejemplo de *mediante* ‘durante’:

Gerardo – Yo, señor, te lo diré. Has de saber que, *mediante* el tiempo de tu ausencia, yo envié disimuladamente a saber d’essas señoras monjas si tu hija estaba en el monesterio, lo cual he sabido por cosa muy cierta que no está allá dentro, sino que anda acá fuera. (*Engañados*, I, p. 12),

uno de *aína* ‘fácilmente’, del lat. *AGINA, y este de AGERE ‘hacer’:

Pajares – [...] No me hubiéssedes vos más *aína* hundido las costillas a garrotazos (*Engañados*, I, p. 15)

y uno de *denantes* ‘antes’, del latín DE IN ANTE con paragoge de la -s de *detrás*:

Quintana – [...] Dígame, señor, ¿cómo dixo *denantes* que se llamaba el padre dessa Lelia? (*Engañados*, IX, p. 62)

También hallamos el adverbio *luego*, del lat. vulg. LOCO, abl. de LOCUS, con el significado hoy antiguo de ‘al momento, en seguida, pronto’⁹⁸. El *DME*, s.v. *luego*, señala que el adverbio fue empleado desde el siglo XII al siglo XV en la acepción de ‘prontamente, sin dilación’; y desde el siglo XIII también con el sentido de ‘inmediatamente’. La *EI*, s.v. *luego*, añade que el adverbio adquirió el significado de ‘después’ a partir del siglo XVI.

Lelia – Pierde cuidado, señor, que luego doy la vuelta. A Dios. (*Engañados*, II, p. 21)

⁹⁸ Cfr. Lapesa 2012: 336.

⁹⁹ El *DRAE*, s.v. *luego*, en la cuarta acepción, define el adverbio como voz desusada con el significado de ‘prontamente, sin dilación’ y añade que se todavía se usa en el español de América.

Julieta – [...] Mira, quédate en este cantón, que voy a ver qué haze mi señora, que luego salgo a llamarte. (*Engañados*, VI, p. 45)

Valiano – [...] Saquénde de la prisión y sea *luego* restituido en su honra, y a este traidor córtenle *luego* la cabeza en el lugar que él, para mi Leonardo, tenía aparejado. [...] (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Vallejo – Que se haga, señor mío, *luego* su mandamiento. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Por otro lado, en la obra encontramos ya el uso de *sino* según las pautas actuales¹⁰⁰:

Marcelo – Ora, mira, Lelia, dexemos de traer a la memoria historias passadas, *sino* anda acá a mi possada y cambiarás essas ropas; que hágote saber que tu padre ya es vuelto de Roma y me envió por ti y *no salí a otra cosa de casa si no* es a llevarte. (*Engañados*, II, p. 20)

Julieta – Sí por cierto. ¿Y todo esso era? ¿Que no podía traerlo la cucaracha de sótanos, *sino* muy al lado con su señora? (*Engañados*, III, p. 27)

Clavela – Y déxala, Guiomar, que es una loca, *sino* dime: ¿qué es lo que tu hijo te envió a dezir? (*Engañados*, III, p. 30)

Lelia – ¿Qué quieres que te diga, señor, *sino* que harto ciego es el que no vee por tela de cedaço. Averiguadamente te aborresce por todo extremo. (*Engañados*, IV, p. 32)

Lelia – ¿Qué quieres, señor, que te diga, *sino* que ninguna vez de ti le hablo que con alegre rostro me vuelva respuesta, como si tú, señor, le hubiesses hecho las mayores injurias y los mayores agravios que a donzella de su suerte hazérsele pudiessen? (*Engañados*, IV, p. 32-33)

Lelia – Poco ánimo tienes. Paresce que nunca en tu vida quesiste bien, *sino* que Clavela fue la primera que tu coraçon començó a sojuzgar. (*Engañados*, IV, p. 33)

Lelia – Déxame, señor, que no es nada, *sino* que yo suelo ser apassionado del coraçón y tómanme a vezes estos desmayos. Y si me das licencia, iréme a la possada, porque ya casi en los pies no me puedo sostener. (*Engañados*, IV, p. 34)

Verginio – Pues lo que te mando no es *sino* que vayas al monesterio de Santa Bárbara. (*Engañados*, V, p. 38)

Verginio – ¡Cata, cata! ¿Que todo esso era la caballería e el retoricar? Al fin no podías parar *sino* en cosas de comer. (*Engañados*, V, p. 39)

Pajares – Y a vuessa merced estánle diziendo ya no es de menester el garrote, y él no *sino* sacudir como en costal relleno. [...] (*Engañados*, V, p. 40-41)

Gerardo – ¿A dónde se puede sufrir un semejante caso y atrevimiento como éste, *sino* en tierra de Guinea? Yo lo castigaré al ribaldo tacaño, según meresce, que cumple más. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Julieta – Ya lo dezía yo, pecadora de mí, que aquel mancebo era Fabio, criado de Lauro, y ellos que no, *sino* Lelia. (*Engañados*, VIII, p. 51-52)

Julieta – Que no, *sino* Fabio, señor. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Salamanca - Yo juro al cielo de Dios que no fue esso hecho *sino* de hombres lamineros. [...] (*Engañados*, VIII, p. 54)

¹⁰⁰ Lapesa 2012: 343: “tras negación *pero* se usaba donde hoy es necesario *sino*: «no una manzana, *pero* todo un cesto».

Lelia – ¿Qué tengo de hazer, pobreta de mí, *sino* tomar el mejor espidente? [...] (*Engañados*, IX, p. 57)

En *Los Engañados* podemos destacar un caso de uso de *so* ‘bajo’, del lat. SUB¹⁰¹:

Quintana – Por hallado se puede tener el día de hoy, que llegando ayer aquí a Módena, *so* amparo y guardia mía, se nos ha desaparecido. [...] (*Engañados*, IX, p. 62)

Y de *cabe* (de *cabo* ‘orilla’, ‘borde’), con el significado de ‘cerca de’, ‘junto a’, muy corriente en el siglo XVI¹⁰²:

Eufemia – Señor, ese traidor que *cabe* ti tienes. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

En la comedia *Eufemia*, se halla, delante de vocal, el uso de la preposición *ad*:

Melchior - ¿Cómo les llaman *ad* aquestos que de un hombre hacen cuatro? (*Eufemia*, I, p. 60)

Leonardo – Carísima Eufemia, querría, si Dios de ello fuere servido, comenzar hoy mi viaje y encaminarme *ad* aquellas partes que servido fuere. (*Eufemia*, I, p. 61)

Melchior – [...] llegúeme *ad* aquel que le parecía y díjete: «¡Ea, señor! ¿Habremos de ir a casa?» [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

Asimismo, en la misma comedia, encontramos el adverbio, todavía muy empleado en la época¹⁰³, *dende* ‘desde’, del lat. DEINDE:

Melchior – Que *dende* que señor vino anteayer del alquería, maldito el grano de cebada [que] él ha probado de todos cuantos piensos le he puesto. (*Eufemia*, I, p. 65)

Y también *do* por *donde*, también seguido de pronombre enclítico:

Clavela – Bien está. Por tu vida, Guiomar, que nos entremos de presto en el aposento, y tú, [y] Julieta pornás essa almohada *do* sabes, que he visto a Lauro assomar por el cabo de la calle. (*Engañados*, III, p. 31)

Gerardo – Vuelve acá, rapaza, ¿pensabas que no te habían visto? Di, ¿*dó* dabas la vuelta, hurona? (*Engañados*, VII, p. 46)

Salamanca - Por aquí será bien que atravesse y pida la plaza a *do* se venden cosas de comer (*Engañados*, VIII, p. 55)

¹⁰¹ Cfr. Lapesa 2012: 336.

¹⁰² Cfr. Lapesa 2012: *ibíd.* El *DME*, s.v. *cabe*, para esta preposición, propone otra etimología –de la locución *acab de*, del lat. CAPUT– y añade que desde el siglo XII hasta el siglo XV se empleó en la acepción en la que se usa en nuestra comedia.

¹⁰³ El *CORDE* registra 8445 casos en el siglo XV, 4518 en el siglo XVI, 892 en el siglo XVII y 27 en el siglo XVIII. *CORDE* [03.07.2012].

Pajares – ¿Quién me hizo a mi matahombres? Que aun por mis pecados los días passados mató mi padre un hurón y en más de quinze días no ossaba salir de noche al corral *do* le había muerto. (*Engañados*, X, p. 65)

Crivelo – Señor, he aquí *do* sale el señor Gerardo y tu hijo Fabricio con su esposa Clavela mano por mano. (*Engañados*, X, p. 67)

Eufemia – ¡Qué! ¿Todavía estás determinado de caminar sin saber a *dó*? [...] (*Eufemia*, p. 61)

Eufemia – Con tal de que se haga todo, comenzá por *do* querréis. (*Eufemia*, I, p. 62)

Polo – Hablad paso, que veisle aquí *do* viene (*Eufemia*, p. 70)

Melchior – Yo le diré qué tal. ¿Ha visto vuesa merced ratón caído en ratonera que, buscando por *do* soltarse, anda dando topetadas de un cabo a otro para huir? (*Eufemia*, III, p. 79)

Melchior – Pues ni más ni menos andaba el sin ventura de Melchior Ortiz Carrasco, hasta que fortuna me deparó a una parte una puertecilla por *do* vi salir algunas gentes que se habían quedado rezagadas a oír aquella misa, que era la postrera. Pero vamos, señor, si habemos dir. (*Eufemia*, III, p. 79)

Vallejo – *Adólos*?¹⁰⁴ ¿Dónde van? ¡Mueran los traidores! (*Eufemia*, IV, p. 82)

Cristina – Pues, ¿*adóla*? (*Eufemia*, VI, p. 96)¹⁰⁵

Además, en la comedia *Eufemia*, se documenta el uso de gerundio preposicional (*en* + gerundio). Se trata de una construcción, heredada del latín¹⁰⁶, usada para expresar simultaneidad o sucesión inmediata que ha llegado hasta nuestros días¹⁰⁷.

Melchior – Pardiez, señora; las noches por la mayor parte, *en levantándose* se la mesa, no había pega ni torno en gavia que tanto chirlatase (*Eufemia*, I, p. 66)

Vallejo – Yo me lo sé. Señor Leonardo, *en dejando* a nuestro amo en casa, quiero que vamos tú y yo a dar una escurribanda a casa de Bulbeja, el tabernero. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Melchior – Que ordene su álima, y que no será nada, placiendo a Dios, que *en despegándole* aquéste de aquesto le sacarán de la cárcel. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Paulo – [...] ¿Qué hombre habrá en toda esta tierra de más buena ventura que yo, *en haciendo* justicia de aquéste? [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

¹⁰⁴ En el texto sin punto de interrogación inicial.

¹⁰⁵ Nótese, sin embargo, cómo, por ejemplo, el mismo personaje Melchior emplee con alternancia las dos formas *do* y *donde*: “¿Diz que a dónde? A casa” (*Eufemia*, III, p. 80), “Pues pecador fui yo a Dios, hiciérame pagar vuesa merced el pecado donde cometí el delito, y no donde así me puedo caer a una cantonada de esas [...]” (*Eufemia*, III, p. 80), “Pues si no viene, ¿Qué quiere que le haga yo? ¿Téngome de acordar dónde está por fuerza?” (*Eufemia*, VI, p. 96), “Señora, déjeme volver allá a preguntalle a mi señor, si lo hallare por morir, a dónde me la puso, y acabemos” (*Eufemia*, VI, p. 96).

¹⁰⁶ Cfr. *NGLE* 2009: 2064.

¹⁰⁷ Véase Moliner 2012, s.v. *en*, que añade que su uso va disminuyendo. La *NGLE* 2009: 2063-2064 corrobora el decrecimiento de la fórmula y restringe el uso casi solo al español de algunos países americanos (sobre todo en la lengua rural) y en la lengua literaria contemporánea (con intención arcaizante). Sobre *en* + gerundio, cfr. también Torres Montes 1998a: 121.

10. Artículos

Del los demostrativos latinos ILLE e ILLA proceden los artículos singulares. ILLE se mantuvo en la parte inicial dando lugar a *el* (ante vocal *eil* o *ell* –*ell estudio*–) para el masculino, y *ela*, pronto abreviado en *la*, para el femenino.

10.1. Artículo *ell* delante de sustantivo masculino que comience con vocal

Del uso de este artículo se hallan casos a partir de finales del siglo XII hasta mediados del siglo XVII. En particular, de *ell otro*, el *CORDE* documenta casos hasta el primer tercio del siglo XVII. En Lope de Rueda, el corpus recoge nuestro caso y uno en los *Pasos* (también *ell'otro*)¹⁰⁸.

Pajares - [...] sé qu'*ell'otro* ni la otra no son agora tan niños que no sabrán venirse, cuantís más que ya es hora de comer y la mesma hambre los ha de acarrear a casa como a mochachos huidores. (*Engañados*, V, p. 36)

10.2. Artículo *el* delante de sustantivo femenino que comience por (h)a-

El artículo femenino *ela*, sin embargo, delante de sustantivo que empezaban por vocal, especialmente en *a-*, se abrevió en *el* o *ell*. “Nebrija aun podía decir de tres modods: *la espada, el espada, ell espada*”¹⁰⁹. Durante los siglos XVI y XVII el artículo *la* sustituye *el* en casos como *el espada* y *el otra*, y el uso de *el* queda relegado a los casos de palabras femeninas que empiezan con *-a*, sobre todo acentuada¹¹⁰, uso que se mantiene en el español actual.

Vallejo – Lo mejor me he olvidado en casa debajo de la cabecera *del almohada* y no puedo reñir sin ella. Ésprame aquí, ratoncillo. (*Eufemia*, II, p. 73)

Valiano – [...] de la galera del Grifo, que no andaba en toda *el armada* moza de mejor talle que era ellas (*Eufemia*, I, p. 85)

Vallejo – [...] riñendo con él de bueno a bueno en los Percheles de Málaga, *el agua* hasta los pechos. (*Eufemia*, IV, p. 85)¹¹¹

¹⁰⁸ *CORDE* [03.07.2012].

¹⁰⁹ Menéndez Pidal 1994: 261.

¹¹⁰ Cfr. Lapesa 2012: 331. Sobre la evolución de los artículos, cfr. también Cano Aguilar 2008: 246.

¹¹¹ También encontramos dos casos de adjetivo masculino *buen* delante de sustantivo femenino en *Los Engañados*: “Pues, hijo, anda en *buen hora* y mira si es menester otro o que para remedio de tu mal algún medio se busque, que no faltará por diligencia.” (*Engañados*, IV, p. 34); “Ora bien, queda en *buen hora*.” (*Engañados*, VIII, p. 55); sin embargo, se registra en *Los Engañados* y en *Eufemia* también el adjetivo femenino: “*Id* en buena hora.” (*Engañados*, VI, p. 43); “[...] Yo me voy, quedad en *buena hora*, que si algo más supiere, yo te vendré avisar. ¡Quedad con Dios!” (*Eufemia*, V, p. 91). La apócope de adjetivos como bueno y malo delante de sustantivo femenino que empieza con vocal es un fenómeno habitual en el español medieval. Cfr. Cano Aguilar 2008: 131.

I.III. Sintaxis

1. Los verbos *aver* y *tener*

En el español arcaico “*aver* y *tener* contendían en el uso como transitivos para expresar la posesión. Se prefería *aver* cuando el sentido tenía el matiz incoativo de ‘obtener’, ‘conseguir’, ‘lograr’, y *tener* para el durativo de ‘estar en posesión de algo’, ‘mantener’, ‘retener’ [...]. Por otra parte, *aver* se empleaba más con objeto directo abstracto [...], mientras *tener* regía más frecuentemente nombres concretos [...]. Los límites, de todos modos, eran muy laxos, con abundantes interferencias.”¹¹². De hecho, la delimitación de uso entre el uno y el otro se hizo cada vez más vaga, y *tener* empezó a sustituir los campos de empleo de *aver* (que seguía, sin embargo, manteniendo zonas de resistencia, en la lengua literaria), hasta que, a principios del Siglo de Oro, llegaron a funcionar como sinónimos. Sin embargo, durante el siglo XVI la función de *aver* queda reducida a la de auxiliar¹¹³, y el verbo *tener* es empleado exclusivamente con el significado de posesión¹¹⁴. En *Los Engañados* y *Eufemia* encontramos ejemplos de la delimitación de funciones entre *aver* y *tener*.

Así se registran algunos casos de *tener* con la función de expresar la posesión:

Verginio – Señor Gerardo, no *tengas* pensamiento que esté yo con menos congoxa que tú podrás *tener* por no haber dado fin en un negocio que para cada uno de los dos tan deseado tenemos; mas no debes maravillarte, pues sabes que mi ausencia no ha dado lu[gar] a que con más brevedad se efetuasse. (*Engañados*, I, p. 11)

Marcelo – [...]‘que me fuese acompañando y traxesse no sé que baratijas que Lelia *tiene* en el monesterio. (*Engañados*, I, p. 14-15)

Marcelo – Plázeme. (¡Oh, desdichada de ti, Lelia!) Por Dios, señor, más estimara verla baxo tierra que no casada con esse diablo, que creo que *tiene* más años que yo al doble, y agora se quiere casar con una mochacha que la podría *tener* por bisnieta (*Engañados*, I, p. 16)

Guiomar – ¡Miráme la salmandera! ¿Ha visio qué pantasía *tiene*, cara de sin gorgüença? (*Engañados*, III, p. 28)

Clavela – ¿*Callaremos*? ¡Ea! *Tengamos* la fiesta en paz, si os pesa. Calla tú, Guiomar. (*Engañados*, III, p. 28)

Guiomar – ¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; *téngolo*, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m'escribió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío! (*Engañados*, III, p. 29)

¹¹² Lapesa 2012: 189.

¹¹³ Cfr. Lapesa 2012: 337-338.

¹¹⁴ “Juan Valdés juzgaba que «*aya* y *ayas* por *tenga* y *tengas* se dezía antiguamente, y aún lo dizen algunos, pero en muy pocas partes quadra». Lapesa 2012: 337.

Lelia – Poco ánimo *tiene*. Parece que nunca en tu vida quisiste bien, sino que Clavela fue la primera que tu corazón comenzó a sojuzgar. (*Engañados*, IV, p. 33)

Pajares – [...] ¿Con qué mano lo habría de tomar? Sé que no *tiene* maneras ni sacabuches mi capa como balandrán de arcediano” (*Engañados*, V, p. 37)

Verginio – D’essa manera razón *tiene* su merced. Entre en la posada y ensille un poyo d’essos en que vaya caballero. (*Engañados*, V, p. 38)

Fabricio – Antes le *tengo* en lugar de más que padre. (*Engañados*, VI, p. 42)

Crivelo – [...] que si es cosa que *tiene* remedio, aquí está Crivelo que basta a remediarlo todo. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – [...] Yo deziale: «Hermano Fabio, ¿por qué no te vienes a desnudar a la lumbre?» Y respondíame él diciendo «Hermano Crivelo, *tengo* sarna». (*Engañados*, IX, p. 61)

Gerardo – [...] digo que yo me *tengo* por muy dichoso y contento que su hijo Fabricio sea mi yerno y, de hoy más, por consuegros y hermanos nos abracemos. (*Engañados*, X, p. 68)

Leonardo – [...] que tantos términos habemos de *tener* para que salgáis. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior – Pardiez, hermana Cristina, que la verdad que te diga, yo no le dejé dormir vestido, sino porque se alegrase con la silla y freno nuevo que *tiene*. [...]. (*Eufemia*, I, p. 65)

Vallejo – Bien está. Señor Polo, la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de gente dobléis vuestra capa y os asentéis encima y *tengáis* cuenta en los términos que llevo en mis pependencias [...]. (*Eufemia*, I, p. 69)

Polo – [...] porque como hasta agora sea mozo y por casar, no *tiene* copia cumplida de los oficiales que a su estado y renta conviene. [...]. (*Eufemia*, III, p. 76)

Leonardo – Asimismo, como de mi cosecha no *tenga* habilidad ninguna, sino es aqueste escribir y contar que cuando niño mis padres, que en gloria sean, me enseñaron, acordaría aque se gentilhombre de dar aviso a vuestro señor de mí, por ver si para su servicio fuese suficiente y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Polo – Gentil mancebo y dispuesto es, señor, y muy buena plática que *tiene*, y su edad será de veinte y cinco o treinta años. (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior – Calle, *tengo* el buche templado como halcón cuando le hacen estar en dieta de un día para otro. (*Eufemia*, III, p. 78)

Vallejo – ¿Hay en toda la vida airada, ni en toda la máquina astrologal, a quien más subjeción *tengan* las mozas que a Vallejo, tu lacayo? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – Vamos, señor, que aquí *tengo* ciertas haciendas, antes que amanezca. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Valiano – ¿Qué haciendas tienes tú, beodo? (*Eufemia*, IV, p. 87)

Cristina – ¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna gente! Que en lugar de apiadarse de ellas la persona, de su pobreza, las *tiene* odio, según sus importunidades y sus ahíncos. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – ¿Yo? ¡Ay, cuitada! ¿Qué ventura podrá *tener* que sea próspera la que del vientre de su madre nació sin ella? (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Pues, señora, una persona *tiene* lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy favorecido de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada [...]. (*Eufemia*, V, p. 90)

Paulo – [...] No fue, cierto, menester dar muchas vueltas; antes ella, de verme pasar por su calle y mirar a una ventana, me envió una criadilla que *tiene*, llamada por más señas Cristina. (*Eufemia*, V, p. 92)

Eufemia – ¡Ay, Cristina, hermana! Ven acá, aconséjame tú aquello que hacer debo, que de crueles angustias *tengo* aqueste afligido corazón cercado. [...] (*Eufemia*, VI, p. 94)

Cristina – ¡Ay, señora mía!, que si fatiga alguna mi señor *tiene*, yo he sido la causa, que no tú [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – Sabe, pues, señora mía, que, aunque yo te confiese mi yerro, no *tengo* tanta culpa por pecar por ignorancia como si por malicia lo hiciera. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – [...] y no contento con esto, hizo conmigo que te quitase una parte del cabello que en el lunar del hombro derecho *tiene*s. [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Paulo – [...] Bien está; que pocos son los días que le faltan de cumplir de la dilación que le pusieron para que de sí diese descargo alguno si lo *tenía*. ¿Qué hombre habrá en toda esta tierra de más buena ventura que yo, en haciendo justicia de aquéste? Pues, ¿quizá *tengo* mal testigo en Vallejo [...]. (*Eufemia*, VI, p. 99)

Eulalla – Señor, presentame la señora Doñaldoza, un prima mía una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos; y como yo sa tan delicara, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que *tenemos* la mala ganas. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Eulalla – Sí, porque ¿no tengo yo cabeyo como *la otro*? (*Eufemia*, VII, p. 102)

Eulalla – ¿Y cómo, señor, no miras más que esos? ¿Parécete a vos que daba yo bon jemplo y cuenta de mi linajes? ¿Qué te dirá cuantas señoras *tengo* yo por mi migas en esta tierras? (*Eufemia*, VII, p. 103)

Eulalla – Yo quiere con un cagañero, dice mi amo que no, que más quiere con unoz potecarioz; yo dice que no. Dice mi amo: «Caya, fija, que quien *tenga* l'oficio tenya la maleficio. (*Eufemia*, VII, p. 103-104)

Eulalla – La papagayos para que enseña a fablar en jaula, y lo mona para que la *tengas* yo a mí puerta como dueña de estabro. (*Eufemia*, VII, p. 104)

Polo – [...] y ella póneseme en señoríos. Espantóme cómo no me pidió dosel y todo en que poner las espaldas. No *tengo* un real, que piensa la persona sacárselo de las costillas, y demándame papagayo y mona. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Eulalla – Así la verdad, que aunque *tengo* la cara na morenicas, la cuerpo *tiene*s como un terciopelo dobles. (*Eufemia*, VII, p. 106)

Eufemia – Señor, ese traidor que cabe ti *tiene*s. (*Eufemia*, VIII, p. 108)

Eufemia – [...] Si tú, traidor, me *tiene*s delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces?, pues tantas veces dices que has dormido conmigo? (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Y algunos casos con valor de 'reputar', 'considerar':

Gerardo – Y dígame, señor Verginio, ¿*tenéis* por cosa cierta andar vuestra hija Lelia en el hábito que dezís? ¿Y de quién lo habéis sabido? (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – [...] digo que yo me *tengo* por muy dichoso y contento que su hijo Fabricio sea mi yerno y, de hoy más, por consuegros y hermanos nos abracemos. (*Engañados*, X, p. 68)

Melchior – Pues, ¿aqueso es carta? Yo por papel lo *tenía*. [...] (*Eufemia*, VI, p. 96)

No obstante, en la comedia *Eufemia* encontramos algunos casos de verbo *haber* con el significado de *tener* para expresar posesión y obligación:

Leonardo – [...] que tantos términos *habemos* de tener para que salgáis. (*Eufemia*, I, p. 58)

Paulo – ¿Has *habido* noticia de este gentilhomme que vo buscando por la villa? (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior – [...] llegueme ad aquel que le parecía y díjele: «¡Ea, señor! ¿*Habremos de* ir a casa?» [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

Gitana – Calla, calla, garrida, garrida, dame limosna por Dioz y diréte la buenaventura que tienes de *haber* tú y la señora. (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – Y esas señas, ¿cómo las *habiste*? [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

Asimismo, se hallan casos de *tener* con valor de auxiliar. Se trata de una forma todavía empleada para expresar reiteración o insistencia¹¹⁵:

Verginio – Señor Gerardo, no tengas pensamiento que esté yo con menos congoxa que tú podrás tener por no haber dado fin en un negocio que para cada uno de los dos tan *desseado tenemos*; mas no debes maravillarte, pues sabes que mi ausencia no ha dado lu[gar] a que con más brevedad se efetuasse. (*Engañados*, I, p. 11)

Verginio – Pues *ten entendido*, señor Gerardo, que, si *esso* han dicho las monjas, no es sino por hazer a mi hija que profesasse, porque assí las unas como las otras he sabido yo que le han cobrado grandíssima afición (*Engañados*, I, p. 12)

Marcelo – ¿Qué's aquesto, Lelia? ¿Qué hábito es ésse? ¿Por ventura es éste el monesterio donde así tu padre como todos pensamos *tenerte recogida*? [...] (*Engañados*, II, p. 18)

Lelia – Yo lo diré. Clavela, querida de Lauro, *tiene entendido* que yo sea hombre; y le he parecido bien. [...] (*Engañados*, II, p. 21)

Guiomar – Sin siñor, y de xamín y de monqueta para adobar aquele guante que le *tiene comendaros*. (*Engañados*, III, p. 23)

Lauro – Aquesse cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes *tengo creído* que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo estó aficionado a Lelia, me desama [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

Gerardo – ¡Oh, válame Dios, y cuán averiguada cosa es el hombre que negocios de importancia *tiene*, no poder reposar, especialmente yo, que, después que hablé a Verginio sobre tomar por muger su hija Lelia, parece que traigo juicio de hombre! [...]. (*Engañados* III, p. 22)

Lauro – Aquesse cómo tampoco lo alcanzo, Fabio, antes *tengo creído* que, de haber inferido Clavela, mi señora, que yo estó aficionado a Lelia, me desama; lo cual si ello es ansí, que de rabia muera. [...] (*Engañados*, IV, p. 33-34)

Fabricio – Señor huésped, ya os *tengo dicho* que, si despertare aquel honrado hombre que en mi compañía viene y por mi preguntare, que le digáis que soy ido a oír una missa y a ver otras particularidades d'este vuestro pueblo. (*Engañados*, VI, p. 42).

¹¹⁵ Cfr. *DPD*, s v. *tener*.

Fabricio – Señor Frula, no me engañarán si yo puedo. Hazed lo que os *tengo rogado* y quedad con Dios. (*Engañados*, VI, p. 43)

Julietta – ¡Jesús, vista soy de mi señor! ¿Volverme? No, que será peor. ¡Sus!, que ya la *tengo pensada*. (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – Passo, passo, cuerpo de mi linaje, señora, que no lo *tenéis tan acabado*; que si aquí no nos quieren, acullá nos ruegan, como dizen. (*Engañados*, VII, p. 49)

Lelia – [...] Especialmente que Lauro, mi señor, *tiene entendido* de Crivelo, su lacayo, que me han visto abraçada con Clavela. [...] (*Engañados*, IX, p. 57)

Salamanca – ¡Qué gentiles alientos para quien querría estar en la possada y *tener* los assadores *atravesados* por estas tripas! (*Engañados*, IX, p. 60)

Quintana – Señor, lo que yo *tengo entendido* d'este negocio es que Lelia está en tu casa con toda la honra del mundo y desposada con un gentil hombre que se llama Lauro. (*Engañados*, X, p. 66)

Leonardo – [...] no procures de estorbar con tus piadosas lágrimas lo que tantos días ha que *tengo determinado* [...] (*Eufemia*, I, p. 61)

Vallejo - [...] y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige viniese, que todo lo que *tengo dicho* y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito. (*Eufemia*, II, p. 70)

Leonardo – Señor, yo siempre rescébi y rescibo de tu mano mercedes sin cuenta, pero en cuanto a esta hermana mía tú sabrás que es más de lo que *tengo dicho*. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Gitana – Pues, señora, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy favorecido de su señor, no pasará mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le *tienen armada* [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – Y la esportilla de los afeites que *tienes escondida* en el almariete de las alcominías, ¿es burla? (*Eufemia*, V, p. 90)

Valiano – No cures, Paulo, que bien *entendido tenía* yo de ese traidor que en son de hacerme señalado servicio quería dar deshonra de esta antigua casa; pero yo te prometo que no me pague esta traición menos que con la vida [...] (*Eufemia*, V, p. 92-93)

Eufemia – ¡Ay, Cristina! Yo bien *tengo entendido* que es así como tú dices, pero ¿qué quieres, si no puedo quitar de mí esta imaginación? (*Eufemia*, VI, p. 94)

Paulo – [...] dice que se matará con todos cuantos dijeren al contrario de lo que *tengo dicho* [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – [...] Acá me quiero andar siguiendo mi planeta; que si aquesta mi Eulalla se va conmigo como me *tiene prometido*, yo soy uno de los bienaventurados hombres de todo mi linaje. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Eulalla – ¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to lo rumbres. A otro güeso con aquese perro, que yo ya la *tengo rosegadoz*. (*Eufemia*, VII, p. 103)

Como consecuencia del uso como auxiliar del verbo *aver*, este amplía gradualmente dicha función extendiendo su uso también en los tiempos compuestos de los verbos intransitivos y reflexivos, allá donde antes contendía el empleo con *ser*. A partir de la

segunda mitad del siglo XVI el uso de *aver* como auxiliar se hace mayoritario¹¹⁶.

No obstante, en las comedias de Rueda permanece el verbo *ser* con ese antiguo uso¹¹⁷:

Marcelo – Por cierto no parece sino que fue ayer, y, a buena fe, que *son passados* buenos diez años, diez, y que les podríamos bien echar onze. (*Engañados*, II, p. 19).

Marcelo – Ora, mira, Lelia, dexemos de traer a la memoria historias passadas, sino anda acá a mi possada y cambiarás essas ropas; que hágote saber que tu padre ya *es vuelto* de Roma y me envió por ti y no salí a otra cosa de casa si no es a llevarte. (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – Y dime, señor, essa Lelia que dizes, *¿es muerta?* ¿Cómo dexastes de tener su amor? (*Engañados*, IV, p. 33)

Pajares – Señor amo, mostramo *es ido* por un garrote. (*Engañados*, V, p. 40)

Verginio – *¿Es ya venido?* Pues tomá vos, porque vais presto cuando os mendare la cosa (*Engañados*, V, p. 40)

Fabricio – Señor huésped, ya os tengo dicho que, si despertare aquel honrado hombre que en mi compañía viene y por mi preguntare, que le digáis que *soy ido* a oír una missa y a ver otras particularidades d'este vuestro pueblo. (*Engañados*, VI, p. 42).

Frula – [...] y el abad, viendo que *era ido*, demandó unas sopas de la olla y así se fue. (*Engañados*, VIII, p. 54)

A casa de Gerardo, porque Verginio *es ido* allá armado con Pajares, su moço, a que le restituya a Lelia” (*Engañados*, IX, p. 62)

Eufemia – Pues si lo sabéis, haceldo y despachá, que vuestro señor *es ido* a oír una misa y será presto de vuelta. (*Eufemia*, I, p. 62)

Eufemia – Cristina, hermana, ¿qué te parece del olvido tan grande como Leonardo, mi querido hermano, ha tenido en escrebirme, que ya *son pasados* buenos días que letra de él no he visto? [...] (*Eufemia*, V, p. 83)

Vallejo – Ya lo he dicho al señor Leonardo: cobrar unas blanquillas de ciertos jayanes que *son venidos* aquí a mofar de la tierra; veamos de quién tomaron licencia sin registrar primero delante de aqueste estival. (*Eufemia*, IV, p. 87)

2. Uso de *haber* en las expresiones de tiempo

La forma impersonal del verbo *haber*, empleada para expresar el tiempo, es de uso común desde los inicios de la lengua hasta el siglo XVI. Es en esta época, en las *Cartas* de Santa Teresa, que Torres Montes (1998b) coloca la primera atestación del uso de *hacer* en sustitución de *haber*. La forma, sin embargo, no desaparece totalmente, ya que se encuentran casos, por un lado, en fórmulas lexicalizadas (por ejemplos en cuentos y relatos populares), y, por el otro, en contextos rurales y marginales en Andalucía occidental, Islas Canarias, Asturias, y en hispanoamérica.

¹¹⁶ Cfr. Lapesa 2012: 338.

¹¹⁷ Cfr. Cano Aguilar 2008: 165.

En la comedia *Eufemia* podemos observar el empleo constante de la forma más conservadora¹¹⁸.

Marcelo – [...] Pero señor Lauro, antes que te lo dé, primero te suplico que me oigas un negocio que *pocos días ha* aconteció en mi pueblo, maravilloso de oír. (*Engañados*, IX, p. 59)

Marcelo – Has de saber, señor, que no *ha muchos años* que un caballero tomó amores con una donzella, la cual le pagaba con el mismo amor. [...] (*Engañados*, IX, p. 60)

Leonardo – [...] Sin duda debe de ser así, porque buen rato *ha* que Eufemia, mi querida hermana, con sus criadas siento hablar [...]. (*Eufemia*, I, p. 57)

Leonardo – [...] no procures de estorbar con tus piadosas lágrimas lo que *tantos días ha* que tengo determinado [...]. (*Eufemia*, I, p. 61)

Eufemia - ¡Librada sea yo del que arriedro vaya! ¿Parécete que es bien dejar el cuartago por quitar la silla *tres días ha*? [...] (*Eufemia*, I, p. 65)

Vallejo – Déjeme vuesa merced hacer lo que debo. ¿*Qué tanto ha*, golondrinillo que no te has confesado? (*Eufemia*, II, p. 73)

Melchior – Fíase el hombre en él pensando «luego daremos la vuelta», y *ha unas siete horas* que anda hombre como perro rastrero, y a mal ni a bien no le he podido dar alcance. (*Eufemia*, III, p. 78)

Vallejo – Para verme con aquellos forasteros que por aquí han pasado, que, según soy informado, non *ha media hora* que llegaron de Marbella, y traen una rapaza como un serafín. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Eufemia – ¡Ay, pecadora fui a Dios! Pues ¿qué es lo que te han estado pidiendo *dos horas ha*? (*Eufemia*, VI, p. 96)

Eulalla – Pues a buena fe que *ha sinco noche* que face oración a señor Nicolás de Tramentinos. (*Eufemia*, VII, p. 102)

3. Ser y estar

En el *Siglo de Oro* está ya delineada la distinción entre las funciones de *ser* y *estar*, aunque no de manera tan rígida como en el español posterior. Todavía, en esta época, se podía emplear *ser* para indicar ubicación¹¹⁹; asimismo, los dos verbos aún compartían el valor de auxiliar en la voz pasiva¹²⁰. En las obras de Lope de Rueda, de hecho, se puede apreciar una mayoría de ejemplos del uso de *estar* para situaciones locales:

Gerardo – Yo, señor, te lo diré. Has de saber que, mediante el tiempo de tu ausencia, yo envié disimuladamente a saber d'essas señoras monjas si tu hija *estaba* en el monesterio, lo cual he

¹¹⁸ Cfr. Torres Montes 1998b. Para más información sobre el uso impersonal de los verbos *haber* y *hacer* en las construcciones temporales cfr. también Torres Montes 2006 y Lapesa 2000: 826-827.

¹¹⁹ Los ejemplos de *ser* con este valor se harán cada vez menos frecuentes desde finales del siglo XVI, sin embargo, se encuentran casos todavía en el siglo XVII. Cfr. Lapesa 2012: 338.

¹²⁰ Cfr. Lapesa 2012: *ibíd.*

sabido por cosa muy cierta que no *está* allá dentro, sino que anda acá fuera. (*Engañados*, I, p. 12)

Marcelo – Bien *está*, señor, pero yo más querría un rato de contentamiento que cuantos tesoros hay en el mundo. Pero yo me voy, que se haze tarde. (*Engañados*, I, p.16)

Marcelo – No me digas tal, que, temblándome *están* las carnes, si el viejo alcançasse a saber esto, por *estar* como *estamos* en víspera de darte un marido muy honrado. Por tu vida, ¿no me dirás qué locura ha sido aquésta? (*Engañados*, II, p. 19)

Clavela – [...] En buena fe, pues la calle *está* sola y no parece nadie, de sentarme [he] aquí a la puerta, pues poco me queda, hija Guiomar. (*Engañados*, III, p. 26)

Clavela – Entra allá, por tu vida, y tráeme mi almohadilla, y entretanto ques *estoy* acabando no sé qué, saca tu rueca, porque me *estés* aquí acompañando. (*Engañados*, III, p. 26)

Julieta – Pues agradeceldo a quien *está* delante, que en buena fe que quiçá... (*Engañados*, III, p. 27)

Clavela – Bien *está*. Por tu vida, Guiomar, que nos entremos de presto en el aposento, y tú, <y> Julieta pornás essa almohada do sabes, que he visto a Lauro assomar por el cabo de la calle. (*Engañados*, III, p. 31)

Pajares – ¿Qué? ¿No *está* bien cubrida? (*Engañados*, V, p. 36)

Verginio – ¿Paréscete que *está* bien cubierta? (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – ¿Ansí? Ya, ya, ¿*Está* bien cubrida? Guarde, ¿qué dize? (*Engañados*, V, p. 37)

Verginio – Ganosa *está* la bestia de comparaciones. (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares - Y an d'esso, mal punto, *estoy* corrido (*Engañados*, V, p. 38)

Verginio – ¿Por qué *estás* corrido? (*Engañados*, V, p. 38)

Frula – ¿Habéis *estado* aquí en Módena otra vez sin esta? (*Engañados*, VI, p. 43)

Fabricio – ¿Mi señor? ¡Donosa *está* la pregunta! [...] (*Engañados*, VI, p. 43)

Verginio – ¿De quién? Primeramente lo supe de Marcelo, amo mio, que, habiéndole yo enviado al monesterio, dixo que allá no *estaba*. Y también que fui yo en persona a sabello. (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – Sea bienvenida la señora, digo el galán. Por Dios que os *está* bien esse hábito, que si yo fuesse vos, que nunca me lo quitaría. (*Engañados*, VII, p. 47)

Verginio – ¡Donosa *está* la respuesta! Di, ¿búrlaste conmigo? (*Engañados*, VII, p. 48)

Julieta – Digo que mi señor se *está armando* con determinación de matar a vuessa merced. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Gerardo – Assí que, fiándome yo de un hombre de tanta honra, me haya engañado tan malamente? ¡Ah, don traidor! ¿Y aquí *estáis*? (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – Passo, passo, señor Gerardo, tené un poco de respecto, siquiera por quien *está* en medio. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – [...] que si es cosa que tiene remedio, aquí *está* Crivelo que basta a remediarlo todo. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Crivelo – Téngase, señor, y mire quién *está* delante. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Crivelo – Eso haz en cuenta que *está* hecho. Yo me porné d'esta postura... No, sino d'estotra, y ¡cápete, en tierra! *Vamos*. (*Engañados*, VIII, p. 56)

Salamanca – [...] ¡Ah, señor! Váleme Dios! ¿*Está* sordo? (*Engañados*, IX, p. 57)

Lelia – ¿Qué moço es éste que me *está llamando*? (*Engañados*, IX, p. 57)

Salamanca – ¡Qué gentiles alientos para quien querría *estar* en la possada y tener los assadores atravesados por estas tripas! (*Engañados*, IX, p. 60)

Marcelo – [...] vio en tanto extremo, que *estuvo* para desesperar; y *está* hoy en día que plañe y lamenta en secreto, que es la mayor lástima del mundo. (*Engañados*, IX, p. 60)

Crivelo – ¡Ta, ta! Que me maten si esse que vos dezís no es el que han tomado por Lelia y *está* encerrado en casa de Gerardo. (*Engañados*, IX, p. 62)

Pajares – [...] ¿No vee que enlanceado *estoy*? (*Engañados*, X, p. 65)

Quintana – Señor, lo que yo tengo entendido d'este negocio es que Lelia *está* en tu casa con toda la honra del mundo y desposada con un gentil hombre que se llama Lauro. (*Engañados*, X, p. 66)

Verginio – Y pues el que tanto le semeja que *está* en casa de Gerardo, ¿quién ha de ser? (*Engañados*, X, p. 66)

Verginio – Digo, señor, que yo *estoy* por ello a no faltaros en los día de mi vida. (*Engañados*, X, p. 67)

Crivelo – ¡Sus, señores! Si les pareciera alcançar de la fiesta y confitura que allá dentro *está* aparejada, alléguese a la possada del señor Verginio [...]. (*Engañados*, X, p. 68)

Leonardo – ¡Melchior! ¡Válgale el diablo a este asno! ¿Y dónde *está* que no me oye? (*Eufemia*, I, p. 57)

Eufemia – ¡Qué! ¿Todavía *estás* determinado de caminar sin saber a dó? [...]. (*Eufemia*, I, p. 61)

Melchior - ¿Cómo se puede la señora chupa de palmito ir en agraz, si a la contina *está* hecha uva? (*Eufemia*, I, p. 63)

Jimena – Es verdad, que parescen contino *estando* juntos gato y perro. (*Eufemia*, I, p. 64)

Melchior – Mas me maravillo, hermana Cristina, de lo que dices. ¿Cómo se le ha de caer, si *está* con la gurupera y con entrambas a dos las chinchas engarrotada? (*Eufemia*, I, p. 64)

Eufemia – [...] ¿Paréscete que es bien dejar el cuartago por quitar la silla tre días ha? Ved con qué alientos *estará* para hacer jornada. (*Eufemia*, I, p. 65)

Melchior – ¿Qué recados? Si yo no le tuviera tan buena voluntad, ¿dejáralo *estar* así? (*Eufemia*, I, p. 65)

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más *estando* a la puerta del Aseo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? [...] Acá *está* mi compañero. ¡Ah, mi señor Polo! ¿Acaso ha venido alguno de aquellos hombrecillos? (*Eufemia*, II, pp. 68-69)

Vallejo – Bien *está*. Señor Polo, la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de gente dobléis vuestra capa y os asentéis encima y tengáis cuenta en los términos que llevo en mis pendencias [...]. (*Eufemia*, I, p. 69)

Polo – Aquí *estaba* rogando al señor Vallejo que no pasase adelante este negocio [...]. (*Eufemia*, II, p. 70)

Vallejo – Así me podrían poner delante todas las piezas de artillería que *están* por defensas en todas las fronteras de Asia, Africa y en Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena *está* desterrado por su demasiada soberbia [...] (*Eufemia*, II, p. 70)

Polo – Por Dios, señor, que me habéis asombrado, y que no *estaba* aguardando sino cuándo habíades de mezclar las galeras del Gran Turco con todas las demás que van de Levante a Poniente. (*Eufemia*, II, p. 70-71)

Vallejo – ¡Buena *está* la pregunta! Y aun unos pocos de hombres que a él le sobraron por *estar* cansado [...] (*Eufemia*, II, p. 71)

Grimaldo – ¿Cómo? ¿Qué fue aquello que te pasó en Benavente, que *está* la tierra más llena de ello que de simiente mala? (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] fue porque me habían rebelado una mujercilla que *estaba* por mí en casa del padre en Medina del Campo. (*Eufemia*, II, p. 72)

Vallejo – [...] Y esto es lo que aqueste rapaz *está* diciendo. Pero agora, ¿fáltame a mí de comer en casa de mi amo para que use yo de aquesos tratos? (*Eufemia*, II, p. 72)

Grimaldo – ¡Susos!, que *estoy* de priesa. (*Eufemia*, II, p. 72)

Grimaldo – Muchas gracias, hermano; vuestros tres reales guardaldos para lo que os convenga, que el capiscol, mi señor, querrá dar la vuelta a casa. Y yo *estoy* siempre para vuestra honra. (*Eufemia*, II, p. 75)

Leonardo – Holgaré por cierto de quedar, porque aquese caballero y yo, que no sé quien es, nos topamos una jornada de aquí, y sabiendo la voluntad mía, que era *estar* en servicio de un señor que fuese tal, él por la virtud suya me ha encaminado a tierra. (*Eufemia*, III, p. 76)

Polo – [...] Vuesa merced vaya a palacio, adonde le *están* aguardando, que no será razón dejar pasar tan buena coyuntura, sino hacer hincapié, que todos le seremos prestos para su servicio (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior – Pues si atinara, ¿había de *estar* agora por desayunarme? (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – Calle, tengo el buche templado como halcón cuando le hacen *estar* en dieta de un día para otro. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – Señor, ya ellas *están* vinagre de pura hambre; con el orégano y sal ternán con qué sustentarse, si le paresce a vuesa merced. (*Eufemia*, III, p. 80)

Leonardo – Pues agora no puede ser. Anda acá conmigo, que Valiano, que es señor de aqueste pueblo, con quien yo agora de nuevo he asentado, *está* en vísperas, y téngole de acompañar, y oíras las más solemnes voces que oíste en toda tu vida. (*Eufemia*, III, p. 80)

Leonardo – ¡Ah, don traidor, que agora pagaréis lo que al cuartaguillo hecistes *estar* ayuno! ¿Acordaisos? (*Eufemia*, III, p. 80)

Vallejo – [...] porque en mis manos *está* el determinarme, y en las de Aquel que firmó el gran horizonte con los polos árticos y tantárticos volver la de dos filos a su lugar. (*Eufemia*, IV, p. 83)

Vallejo – Señor, parece que entendí que hablaban en negocio de mujeres, y si acaso es así, por los cuatro elementos de la profundísima tierra, no hay hoy día hombre en toda la redondez del mundo que más corrido *esté* que yo, ni con más corazón. (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – La que yo saqué de Córcega y la puse por fuerza en un mesón de Almería, y allí *estuvo* nombrándose por mía hasta que yo dejarreté por su respeto a Mingalarios, corregidor de Estepa. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Eufemia – ¿Qué tiene que saber la que contino *estuvo* tan falta de consuelo cuanto colmada de zozobras, miserias y afanes? (*Eufemia*, V, p. 89)

Eufemia – Déjala, váyase con Dios, que no *estoy* agora de esas gracias. (*Eufemia*, V, p. 89)

Gitana – Sosiega, sosiega, señora gentil, ni tomes fatiga antes de su tiempo, que harta te *está aparejada*. (*Eufemia*, V, p. 89)

Cristina – Como *estamos* aquí. Decí más, hermana. (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – No querría que te corrieses por *estar* tu señora delante. (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – Pues, señora, una persona tienes lejos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora *está* muy favorecido de su señor, no pasará mucho que *esté* en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada [...] (*Eufemia*, V, p. 90)

Gitana – [...] mas calla, que aunque sea todo por tu causa, Dios, que es verdadero juez y no consiente que ninguna falsedad *esté* mucho tiempo oculta, descubrirá la verdad de todo ello. (*Eufemia*, V, p. 90-91)

Valiano – Dime, Paulo: ¿y es posible esto que me cuentas, que tú *has estado* en la casa de esta Eufemia [...]? (*Eufemia*, I, p. 92)

Eufemia – [...] ¿Qué te diré, sino que después que aquella gitana con nosotros *estuvo*, una hora sin mil sobresaltos no he vivido? [...] (*Eufemia*, VI, p. 94)

Melchior – Señor, bueno *está*, aunque no le han hecho aquello que diz que le han de hacer. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – Digo que no lo ha en voluntad que le finen, sino que se *esté* como se *estaba* con su gatzate y todo; pero él su camino ha de hacer. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – Mira, mira Cristina, lávame aquestos pies y zahúmame aquesta cabeza, y dame de almorzar y déjate de *estar* a temas conmigo. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Melchior – Pues si no viene, ¿Qué quiere que le haga yo? ¿Téngome de acordar dónde *está* por fuerza? (*Eufemia*, VI, p. 96)

Eufemia – ¡Ay, pecadora fui a Dios! Pues ¿qué es lo que te han *estado* pidiendo dos horas ha? (*Eufemia*, VI, p. 96)

«[...] De mí cierta *estarás* que moriré por alabar a quien no conocía [...]» (*Carta de Leonardo*, *Eufemia*, VI, p. 97)

Eufemia – Di, acaba ya, que no es tiempo de *estar* tanto gastando palabras. [...]. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Cristina – [...] Yo, no pensando que hacía ofensa a tu honra ni a nadie, tuve por bien viéndolo tan afligido, de hurtártelo *estando* durmiendo, y así se lo di. (*Eufemia*, VI, p. 98)

Paulo – [...] Bien *está*; que pocos son los días que le faltan de cumplir de la dilación que le pusieron para que de sí diese descargo alguno si lo tenía [...] (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – ¡Oh!, bendito sea Dios que me ha dejado escabullir un rato de aqueste importuno de Valiano, mi señor, que no parece sino que todo el día *está* pensando en otro, sino en cosas que fuera de propósito se encaminan. [...] Ya *estoy* a su puerta. Aquí sobre la calle, en este aposento, sé que duerme. [...] (*Eufemia*, VII, p. 100)

Polo – ¡Ah, señora mía, Eulalla! ¡Ah, señora! ¡Qué embebida *está* en su música! (*Eufemia*, I, p. 101)

Polo – Señora, yo lo haré, mas voyme, que toda la tierra *está* revuelta por ir a ver aquel pobre de Leonardo, que hoy mandan que se haga justicia de él. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – [...] y ése le ha traído al término en que agora *está*. Adiós. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Cristina – Señora, aquí *estamos* bien, porque en este lugar podrás aguardar que al tiempo que Valiano salga le digas lo que te parezca. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Valiano – Dime, Paulo, *¿está* todo puesto a punto? (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Paulo – ¡Yo testimonio! Loca *está* esta mujer. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

Vallejo – Señor, in corbana es: ya *está* el levantador de falsos testimonios, el desventurado de Paulo, en poder del alcalde con todos aquellos cumplimientos que vuesa merced me mandó. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Sin embargo, podemos hallar algunos casos de uso de *ser* con valor actual de *estar*, para indicar tanto situaciones locales como atributivas¹²¹:

Lauro – ¡Ay, que ya lo veo! Pero dime, mi Fabio, que gozes, y por aquella obligación te conjuro con que a servirme *eres* obligado, aquessas vezes que a visitar de mi parte has ido, *¿qué* semblante te muestra cuando en mi negocio en hablar os ocupáis? (*Engañados*, IV, p. 32)

Lauro – No *es* en mi mano. (*Engañados*, IV, p. 33)

Fabricio – *¿Es* lexos? (*Engañados*, VI, p. 45)

Verginio – *¿Lauro?* Dexadme topar con él, que yo le enseñaré si *es* bien hecho traer a mi hija en semejantes tratos. (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – Señor, lo que a mí me parece que, pues mi casa *es* tan cerca, la arrebatemos y la metamos en mi aposento. [...] (*Engañados*, VII, p. 49)

Julieta – Digo, señor, que a la mano de Dios, qu'*es* muy bien hecho, que también se holgará mi señora por ser muger como ella. (*Engañados*, VII, p. 49)

Melchior – Agora *soy* contento. *¿Qué* manda vuesa merced? (*Eufemia*, I, p. 58)

Eufemia – [...] *¿Parécete* que *es* bien dejar el cuartago por quitar la silla tre días ha? Ved con qué alientos *estará* para hacer jornada. (*Eufemia*, I, p. 65)

Eufemia – ¡Jesús! *¿Dios sea* conmigo! *¿Pues* agora lo dices? Corre, Cristina; mira si es verdá lo que éste dice. (*Eufemia*, I, p. 65)

Vallejo – [...] Déjeme, señor Polo, hacer a ese hombrecillo las preguntas que *soy* obligado por el descargo de mi conciencia. (*Eufemia*, II, p. 73)

Leonardo – Asimismo, como de mi cosecha no tenga habilidad ninguna, sino es aqueste escrebir y contar que cuando niño mis padres, que en gloria *sean*, me enseñaron, acordaría aquese gentilhombre de dar aviso a vuestro señor de mí, por ver si para su servicio fuese suficiente y hábil. (*Eufemia*, III, p. 76-77)

Polo – [...] Vuesa merced vaya a palacio, adonde le están aguardando, que no será razón dejar pasar tan buena coyuntura, sino hacer hincapié, que todos le *seremos* prestos para su servicio (*Eufemia*, III, p. 77)

¹²¹ Sobre la alternancia entre *ser* y *estar*, cfr. Lapesa 2000: 790-795.

Vallejo – Para verme con aquellos forasteros que por aquí han pasado, que, según *soy* informado, non ha media hora que llegaron de Marbella, y traen una rapaza como un serafín. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Eufemia – ¡Ay, amiga mía! Dios, por su piedad inmensa, lo haga de manera que con letras suyas esta casa nuestra *sea* contenta y alegre. (*Eufemia*, V, p. 83)

Eufemia – [...] de suerte que la verdad *sea manifiesta* y aquel carísimo hermano libre pues [de] tan falsa acusación así él como yo somos sin culpa. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Cristina – Esfuérzate, señora, que *a tiempo somos* que se descubrirá la verdad, de suerte que cada cual quede quien es reputado. (*Eufemia*, VIII, p. 107)

Vallejo – Señor, in corbana *es*: ya está el levantador de falsos testimonios, el desventurado de Paulo, en poder del alcalde con todos aquellos cumplimientos que vuesa merced me mandó. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

Como se puede observar, el número de casos de uso del verbo *estar* para expresar localización en el espacio supera ampliamente al número de casos en los que el verbo *ser* es empleado con la misma función (88 casos de *estar* y 17 de *ser*). En la vacilación de las dos formas, el verbo *estar* es el de uso más frecuente también en la comparación dentro de una misma comedia (en *Los Engañados* encontramos 34 casos de *estar* contra 6 de *ser*; en *Eufemia*, 54 de *estar* contra 11 de *ser*).

4. Uso del condicional e imperfecto de subjuntivo en la forma en *-ara*

Con la pérdida del antiguo valor de pluscuamperfecto de indicativo¹²², este tempo había ido adquiriendo la función de expresar el condicional y el imperfecto de subjuntivo¹²³. En *Los Engañados* y *Eufemia* podemos constatar un uso innovador de la forma verbal en *-ara* con ambos significados, de condicional:

Marcelo – Plázeme. (¡Oh, desdichada de ti, Lelia!) Por Dios, señor, más *estimara* verla baxo tierra que no casada con esse diablo, que creo que tiene más años que yo al doble, y agora se quiere casar con una mochacha que la podría tener por bisnieta (*Engañados*, I, p. 16)

Marcelo – [...] ¿No *olvidaras* otro cualquier amor por muger tan constante, siendo tan hermosa y noble como la otra? (*Engañados*, IX, p. 60)

Vallejo – Ora, pues sois porfiado, sabes que os *dejara* un poco más con vida si por ella fuera. [...] (*Eufemia*, II, p. 73)

Polo – [...] *Holgara* yo que vuesa merced quedase en esta tierra y en servicio de ella, por ser uno de los virtuosos caballeros que hay en estas partes. (*Eufemia*, III, p. 76),

y de imperfecto de subjuntivo:

¹²² “Salvo en el Romancero y en la canción tradicional el tiempo *cantara* había perdido casi por completo su originario valor de pluscuamperfecto de indicativo” (Lapesa 2012: 340).

¹²³ Cfr. Lapesa 2012: 340-341. Sobre la forma en *-ara* con valor de pluscuamperfecto de indicativo y de condicional, cfr. también Lapesa 2000: 852-853 y 869-870 y Cano Aguilar 2008: 163-164.

Melchior – Para que me *pregonara* como a bestia perdida, y así de lance en lance me *adestrara* donde a vuesa merced. (*Eufemia*, III, p. 78)

Melchior – Pues si *atinara*, ¿había de estar agora por desayunarme? (*Eufemia*, III, p. 78)

Leonardo – ¡Oh, quién te *viera*! (*Eufemia*, III, p. 79)

5. Los pronombres

5.1 Los interrogativos

En español, inicialmente se habían reducido los pronombres interrogativos latinos al solo singular. El pronombre *quien*, del acus. QUEM –del pron. interr. lat. QUIS, QUAE, QUID–, durante toda la Edad Media fue empleado como singular y plural. A partir de la primera mitad del siglo XVI aparecen los primeros ejemplos de plural analógico. Sin embargo, este pronombre encuentra una gran resistencia de la forma singular todavía en el siglo XVII, tanto que algunos críticos de la época indicaban todavía su empleo excepcional y otros lo consideraban inelegante¹²⁴. *Quienes* está todavía ausente de la edición original de Pérez de Hita (1600) y se encuentra solo un par de veces, con función interrogativa, en el *Quijote*¹²⁵.

En *Eufemia* encontramos todavía el uso del singular empleado con un verbo plural.

Valiano – ¿*Quién son*? (*Eufemia*, IV, p. 86)

Paulo – Que digo que no os conozco ni sé quién sois. (*Eufemia*, VIII, p. 109)

5.2. Desajuste de los pronombres de tercera persona

Aparece un caso de uso del complemento directo *antietimológico las* en lugar del dativo *les*. Durante la Edad Media los pronombres átonos de tercera persona habían sido empleados según su valor etimológico (se utilizaba *le/les* para el dativo y *lo/la/los/las* para el acusativo); sin embargo, en ámbito castellano y leonés se produjo un desajuste entre los pronombres que determinó el empleo del pronombre complemento directo para el dativo y viceversa, aunque, bajo la influencia de la Corte, en algunos escritores aragoneses y andaluces se encuentren casos de leísmo¹²⁶. El *CORDE* documenta 6 casos de *les* + forma de *tener* + *odio*. En Lope de Rueda es sin duda un caso raro (y único) de laísmo. Quizás se trate de un uso de complemento directo influido por la presencia del

¹²⁴ Cfr. Lapesa 2012: 336.

¹²⁵ *DCELCH*, s.v. *quien*.

¹²⁶ Cfr. Lapesa 2012: 342-343 y Lapesa 2000: 279-310.

verbo *tener* y la reminiscencia del doble acusativo latino con *verba putandi* (“Te optimum magistrum *habeo*“)¹²⁷.

Cristina – ¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna gente! Que en lugar de apiadarse de ellas la persona, de su pobreza, *las tiene odio*, según sus importunidades y sus ahíncos. (*Eufemia*, V, p. 89)

6. Empleo de las preposiciones

Durante el siglo XVI se difunde la anteposición de la preposición *a* al acusativo de persona y cosa personificada¹²⁸, sin embargo, todavía en Lope de Vega y Quevedo se encuentran casos sin preposición¹²⁹. De hecho, en *Los Engañados* encontramos todavía casos de alternancia de las dos formas, que en algunos casos se encuentran a la vez en un mismo parlamento.

Encontramos 22 casos de acusativos precedidos de *a*:

Verginio – Marcelo, ya vistes *a Gerardo* cómo estaba hablando conmigo sobre el casamiento de mi hija Lelia; por esso, abrevia en ir por ella porque se efetúe. (*Engañados* I, p. 16)

Lelia – Que entretengáis *a mi padre* por espacio de algunos días diziéndole que yo y mi prima y otras monjas hacemos ciertas devociones. (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – ¡Oh, váleme Dios, y cuán averiguada cosa es el hombre que negocios de importancia tiene, no poder reposar, especialmente yo, que, después que hablé a Verginio sobre tomar por muger su hija Lelia, parece que traigo juicio de hombre! Y este Verginio es tan espacioso que, según lo deseo, dudo veré tiempo llegado. Agora yo me quiero llegar hazia su estancia a dalle otro tiento como que voy a otra cosa; mas primero es menester advertir *a mi hija* Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallarán. (*Engañados* III, p. 22)¹³⁰

Gerardo – ¡Sus! Basta que sepamos tu intención, que hablarse ha por más espacio sobre esse negocio; y entra allá dentro y llama *a mi hija* Clavela, que se pare a la ventana, que le quiero hablar. *Engañados*, (*Engañados*, III, p. 24)

Clavela – Bien está. Por tu vida, Guiomar, que nos entremos de presto en el aposento, y tú, [y] Julieta pornás essa almohada do sabes, que he visto *a Lauro* assomar por el cabo de la calle. (*Engañados*, III, p. 31)

¹²⁷ Cfr. Cano Aguilar 2008: 139-140.

¹²⁸ Cano Aguilar 2008: 123, sin embargo, afirma que “El Objeto, principal función del acusativo latino, presenta en castellano desde los orígenes el empleo de la preposición *a* en ciertos contextos. [...] En los primeros textos la presencia de *a* es constante si el objeto es un pronombre personal o un nombre propio de persona; es frecuente con otros nombres propios (los geográficos) y vacila con los demás pronombres (es habitual con los demostrativos pero no con los indefinidos), así como sustantivos comunes: en estos casos su presencia se da si hay referencia a personas”.

¹²⁹ Cfr. Lapesa 2012: 341-342, donde añade también que Valdés llegó a criticar “la omisión de *a* en «el varón prudente ama la justicia», «la qual manera de hablar, como veis, puede tener dos entendimientos: o que el varón prudente ame a la justicia, o que la justicia ame al varón prudente, porque sin la *a* parece que están todos los nombres en el mismo caso». (Lapesa *ibid.*).

¹³⁰ Nótese cómo en el mismo parlamento aparecen las dos formas.

Verginio – Para que hagas venir presto *a mi hija Lelia y al amo Marcelo*, viendo que es ya hora de comer. (*Engañados*, V, p. 38)

Julieta – Digo que se engañan en buena fe, señores; mejor conozco yo este mocito que *a mis propias manos*. (*Engañados*, VII, p. 48)¹³¹

Verginio – ¿Lauro? Dexadme topar con él, que yo le enseñaré si es bien hecho traer *a mi hija* en semejantes tratos. (*Engañados*, VII, p. 46)

Gerardo – Señor, lo que a mí me parece que, pues mi casa es tan cerca, la arrebateemos y la metamos en mi aposento. Y yo haré *a mi hija Clavela* que se vea con ella; que, quizá por ser muger como ella, la hará venir a lo bueno y le dará cuenta de toda su mudanza. (*Engañados*, VII, p. 49)

Gerardo – ¿A dónde se puede sufrir un semejante caso y atrevimiento como éste, sino en tierra de Guinea? Yo lo castigaré *al ribaldo tacaño*, según meresce, que cumple más. (*Engañados*, VIII, p. 51)

Julieta – Digo que mi señor se está armando con determinación de matar *a vuessa merced*. (*Engañados*, VIII, p. 52)

Marcelo – Porque, *a Fabio, a quien* tú quieres matar pensando que es hombre, es tu querida primera Lelia, hija de Verginio, romano, la cual se salió del monesterio por servirte en hábitos de hombre. (*Engañados*, IX, p. 61)

Marcelo – A casa de Gerardo, porque Verginio es ido allá armado con Pajares, su moço, a que le restituya *a Lelia* (*Engañados*, IX, p. 62)

Verginio – [...] Veamos si me darán *a mi hija* por fuerça o por grado o mal que les pese. (*Engañados*, X, p. 64)

Polo – Yo, hermano Vallejo, bien conozco *a su padre* y su madre, cuando algo sucediese, y sé su posada. (*Eufemia*, II, p. 73)

Valiano – ¡Paso, paso! ¿*A quién* has visto? ¿Qué te toma? (*Eufemia*, IV, p. 82)

Vallejo – ¿Hay en toda la vida airada, ni en toda la máquina astrologal, *a quien* más subjeción tengan las mozas que *a Vallejo*, tu lacayo? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Vallejo – Yo me lo sé. Señor Leonardo, en dejando *a nuestro amo* en casa, quiero que vamos tú y yo a dar una escurribanda a casa de Bulbeja, el tabernero. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Cristina – Calla, señora mía, no te fatigues; que no habrá podido más, especialmente que quien sirve *a otro*, pocas veces es de sí señor. Bien sé yo que a él no le faltará voluntad para hacello, sino que negocios por ventura más arduos de aquel señor *a quien* sirve le estorbarán de hacer lo que él querría. [...]. (*Eufemia*, V, p. 88)

Valiano – Dime Paulo: ¿y es posible esto que me cuentas, que tú has estado en la casa de esta Eufemia, hermana de este alevoso y malvado de Leonardo, *a quien* yo en tanta alteza he puesto? (*Eufemia*, V, p. 91)

Valiano – ¡Suso! Tomen *a este* alevoso y pague por la pena del Talión, que bien sabía yo lo que en mi fiel Leonardo tenía. Saquénle de la prisión y sea luego restituido en su honra, y a este traidor córtenle luego la cabeza en el lugar que él, para mi Leonardo, tenía aparejado. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

¹³¹ Se trata de un caso de acusativo de cosa personificada. Aquí también obsérvese cómo se emplean las dos formas.

Auditores, no hagáis sino comer y dad la vuelta a la plaza, si queréis ver descabezar un traidor y libertar *un leal* y gualardonar *a quien* en deshacer tal trama ha sido solícita y avisada y diligente. (*Eufemia*, VIII, p. 112)¹³²

Y 9 casos sin preposición:

Julietta – Digo que se engañan en buena fe, señores; mejor conozco yo *este mocito* que a mis propias *manos*. (*Engañados*, VII, p. 48)

Verginio – [...] sólo por dexar *mi hija Lelia* en compañía de la suya. (*Engañados* VIII, p. 51)

Gerardo – ¡Oh, váleme Dios, y cuán averiguada cosa es el hombre que negocios de importancia tiene, no poder reposar, especialmente yo, que, después que hablé a Verginio sobre tomar por muger *su hija Lelia*, parece que traigo juicio de hombre! Y este Verginio es tan espacioso que, según lo deseo, dudo veré tiempo llegado. Agora yo me quiero llegar hazia su estancia a dalle otro tiento como que voy a otra cosa; mas primero es menester advertir a mi hija Clavela a que si a caso viniere a demandar de mí, que le digan que en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallarán. (*Engañados* III, p. 22)

Gerardo – Restituíme *mi hija*, digo yo, y dexaos de essas francias. (*Engañados*, VIII, p. 53)

Crivelo – Señor Verginio, bien puede v. m. enviar *este moço* a casa a desarmarse. (*Engañados*, X, p. 65)

Verginio – [...] ¿Venís vos hecho de concierto con Gerardo? Pues tené por entendido que no lo haré hasta en tanto que me dé *mi hija* tan sana y tan buena como se la entregué. (*Engañados*, X, p. 65)

Crivelo – Señor Verginio, ¿cómo os puede dar *vuestra hija* no teniéndola? (*Engañados*, X, p. 65)

Quintana – Fabricio, abraça *tu padre*. (*Engañados*, X, p. 67)

Auditores, no hagáis sino comer y dad la vuelta a la plaza, si queréis ver descabezar *un traidor* y libertar *un leal* y gualardonar *a quien* en deshacer tal trama ha sido solícita y avisada y diligente. (*Eufemia*, VIII, p. 112)

El uso de las preposiciones también discrepaba del actual: “se decía «viaje *del* Parnaso» por ‘viaje *al* Parnaso’, «vivir *a* tal calle», «hablar *en* tal asunto» y, como actualmente entre el pueblo, «ir *en* casa de Fulano»¹³³. De tales fenómenos encontramos huella en *Los Engañados* y, una vez, en *Eufemia*:

Pajares – ¿Diz que no hay quien me entienda? Espere vuessa merced, que yo le cogeré a las palabras. ¿Qué *está a la entrada* de la escalera junto al soterraño, al rincón. (*Engañados*, I, p. 13-14)

Gerardo – ¡Sus! Basta que sepamos tu intención, que hablarse ha por más espacio sobre esse negocio; y entra allá dentro y llama a mi hija Clavela, que *se pare a la ventana*, que le quiero hablar. *Engañados*, (*Engañados*, III, p. 24)

Clavela – ¿Qué *me pare a la ventana*? Corre, Guiomar, y dile que no puedo, que estoy acabando aquella gorguera de priessa, y que te diga a ti qué’s lo que quiere. (*Engañados*, III, p. 25)

¹³² En este parlamento también podemos observar el uso alternado de las dos formas.

¹³³ Lapesa 2012: 343.

Clavela – Aquí *a la puerta* le hablaré. Clavela [...] ¿Para qué me he de encaramar por las ventanas? [...] (*Engañados*, III, p. 25)

Clavela – [...] En buena fe, pues la calle está sola y no parece nadie, *de sentarme [he] aquí a la puerta*, pues poco me queda, hija Guiomar. (*Engañados*, III, p. 26)

Lauro – [...] ¿qué semblante te muestra cuando *en mi negocio en hablar* os ocupáis? (*Engañados*, IV, p. 32)

Crivelo – Has de saber, señor, que como tú me *enviaste en casa* de Clavela a ver a qué efeto esse rapaz se había detenido tanto, hallé riñendo a Verginio y Gerardo. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más *estando a la puerta* del Aseo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? [...] (*Eufemia*, II, pp. 68-69)

Melchior – Señora, no se engañe v[uesa] m[erced], que en ahorcando mi padre a cualquiera, no *hablaba más el juez en ello* que si nunca hubiera tocado el él. (*Eufemia*, I, p. 65-66)

También, en la comedia *Eufemia*, si bien en esta época es muy frecuente el uso de *comenzar* seguido de preposición *a*, encontramos un caso sin preposición:

Valiano – La causa, Leonardo, por que a tal hora conmigo te mandé que apercebido con tus armas salieses, no fue porque yo viniese a cosa hecha, sino solamente por comunicar contigo aquel negocio que ayer me *comenzaste apuntar*; y por eso te he traído por calles tan escombradas de gentes. [...] (*Eufemia*, IV, p. 82)

Otro caso de omisión de preposición se encuentra en el uso del verbo *ir*:

Crivelo – Y aun por esso, señor, muchas vezes, cuando *se iba acostar* a la cámara de los lacayos, se apartaba acullá lexos en un rincón a desnudar. [...] (*Engañados*, IX, p. 61)

Vallejo – [...] *Vete*, señor, *acostar* tú y el señor Leonardo, y déjame con ellos, que yo los enviaré antes que amanezca a cazar gaviluchos a los robles de Mechualón. (*Eufemia*, IV, p. 82-83)

Asimismo, encontramos un uso de *prometer* seguido de preposición *para*:

Vallejo – [...] por lo cual me había *prometido para* unas calzas [...] (*Eufemia*, VIII, p. 110)

7. Conjunciones

El uso de *porque* con valor tanto causal como final era normal en el español medieval y clásico¹³⁴. Señalamos los casos en los que, en las dos comedias, se emplea con valor final.

Clavela – Entra allá, por tu vida, y tráeme mi almohadilla, y entretanto ques estoy acabando no

¹³⁴ Véase Sáinz González 2002-2003: 242.

sé qué, saca tu rueca, *porque* me estés aquí acompañando. (*Engañados*, III, p. 26)

Verginio – ¿Es ya venido? Pues tomá vos, *porque* vais presto cuando os mendare la cosa (*Engañados*, V, p. 40)

Quintana – ¡Válame Dios! Iré *porque* no suceda algún escándalo. (*Engañados*, IX, p. 63)

Pajares - *Porque* no me asombrasse su álima (*Engañados*, X, p. 65)

Valiano – Ora yo quiero, Leonardo, si te parece, dar parte de esto a algunas personas principales de mi casa, *porque* no digan que en un negocio como éste me determiné sin dalles parte. (*Eufemia*, IV, p. 86)

8. Residuos de estructuras del genitivo latino

En *Los Engañados* encontramos la expresión *casa* + nombre propio, herencia de la estructura del genitivo latino¹³⁵. Se trata de una forma que sobrevive en zonas rurales y en contextos diafásicos y diastráticos bajos¹³⁶.

Verginio – El más contento y satisfecho hombre del mundo salgo *de casa Gerardo*, sólo por dexar mi hija Lelia en compañía de la suya. (*Engañados*, VIII, p. 51)

I.IV. Orden de la frase

1. Posición de los pronombres

En lo que atañe al orden de la frase, aunque empiecen a ser frecuentes los casos de proclisis, seguía vigente la regla según la cual en principio de frase, después de una pausa o precedidos *de* e *o mas*, los pronombres átonos se pospusieran al verbo, y que en los demás casos fueran antepuestos¹³⁷. De dicha pauta encontramos numerosos ejemplos en las obras que estudiamos:

Gerardo – *Créolo* en verdad, pero dime, de gracia: ¿sabes si tu hija Lelia está en el monesterio? (*Engañados*, I, p.12)

Pajares – ¿Asno? ¿*Parésceos* bien cuál habéis parado la caña con que la otra hazía la cama? Agora hará la cama con los dedos. (I, p. 13)

Pajares – *Estásse* lavando mi sayo. (I, p. 13)

¹³⁵ Cfr. Lapesa 2000: 83.

¹³⁶ Se trata del único caso, la forma prevalente es la que emplea la preposición *de*: “[...] que le digáis que *en casa de Milán Muñoz*, el tendero, me hallará. [...]” (*Engañados*, III, p. 25); “Has de saber, señor, que como tú me enviaste *en casa de Clavela* [...]” (*Engañados*, VIII, p. 55); “*en casa de Verginio* se ha metido” (*Engañados*, IX, p. 59), “[...] nos entraremos *por casa de Malata* el tabernero [...]” (*Eufemia*, II, p. 75); “[...] vamos tú y yo a dar una escurribanda *a casa de Bulbeja*, el tabernero.” (*Eufemia*, IV, p. 86); “[...] una mujercilla que estaba por mí *en casa del padre* en Medina del Campo.” (*Eufemia*, II, p. 72); Vallejo – [...] Pero agora, ¿fáltame a mí de comer *en casa de mi amo* para que use yo de aquesos tratos? (*Eufemia*, II, p. 72); “Dime, Paulo: ¿y es posible esto que me cuentas, que tú has estado *en la casa de esta Eufemia* [...]?” (*Eufemia*, I, p. 92).

¹³⁷ Cfr. Lapesa 2012: 191 y 343; y Cano Aguilar 2088: 137-138.

Pajares – *Embarréme* anoche. (I, p. 13)

Pajares - Pues *díxelo* por afeitar el vocabro, que mejor dixera encerado o alquitrado, que no embarrado” (*Engañados*, I, p. 14)

Marcelo – Señor, quería llegarme a Sancta Bárbara por aquella moça y *roguéle* a este asno que, pues estaba ansí, se reboçasse y tomasse un manto por que me fuesse acompañando y traxesse no sé que baratijas que Lelia tiene en el monesterio. (*Engañados*, I, p. 14-15)

Marcelo – *Plázeme*. [...] (*Engañados*, I, p.16)

Verginio – [...] y este negocio *viéneme* a mí muy a cuenta. (*Engañados*, I, p.16)

Pajares – Pues yo, amo, *quédome*. (*Engañados*, I, p.17)

Lelia – Yo lo diré. Clavela, querida de Lauro, tiene entendido que yo sea hombre; y le he parecido bien. Yo, viéndola tan aficionada, *hele* dicho que si Lauro no pretende olvidar y aborrescer, que no espere de mí tan sola una buena palabra. (*Engañados*, II, p. 21)

Gerardo – Dezi: *¿téngome* que quebrar la cabeça primero que respondáis? *¿Qué* hazíades allá dentro, dueña? (*Engañados*, III, p. 23)

Lelia – *¿Qué* quieres, señor, que te diga, sino que ninguna vez de ti le hablo que con alegre rostro me vuelva respuesta, como si tú, señor, le hubiesses hecho las mayores injurias y los mayores agravios que a donzella de su suerte *hazérsele* pudiessen? (*Engañados*, IV, p. 32-33)

Lelia – Déxame, señor, que no es nada, sino que yo suelo ser apasionado del coraçón y *tómanme* a vezes estos desmayos. Y si me das licencia, *iréme* a la possada, porque ya casi en los pies no me puedo sostener. (*Engañados*, IV, p. 34)

Pajares -*¿A* porpósito *búrlase* conmigo? [...] (*Engañados*, V, p. 37)

Pajares – *Quiérole* dezir que ya no es de menester. [...] (*Engañados*, V, p. 40)

Pajares – Y a vuessa merced *estánle* diziendo ya no es de menester el garrote, y él no sino sacudir como en costal relleno. [...] (*Engañados*, V, p. 40-41)

Julieta – Mesonero es el tiempo. *¿Cómo* andas ansí? Medrado parece que has. *¿Hate* dado tu amo essa capa? (*Engañados*, VI, p. 44)

Fabricio – [...] Porque, si tal hay, no faltará un achaque con que me despedir; y, si no, ella volverá por hazerme caer con pie derecho. Pues *mándole* yo que harta mala ventura podrá llevar de mí. *Quiérome* esconder, que gente viene [...] (*Engañados*, VI, p. 45)

Julieta – Señor, *enviábame* mi señora Clavela a llamar uno d’estos caxeros que le quería comprar no sé qué cuentas. (*Engañados*, VII, p. 47)

Julieta – En buena fe, señor, tan claro se oyeron aquellas campanillas que ellos suelen traer, que no dixeran sino «*vesme* aquí». (*Engañados*, VII, p. 47)

Verginio – ¡Donosa está la respuesta! Di, *¿búrlaste* conmigo? (*Engañados*, VII, p. 48)

Gerardo – Yo, fiándome d’él, creyendo ser ello assí, *púsele* en compañía de mi hija Clavela y le he hallado abraçado y besando con ella. [...] (*Engañados*, VIII, p. 53)

Salamanca – *¿Qué* ensopado va? ¡Ah! *¿Búrlase*? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca – *Habráselo* jugado. [...] (*Engañados*, IX, p. 57)

Crivelo – [...] Yo *deziále*: «Hermano Fabio, ¿por qué no te vienes a desnudar a la lumbre?» Y respondíame él diziendo «Hermano Crivelo, tengo sarna». (*Engañados*, IX, p. 61)

Salamanca - Y pues yo, mase Quintana, o quartana, ¿*quédome* hecho campaleón? ¿Piensa que me [he] de mantener del aire? (*Engañados*, IX, p. 63)

Pajares – ¿Por qué? *Querríame* llegar a la iglesia. (*Engañados*, X, p. 64)

Melchior – ¿Qué recados? Si yo no le tuviera tan buena voluntad, ¿*dejáralo* estar así? (*Eufemia*, I, p. 65)

Polo – Hablad paso, que *veisle* aquí do viene (*Eufemia*, p. 70)

Polo – Aquí estaba rogando al señor Vallejo que no pasase delante este negocio, y *halo* tomado tan a pechos, que no basta razón con él. (*Eufemia*, II, p. 70)

Grimaldo – ¿*Conocístele* tú, palabrero? (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – [...] Pero agora, ¿*fáltame* a mí de comer en casa de mi amo para que use yo de aquesos tratos? (*Eufemia*, II, p. 72)

Leonardo – Muchas gracias, yo lo agradezco. *Voyme*. (*Eufemia*, III, p. 77)

Melchior - Como vuesa merced iba ocupado hablando con aquel amigo, que no fue hombre sino azar para mí, yo *desviéme* un poco, pensando que habraban de secreto. Y no más cuanto doy la vuelta a ver una tabla de pasteles que llevaba un mochacho en la cabeza, atraviesan a mí otros dos, que verdaderamente el uno le parecía a vuesa merced en las espaldas, y los dos *cuélanse* dentro en el Aseo a oír una misa que decían, que duró hora y media; yo contino allí detrás, pensando que era vuesa merced. [...] *lleguéme* ad aquel que le parecía y díjele: «¡Ea, señor! ¿Habremos de ir a casa?» Él, que vuelve la cabeza y me vee, *díjome*: «¿*Conósce*me tú, hermano?» (*Eufemia*, III, 79)

Melchior - Yo, que veo el preito mal parado, acudo a las puertas para volverle a buscar, y mis pecados, que siempre andan haciéndome gestos, *hállolas* todas cerradas. (*Eufemia*, III, p. 79)

Leonardo – Pues agora no puede ser. Anda acá conmigo, que Valiano, que es señor de aqueste pueblo, con quien yo agora de nuevo he asentado, está en vísperas, y *téngole* de acompañar, y oíras las más solemnes voces que oíste en toda tu vida. (*Eufemia*, III, p. 80)

Leonardo – ¡Ah, don traidor, que agora pagaréis lo que al cuartaguillo hecistes *estar* ayuno! ¿*Acordaisos*? (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior - Pues pecador fui yo a Dios, *hiciérame* pagar vuesa merced el pecado donde cometí el delito, y no donde así me puedo caer a una cantonada de esas [...] (*Eufemia*, III, p. 80)

Melchior - Pues pecador fui yo a Dios, *hiciérame* pagar vuesa merced el pecado donde cometí el delito, y no donde así me puedo caer a una cantonada de esas [...] (*Eufemia*, III, p. 80)

Paulo – [...] Yo, como lo sabía antes de agora, así como yo había dicho a vuesa merced, que no eran menester muchos casamenteros, *coléme* allá, especialmente que de otras vueltas la dama me conocía y me había llevado mis reales. *Quedéme* aquella noche por huésped, y así otras tres adelante, y visto bien las señas de su persona, como yo, señor, prometí, vine a dar cuenta de lo que había pasado. [...] (*Eufemia*, V, p. 92)

Cristina – [...] ¿*Díjote* algo señor? ¿*Dióte* carta para mi señora? (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – *Díjome* que me morase acá [...]. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Cristina – Asno, ¿*hate* dado alguna carta? (*Eufemia*, VI, p. 95)

Melchior – Pues si no viene, ¿Qué quiere que le haga yo? ¿Téngome de acordar dónde está por fuerza? (*Eufemia*, VI, p. 96)

Paulo – [...] Mas *voyme*, que no sé quién viene, no quiero ser oído de nadie, por ser el caso de la suerte que es. (*Eufemia*, VI, p. 99)

Polo – [...] y ella *póneseme* en señoríos. *Espantóme* cómo no me pidió dosel y todo en que poner las espaldas. No tengo un real, que piensa la persona sacárselo de las costillas, y *demándame* papagayo y mona. (*Eufemia*, VII, p. 105)

Polo – Señora, yo lo haré, mas *voyme*, que toda la tierra está revuelta por ir a ver aquel pobre de Leonardo, que hoy mandan que se haga justicia de él. (*Eufemia*, VII, p. 105)

En las comedias encontramos, también, tres casos que reflejan el orden de la frase de los siglos XVI y XVII: cuando el imperativo, el infinitivo y el gerundio estaban precedido por otra palabra en la frase, la regla exigía el uso del pronombre proclítico. En nuestras comedias encontramos este uso con el infinitivo¹³⁸:

Fabricio – [...] Porque, si tal hay, no faltará un achaque con que *me despedir*; y, si no, ella volverá por hazerme caer con pie derecho. Pues mándole yo que harta mala ventura podrá llevar de mí. Quiérome esconder, que gente viene [...] (*Engañados*, VI, p. 45)

Lauro – Que me plazze de *lo oír*; pero ha de ser con una condición, que entreguéis luego esse rapaz en mi poder. (*Engañados*, IX, p. 59)

Valiano – Y a esta señora noble, pues tan bien supo salvar la vida de su hermano, quede en nuestras tierras y por señora de ellas y mía, que aun no pienso pagalle con todo aquesto la tribulación que su hermano en la cárcel y ella por *le salvar* habrán padecido. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

2. La conjunción *que*

Se constata que el uso de la conjunción *que* suele repetirse, como en la conversación, después de cada inciso¹³⁹:

Fabricio – Señor huésped, ya os tengo dicho *que*, si despertare aquel honrado hombre que en mi compañía viene y por mi preguntare, *que* le digáis que soy ido a oír una missa y a ver otras particularidades d'este vuestro pueblo. (*Engañados*, VI, p. 42).

Gerardo – Sea bienvenida la señora, digo el galán. Por Dios que os está bien esse hábito, *que* si yo fuesse vos, *que* nunca me lo quitaría. (*Engañados*, VII, p. 47)

¹³⁸ Cfr. Lapesa 2012: 344.

¹³⁹ Cfr. Lapesa 2012: *ibíd.*

I.V. El léxico

En las comedias de Lope de Rueda encontramos términos que poco después caen en desuso, neologismos y voces de uso infrecuente.

1. Voces caídas en desuso

Señalamos en este apartado los términos que el *DRAE* indica como vocablos anticuados, poco usados o caídos en desuso.

Abernucio, interj. ‘abrenuncio’

La expresión se emplea para manifestar rechazo o repulsa. González Ollé (en Rueda 1973: 47 n.) explica que se trata de deformación, condenada por Covarrubias, de *abrenuncio* (el *DHLE* recoge las variantes *abrenuncio*, *abrenuntio*; *abernuncio*, *abernunçio*; *abernucio*¹⁴⁰). De hecho, el término no está recogido en el *CORDE*, que, en cambio, documenta *abernuncio* (5 casos empleados en la primera mitad del siglo XVII y uno en el siglo XIX), y *abrenuncio* (23 casos desde 1082 hasta 1909). *Abrenuncio* procede del lat. ABRENUNTIO, primera persona del verbo ABRENUNTIARE ‘renunciar del todo’.

Fabricio – ¿Lelia? ¡*Abernucio*! Donosa gente es ésta! (*Engañados*, VII, p. 47)

Apassionado, adj. ‘afectado de algún dolor o enfermedad’

El *DCELCH* recoge la voz entre los derivados de *padecer*. Documenta los primeros empleos a partir del siglo XV y observa cómo hasta el Siglo de Oro se utiliza casi exclusivamente con el significado de ‘atacado por una enfermedad’, ‘molestado’, acepciones recogidas por Alfonso de Palencia y Antonio de Nebrija y significados en los que aparece el término en Quevedo¹⁴¹.

Lelia – Déxame, señor, que no es nada, sino que yo suelo ser *apasionado* del corazón y tómanme a veces estos desmayos. Y si me das licencia, iréme a la possada, porque ya casi en los pies no me puedo sostener. (*Engañados*, IV, p. 34)

¹⁴⁰ *DHLE* [23.07.2012], s.v. *abrenuncio*.

¹⁴¹ Para la acepción moderna se empleaba *enamorado*. *DCELCH*, s.v. *padecer*.

Apuñetear, v. ‘dar de puñadas’

Melchior - ¿No se acuerda que nos medio *apuñeteamos* porque me dijo en mis barbas que era mejor alcurnea la de los Peñalosas que los Ortizes? (*Eufemia*, I, p.58)

Derivada del sustantivo *puño*¹⁴², la forma es recogida por el *CORDE* como una variante desusada de *apuñear/apuñar*. Sin embargo, el análisis de las ocurrencias durante el siglo XVI manifiesta que las tres formas alternaban, aunque la variante empleada por Rueda era de uso menos frecuente¹⁴³.

Arriedro, adv. ‘arredro’, ‘atrás, hacia atrás’

Eufemia - ¡Librada sea yo del que *arriedro* vaya! [...] (*Eufemia*, I, p.65)

Cristina - ¡Ay, señora, y habla por la boca del que *arriedro* vaya! Ansí haya buen siglo la madre que me parió, que dice la mayor verdad del mundo. (*Eufemia*, V, p. 90)

Esta forma arcaica de *arredro* ‘atrás, detrás o hacia atrás’ (del lat. AD RĒTRO ‘hacia atrás’) –aquí empleada en una perífrasis eufemística para indicar al demonio– es empleada desde el siglo XIII hasta el siglo XVII, y su momento de máxima difusión es el siglo XVI¹⁴⁴. El *CORDE*, que documenta dos ocurrencias en Lope de Rueda, no menciona el presente caso¹⁴⁵.

¹⁴² El *DCELCH* recoge entre los derivados de *puño*: *apuñar* –con el sentido diferente de ‘coger algo en la mano cerrándola y apretándola, y documentado por primera vez en 1605 en López de Úbeda–; *apuñear* –atestiguado en Nebrija como ‘pugnis cedo’–; y *apuñetear*.

¹⁴³ El *CORDE* [10.01.2011] desde el XV hasta el XVI siglo, recoge 4 casos (uno en sentido metafórico) de la forma *apuñar* y 44 ocurrencias de *apuñear*; de *apuñetear*, en cambio, documenta 3 casos, en la *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de la China* (1585-1586) de Fray Juan González de Mendoza, *El pasajero* (1617) de Cristóbal Suárez de Figueroa, y el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627); ni el *CORDE* ni el *CEsp* [10.01.2011] mencionan el caso presente en la obra de Lope de Rueda.

¹⁴⁴ Del rastreo de las dos formas, se destaca que, ambas empleadas con poca frecuencia, tienen un número no disímil hasta el siglo XV; posteriormente, *arriedro* registra más ocurrencias en el siglo XVI, y menos en el siglo XVII, hasta desaparecer en el siglo siguiente.

	<i>Arredro</i>	<i>Arriedro</i>
s. XIII	5	4
s. XIV	5	1
s. XV	8	5
s. XVI	3	12
s. XVII	11	5
s. XVIII	1	-

CORDE [10.01.2011].

¹⁴⁵ De Rueda, el *CORDE* menciona el caso de la *Farsa del sordo* y el del *Paso de Guadalupe y Mencieta*. *CORDE* [10.01.2011].

El *DCELCH* documenta el primer uso de *arriedro* en *Las Partidas* (siglo XIII) y *arredro* en Lope de Vega, Tirso y Quevedo; añade que no se emplea sino en la expresión que citamos y sus variantes, dirigida al diablo, y que *arriedro* es la forma regular y antigua, mientras que *arredro* es forma influida por el latín eclesiástico.

Aseo, sust. ‘seo’

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más estando a la puerta del *Aseo*, donde tanta gente de lustre se suele llegar? [...] (*Eufemia*, II, pp. 68-69)

Melchior – [...] Y no más cuanto doy la vuelta a ver una tabla de pasteles que llevaba un mochacho en la cabeza, atraviesan a mí otros dos, que verdaderamente el uno parecía a vuesa merced en las espaldas, y los dos cuélanse dentro en el *Aseo* a oír una misa que decían, que duró una hora y media [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

El término es señalado por Hermenegildo en el *Glosario* de su edición de las comedias (en Rueda 2001) como propio del habla del *bobo*¹⁴⁶ La deformación se basa en el juego lingüístico *seo* ‘iglesia catedral’ y *aseo* ‘limpieza, curiosidad’ (*DRAE*). *Seo*, es, según el *DRAE*, voz empleada mayormente en Aragón y Cataluña¹⁴⁷. El *CORDE* proporciona otros seis documentos, pertenecientes a los siglos XVI y XVII, en los que aparece del vocablo con esta grafía¹⁴⁸. Nótese que *aseo*, con el significado de ‘limpieza, curiosidad’ y ‘adorno, compostura’ es derivado de *asear* ‘arreglar con curiosidad y limpieza’, que también procede de un derivado del lat. *SĒDES* ‘sede, sitio’ (probablemente del lat. vulg. *ASSĒDARE ‘poner las cosas en su sitio’) (*DCELCH*, s.v. *asear*), lo que habría podido dar lugar a la confusión entre los dos términos. También la añadidura de *a-* protética podría derivar de una incorrecta separación de artículo y sustantivo (*la Seo* > *la Aseo*), o de una voluntaria intención humorística.

Astrologal, adj. ‘astrológica’

El término procede del sustantivo *astrólogo* (documentado por el *DCELCH* en el siglo

¹⁴⁶ Nótese, sin embargo, cómo la misma deformación se encuentra en un parlamento del *lacayo* Vallejo: “[...] ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más estando a la puerta del *Aseo*, donde tanta gente de lustre se suele llegar? [...]” (*Eufemia*, II, p. 68-69).

¹⁴⁷ El *DCELCH* registra *seo*, del cat. *seu* ‘sede’ ‘sede episcopal’, ‘Catedral’ (y este del lat. *SĒDES*) entre los derivados de *sentar*, documenta su primer uso en *Las tres justicias en una* (1630-1637) de Calderón, y explica que se trata de voz especialmente empleada en Aragón y en tierras de lengua catalana.

¹⁴⁸ En el anónimo *Sermón de Aljubarrota, con las glosas de D. Diego Hurtado de Mendoza* (c. 1545); en la *Crónica del Emperador Carlos V* de Alonso de Santa Cruz (c. 1550); en la *Historia de Felipe II, rey de España* de Luis Cabrera de Córdoba (c. 1619); en la *Vida de Santo Tomás de Villanueva* de Francisco de Quevedo y Villegas (c. 1620); en las *Fiestas de Corpus y toros* de Juan Bautista Valenzuela (1626); y en los *Avisos. Tomos I, II, III y IV* de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658).

XIII –en Alfonso X–) más el sufijo *-al* que indica relación o pertenencia.

El *CORDE*, desde el siglo XV hasta la tercera década del siglo XVII (1419/32-1637), documenta nueve casos de *astrologal/-es*, pero no recoge el caso de la comedia *Eufemia*.

Vallejo – ¿Hay en toda la vida airada, ni en toda la máquina *astrologal*, a quien más subjeción tengan las mozas que a Vallejo, tu lacayo? (*Eufemia*, IV, p. 84)

Azar, sust. ‘estorbo, desvío, mala suerte’

Melchior – Como vuesa merced iba ocupado hablando con aquel amigo, que no fue hombre sino *azar* para mí, yo desvíeme un poco, pensando que habrían de secreto [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

González Ollé (en Rueda 1967: 79 n.) explica el término según la definición de Covarrubias como ‘estorbo, desvío, mala suerte’; el *DRAE*, aparte de la primera acepción de *azar* como ‘casualidad, caso fortuito’, propone el ulterior significado de ‘desgracia imprevista’. El término deriva del ár. hisp. **azzahr*, y este del ár. *zahr* ‘dado’, y su primer uso es atestiguado en el *Libro de Alexandre* (1240-1250).

Bausán, sust. ‘Persona boba, simple, necia’

Valiano – ¡Válate el demonio! ¿No asegurarás ese corazón? ¿Quién me había de enojar a mí en mi tierra, *bausán*. (*Eufemia*, IV, p. 83)

El término, del cast. ant. *bausana*, *babusana* (–de la raíz expresiva BAB–; *DCELCH*)¹⁴⁹ indicaba una ‘figura humana, embutida de paja, heno u otra materia semejante y vestida de armas para simular un combatiente’ (*DRAE*). Según el *DCELCH*, el término *babusana* está documentado en el manuscrito aragonés del *Libro de Alexandre* (siglo XIII); *bausana* se registra en Juan Ruiz (siglo XIV); la primera documentación de *bausán*, ‘cosa de poco precio’, se halla en Nebrija; y con el significado moderno en Lope de Rueda¹⁵⁰.

¹⁴⁹ El *DCELCH*, s.v. *bausán*, se aleja de la hipótesis de que se pueda tratar de germanismo, del germ. BAUSI ‘maldad’ y proporciona otras voces pertenecientes a la misma familia (cat. *babarota*, *baballuta*, mall. *babota* ‘espantapájaros’; *babā*, *babü*, *babú*, *babuira*, en los dialectos franceses, con el mismo significado). Según el diccionario, el origen de estos términos estaría en la acepción del oc. *babau* ‘coco’, ‘bobo’, significado del que se pasó a ‘espantajo’. A la raíz se añadió el sufijo compuesto muy común *-usan*, *-usana*.

¹⁵⁰ Otras fuentes discrepan de las documentaciones del *DCELCH*: el *CEsp* [04.01.2012] recoge *bausana* en el *Libro de buen amor* (s. XIV), *bausan* en Nebrija, y *bausán* en la comedia *Eufemia*; mientras, según el *CORDE* [04.01.2012], *bausán/-es* empiezan a documentarse alrededor de 1600 en *Las batuecas del*

Capiscol, sust. ‘chantre’¹⁵¹

Polo – [...] Mira ora por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el paje del *capiscol*, siendo uno de los honrados mozos que hay en este pueblo. [...] (*Eufemia*, II, p. 68)

Vallejo – ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más estando a la puerta del Aseo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? ¿Hay tal cosa, que un rapaz descaradillo que ayer nació se me quería venir a las barbas y que me digan a mí los lacayos de mi amo que calle, por ser el *capiscol*, su señor, amigo de quien a mí me da de comer? [...] (*Eufemia*, II, pp. 68-69)

Vallejo – ¿Más quiere vuesa merced, señor Polo, sino que llevando el rapaz la falda al *capiscol*, su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la faja de la capa de la librea? [...] (*Eufemia*, II, p. 69)

Grimaldo – Muchas gracias, hermano; vuestros tres reales guardaldos para lo que os convenga, que el *capiscol*, mi señor, querrá dar la vuelta a casa. [...] (*Eufemia*, II, p. 75)

Se trata de una forma, dal b. lat. CAPUT SCHOLAE ‘jefe de escuela’ (*DCELCH*, s.v. *capiscol*)¹⁵², de menor empleo que su sinónimo de origen francés. El *CORDE* documenta, hasta todo el siglo XVI, 70 casos en 42 documentos para el primero, y 587 casos en 156 textos para el segundo. Los dos sinónimos empiezan a ser empleados desde los comienzos de la lengua (*chantre* –1190– es alrededor de diez años anterior que *capiscol*¹⁵³). En el siglo XVI *capiscol* aparece 20 veces (en 10 documentos), mientras que *chantre* 236 (en 34 documentos)¹⁵⁴. En particular, en Lope de Rueda, *capiscol* es empleado cuatro veces, en el *Paso de Polo y Vallejo y Grimaldo* (el paso empleado en la comedia *Eufemia*); *chantre* una vez, en el paso *Los lacayos ladrones*.

Catar, v. ‘mirar’

Verginio – ¡*Cata, cata!* ¿Que todo eso era la caballería e el retoricar? Al fin no podías parar sino en cosas de comer. (*Engañados*, V, p. 39)

Marcelo – Pues mira que no dexes d’ir; *cata* que te quedo aguardando. (*Engañados*, II, p. 21)¹⁵⁵

Duque de Alba de Lope de Vega (el singular), y en 1554 en la *Comedia llamada Florinea* de Juan Rodríguez Florián (el plural).

¹⁵¹ González Ollé (en Rueda 1967: 68 n.) cita la definición de Covarrubias según el cual *capiscol*, en algunas iglesias, es el término empleado en sustitución de *chantre*. Asimismo, refiere la explicación de la voz que Alfonso el Sabio da en las *Partidas*: “E algunas iglesias catedrales son en que y ha capiscoles, que han este mesmo oficio que los chantres. E capiscol tanto quiere decir como cabdillo del coro”.

¹⁵² El *DCELCH*, en la evolución del latín al castellano, propone la mediación del oc. ant. *capiscol* o *cabiscol*, ya que el cambio fonético **capüscol* > *capiscol* es normal en la lengua de Oc y podría tratarse de uno de los numerosos galicismos eclesiásticos.

¹⁵³ Sin embargo, el *DCELCH* documenta *capiscol* en un documento mozárabe de 1161.

¹⁵⁴ Hay que precisar, sin embargo, que el término aparece empleado 156 veces en el mismo texto, los *Documentos sobre la música en la Catedral de Sigüenza*, de autoría anónima.

¹⁵⁵ Nótese que en el mismo parlatorio encontramos la forma desusada y la que se ha mantenido hasta nuestros días.

Frula – Pues *catad*, señor huésped, que os aviso que váis advertido de la gente d'esta tierra [...] (*Engañados*, VI, p. 43)

Julieta – *Cata* que es el diablo el buey rabón. ¡Lelia diz que se llama el otro! (*Engañados*, VII, p. 48)

Lauro – *Cátalo*, Crivelo, dale, muera. (*Engañados*, IX, p. 59)

Polo – [...] *Cata* que es cosa hazañosa la de este hombre, que ningún día hay en toda la semana que no pone los lacayos de casa o parte dellos en revuelta. Mira ora por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el paje del capiscol, siendo uno de los honrados mozos que hay en este pueblo. [...] (*Eufemia*, II, p. 68)¹⁵⁶

Cristina – ¡A buena fe, que antes que se vaya nos ha de *catar* el signo! (*Eufemia*, V, p. 89)

La búsqueda en el *CORDE*, realizada solo para los infinitivos, documenta el empleo, en el siglo XVI, de 119 casos en 55 documentos para *catar*, y 5592 casos en 812 documentos para *mirar*, lo que manifiesta el poco frecuente uso del primero en esa época¹⁵⁷.

En la comedia *Eufemia* también aparece el verbo con el significado de ‘guardar’, ‘tener’¹⁵⁸:

Leonardo – Ora, suso, toma toda esta calle adelante y pregunta por el hostel del Lobo. *Cata* aquí la llave, y come tú de lo que hallares en el aposento, y aguárdame en la posada hasta que yo vaya. (*Eufemia*, III, p. 80)

Chirlatar, v. ‘chirlar’

Melchior – Pardiez, señora; las noches por la mayor parte, en levantándose se la mesa, no había pega ni torno en gavia que tanto *chirlatase* (*Eufemia*, I, p. 66)

Este verbo es recogido por González Ollé de la edición de 1567¹⁵⁹. La forma no es recogida por el *DCELCH* entre los derivados de *chillar* (donde se documenta *chirlar*), y

¹⁵⁶ Sin embargo, en la misma comedia, poco después aparece, pronunciado por el mismo personaje, el verbo mirar: “[...] *Mira* ora por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el paje del capiscol, siendo uno de los honrados mozos que hay en este pueblo. [...]” (*Eufemia*, II, p. 68).

¹⁵⁷ En el empleo de los dos verbos *catar* y *mirar* se puede notar cómo existe una proporcionalidad casi inversa entre el incremento del segundo y la disminución del primero (*CORDE* [04.01.2012]):

	<i>Catar</i>	<i>Mirar</i>
s. XII	8 (en 2 documentos)	-
s. XIII	611 (en 72 documentos)	41 (en 7 documentos)
s. XIV	392 (en 86 documentos)	119 (en 31 documentos)
s. XV	605 (en 124 documentos)	1410 (en 318 documentos)
s. XVI	119 (en 55 documentos)	5592 (en 812 documentos)

¹⁵⁸ El *DRAE*, s.v. *catar*, recoge también esta acepción que considera de uso antiguo.

no aparece ni en el *CORDE* ni en el *CEsp*: se trata probablemente de forma onomatopéyica.

Dejarretar, v. ‘desjarretar’

El *DCELCH*, entre los derivados de *jarrete*, incluye *dejarretar* –forma más antigua–, cuyo primer testimonio se remonta alrededor de 1270, y *desjarretar*, documentado en la segunda parte del *Quijote*. Las dos variantes se emplean en medida similar hasta la época en la que escribe Lope de Rueda¹⁶⁰; a partir del siglo XVII asistimos a un incremento en el uso de *desjarretar* y a una disminución de *dejarretar* que deja de ser empleado en los siglos siguientes. Durante los siglos XVIII-XX *desjarretar* sigue empleado, si bien en medida mucho menor.

Vallejo – La que yo saqué de Córcega y la puse por fuerza en un mesón de Almería, y allí estuvo nombrándose por mía hasta que yo *dejarreté* por su respeto a Mingalarios, corregidor de Estepa. (*Eufemia*, IV, p. 85)

Empinarsé, v. ‘enojarse’

Crivelo – No te *empines*, señor, contra mí, porque es verdad lo que digo. (*Engañados*, VIII, p. 56)

González Ollé (en Rueda: 1967: 56 n.) señala que el verbo *empinar* no se documenta en esta acepción, aunque resulte fácil entender el significado traslaticio en este contexto. El *DRAE* proporciona algunas definiciones relacionadas con el ‘levantar’ (a uno mismo o a una vasija –y de aquí la acepción de beber mucho–), y el ‘erguirse’ (una persona o un animal). Tampoco el *DCELCH*, s.v. *empinar*, que da como etimología más probable la derivación de *pino* (por su esbelteza y verticalidad), recoge este significado.

¹⁵⁹ Cfr. González Ollé (en Rueda 1967: 66 n.). Cotarelo, señala González Ollé (en Rueda: *ibíd.*) –que prefiere la forma originaria al *chirlase* del 1576–, transcribe la forma como *chirtase*.

¹⁶⁰ En la tabla se puede considerar la frecuencia de casos a lo largo de los siglos:

	<i>Dejarretar</i>	<i>Desjarretar</i>
s. XIII	1	-
s. XIV	-	1
s. XV	3	2
s. XVI	30	44
s. XVII	19	85
s. XVIII	-	18
s. XIX	-	20
s. XX	-	22

CORDE [04.01.2012].

Sin embargo, puede resultar interesante el hecho de que el it. *impennarsi* ‘encabritarse’, del que todos los diccionarios indican la procedencia del esp. *empinarsse*¹⁶¹, tiene la acepción metafórica de ‘enfadarse’, ‘enojarse’, ‘reaccionar bruscamente’. El *DCELCH* considera la voz italiana un hispanismo hípico adquirido en italiano en la época de mayor influencia del español (registra el término en documentaciones no anteriores a la segunda mitad del siglo XVII¹⁶²). Lo probable es que del significado literario ambos verbos puedan haber generado la acepción metafórica (que en español no ha arraigado).

Guarte, inter. ‘guarda’

Se trata de una interjección empleada para expresar temor de algo o para avisar de un peligro que amenaza. El *DCELCH*, bajo el lema *guardar*, registra *guarte* como contracción de *guárdate*, empleada durante los siglos XIV-XVI: se trata según el diccionario de un fenómeno de haplología de dos sílabas análogas en una fórmula muy repetida y pronunciada con descuido. El *CORDE* registra el uso de 95 casos en 63 documentos, a partir de principios del siglo XV hasta mediados del siglo XIX. El período de máxima difusión, sin embargo, es entre el siglo XVI y XVII.

Vallejo – El lacayuelo quedó. ¡Ah, Grimaldico, Grimaldico, cómo te me has escapado de la muerte por dárteme a conocer! Pero *guarte*, no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no será parte para que a mis manos ese pobrete esprittillo, que aunque está con la leche en los labios, no me lo rindas. (*Eufemia*, II, p. 75)

Yantar, v. ‘comer’

El verbo procede del lat. vulg. JANTARE < lat. JENTARE ‘desayunarse’ (*DCELCH*, s.v. *yantar*). Se trata de voz cuyo uso empezó a desaparecer en el siglo XVII. El *DCELCH* precisa cómo el verbo, antiguamente, parecía referirse a la comida del mediodía; más tarde empezó a emplearse como sinónimo de ‘comer’ en general: quizá fuera esta la situación ya en la Edad Media; sin duda lo era en el siglo XVI, siglo en el que la voz se mantenía solo en el uso rural (en los escritores del Siglo de Oro se emplea exclusivamente como término del habla villanesca o anticuada; y la omisión del vocablo por parte de Nebrija en su diccionario podría significar que ya en esa época la voz se

¹⁶¹ Cfr. *DISC* y *GDLI*, s.v. *impennare*. El término italiano es mencionado por el *DCELCH* para alejarse de la hipótesis de d’Ovidio, que relaciona los dos verbos con el lat. PĪNNA ‘punta’. Podría confirmar la etimología propuesta por el *DCELCH* el hecho de que el verbo it. *inalberarsi*, verbo reflexivo sobre la base de *inalberare* ‘izar’, “enarbolar”, de *albero* ‘árbol’, también tiene el significado figurado de ‘encabritarse’ y ‘enfadarse’.

¹⁶² El *DISC* adelanta la introducción al siglo XVI.

consideraba un vulgarismo). El *CORDE* atestigua los últimos empleos del verbo en 1646 en *La floresta de varios romances* de Damián López de Tortajada¹⁶³.

Valiano – ¡Suso! Cortéense libreas a todos los criados de mi casa; y vos, señora mía, dadme la mano y entrémonos a *yantar* [...]. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

2. Voces de nuevo empleo

En las comedias de Lope de Rueda encontramos también neologismos o términos que empezaron a ser empleados entre finales del siglo XV y principios del XVI. En este apartado se considerarán también los neologismos que tuvieron vida breve y que, pocas décadas después, estarían en desuso.

Acuerdo, sust. ‘recuerdo’

El *DCELCH*, s.v. recordar, documenta el primer empleo de este término en la *Celestina* (c. 1499) y lo considera de uso raro después del siglo XVI.

Lelia – [...] nunca Lauro de mí tuvo *acuerdo* [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Salamanca - Pues, ¿qué diabros tanto madrugoren, que no tuvieron *acuerdo* de almorçar primero que se huesen, señor huésped? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Arriero, sust. ‘Persona que trajina con bestias de carga’

Se trata de un término cuyos primeros testimonios se remontan a finales del siglo XV y principios del XVI¹⁶⁴, y cuyo uso empieza a ser consistente después del primer cuarto del siglo XVI¹⁶⁵. El *DCELCH* lo registra entre los derivados directo de *arre*, interjección empleada para arrear los animales.

¹⁶³ Asimismo, el *CORDE* recoge el término en las *Ordenanzas de la Alberca y sus términos Las Hurdes y Las Batuecas*, documento redactado entre 1515 y 1668, cuya colocación cronológica no puede ser útil como testimonio de un uso más tardío del verbo. *CORDE* [11.05.2011]. En *Los Engañados* encontramos también el verbo *comer*, tanto como verbo como sustantivo: “Para que hagas venir presto a mi hija Lelia y al amo Marcelo, viendo que es ya hora de *comer*”, “Porque a las horas del *comer* me lança de casa, como a los moços de los carniceros la Cuaresma (V, p. 38) (*Engañados*, V, p. 38).

¹⁶⁴ *Harrieros* en *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alfonso de Palencia, 1490; *arrieros* en el anónimo *La corónica de Adramón* (c. 1492); *harriero* en el *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija, 1495; y *harrieros* en la anónima Real cédula del señor Rey Católico, 1503.

¹⁶⁵ Las primeras documentaciones se encuentran en el documento notarial mejicano *Memoria de lo acaecido en esta ciudad después que el gobernador Hernando Cortés salió della* (1525, 2 veces, *arriero*); en la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado (1528, *arriero*); en las anónimas *Ordenanzas del Concejo de Gran Canaria*, 1531-1555(*harrieros*); en *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* (c. 1535, *arrieros*); en *Los Engañados*; en los *Refranes o proverbios en romance* (2 veces, *harriero/-s*) de Hernán Núñez, c. 1549; y en los *Secretos* de Pedro Arias de Benavides, 1566 (*harriero*). *CORDE* [29.04.2012]. Como se puede notar, en los primeros testimonios el término se encuentra en las variantes

Pajares – ¿A propósito búrlase conmigo? ¡Hame liado como a costal de *arriero* y «toma el sombrero!» (V, p. 37)

Badajo, sust. ‘persona habladora, tonta, necia’

Verginio – Calla, *badajo*, que no sé quién viene. (*Engañados*, X, p. 64)

Leonardo – Superlativo quieres *decir*, *badajo*. (*Eufemia*, I, p. 58)

La voz (procedente del lat. BATUACULUM), del significado originario de ‘pieza metálica que pende en el interior de las campanas’, a través de la comparación entre el *badajo* de una campana y la lengua de una persona que habla mucho, pasó a tener también el sentido figurado y coloquial que se cita (*DCELCH*, s.v. *badajo*). En este significado se encuentra documentado en la *Celestina* de Fernando de Rojas (c. 1499-1502)¹⁶⁶.

Caxero, sust. ‘cajero’, ‘buhonero’

Julieta – Señor, enviábame mi señora Clavela a llamar uno d’estos *caxeros* que le quería comprar no sé qué cuentas. (*Engañados*, VII, p. 47)

Gerardo – ¡Jesú, Jesú, qué mentira tan probada! ¡*Caxero* diz que iba a llamar! Señor Verginio, ¿ha visto atravesar por aquí algún *caxero*? (*Engañados*, VII, p. 47)

El término (derivado del sust. *caja*), entre los numerosos significado, es sinónimo de *buhonero* ‘vendedor de baratijas’, y es empleado por primera vez en *Los Engañados*¹⁶⁷.

Confitura, sust. ‘Fruta u otra cosa confitada’

Crivelo – ¡Sus, señores! Si les pareciere alcançar de la fiesta y *confitura* que allá dentro está aparejada, alléguese a la posada del señor Verginio [...]. (*Eufemia*, I, p. 68)

El término, derivado de *confite*, del cat. *confit* ‘confite’ y ‘dulce, fruta’ (*DCELCH*, s.v. *confite*¹⁶⁸) está documentado por el *CORDE* a partir de 1494 en la *Traducción de el Libro de propietatibus rerum de Bartolomé de Fray Vicente de Burgos*¹⁶⁹.

con o sin *h-* inicial (el *DCELCH* señala que así se encuentra en Cervantes y que se pronuncia con aspiración en Santo Domingo, Cuba y otras zonas).

¹⁶⁶ *CORDE* [16.06.2012]. El *DCELCH* recoge la primera atestación de *badajo* en Guillén de Segovia en 1475. El término aparece también en la comedia, del nuestro autor, *Medora*. El *CORDE* no recoge el caso de la comedia *Eufemia*.

¹⁶⁷ *CORDE* [07.06.2012].

¹⁶⁸ Según el *DRAE* la voz procedería, en cambio, del fr. *confiture*.

¹⁶⁹ *CORDE* [07.06.2012]. El *DCELCH* señala como primera documentación el año 1552.

Cortabolsas, sust. ‘ladrón, ratero’

Grimaldo – ¿Qué parte eres tú para pedirme aqueso, *cortabolsas*? (*Eufemia*, II, p. 73)

Es voz compuesta de *cortar* y *bolsa*. El término, hoy desusado, tuvo una vida muy breve: el vocablo, según los datos del *CORDE* es empleado 9 veces entre mediados del siglo XVI –cuando lo utiliza por primera vez Lope de Rueda en nuestra comedia– y la segunda década del siglo siguiente. Sucesivamente se halla 2 veces en *El sobremesa y alivio de caminantes* (1562 - 1569) de Timoneda, una vez en *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda y 5 veces en la *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619) de Carlos García¹⁷⁰.

Ensopado, adj. ‘que comió sopa’ o ‘empapado’

Salamanca – ¿Qué *ensopado* va? ¡Ah! ¿Búrlase? (*Engañados*, VIII, p. 54)

En los orígenes del idioma, el término *sopa* designaba un ‘pedazo de pan empapado en un líquido’, significado que mantiene todavía hoy (v. *DRAE*, s.v. *sopa*). El verbo denominial *ensopar* se emplea con el significado de ‘hacer sopa con el pan, empapándolo’ (*DRAE*); el *DCELCH* registra el verbo con la acepción, en Cuba, de ‘empapar, hacer una sopa’, empleado también en sentido figurado en expresiones como *ensoparse uno con la lluvia*, *tener la camisa ensopada por el sudor*. No está claro el significado que puede tener en el contexto que analizamos: podría significar ‘empapado’ (quizás de vino, ‘borracho’) o ‘que comió muy poco’ (solo una sopa de pan). Se trata sin duda de una expresión creada con el fin de engendrar hilaridad. El verbo aparece por primera vez en esta comedia y está documentado por el *CORDE* 25 veces, de las cuales una en el siglo XVII y las restantes desde finales del siglo XIX¹⁷¹.

Francia, sust. ‘fronda’, y probablemente, en sentido figurado, ‘ornamento supérfluo en el hablar’

Gerardo – Restituíme mi hija, digo yo, y dexaos de esas *francias*. (*Engañados*, VIII, p. 53)

¹⁷⁰ La voz es empleada además 2 veces en obras de Gregorio Mayans y Siscar (ambas de 1837) y una vez en una obra de Julián Zugasti y Sáenz (1876-1880).

¹⁷¹ *CORDE* [07.06.2012].

La voz no aparece en el *DRAE* y es empleada por primera vez por Lope de Rueda en *Los Engañados*. El *DCELCH*, s.v. *fronda*, registra *francia* como término empleado en la Sierra de Gata (Extremadura), y *frança* ‘ramas pequeñas de los árboles’ en portugués, voces probablemente procedentes del cruce con *frasca*. Del significado literario es probable que se haya pasado al sentido metafórico de ‘adorno supérfluo del discurso’ (sentido que no aparece en el *DRAE*, y que posee, por ejemplo il it. *fronda*¹⁷²).

Gavilucho, sust. ‘pequeña ave rapaz’

Se trata del despectivo de *gavilán*, término que probablemente proceda del got. *GABILA, -ANS y cuya primera documentación se encuentra en Berceo (*DCELCH*). Según el *DCELCH*, después de la Edad Media empiezan a emplearse las formas *gabilocho* o *gavilucho* (cuyos primeros testimonios se encuentran en Lope de Rueda), quizás debidas al cruce con *aguilucho*, -ocho.

El *CORDE* registra 5 casos de *gavilucho/-s*: 3 en Lope de Rueda (en *El paso de Pablos Lorenzo y de Ginesa*) y 2 en la anónima *Comedia de disparates del rey don Alfonso, el de la mano horadada* (1662); el *CEsp* documenta un caso menos en el *paso ruediano* y añade la ocurrencia de la comedia *Eufemia* que estamos analizando¹⁷³.

Vallejo – [...] Vete, señor, acostar tú y el señor Leonardo, y déjame con ellos, que yo los enviaré antes que amanezca a cazar *gaviluchos* a los robles de Mechualón. (*Eufemia*, IV, p. 82-83)

Gaznate, sust. ‘garguero’, ‘parte superior de la tráquea’

La voz está documentada a partir de finales del siglo XV en el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alfonso de Palacio¹⁷⁴. El *DCELCH* supone una formación del término en el dialecto mozárabe y lo considera vinculado a *caña* en la acepción de ‘conducto interior del cuerpo humano’ y al cruce de los vocablos portugueses *gasganete* ‘garganta’ y *engasgarse* ‘atragantarse’ (queda oscuro el origen del sufijo -ate).

Melchior – Digo que no lo ha en voluntad que le finen, sino que se esté como se estaba con su *gaznate* y todo; pero él su camino ha de hacer. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Halconeando, v. ‘mostrar de andar a caza de hombres’

El *DRAE* define el verbo *halconear* como ‘Dicho de una mujer desenvuelta: Dar

¹⁷² Cfr. *DG*, s.v. *fronda*¹.

¹⁷³ *CORDE*, *CEsp* [07.06.2012].

¹⁷⁴ *CORDE* [07.06.2012] y *DCELCH*, s.v. *gaznate*.

muestra, con su traje, sus miradas y movimientos provocativos, de andar a caza de hombres'. Derivado del sust. *halcón*, está documentado por el *CORDE* 6 veces (3 veces en el siglo XVI, 2 en el siglo XIX y 1 en el siglo XX), y su primer uso es registrado por el *CORDE* en 1528 en *Instrucción de la mujer cristiana*, de J.L. Vives traducida por Juan Justiniano. El segundo testimonio de la voz se encuentra en nuestra obra¹⁷⁵.

Pajares – Dize la verdad; mas, pecador de mí y de vuessa merced, y perdone que los parto por medio, ¿quiere que me ande yo de calle en calle *halconeando*, dando manotadas como pez que ha caído en el garlito, o como mulo de añoria, que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto?" (*Engañados*, V, p. 37)

Herronada, sust. 'golpe dado con un herrón' (*herrón* 'barra de hierro')

Se trata de un sustantivo de raro empleo (y, sin embargo, el *DRAE* no la considera como voz desusada). El *CORDE* documenta solo 6 casos entre mediados del siglo XVI (primera atestación en *Tesoro de misericordia divina y humana* de Gabriel de Toro, 1548) y la segunda década del siglo XVII. Ni el *CORDE* ni el *CEsp* registran nuestro caso¹⁷⁶.

Jimena – Mosquitos, que, en mi conciencia, unas *herronadas* pegan, que malaño para abejón. (*Eufemia*, I, p. 63)

Hurona, sust. f. de *hurón* 'persona que averigua y descubre lo escondido y secreto'

Gerardo – Vuelve acá, rapaza, ¿pensabas que no te habían visto? Di, ¿dó dabas la vuelta, hurona? (*Engañados*, VII, p. 46)

El término procede del lat. tardío FŪRO, -ŌNIS, íd. (del lat. FŪR 'ladroón'). Es empleado con el significado literal para designar a un mamífero (atestiguado en la forma *furón* desde alrededor de 1378-1406 en el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala), y en nuestra comedia es utilizado en sentido figurado. En una acepción metafórica es documentado por primera vez en 1660, en la expresión *hurón de la malicia* en *El día de la fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta; *hurona* se registra por primera vez en *Los Engañados*.

¹⁷⁵ El tercer caso documentado en el siglo XVI pertenece al *Libro de la oración y meditación* de Fray Luis de Granada (1554); las dos ocurrencias registradas en el siglo XIX son de *El doncel de don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra. *CORDE* [07.06.2012].

¹⁷⁶ *CORDE*, *CEsp* [07.06.2012].

Manotada, sust. ‘golpe dado con la mano’

Se trata del sustantivo creado a partir del aumentativo de *mano*, *manota*. El *CORDE*¹⁷⁷, hasta el siglo XVI recoge 7 casos en 5 documentos y registra nuestro caso como primera documentación del término.

Pajares – Dize la verdad; mas, pecador de mí y de vuessa merced, y perdone que los parto por medio, ¿quiere que me ande yo de calle en calle halconeando, dando *manotadas* como pez que ha caído en el garlito, o como mulo de añoria, que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto?” (*Engañados*, V, p. 37)

Manteo, sust. ‘capa larga con cuello, que llevan los eclesiásticos sobre la sotana y en otro tiempo usaron los estudiantes’

Quintana – Llámale. Y sin *manteo* viene. (*Engañados*, IX, p. 57)

Quintana – ¿Qué moço es éste? ¡Ah, Fabricio! ¡Vergüenza, vergüenza! ¿Qué’s del *manteo*? (*Engañados*, IX, p. 58)

La voz procede del francés *manteau* (forma más reciente del fr. ant. *mantel* ‘manto’, de donde deriva el omónimo término castellano empleado en el campo semántico de la heráldica). La primera atestación se remonta a 1523 (el vocablo se emplea en un texto anónimo de ordenamientos y códigos legales¹⁷⁸).

Matahombre, sust., probab. ‘asesino’

Pajares – ¿Quién me hizo a mí *matahombres*? Que aun por mis pecados los días passados mató mi padre un hurón y en más de quinze días no ossaba salir de noche al corral do le había muerto (X, p. 65)

La voz *matahombres* –no documentada por el *DRAE*– es empleado aquí por primera vez. El *CORDE* documenta también, en el mismo siglo, unos casos posteriores en la obra historiográfica *Segunda parte de la Crónica general de las Indias* de Francisco López de Gómara (1553), en el texto de marinería *Instrucción náuthica para el buen uso y regimiento de las naos, su traça y gobierno* de Diego García de Palacio (1587), y en los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* de Juan de Pineda (1589); y 2 casos en el siglo XX: en *Poesía 1915-1956* del portorriqueño Luís Palés Matos (1957) y en un

¹⁷⁷ *CORDE* [22.04.2012].

¹⁷⁸ *CORDE* [15.06.2012].

texto de botánica español en el que la voz se emplea con el significado de ‘aligustre’¹⁷⁹.

Oislo, sust. ‘persona a quien se trata familiarmente’

Según el *DRAE* la expresión *oíslo*, de *oís* + el pronombre *lo*¹⁸⁰, es de uso coloquial e indica una ‘persona querida y estimada, principalmente la mujer respecto del marido’. El *DCELCH*, s.v. *oír*, recoge el término compuesto como ‘persona a quien se trata familiarmente’, y en especial ‘la esposa’¹⁸¹. Gillet (1940) documenta algunas obras donde se emplea el término, entre los cuales citamos *La lozana andaluza* (1528; dos veces); *Los quatro libros del cortesano* (1534); la *Carta de las setenta y dos necedades* (posterior a 1530); *Eufemia*, *Armelina* (dos veces) y el *Paso séptimo* de Lope de Rueda; y la *Moral y muy graciosa historia del Momo* de Agustín de Almazán (1553; traducida desde el *Momus sive de príncipe* –1450– de León Baptista Alberti). Gillet no considera los dos primeros casos citados como los primeros existentes ya que se emplean ya como una unidad aislada y no como ‘¿lo oyes?’. Como se nota de los primeros ejemplos, la expresión se empleaba tanto para dirigirse a hombre como a mujeres. Con Cervantes se transforma en un sustantivo cuyo uso pospuesto al posesivo refleja cómo ya se empleaba dirigido exclusivamente a las mujeres. La forma está todavía viva en Venezuela y El Salvador, donde se emplea dirigida a hombre y mujeres (lo que supone una importación de la locución anterior a la época de Cervantes)¹⁸².

En nuestra comedia es empleada por Eufemia al dirigirse con afecto a la *vieja* Jimena. El *CORDE* documenta 14 casos: 2 casos de *oislo* y 12 de *oíslo*, 6 de los cuales entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII¹⁸³.

Eufemia – ¿Qué te mandó tu señor anoche antes que se fuese acostar?
¿*Oislo*, Jimena de Peñalosa? (*Eufemia*, I, p. 62)

Oíxte, inter. ‘oxte’, ‘interjección para rechazar a alguien o algo que molesta, ofende o daña’

González Ollé (en Rueda 1973: 28 n.) señala que probablemente se trate de la exclamación *oxte*. Añade que difícilmente se puede interpretar como *oiste* ya que Julieta no se dirige

¹⁷⁹ *CORDE* [15.06.2012].

¹⁸⁰ El *DRAE* indica que la voz es poco usada.

¹⁸¹ El diccionario recuerda cómo *mi oíslo* aparece ya en el *Quijote*.

¹⁸² Asimismo, Gillet (1940: 69) añade que en el dialecto judeo-español de Marruecos, el *Hakitia*, el marido, que es llamado *habla*, se identifica con el discurso imperativo, lo que se integraría con el silencio obediente de la mujer, al que se refiere *oíslo*.

¹⁸³ Tres casos son empleados por Cervantes. *CORDE* [08.01.2012].

ni a Clavela ni a Guiomar con la segunda persona del singular¹⁸⁴, y que el uso gráfico de *ix* por *x* no era infrecuente). Según el *DRAE*, la expresión procede del ár. hisp. *uṣṣ*¹⁸⁵. El *DCELCH*, s.v. *ojeat* ‘espantar la caza’, recoge, *¡ox!* y *oxte*, empleados, respectivamente, en Covarrubias y Juan Ruiz. El *CORDE* documenta 42 casos para *oxte* (usado por primera vez en 1534 en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva), y 3 casos de *oíxte* (cuyo primer uso se remonta a alrededor de 1549, en los *Refranes o proverbios en romance* de Hernán Núñez). No registra la grafía con acento que encontramos en la comedia de Lope de Rueda¹⁸⁶.

Julieta – ¡Oíxte, mi duelo! ¿Para quién has de tener vergüença? ¿Quién es ella? ¡Assí la arrastren! (*Engañados*, III, p. 28)

Porquerón, sust. ‘corchete o ministro de justicia encargado de prender a los delincuentes o malhechores y llevarlos a la cárcel’

González Ollé (en Rueda 1967: 60 n.) anota la definición de Covarrubias ‘el ministro de justicia que prende a los delincuentes y los lleva agarrados a la cárcel’. El *DCELCH* lo registra entre los derivados de *puerco* y documenta su uso en 1494 en la traducción de *De las ilustres mujeres* de Boccaccio, en la segunda parte del *Lazarillo* y en Timoneda. El *CORDE* recoge un testimonio anterior a la traducción de Boccaccio en el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alfonso de Palencia. Se trata de un término cuyo uso se documenta principalmente entre finales del siglo XV y la segunda década del siglo XVII¹⁸⁷.

Melchior – No era para alguacil, que era tuerto.

Leonardo – *Porquerón*. (*Eufemia*, I, p. 60)

Rapagón, sust. ‘mozo joven a quien todavía no ha salido la barba, y parece que está como rapado’

Vallejo – ¿Yo, *rapagón*? El campo de once e once que se hizo en el Piamonte, ¿quién lo

¹⁸⁴ Discrepamos de esta afirmación ya que Julieta, aunque se verifique en un solo parlamento en toda la escena, trata de tú a Guiomar: “¡Mal corrimiento venga por *ti*, amén” (*Engañados*, III, p. 30). Cfr. el aparatado sobre las fórmulas de cortesía, *supra*, § I.II, 5.

¹⁸⁵ El *DRAE* señala que el término es poco usado.

¹⁸⁶ *CORDE* [16.06.2012].

¹⁸⁷ *Porquerón* es documentado 23 veces entre 1528 y 1624 y una en en siglo XIX; *porqueron* se encuentra empleado 5 veces entre 1499 y 1549 y una en 1703; y *porquerones* se registra 29 veces entre 1490 y 1622. *CORDE* [10.01.2012].

acabó sino él y yo? (*Eufemia*, II, p. 71)

La voz procede del v. *rapar*¹⁸⁸. El *DCELCH*, s.v. *rapaz*, documenta el término anteriormente, en el siglo XIII, con el significado de ‘mozo de caballos’, ‘criado’ y especifica que en el Siglo de Oro ya se utiliza en la acepción de ‘joven de pocos años’. Es con este sentido que lo encontramos en la comedia *Eufemia*. El *CORDE*, de hecho, registra 7 casos hasta mediados del siglo XVIII y documenta el primer uso de la voz en el *Paso de Polo y Vallejo y Grimaldo* (que nosotros encontramos incorporado en nuestra comedia).

Topetada, sust. ‘topetazo’, ‘golpe’

El término es una variante menos frecuente de *topetazo*. El sufijo *-ada*, sin embargo, es empleado también para indicar un golpe (véase *palmada, pedrada; DRAE*, s.v. *-ada*).

El *DCELCH* recoge tanto *topetada* como *topetazo* entre los derivados de *topar*.

El *CORDE* registra solo 4 ocurrencias, 2 en el siglo XVII –una en Calderón de la Barca– y 2 en el siglo XIX; no recoge el caso de Lope de Rueda. El *CEsp* documenta otros 3 casos: el de la comedia *Eufemia*, uno del siglo XVIII, y otro del siglo XIX.

Melchior – Yo le diré qué tal. ¿Ha visto vuesa merced ratón caído en ratonera que, buscando por do soltarse, anda dando *topetadas* de un cabo a otro para huir? (*Eufemia*, III, p. 79)

Ventalle, sust. ‘abanico’

El *DCELCH* lo recoge entre los derivados de *viento*, del cat. *ventall*, con el mismo significado. El *CORDE* registra 75 casos en 42 documentos – de los cuales 59 entre 1490 y 1637¹⁸⁹ – y documenta su primer uso en el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alfonso de Palencia (1490)¹⁹⁰.

Polo – ¿Para qué es el *ventalle*, señora? (*Eufemia*, VII, p. 104)

¹⁸⁸ Cfr. *DRAE*, s.v. *rapagón*. Por lo que se refiere a la etimología (tanto de *rapagón* como de *rapaz*) discrepamos de la opinión del *DCELCH* que ve el origen en el adj. lat. *RAPAX*, *-ĀCIS* ‘rapaz’, y recordamos otros términos, pertenecientes al mismo campo semántico, relacionados con la costumbre de los jóvenes de llevar el pelo corto: cfr. el mil. *tos, tósa*, el ven. *tosat, tosa* ‘muchacho/a’, del lat. *TŌNSUS* ‘rapado’; el sic. *carusu* ‘muchacho’, ‘niño’ –del v. *carusari, carusare, carusà* ‘esquilar las ovejas’– (*DEDI*, s.v. *tóso* y *carusu*); el it. *ragazzo* –quizá voz vinculada con el término dialectal septentrional *ragar*, del lat. *RADICARE**, forma verbal creada por sufijación del lat. clas. *RADERE* (Cfr. *VELI*, s.v. *ragazzo* e Väänänen 1985: 165)–; y también el esp. *muchacho* –de *mocho*, voz col. para ‘pelado o con el pelo cortado’–, y, según Toso 1993: 98, *mozo*.

¹⁸⁹ No recoge, sin embargo, el caso de Lope de Rueda, ocurrencia documentada por el *CEsp* [10.04.2012].

¹⁹⁰ *CORDE* [10.04.2012]. La misma documentación es registrada por el *DCELCH*. Cfr. también *infra*, § 2.2.5.2., *ventayos*, pronunciado por el personaje de la *negra*.

Çápete, inter. ‘zape’ + pronombre

El *DRAE* recoge *zape* como interjección usada “para ahuyentar a los gatos, para manifestar extrañeza o miedo al enterarse de un daño ocurrido o para denotar el propósito de no exponerse a un riesgo que amenace”. Según el diccionario procedería de la palabra *šabb* usada entre los árabes y empleada hoy en Marruecos. El *DCELCH* la considera voz de creación expresiva u onomatopéyica, y para explicar su procedencia cita a Francisco del Rosal (1601) que la define como el ruido del golpe de la vara, o el ruido del agua herida de la vara (hipótesis corroborada por el *DCELCH* ya que en el siglo XIII *çape* se pronunciaba *tsápe* y antes tenía que ser *¡tsáp!*)¹⁹¹.

González Ollé (en Rueda 1967: 56 n.) observa que el uso de esta interjección no es frecuente con pronombre enclítico. De hecho, el *CORDE*, de esta variante, recoge solo 2 casos, ambos en Lope de Rueda (en *Los Engañados* y en los *Pasos*). El corpus documenta los primeros usos de *zape/çape* durante el siglo XVI: *zape* (documentado en 41 documentos) en la *Lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado; y *çape* (registrado en 5 documentos entre mediados del siglo XVI y la tercera década del siglo XVII) en la *Tragedia de la castidad de Lucrecia* (c. 1550) de Juan Pastor¹⁹².

Crivelo – Esso haz en cuenta que está hecho. Yo me porné d’esta postura... No, sino d’estotra, y ¡çápete, en tierra! Vamos. (*Engañados*, VIII, p. 56)

3. Locuciones

A osadas, loc. adv. ‘ciertamente, en verdad’

Se trata de forma empleada frecuentemente hasta principios del siglo XVII (106 casos en 55 documentos); en el siglo XVI el *CORDE* documenta 56 casos¹⁹³.

Jimena - ¡*A osadas*, don mostrenco, si no lo pagáredes! (*Eufemia*, I, p. 64)

¹⁹¹ El *DCELCH*, s.v. *¡zape!*, cita algunas expresiones cercanas a la que estudiamos: el port. *sape!*; *ásseb!* empleado entre los sefardíes de Marruecos (quizás procedente del árabe); el cat. *çap* documentado en el *Cançoner Satíric Valenciá* (finales del siglo XV); y las interjecciones *¡sipe!*, usada en Almería, y *¡chape!* empleada en Cuéllar (Segovia).

¹⁹² *CORDE* [02.06.2012]. El *DCELCH* añade que la voz se encuentra en Covarrubias (s.v. *exe* y *harre*) y en *Aut*. definido como “voz que se usa para espantar los gatos, acompañada muchas veces con golpes, por lo que huyen al oírla”, como expresión que “se usa también para despedir o no admitir en el juego de naipes que llaman *a pedir Rey*... y en el que le llaman *Malcontento*” e “interjección de extrañeza u de adversión al daño o riesgo, sucedido o que amenaza”.

¹⁹³ *CORDE* [06.07.2012]. El *CORDE* no documenta el caso de nuestra comedia.

Carne momia, sust. ‘caromomia’

Vallejo – [...] ¿A quién se le hubiera hecho semejante afrenta, que no tuviera ya docena y media de hombre puestos a hacer *carne momia*? (*Eufemia*, II, p. 69)

Se trata de término anticuado para indicar la ‘carne seca de los cuerpos humanos embalsamados’ (*DRAE*). El Covarrubias define *carnemomia* ‘carne enjuta, sin humedad ninguna, del cuerpo del hombre’; el *CORDE* documenta 28 casos de los cuales 24 pertenecen a textos del período entre el siglo XVI y XVII (1527-1657). *Caromonia*, del b. lat. CARO MOMIA ‘carne momia’, es término compuesto de *momia*, del ár. *mūmīya* o *mūmiyā*, derivado de la palabra de origen persa *mûm* ‘cera’.

Dama de forja, loc. sust. ‘figura femenina fabricada, escultura, muñeca’ (?)¹⁹⁴

Se trata del único caso documentado por el *CORDE*: se refiere probablemente a una ‘figura femenina fabricada’ (González Ollé, en Rueda 1973: 15n.).

La expresión hace referencia a la deformidad del disfraz de Pajares, a la que probablemente se refieran también las voces *majano* ‘montón de cantos sueltos que se forma en las tierras de labor o en las encrucijadas y división de términos’ (*DRAE*) y *sayalero* ‘persona que teje sayales’ (*DRAE*)¹⁹⁵.

Pajares – Yo le diré: que piensa el otro qu’ es el hombre majano o sayalero y dille han que ando hecho santera o *dama de forja*. (*Engañados*, I, p. 15)

Hablar de ballestas, loc. verb. ‘argumentar saliéndose con disimulo del asunto’

Valiano – No lo digo sino porque *hablamos de ballestas*. (*Eufemia*, IV, p. 85)

González Ollé (en Rueda 1967: 85 n.) supone que el significado es el de *decir a la ballesta* ‘argumentar saliéndose con disimulo del asunto’. Sin embargo, en ninguna de nuestras fuentes encontramos la expresión.

¹⁹⁴ Definición del *Glosario* de Hermenegildo (en Rueda 2001).

¹⁹⁵ Por lo que concierne *majano*, González Ollé (en Rueda 1973: 15n.) asocia la idea de ‘mojón’, ‘montón de piedras’ a la falta de forma de la figura, mientras que *sayalero*, según González Ollé (en Rueda 1973: 15n.), se refiere al hecho de llevar sayas y, por lo tanto, se adaptaría a la impresión de la falta de forma que estas confieren.

Hacer hincapié, loc. verb. ‘insistir’

Polo – [...] Vuesa merced vaya a palacio, adonde le están aguardando, que no será razón dejar pasar tan buena coyuntura, sino *hacer hincapié*, que todos le seremos prestos para su servicio (*Eufemia*, III, p. 77)

Se trata de unos de los primeros empleos de esta expresión fija. El *DCELCH*, s.v. *hincar*, señala *hincapié* entre los compuestos del verbo *hincar*. El *CORDE* –que no registra el caso de la comedia *Eufemia*¹⁹⁶– documenta el uso de *hincapié* a partir de 1528 en *Instrucción de la mujer cristiana* de J. L. Vives, traducido en romance por Juan Justiniano (el término es empleado dos veces)¹⁹⁷. Sucesivamente, desde 1528 hasta 1624 se encuentran 40 casos en 25 documentos; en el siglo XVIII se hallan solo 2 casos; y es a partir del siglo XIX que la expresión se emplea con más frecuencia (142 casos en 87 documentos).

In corbana ‘en poder de alguien’

González Ollé (en Rueda 1967: 111 n.) anota que se trata del hebraísmo *gorban* ‘ofrenda’, ‘tesoro del templo’ y añade que se documenta también en el *Retablo de las Maravillas* de Cervantes. El *DCELCH*, s.v. *corbona*, define el término como hebraísmo latino que indica el ‘lugar donde de guardan las alhajas’. Añade que la expresión es empleada por algunos autores clásicos en la frase medio latina *estar in corbona* ‘estar en poder de alguien’ y que su primera documentación, en la variante *corbana*, se encuentra en Lope de Rueda.

Vallejo – Señor, *in corbana* es: ya está el levantador de falsos testimonios, el desventurado de Paulo, en poder del alcalde con todos aquellos cumplimientos que vuesa merced me mandó. (*Eufemia*, VIII, p. 111)

No sé qué, loc. sust. ‘cosa de poca importancia’

González Ollé lo considera un “temprano testimonio de esta antigua expresión” y cita el artículo “El *no sé qué* en la Edad de Oro española” de A. Porqueras. El autor de este estudio proporciona las definiciones del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas, ‘Un no sé ké. Por: “Un es no es”; por: kosa leve de poka monta’¹⁹⁸, y de *Aut.*, ‘expresión que se usa como nombre sustantivo, y significa alguna gracia o

¹⁹⁶ *CORDE* [11.05.2011]. Este caso es atestiguado por el *CEsp* [11.05.2011].

¹⁹⁷ El *DCELCH*, en cambio, registra su primer uso en el *Quijote* (1615).

¹⁹⁸ *CORDE* [11.07.2012].

atractivo particular que se reconoce en las cosas, y no se sabe explicar', y la etimología, del lat. NESCIO QUID, empleado por Cicerón. Sucesivamente, pasa reseña de los casos empleados en poesía y prosa en los Siglos de Oro. La documentación de la locución más antigua que se registra es el de la *Celestina*, único caso del siglo XV; mientras, en el siglo XVI se documenta, en obras poéticas, en algunos versos de Boscán¹⁹⁹, y, en textos teatrales, en el *Auto de Caín y Abel* (c. 1560). En el artículo de Porqueras no se hace mención de nuestro caso, anterior al *auto* citado.

Clavela – Entra allá, por tu vida, y tráeme mi almohadilla, y entretanto ques estoy acabando *no sé qué*, saca tu ruela, porque me estés aquí acompañando. (*Engañados*, III, p. 26)

4. Empleo de extranjerismos

Como se ha visto, la comedia *Los Engañados* parte del modelo de la italiana *Gli Ingannati*: parecería natural, por lo tanto, encontrar en la obra algunos préstamos de la lengua italiana. Sin embargo, la comedia española carece de italianismos, lo que confirmaría que se trata no tanto de una traducción, sino más bien de una versión adaptada de la pieza italiana y creada en la base de la reminiscencia de un *canovaccio* de una obra que Lope de Rueda debía de haber visto o haber leído.

No obstante, en el ámbito del análisis de la lengua del siglo XVI, no se puede prescindir de considerar algunos extranjerismos que han ido penetrando en la lengua española y que están presentes en *Los Engañados*.

Por un lado, se trata de voces portuguesas que hacen su aparición en español en el siglo XVI. A estas se añadirán los pocos italianismos encontrados que, a pesar de ser términos cuya documentación se remonta a época anterior, se hallan en contextos y parlamentos muy cercanos a los originales de la obra italiana.

Por último, se encuentra un grupo de arabismos que, a pesar de haber sido introducidos en el español a lo largo de la Edad Media, y de ser ya voces del patrimonio común del español, encuentran sus primeros testimonios escritos en esta época.

Asimismo, en la comedia *Eufemia* encontramos términos de procedencia catalano-valenciana –quizás intorducidad por Timoneda–, voces originarias de la lengua de germanía y algunos italianismos.

¹⁹⁹ Porqueras 1966: 314 explica que la fórmula tendrá una gran valor poético (hasta llegar a su máxima expresión en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz), valor que perderá en el siglo XVII, con su difusión en la lengua conversacional.

De cada voz se citará el contexto en el que aparece y se ilustrará el trayecto etimológico, dotado de la anotación de las atestaciones más antiguas.

4.1. Italianismos

Tanto en *Los Engañados*²⁰⁰ como en *Eufemia* encontramos algunos italianismos.

Cortesana, sust. ‘perteneciente o relativo a la corte’, ‘mujer de costumbres libres’

Hay general acuerdo en considerar la fuente del español *cortesano* el italiano *cortegiano*, a través del oc. ant. *cortesan* –documentado en 1350– y quizás del cat. *cortesà* –atestiguado en la década 1460-1470– (*DCELCH*). El *GDLI* define la voz italiana –atestiguada en italiano ya en el siglo XIV y empleada sobre todo con valor despectivo– como ‘propio de las cortes y de quien vive en la corte’. De dicha voz procede el it. *cortigiana* –it. ant. *cortegiana* ‘mujer mundana, prostituta’– atestiguado por el *GDLI* a partir del siglo XVI (en Bandello y en Aretino). El *DCELCH* –que trae, para la península italiana, un más antiguo testimonio de *cortigiano* en un documento en b. lat. de Italia de 774 en el que aparecería ya *cortis(ianus)*– atestigua el empleo en español de la voz *cortesano* en 1490, en Alonso Fernández de Palencia.

Aunque la adquisición de la voz en español sea anterior a la fecha de composición de *Los Engañados*, parece oportuno señalar su presencia en la obra ya que el término aparece también en la obra italiana, en parlamentos paralelos.

Fabricio – [...] Ésta debe ser moça de alguna *cortesana* y, como me vee extranjero, querrá procurar de sacarme algunas blanquillas [...] (*Engañados*, VI, p. 44)

Fabrizio – [...] Forse costei è serva di qualche *cortigiana* e credemi fare stare a qualche scudo [...] (*Engañados*, III, 5, p. 223)
[Fabrizio – [...] Quizá ésa sea moza de alguna *cortesana* y crea que que me quedaré por algún escudo]

Estival, sust. ‘bota’

Se trata de un extranjerismo de lejana adopción en español. El *DCELCH* documenta *estibal* en la *Gran Conquista de Ultramar* (h. 1300). Sin embargo, lo recogemos en este aparatado por el contexto en el que aparece en la comedia *Eufemia*. El *DRAE* lo

²⁰⁰ Como se ha adelantado, aunque *Los Engañados* tienen su base en una obra italiana, se supone que Lope de Rueda no haya hecho uso directo de la fuente en lo que atañe a la lengua. Entre los raros italianismos que aparecen en la obra difícilmente se podría suponer una labor de traducción. No obstante, se señalará la presencia de algunos términos que aparecen tanto en la obra italiana como en la versión española y de cada uno se mencionará la cita en ambas obras, especificando el acto en números romano y la escena en números árabes para la obra italiana, y la escena en números romanos para la obra española.

considera italianismo, del it. *stivale*. El *DCELCH* lo clasifica como procedente del fr. ant. u oc. ant. *estival*.

En nuestra comedia lo hallamos una primera vez en la escena segunda, donde se desarrolla la riña entre el *lacayo* fanfarrón Vallejo y el *paje* Grimaldo; y una segunda vez pronunciado por el mismo Vallejo. El hecho de que en la segunda escena Lope de Rueda haya empleado otros italianismos (*estringa*, *ligagamba*) nos hace suponer que en las escena protagonizadas por el *lacayo* hubiera un voluntad de ironizar sobre la nomenclatura del campo semántico militar empleada por los soldados que en esos años combatían en campañas en el extranjero (entre las cuales se pueden incluir las italianas), y que es probable que utilizaran numerosos italianismos²⁰¹. La voz *estival*, por lo tanto, a pesar de ser occitanismo, en este específico pasaje podría ser reflejo de su uso en italiano.

Grimaldo – Yo, liebre, no he de menester barbas para una gallina como tú; antes con las tuyas, delante del señor Polo, pienso limpiar las suelas de estos mis *estivales*. (*Eufemia*, II, p. 71)

Vallejo – Ya lo he dicho al señor Leonardo: cobrar unas blanquillas de ciertos jayanes que son venidos aquí a mofar de la tierra; veamos de quién tomaron licencia sin registrar primero delante de aqueste *estival*. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Estringa, sust. ‘agujeta’, ‘correa o cinta para sujetar algunas prendas de vestir’

Vallejo – Agora apriéteme aquesta *estringa* del lado de la espada. (*Eufemia*, II, p. 73)

El *DCELCH* documenta *estringa* como voz antigua, con el significado de ‘correa o cinta con un herrete en cada punta que sirve para atar los calzones, jubones y otras prendas’, tomada del it. *stringa* (y este del germ. o quizás got. *STRIGGS); y recoge como primer uso del sustantivo el caso de nuestro autor. El contexto donde la palabra se encuentra en Lope de Rueda (un “trozo cargado de vocablos propios de la indumentaria soldadesca, varios de ellos de evidente origen italiano (*ligagamba*)”²⁰², junto con el único ulterior ejemplo de *estringa*, muy similar al que examinamos, en Eugenio de Salazar (1568), lo induce a pensar que se trata de un término empleado exclusivamente por los soldados que habían estado en Flandes, Alemania o Italia, de difícil comprensión entre españoles; y que se trate seguramente de italianismo.

²⁰¹ Cfr. *infra*, en este mismo apartado, véase *estringa*.

²⁰² *DCELCH*, s.v. *estringa*. Cfr. *supra*, en este mismo apartado, véase *estival*.

El *CORDE* registra 6 casos (todos entre 1528 y 1611²⁰³) –entre los cuales el caso de Rueda y 2 casos en Salazar–, y documenta el primer empleo, en época poco anterior, en la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado (1528) donde se emplea con un acepción diferente.

Ligagambas, sust. ‘ligas’

Vallejo – Señor Polo, aflójeme vuesa merced un poco aquestas *ligagambas*. (*Eufemia*, II, p. 72)

Se trata de un término de muy raro uso: es usado por primera vez por Lope de Rueda en el *Paso* que se emplea en nuestra comedia; el *CORDE* recoge solo 6 casos, 5 de los cuales en el período entre mediados del siglo XVI y la segunda década del siglo XVII. El *DCELCH* también documenta la voz en Lope de Rueda y Eugenio de Salazar, y la recoge entre los compuestos de *ligar*, como una adaptación del cat. *llogacama*, con el mismo significado. Esta hipótesis, sin embargo, contrasta con la conjetura, hecha por el *DCELCH* a propósito de la voz *estringa*, de que tanto *estringa* como *ligagamba* sean italianismos. Consideradas las analogías entre los contextos en los que se hallan los dos vocablos (el texto de Eugenio de Salazar en el que se encuentra *ligagambas* es el mismo en el que aparece *estringa*²⁰⁴), nos inclinamos a pensar que si bien no se trate de un italianismo integral, es más probable que la segunda parte del compuesto proceda del it. *gamba* ‘pierna’ que del catalán.

Párago, sust. ‘pez de la especie del besugo’

La voz ictiológica, empleada en la expresión ofensiva *cara de párago* dirigida a la *negra*, representa una metáfora despectiva con la cual se alude a la boca saliente de dichos peces.

González Ollé (en Rueda 1973: 27n.), partiendo del probable origen etimológico del término –del lat. *paragum*, del que derivan también el castellano *pargo*, y *pagro*– y con el apoyo de la documentación aportada por el *DCELCH*, que atestigua también unas voces valencianas *pagre*²⁰⁵ y *págara* ‘besugo’, se inclina a pensar que se trata de un

²⁰³ No consideramos, para el presente estudio, el caso registrado en *Neologismos, arcaísmos y sinónimos en plática de ingenieros* (1946) de Esteban Terradas. *CORDE* [05.04.2012].

²⁰⁴ *CORDE* [05.04.2012].

²⁰⁵ Forma documentada por *DCG*.

valencianismo²⁰⁶. Sin embargo, recuerda que la voz existe en italiano.

El *DCELCH*, que remite al lat. *pager*, *-gri*, atestigua un primer uso de la voz castellana *pargo* –donde la transposición anómala del grupo consonántico manifestaría el influjo mozárabe en el cambio fonético– en Fernández de Oviedo (1520).

El *CORDE* trae *párago* de *Los Engañados* como único ejemplo de esta variante. El *CEsp* no documenta el caso de nuestra comedia y registra el plural *paragos* en la *Crónica del Perú* (1551) de Pedro Cieza de León²⁰⁷.

Si por un lado, la documentación de *pargo* aportada por el *DCELCH* contrasta con el uso de la voz *párago* en Lope de Rueda, por otro –dada las divergencias de las formas en las dos lenguas– resulta difícil sostener que se trate de valencianismo y ver en la forma una posible intervención del editor Timoneda.

En italiano el término es documentado por el *GDLI* como voz vulgar regional, empleada en el área de Pisa y Livorno, para indicar un tipo de pez de la especie del *besugo* y del *sargo mayor*. La voz es atestiguada literariamente solo en la segunda mitad del siglo XVIII (D'Alberti).

A pesar de la tardía documentación –que podría deberse precisamente al carácter dialectal y al uso oral del término– la hipótesis de que se trate de italianismo no tiene que descartarse, considerando la igualdad entre la forma italiana y la variante presente en la obra, y el hecho de que durante toda la Edad Media y posteriormente las relaciones entre Italia y España determinaron un fuerte intercambio de voces pertenecientes al léxico marítimo e ictiológico²⁰⁸.

Julietta – ¿Pues por qué consiente vuessa merced que me deshonre delante d'ella esta cara de párago por remojar (*Engañados*, III, p. 27)

Ropa, sust. 'bienes'

Aunque no se pueda decir que este término haya sido introducido del italiano, ya que desde fechas muy tempranas aparece en varias lenguas románicas –entre ellas el castellano y el italiano–, sí que hay que señalar la coincidencia de su uso en las dos obras.

La voz –del franc. *rauba* 'armadura' y 'vestido'–, se difunde a numerosas las lenguas romances –port. *roupa*, cat. *roba*, oc. ant. *rauba*, fr. *robe*, it. *roba*–.

²⁰⁶ Cfr. también González Ollé 1971: 687.

²⁰⁷ *CORDE* y *CEsp* [05.04.2012]

²⁰⁸ Habría que descartar, en cambio, la hipótesis de *TVDG* que, en el mismo fragmento ruediano, lo interpreta como metátesis de *rapagón*, 'joven de pocos años, imberbe'.

El *DCELCH* la documenta en español en época muy antigua, en 917 *raupa*, y en 1080 *roppa*. En italiano su uso está atestiguado a partir del siglo XIII²⁰⁹. Difícilmente puede tratarse de préstamo. Sin embargo, el uso en las dos obras, en parlamentos que se corresponden –la narración de Lelia a propósito del despojo actuado en el Saco de Roma–, hace sospechar que, por lo menos, su presencia en este pasaje constituya una reminiscencia de la obra italiana.

No hay que descartar, no obstante, el cat. *roba* –*ropa* no es infrecuente en el cat. med.– que significaba, aparte de ‘ropa’, también ‘mercadería transportada por mar’, y que el término está vivo todavía en ciertas frases mallorquinas y valencianas (*DCELCH*). Esto podría engendrar la duda de que se trate de valencianismo introducido por Timoneda – que también, en la edición de la obra, habría podido servirse de la obra italiana como referencia–.

Lelia – Y por depositarme mi padre en el monesterio con intención de ausentarse, pensando en Roma cobrar algo de su perdida *ropa* [...] (*Engañados*, II, p. 20)

Lelia – Sai che, dopo il miserabil sacco di Roma, mio padre, perduta ogni cosa e, insieme con la *robba*, Fabrizio mio fratello, [...] (*Engañados*, I, 3, p. 176)
[Lelia – Sabes que, después del miserable sacco de Roma, mi padre, perdida cada cosa y, junto con los bienes, a mi hermano Fabricio [...]]

Canalla, sust. ‘gente baja, ruin’

Vallejo - [...] y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la *canalla* que lo rige viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito. (*Eufemia*, II, p. 70)

El término, del it. *canaglia* (*DRAE*), documentado por el *CORDE* por primera vez alrededor de 1470 en la *Respuesta a Pero Guillén de Segovia* de Gómez Manrique, empieza a ser usado con más frecuencia en el siglo XVI cuando se registran 227 casos²¹⁰. En el siglo XVII el *CORDE* recoge 338 casos.

²⁰⁹ Cfr. también *GDLI*, s.v. *roba*, que documenta la voz italiana en las variantes *roba*, *robba* ‘propiedad’, ‘substancias’, ‘complejo de bienes inmuebles y muebles’, ‘riquezas’ en la misma época.

²¹⁰ Entre las obras en las que se emplea el término citamos la *Comedia Tinellaria* de Torres Naharro, el *Diálogo de las cosas acaecida en Roma* de Alfonso de Valdés, y *Traducción de "Orlando furioso" de Ludovico Ariosto* de Jerónimo de Urrea. Lope de Rueda lo emplea en el *Paso de Polo y Vallejo*, y *Grimaldo* que forma parte de *Eufemia* y en el *Paso Cuarto del Registro de Representantes*. *CORDE* [02.05.2011].

4.2. Arabismos

En la obra se hallan algunos arabismos documentados en época cercana en la que escribe Lope de Rueda. Se trata de arabismos prosiblemente latentes en el habla y que se introducen en la lengua literaria en esta época.

Acemilón, sust. aumentativo de *acémila* ‘mula o macho de carga’, ‘asno’

Leonardo – ¿Y para qué al pregonero, *acemilón*? (*Eufemia*, III, p. 78)

El *DRAE* recoge el término como arabismo, del ár. hisp. *azzámila*, y este del ár. clás. *zāmilah*, ‘bestia de carga’. La voz *acemila* es de uso antiguo, pero poco frecuente: el *CORDE* registra 18 casos de *acemila/-s* desde 1338, en las *Cuentas de la abadía de Silos*, hasta alrededor de 1687, en *Por su rey y por su dama* de Francisco Bances Candamo; y 5 casos de *açemila/-as* (el primer caso en el mismo documento donde aparece *acémilas* y el último anteriormente a 1530). Sin embargo, los primeros testimonios del uso del término se remontan a un documento en latín de 1069, los *Fueros y privilegios de la iglesia y villa de Alquézar*, donde aparecen dos casos en la forma *acemilla*.

El *CORDE* documenta también los derivados *acemilero/-s*, *acemilar* y *acemilado* y un solo caso del aumentativo *acemilón* en *La lozana andaluza* (1528) del también andaluz Francisco Delicado. Ni en el *CORDE* ni en *CEsp* aparece el caso empleado por nuestro autor²¹¹.

Alcominías ‘semillas que se emplean en condimentos, como anís, alcaravea, cominos, etc.

Gitana – Y la sportilla de los afeites que tienes escondida en el almariete de las *alcominías*, ¿es burla? (*Eufemia*, V, p. 90)

Se trata de un arabismo que González Ollé (en Rueda 1967: 90 n.), define ‘armario de los cominos o de las especias’²¹².

En *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*, Felipe Maíllo Salgado recoge las variantes *alcamonías*, *alcaymonia*, *alcominias* y registra el uso de *alcaymonia*

²¹¹ *CORDE* y *CEsp* [04.01.2012].

²¹² Compárese también la definición de Lista 1836: 140 n., ‘armario de los cominos o de las especias’.

anteriormente a 1419 en *Menor daño de la Medicina* de Alfonso Chirino, y *alcominias* alrededor de 1470-1480 en el *Epitalamio Burlesco* de Rodrigo Cota. El término deriva del ár. hisp. *kaymun* y este del ár. *al-kammuniya* ‘parecido al comino’ (de *kammun* ‘comino’). Según Maíllo Salgado, en romance el vocablo indicaba esas ‘semillas que se emplean en condimentos como anís, alcaravea, cominos, etc.’ y es posible que el término hubiera servido ya en hispano-árabe para referirse a especias con la característica de ser semilla. El arabista añade que la voz se encuentra en Covarrubias²¹³ y en *Autoridades*²¹⁴ con definiciones similares²¹⁵.

El *CORDE*, además de *alcaymonia* en Chirino, registra las formas *alcominias*, en un listado de muebles y utensilios en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo (1486-1499); *alcominías* en las *Poesías* (1597-1645) de Quevedo; *alcomenias* en el *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo* (1576) de Luis Hurtado de Toledo²¹⁶; y *alcomenías* en el *Guzmán de Alfarache* (1599) y en la *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán, donde el autor los emplea con el significado de ‘especias’²¹⁷. Estos dos últimos casos son documentados también por el *CEsp* junto a nuestro caso de la comedia *Eufemia* donde aparece por primera vez en la forma *alcominías*²¹⁸.

Algarabía, sust. ‘lengua árabe’; col. ‘lengua o escritura ininteligible’

El término, ya en uso con el significado de ‘lengua árabe’ a partir del siglo XIII²¹⁹, empieza a emplearse, en el siglo XVI, como sinónimo de ‘lenguaje incomprensible’, ‘jerigonza’, significado con el que lo emplea Lope de Rueda²²⁰.

Quintana – ¿Qué dize? ¿Qué *algarabía* es éssa?

Pajares – ¿*Algarabía* es ésta? Es gramátula [...] (*Engañados*, IX, p. 61-62)

²¹³ “Este nombre particular del Reyno de Toledo, con el qual nombran a todo genero de semillas que entre año se gastan para los guisados y otras cosas como son anis, mostaça, alcaravea, cañamones, etc.”.

²¹⁴ “Varios generos de semillas, que de ordinario se gastan en ollas, y guisados: como anís, alcaravea, culantro, comino y otras: y de la última parece haver tomado el nombre esta junta, o unión de semillas”.

²¹⁵ Maíllo Salgado 1998: 222-223.

²¹⁶ Este caso parece reflejar la definición anteriormente citada de Covarrubias que limita el empleo a la ciudad de Toledo: “y en estas dos fiestas traen los labradores las semillas alcomenias y legumbres con que se proveen muchas tiendas de especiería y casas de vezinos desta ciudad”. *CORDE* [08.01.2012].

²¹⁷ *CORDE* [08.01.2012].

²¹⁸ El *CEsp* cita *alcominias*. *CEsp* [08.01.2012]. Véase también Garijo 1999: 38-39.

²¹⁹ La voz había penetrado a través el ár. *arabíya* ‘árabe’. La evolución del término árabe a la forma española se debe, por un lado a la transcripción de *arabígo* como *g-*, y por otro a una probable influencia del ár. *garbí* ‘occidental’, términos con el que los árabes de oriente llamarían al árabe hablado en España.

²²⁰ El *CORDE* [02.05.2011] documenta la voz en las *Epístolas familiares* de Fray Antonio de Guevara (1521-1543); el *DCELCH* en el mismo autor entre 1539 y 1542.

Alquitrar, v. ‘alquitrantar’

Se trata de una variante que se documenta únicamente en *Los Engañados*. La forma, que por un lado, podría ser deformación intencional en el habla rústica del *simple* Pajares, por otro podría ser una primera atestación de un término de nuevo cuño que luego dejaría el lugar a *alquitrantar*. El verbo, postnominal de *alquitrán* –del ár. *qitrân* y documentado en español ya en el siglo XIII–, está documentado por el *DCELCH* en 1605 en López de Úbeda. El *CORDE* atestigua en empleo del verbo *alquitrantar* en 1587 en la *Instrucción náutica para el buen uso y regimiento de las naos, su traça y gobierno* de Diego García de Palacio, y del adjetivo *alquitrantado* en 1526 en el *Sumario de la natural y general historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo²²¹.

Pajares – Pues díxelo por afeitar el vocabro, que mejor dixera en *ence<r>ado* o *alquitrado*, que no embarrado (*Engañados*, I, p. 14)

Encaramar, v. ‘subir’

El *DRAE* define la voz como ‘levantar o subir a una persona o cosa a lugar dificultoso de alcanzar’, ‘alabar, encarecer con extremo’ y, en sentido figurado ‘elevar, colocar en puestos altos y honoríficos’.

La etimología del término es incierta. El *DCELCH* añade los significados de ‘levantar hasta la cumbre’, ‘subir a alguien o algo a lugar alto o escarpado’, y las acepciones antiguas de ‘amontonar’, ‘hacer que algo se eleve en forma puntiaguda’, ‘ponderar en exceso’.

Partiendo de estos últimos significados, propone un probable origen en el lat. *CAMERA* ‘bóveda’, del que derivan el lat. *CAMERARE* ‘construir en forma de bóveda’, el b. lat. *INCAMARARE* ‘adulterar, desnaturalizar’ y el cat. ant. y oc. ant. *encamarar* y la forma con metátesis *encaramar*. La primera documentación es de 1438 (*Coronación* de Juan de Mena).

El *DCELCH* recoge la forma presente en Lope de Rueda como ‘amontonar, acumular’, lo que parece en contraste con el significado que se puede interpretar del contexto de la frase, donde se refiere a alcanzar un lugar sobrealzado.

El término parecería relacionarse con *encaramillarse* ‘elevarse, ensalzarse’, forma

²²¹ *CORDE* [02.05.2011].

documentada por el *DCELCH* en Gil Vicente y Torres Naharro.

El diccionario propone, asimismo, otras dos posibles etimologías. La primera relaciona el significado de ‘subir’, ‘elevarse’ de la voz con la expresión *encaramarse/encarbarse la perdiz* que describe la práctica de hacer subir a un árbol la perdiz perseguida por un perro llamado *perro de encaramo/encarbo/enramo*.

Finalmente, según la segunda propuesta, el término podría tener sus orígenes en la raíz ár. *krm* ‘ser noble, ilustre, generoso’, significado del que se pasa a ‘honrar, hacer reverencia, prestar homenaje’. De la raíz derivan *káram* ‘nobleza, aristocracia’ y *karîm* ‘noble, ilustre’, difundidos no solo en el mundo árabe, sino también en España.

Esta última hipótesis parecería más cercana a la acepción figurada definida por el *DRAE*.

El *DCELCH* no excluye ninguna de las tres posibilidades y considera razonable suponer que del lat. *camerare* ha procedido un vocablo que se ha combinado con el grupo árabe, dando lugar a la voz que se ha afianzado en español.

Clavela [...] ¿Para qué me he de *encaramar* por las ventanas? [...] (*Engañados*, III, p. 25)

4.3. Lusismos

Asimismo, en *Los Engañados* se puede apreciar el empleo de dos lusismos penetrados a finales del siglo XV y principios del XVI.

Basquinas, sust. ‘sayas’

Según González Ollé (en Rueda 1973: 13 n.) se trata de una variante menos documentada de *basquiñas*, forma castellanizada del término de origen portugués. El *DCELCH* documenta *basquiña* –del port. ant. *vasquinha*, diminutivo del gentilicio *vasco*– en 1547 en el *Palmerín* y la forma castellanizada *basquina* en el sevillano Baltasar del Alcázar. También en portugués, según el diccionario etimológico, se emplea *basquiña* a partir del siglo XVI.

El *CORDE*, contra los 419 casos de *basquiña*, atestigua solo 16 casos de la voz *basquina* (recogidos entre finales del siglo XV y mediados del XVII); documenta los primeros 6 usos entre finales del siglo XV y finales del siglo XVI –en las *Cuentas de*

*Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica (1477-1491)*²²², en *Los Engañados* de Rueda, en el anónimo *Testamento de Antón Claver* (1570), y en otras dos obras de autores sevillanos: en 1550 en las *Poesías* Baltasar del Alcázar y en 1589 en las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos²²³—.

Es probable que la forma fuera de uso más frecuente en el área de Andalucía más próxima a Portugal.

Pajares – Las *basquinas* de la señora Lelia. (*Engañados*, I, pag. 13)

Chacotear, v. ‘burlar’

González Ollé (en Rueda 1973: 58 n.) afirma que el término se documenta solo en fecha muy posterior a la edición de *Los Engañados*. El *DRAE* define el término como ‘burlarse, chancearse, divertirse con bulla, voces y risa’. El *DCELCH* recoge la voz *chacota* ‘bullas y alegría, mezclada con chanzas y carcajadas’ y la relaciona con el port. *chacota* ‘canción que los rústicos cantaban en coro’ y el cast. *chacóna* ‘son y danza que se baila con castañuelas’, todos términos derivados de *chac*, voz onomatopéyica que intenta reproducir el sonido de este instrumento o de las risas convulsivas.

Asimismo, está documentada la expresión *fala chacota* —originada de la antigua acepción del término como ‘habla rústica’— empleada para diferenciar el dialecto de Tras Os Montes del portugués literario.

El término *chacota*²²⁴ está documentado en 1517 en la *Comedia Serafina* de Torres Naharro, y *chacotero* en Timoneda²²⁵. El *DCELCH* recoge también una primera forma arcaica *chacotar* —de la que derivarían las voces postverbales— ya en las *Cantigas*.

²²² El *CORDE* [02.05.2011] recoge en el mismo documento la forma *basquiñas*, que también aparece en un autor portugués en lengua española, Jorge de Montemayor, en 1559.

²²³

	<i>Basquina</i>	<i>Basquiña</i>
s. XIII	-	-
s. XIV	-	-
s. XV	1 (en las <i>Cuentas de Gonzalo de Baeza</i>)	15 (en las <i>Cuentas de Gonzalo de Baeza</i>)
s. XVI	5	77
s. XVII	10	230
s. XVIII	-	97

CORDE [07.07.2012]

²²⁴ *Chacota* también está documentada en el VA en la expresión *tomar a chacota*, *echar a chacota*, donde *chacota* tiene el significado de ‘burla’.

²²⁵ La forma *chacotero* se encuentra también en la *Comedia llamada Armelina*, en boca de la *moza Mencieta*: “¿Conoscerá agora vuessa merced si está *chacotero* el moço?”, Rueda 2001: 144.

El *CORDE*²²⁶ recoge el verbo *chacotear* por primera vez en *Los Engañados* de Lope de Rueda. Esta forma está también mencionada por el *DCELCH* como voz uruguaya con el sentido de ‘ruido de los flecos del poncho al enredarse con las espuelas’.

Quintana – Déxate de *chacotear*, Fabricio, y vamos a la possada (*Engañados*, IX, p. 58)

4.4. Valencianismos-catalanismos

Sabemos, por lo que él mismo confiesa, que Timoneda realizó un trabajo de revisión y corrección sobre las obra de Lope de Rueda: suprimió términos y expresiones poco adecuadas a la representación o malsonantes; y eliminó descuidos y repeticiones. Ha sido, por lo tanto, labor de los críticos, el análisis del peso que las intervenciones de Timoneda puede haber tenido en los textos ruedianos llegados hasta nuestros días.

González Ollé, en su artículo *Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda* (1971), antes de definir la entidad de la aportación de Timoneda, pasa reseña de las opiniones de algunos de los estudiosos que se han ocupado de la cuestión. Entre estos, Gayangos y Vedia, y Stiefel, que fueron los primeros en hacer hincapié sobre la labor efectuada por Timoneda; Pfandl y Shergold que sostuvieron que Timoneda realizó muchas modificaciones y añadiduras; Cotarelo y Juliá que, al contrario, afirmaron que los cambios fueron escasos²²⁷; y Crawford que admite que es difícil saber cuál fue la entidad de las interpolaciones realizadas²²⁸.

En esta situación de inseguridad, los valencianismos podrían constituir un importante testimonio de la consistencia de las aportaciones efectuadas por Timoneda. Sin embargo, González Ollé advierte que no todos las variantes léxicas valencianas pueden ser una fiel prueba de la labor del editor, ya que Lope de Rueda habría podido adaptar los textos en función de dónde iban a ser representados. Por lo tanto, el filólogo, proporciona una lista de valencianismos espontáneos, ajenos a cualquier intención

²²⁶ *CORDE* [03.05.2011].

²²⁷ De la misma opinión es Montiel que, en su tesis de licenciatura *Reconstrucción escénica de Eufemia en tiempos de Lope de Rueda* afirma que la actividad editorial de Timoneda “funcionó al existir un mercado que demandaba las obras ya conocidas, sea por haber presenciado una representación o por la fama del autor; esto quiere decir que el editor no debió afectar de modo sustancial la composición de las piezas”. (Montiel 2006: 79).

²²⁸ González Ollé 1971: 684 cita también Meredith que afirma que todos los introitos de las comedias de Rueda son de mano de Timoneda. La posibilidad de que las intervenciones por parte de Timoneda fueran considerables pone todas una serie de perplejidades sobre el valor que puede tener el análisis de la obra dramática ruediana.

dramática, y empleados principalmente por los personajes de clase baja (ya que Timoneda habría corregido sobre todo los parlamentos de este tipo de personaje).

Borracha, sust. ‘bota’

El *DCELCH* menciona el término entre los derivados de *borracho*, término, de origen incierto que se ha relacionado con el mozárabe BŪRRUS ‘rojizo’ por el color del que ha bebido. El diccionario, sin embargo, vincula la voz precisamente a *borracha* ‘bota’, ‘redoma’, forma derivada probablemente del término catalán de origen arábigo *morratxa* ‘redoma’ cruzado con *botella*. De esta voz podría derivar *borracho* ‘ebrio’ dicho de la persona que estaba llena de vino como el recipiente. Es probable que los términos castellanos (por lo menos *borracha*) procedan del catalán, ya que en esta lengua *borracha* se documenta un siglo antes que en castellano y *borracho* en la misma época²²⁹.

González Ollé (en Rueda: 1967: 59 n.) señala en nota que según la definición de Covarrubias: “En Valencia y todo el reino de Aragón y en Italia llaman *borracha* [la cursiva es nuestra] al cuerecito pequeño con su brocal que en Castilla llaman *bota* [la cursiva es nuestra] [...]”.

El *CORDE* documenta la voz en un documento anónimo aragonés de 1513²³⁰.

Melchior – [...] ¿Cómo llaman a estas de cuero que hinchén de vino, señor?

Leonardo – Bota.

Melchior – No le sabe vuesa merced otro nombre?

Leonardo – *Borracha*.

Melchior – Aqueso tenía también [...] (*Eufemia*, I, p.59)

En burullada / Emburulladas, adj. ‘emburujadas’

González Ollé (en Rueda 1967: 71 n. 86 n.) la considera forma catalana por ‘amontonar y mezclar confusamente una cosa con otras’ (hoy es suplantada por el verbo *embarullar* –del port. *barulho*–). El *DCELCH* considera *emburullar* verbo del catalán antiguo con el significado de ‘enredar’, derivado, junto a *emburujar* ‘mezclar confusamente con otras cosas’ y ‘hacer que en una cosa se formen burujos’, el ast. *emburuyar*, *-llar* ‘envolver y atar un niño en sus ropas’, el gall. *embrullar*, del sust. *orujo* ‘hollejo de la

²²⁹ Para más detalles sobre esta voz, cfr. el estudio de Cuervo citado en el *DCELCH*, s.v. *borracho*.

²³⁰ *CORDE* [08.01.2012].

uva después de exprimida’ y ‘residuo de la aceituna molida’ (este procedente del ant. y dialect. *borujo* < lat. vulg. VOLŪCLUM < lat. clás. INVOLŪCRUM ‘envoltorio’) y documenta un único caso de empleo en el valenciano Jaume Roig²³¹. Sin embargo, la voz no está presente ni en el *DCat* (donde se encuentra, con el mismo significado, *embullar*, documentado en el 1696) ni en el *CTILC*. El *CORDE* y el *CEsp* documentan *emburulladas* de la comedia *Eufemia* y *burullada* en el *Paso Quinto* de nuestro autor²³².

Vallejo – ¿Qué? ¿No las he mezclado? Pues yo las doy por *emburulladas*. Vengan. (*Eufemia*, II, p.71)

Vallejo – Tente, tente, señor, no eches mano, que ya todos han huído. ¡Ah, rapagones! ¿En *burullada*²³³ me vais? Agradesceldo. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Escurribanda, sust. ‘escapada, carrera rápida y breve’

González Ollé (1971: 686, y en Rueda 1967: 86 n.) reenvía al cat. *escorribanda* con el significado citado²³⁴.

El *DCELCH* registra la voz, con *escurrir*, entre los derivados del verbo *correr*, con el significado de ‘castigo’, cuyo primero testimonio se remonta al 1615: el sufijo, según el diccionario, se debe al influjo de *zurribanda* y *zarabanda*²³⁵.

El *CORDE* documenta 10 casos, ocho de los cuales entre 1573 y 1615; y registra los primeros empleos del término en dos ediciones del mismo romance (un caso en el anónimo *Romance [Rosa real. Cuarta parte de romances de Joan Timoneda]*²³⁶ de 1573, y otro en *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos* de 1578), donde el término se emplea como ‘castigo’, y en la *Araucana* de Alonso de Ercilla (1578).

Vallejo – Yo me lo sé. Señor Leonardo, en dejando a nuestro amo en casa, quiero que vamos tú

²³¹ El *DCELCH* descarta la hipótesis de Schuchardt que reenvía a la etimología *CARULIUM ‘nuececita’, ‘baya de otras plantas’; sin embargo afirma que de algunas palabras de forma semejante no es fácil determinar a cuáles de las dos familias pertenecen y que, como el caso de la voz *burullada* ‘montón confuso’ y ‘grupo de gente’ empleada por nuestro autor es probable que se trate de cruces tardíos entre las dos formas.

²³² *CORDE*, *CEsp* [08.01.2012].

²³³ González Ollé, en Rueda 1967: 86 n., afirma que se trata también de un valencianismo, como el anterior *emburullar*.

²³⁴ El filólogo cita la definición de Alcover y Moll, *Diccionari catalá - valenciá - balear*; documenta el término en la obra del autor valenciano Jaume Roig; y añade que la palabra, según el *DCELCH*, se encuentra en la *Mosquea*, III, 78g (1615), con el significado de ‘castigo’, ‘paliza’. González Ollé, en Rueda 1967: 86 n.

²³⁵ Cfr., para la acepción de *zurribanda* ‘zurra con golpes repetido’, *DRAE*. El *DCELCH* cita también un *escurribanda* en el *El viaje entretenido* (1603) de Rojas Villandrado; sin embargo el *CORDE*, en esta obra, documenta *escurribanda*.

²³⁶ En esta obra el *CORDE* documenta una versión, también de 1573, de *escorribanda*. *CORDE* [08.01.2012].

y yo a dar una *escurribanda* a casa de Bulbeja, el tabernero. (*Eufemia*, IV, p. 86)

Fornida, adj. ‘recia, fuerte’

Según González Ollé se trata de valencianismo frecuente en aragonés a partir del siglo XIV y que en castellano se documenta, según el *DCELCH*, en 1609.

El *DCELCH* registra *fornido*, ‘recio’, ‘bien provisto de carnes y fuerzas’, como derivado del verbo de uso antiguo *fornir* ‘abastecer, proveer’, del cat. *fornir*, con el mismo significado; y lo documenta en obras de Juan Hidalgo y Lope de Vega. Según el diccionario, el término tuvo mayor vitalidad antigua en portugués, y es empleado, aparte que por autores portugueses del siglo XVI, en la tradición gallega de la *General Estoria* de principios del siglo XIV.

Vallejo – [...] y seguro que si estuvieras metido en la Mota de Medina y calada sobre ti la *fornida* puente levadiza con que la fuerza de noche se asegura. (*Eufemia*, IV, p. 87)

Matalafes, sust. ‘colchones’

El término, señalado por González Ollé (1971: 686), no está registrado ni en el *DRAE* ni en el *CORDE*, ni en el *CEsp*. El *DCELCH* recoge el término bajo la voz *almadraque* ‘colchón para cama o para sentarse en el suelo’, del hispanoár. **matráh* > ár. *mátrah* ‘colchón, especialmente el que se echa al suelo para sentarse encima’²³⁷; la misma voz da origen al cat. ant. y al val. *matalaf*. Del catalán el término pasa al cast. ant. *matalafé*, voz que el diccionario etimológico documenta en Lope de Rueda y en un documento navarro de 1441.

Jimena – ¡Ay, señora! Déjeme vuesa merced llegar a ese pailón de coser meloja. ¿Parece cuál me para el aguja de ensartar *matalafes*? (*Eufemia*, I, p. 64)

Pida, v. ‘pregunte’, *pidió*, v. ‘preguntó’

González Ollé (1971: 686) lo cataloga entre los valencianismo; sin embargo, admite que no tiene que ser necesariamente un catalanismo, ya que, con este significado, se emplea

²³⁷ Cotarelo (1914: 194-196) no concuerda con esta hipótesis: dada la existencia de términos parecidos en inglés y alemán (*matress* y *Matratze*), y recogidas las voces *matalacium*, *matalasium* en textos franceses de los siglos XIII y XIV, y *matallascum* y *maratium* en Italia, el autor considera improbable que se trate de arabismo y se inclina a pensar en un origen latín de estos términos (y de *matalaf* o *matalacio* vendría el árabe *al-madraqe*). Asimismo, Cotarelo afirma que en castellano *almadraque* nunca designó el colchón, sino un cojín o un una colchoneta, conjetura con la que discrepa el *DCELCH* ya que está desmentida por la documentación de la voz en varios textos, entre los cuales las *Ordenanzas de Granada* de 1515.

también en castellano²³⁸. El *DCELCH* confirma que este verbo, del lat. PĒTĒRE ‘dirigirse hacia un lugar’, ‘aspirar a algo’, ‘pedir’, antiguamente se usaba con valor de *preguntar* (así como el fr. *demandar* y el cat. *demanar*), y añade que en el falso *Quijote* del aragonés o valenciano Avellaneda se encuentra todavía *pedir* con el significado de ‘preguntar por’.

Salamanca – [...] ¿Dónde irás agora, solo y en tierra ajena, y sin almorçar, ni quien te convide? Por aquí será bien que atravesiesse y *pida* la plaza a do se venden cosas de comer. (*Engañados*, VIII, p. 55)

Cristina – Sabe, señora mía, que en los días pasados un hombre como extranjero me *pidió* po ti [...] (*Eufemia*, VI, p. 98)

Rosegadoz, adj. ‘roídos’

El término, empleado por el personaje de la *negra* en un contexto humorístico, sería según González Ollé (1971: 686) catalanismo empleado en aragonés. El *DCELCH* recoge el arag., albac., murc. *rosigar* (< cat. *rosegar* ‘roer’ < lat. vulg. *ROSICARE) entre los derivados de *roer*.

Eulalla – ¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to lo rombres. A otro güeso con aquese perro, que yo ya la tengo *rosegadoz*. (*Eufemia*, VII, p. 103)

Sotacómito, sust. ‘sotacómitre’, ‘segundo cómitre’

El término es una formación de *cómitre* ‘persona que en las galeras vigilaba y dirigía la boga y otras maniobras y a cuyo cargo estaba el castigo de remeros y forzados’ y ‘capitán de mar bajo las órdenes del almirante y a cuyo mando estaba la gente de su navío’. El *DCELCH* registra *cómitre* como término derivado del cat. *còmit* –y este del lat. CŌMES, -ĪTIS ‘compañero’ (porque el cómitre era segundo del almirante)²³⁹. La transformación de *cómite* a *cómitre* se debe probablemente al influjo de *maestre* o *contramaestre*.

González Ollé (1971: 686, y en Rueda 1967: 85 n.) observa que en las ediciones modernas, este término –adaptación del cat. *sotacòmit*– es remplazado, por error, por el castellano *sotacómitre*, y añade que desconoce testimonios literarios anteriores a Lope de Rueda de esta forma castellana. La forma *sotacómito* no es registrada por ninguna base de datos. El *CORDE* registra 3 casos de *sotacómitre/-s* –en una obra anónima de

²³⁸ Cfr. *infra*, § 2.2.7., en el habla de la *negra*, *pides* por ‘preguntas’.

²³⁹ Según el *DCELCH* es difícil que la voz proceda directamente del latín, ya que es de uso raro antes del siglo XV.

1574; en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1604); y en el *Caballero venturoso* de Juan Valladares de Valdelomar (1617)–; y uno de *sotacomites* en una obra anónima de 1500 . El *CEsp* documenta dos casos –*sotacómitre* en la comedia que estamos analizando y el caso de Mateo Alemán²⁴⁰.

Vallejo – ¡Mal lograda de Catalinilla la vizcaína!, la que quité en Cáliz de poder de Barrientos el *sotacómito*. (*Eufemia*, IV, p. 84-85)

4.5. Francesismos

Gurupera ‘grupera’

El *DRAE* recoge el término con el significado de ‘almohadilla que se pone detrás del borrén trasero en las sillas de montar’. Es variante de *grupera* (del fr. *croupière*, der. de *croupe* ‘grupa’, *DCELCH*, s.v. *grupo*). El *CORDE*²⁴¹, para *gurupera*, señala 25 casos en 19 documentos, el primer de los cuales documentado en 1572 (en el *Tratado de la caballería a la gineta* de Pedro de Aguilar); no menciona nuestro caso que, sin embargo, es recogido por el *CEsp* como primer uso del término. Para *grupera*, el diccionario etimológico cita 17 casos en 12 documentos, con primera atestación en 1445 en el anónimo *Coplas de la Panadera*. Dada la tardía aparición de los términos en castellano, no hay duda de que se trate de voces de procedencia francesa (con sonorización del grupo *cr-*)²⁴².

Melchior - Mas me maravillo, hermana Cristina, de lo que dices. ¿Cómo demonio se le ha de caer, si está con la *gurupera* y con entrambas a dos las cinchas engarrotada? (*Eufemia*, I, p. 64).

Sacabuche, sust. ‘Instrumento musical metálico, a modo de trompeta’

Pajares – [...] ¿Con qué mano lo habría de tomar? Sé que no tiene maneras ni *sacabuches* mi capa como balandrán de arcediano” (*Engañados*, V, p. 37)

González Ollé (en Rueda: 1967: 37 n.) explica que el término, en este contexto, sugiere la imagen del instrumento musical que se ensancha y se restringe.

La voz (del fr. ant. *saqueboute* ‘lanza armada de un hierro ganchudo que se empleaba para sacar del arzón a los jinetes enemigos’ –empleado a partir del siglo XIV y que, en

²⁴⁰ *CORDE*, *CEsp* [08.01.2012].

²⁴¹ *CORDE*, *CEsp* [08.01.2012].

²⁴² El *DCELCH* observa cómo en español el vocablo más popular fue siempre *ancas*.

los siglos XV y XVI pasó a indicar el ‘trombón’, *DCELCH*, s.v. *sacar-*), está documentada por primera vez en *Refundición de la Crónica del Halconero* (1454-1469) de Lope de Barrientos²⁴³.

4.6. Léxico prestado de la lengua de germanía

Bochín, sust. ‘verdugo’

El *DRAE* define *bochín* como voz desusada. Según el *DCELCH* el término procede del cat. *botxí* –que es el término de uso general por ‘verdugo’ y se documenta desde 1420– y es documentado por primera vez en 1532 en la forma *buchín*²⁴⁴. La voz, de origen incierto, derivaría probablemente del franco-prov. y fr. orient. *botchî*, variante del fr. *boucher* ‘carnicero’, y pertenecería a la antigua germanía catalana²⁴⁵.

El *CORDE* documenta 3 casos para *bochín* –2 en 1601 en una obra de Lobo Lasso de la Vega, y uno en 1615 en la *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* de Cervantes²⁴⁶–, y 2 para *bochin* (en 1513 y en una fecha anterior a 1645). El *CEsp* registra también los casos de nuestro autor²⁴⁷.

Leonardo – *Bochines*

Melchior – Así, así; *bochín*, *bochín*, y perrero mayor de Constantina de la Sierra. (*Eufemia*, I, p. 60)

Jayán, sust. ‘rufián respetado por todos los demás’

Vallejo – Ya lo he dicho al señor Leonardo: cobrar unas blanquillas de ciertos *jayanes* que son venidos aquí a mofar de la tierra; veamos de quién tomaron licencia sin registrar primero delante de aqueste estival. (*Eufemia*, IV, p. 87)

El *DRAE*, aparte de la definición de ‘persona de gran estatura, robusta y de muchas fuerzas’, documenta también la acepción, en el ámbito de la germanía, de ‘rufián respetado por todos los demás’.

²⁴³ *CORDE* [08.01.2012]. El *DCELCH* da como primera atestación las *Crónicas del Condestable M. Lucas* del 1470.

²⁴⁴ El *DCELCH*, además del caso de nuestro autor, registra también *bochín* (con variante *boquín*) en Pedro de Ortega (*Romance de Don Álvaro de Luna*, colocable probablemente en siglo XVI), Cervantes, Covarrubias y en el *Diccionario de Autoridades*; asimismo, recoge las variantes *mochín*, *boche* y la forma andaluza *buchi* (empleada a partir del siglo XVIII).

²⁴⁵ Cita esta hipótesis González Ollé (en Rueda 1967: 60 n.).

²⁴⁶ El *CEsp* también recoge este caso; sin embargo, coloca la obra cervantina en 1582.

²⁴⁷ *CORDE* y *CEsp* [08.01.2012].

El *DCELCH* lo registra como duplicado de *gigante*, derivado del fr. ant. *jayant* y empleado con el significado de ‘gigante’ (empleado por primera vez en el *Quijote* y en los libros de caballería del siglo XVI), de ‘hombre común, pero de estatura y fuerzas notables’ (con primer uso en 1569 en J. de Torres) y ‘rufián’, cuyo primer testimonio se remonta a 1609 (en J. Hidalgo).

El *CORDE* registra 891 casos para *jayán* y 182 para *jayan*, empleados mayoritariamente en libros de caballería²⁴⁸. El corpus no recoge nuestro caso; sin embargo documenta un uso en los *Pasos* de Lope de Rueda, en la locución *jayanes de popa*, también perteneciente a la jerga de germanías.

²⁴⁸ *CORDE* [05.07.2012].

II. La lengua de los personajes de clase baja: el *simple*, la *negra*, la *gitana*

1. El habla de los *simples* Pajares, Salamanca y Melchior. Caracterización lingüística

Como se ha anticipado, Lope de Rueda, a través de las figuras de estrato social bajo, introduce en la obra los elementos humorísticos que añaden comicidad al enredo principal²⁴⁹. La caracterización cómica de estos personajes se realiza, por un lado, en el plano dramático –en la gestualidad y en la representación del papel cómico–, por el otro, en el aspecto lingüístico, en el uso –por parte de estos personajes– de una lengua deformada, repletas de vulgarismos y expresiones populares²⁵⁰. Un amplio número de estos fenómenos lingüísticos se puede atribuir al uso de la lengua sayaguesa.

El sayagués, según la definición del *DRAE* es ‘la lengua arrusticada que se finge dialecto leonés de la comarca de Sayago, utilizada por los personajes villanescos en el teatro de los siglos XV al XVII’. Se trata, por lo tanto, de una lengua que nace de la conmixción o amalgama de un idioma natural –la lengua hablada en esa zona leonesa– y de una serie de caracteres estereotipados. El sayagués, más que una lengua real es un artificio literario empleado por los dramaturgos con el fin de engendrar la hilaridad del público. Encontramos los primeros testimonios de este idioma en las *Coplas de Mingo y Revulgo* y en la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza, donde se emplea para caracterizar a los pastores. Sucesivamente esta lengua rústica se enriquecerá de leonesismos y será empleada en el teatro primitivo por Juan del Encina y Lucas Fernández. Estos dramaturgos asentarán las bases para el empleo del sayagués en el teatro del Siglo de Oro y en todo el teatro posterior hasta el siglo XVIII. Entre los autores que hacen uso de este recurso literario podemos recordar a Gil Vicente, Torres Naharro, Diego Sánchez de Badajoz, Juan Pedraza, hasta llegar a Lope de Rueda. Es con nuestro autor que el sayagués pasa a ser lengua del personaje del *bobo* o del *gracioso*.

Como se ha dicho, el sayagués es una lengua convencional con características de rusticidad cuyo uso está finalizado a suscitar la risa del espectador. Es una lengua no homogénea, empleada por cada autor en diferentes variedades, y se caracteriza por ser

²⁴⁹ Crovetto 1975 destaca, en el paso de la fuente italiana a la obra española, la pérdida de la homogeneidad lingüística de la primera a favor de un plurilingüismo que, oponiendo personajes de clase alta a otros de clase baja, aspira a representar, en años de inmigración hacia las ciudades, la aparición del mundo rural en el contexto urbano, y cierto sentimiento de antirusticidad que eso provocaba.

²⁵⁰ Sobre el poliglotismo como recurso cómico en *Los Engañados* y *Gli Ingannati*, cfr. Carlucci 1997.

la mezcolanza de leonesismos, formas bajas del castellano arcaísmos, latinismos, términos trabucados y deformaciones léxicas caricaturales y términos inventados con el propósito de integrar la comicidad intrínseca de determinados personajes de clase baja con rasgos de humorismo lingüísticos.

El análisis de *Los Engañados* y *Eufemia* ha permitido poner en evidencia el uso, en el habla de los personajes del *simple*, de algunos fenómenos atribuibles a la convencionalidad del sayagués: palatalización de *-n-*, rotacismo, vacilación vocálica, etc.²⁵¹.

Como se ha adelantado en los capítulos relativos a los personajes, en las dos comedias citadas de Lope de Rueda encontramos tres figuras que desarrollan el papel del *simple*: Salamanca y Pajares en *Los Engañados* y Melchior en la comedia *Eufemia*.

Como subraya González Ollé (en Rueda 1973: XXV), la lengua de Pajares presenta escasas deformaciones léxicas y solo en algunos casos se pueden apreciar casos de rotacismo típicos de la lengua convencional del sayagués.

Por el contrario, en el habla de Salamanca, según confirma González Ollé (en Rueda 1973: XXV) “abundan los rasgos sayagueses”, al punto de hacer intuir una relación entre la lengua del personaje y su nombre propio: en sus parlamentos se hallan fluctuaciones en las vocales átonas *-engollís-*, algunos casos de rotacismo *-diabro-*, otros de creaciones verbales con desinencias convencionales *-madrugoren-*, fenómenos de aspiración de *h-* *-huesen-*, y no pocas creaciones humorísticas *-Alcalá de Humares, Mase Cuartana-*.

Finalmente, en el análisis del habla del *simple* Melchior se puede destacar el empleo de trabucamientos lingüísticos y de expresiones rústicas, algunas de las cuales se pueden circunscribir al sayagués. Se observa también un mayor uso de este recurso en la primera escena con respecto a las otras dos (tercera y sexta) en las que aparece este personaje. La menor incidencia de expresiones populares y vulgares en estas dos escenas puede atribuirse a la comicidad intrínseca de los *sketches* protagonizados por Melchior –la narración de su extravío en la escena tercera y las tergiversaciones relativas a la carta enviada por Leonardo en la sexta–. Por el contrario, la intervención de Melchior en la primera escena no posee ninguna utilidad dramática, ya que el avance de la obra reside en el parlamento entre Eufemia y Leonardo sobre la partida de este. Por lo tanto, la participación del *simple* tiene la única función de añadir a la escena un

²⁵¹ Sobre el sayagués y sobre la bibliografía relativa a este tema, véase Torres Montes 1998a: 147-156.

componente cómico a través de los disparates y equivocaciones lingüísticas de este personaje²⁵².

1.1. Fenómenos fonéticos

1.1.1 Vocalismo

i. Vocales átonas

Entre los fenómenos vocálicos destacan los casos de vacilación entre las vocales *e* e *i*, fenómeno todavía usual en el siglo XVI.

Adivinador ‘adivinator’

Se trata de una forma, de vacilación vocálica en posición átona es relativamente frecuente incluso en autores cultos²⁵³.

Melchior - Pues ¿he de ser yo *adivinador* o vengo yo de casta para ser tan mal criado como aqueoso? (*Eufemia*, I, p. 66)

Alcurnea ‘alcurnia’

Es probable que se trate de voz deformada intencionalmente para caracterizar el habla del *simple*, ya que no se encuentran otros casos registrados por el *CORDE*.

Melchior - [...] me dijo en mis barbas que era mejor *alcurnea* la de ls Peñalosas que los Ortizes (*Eufemia*, I, p. 58)

Bravario ‘breviario’

La voz, quizás por un fenómeno de etimología popular, presenta una superposición con *bravo*.

Hermenegildo (en Rueda 2001: 260) señala la forma como término propio, en las comedias de Rueda, del habla de los *gitanos*: se manifiesta, por lo tanto, el carácter rústico o vulgar de la voz.

²⁵² Sobre el valor ideológico que posee la presencia de estos personajes y la caracterización deformada de su habla, véase cap. III n. 27. Cfr. también Crovetto 1975 y Veres D’Ocón 1950.

²⁵³ La voz *adivinador* la encontramos no solo en la *Traducción de las Cantigas de Santa María* (c. 1284), sino también en el *Corbacho* (“fechicero e agorero e adivinador”, 1438), y en *Sobre los dioses de los gentiles* del Tostado (“éste fue adivinador e por Dios avido”, 1507), y en *La Arcadia* de Lope de Vega (“dejando aparte estos adivinadores y genetlíacos”, 1598). *CORDE* [15.02.2011].

Pajares - De que me hizo ayunar el lunes sin ser ayuno, ni cantallo el martillo de mi *bravario*”
(*Engañados*, X, p. 66)

Cumpretas ‘completas’, ‘últimas horas’

El *CORDE* documenta *completas* por primera vez a finales del siglo XII en la *General Estoria* de Alfonso X. La forma *cumpretas* se registra solo en nuestra comedia²⁵⁴.

Salamanca - Porque según ha tomado el comienzo, no es mucho que nos tomen aquí las *cumpretas* (*Engañados*, IX, p. 59)

Dimuño ‘demonio’

El término, típico de la caracterización de la lengua sayaguesa, con cierre de *e* y palatalización de *-n*²⁵⁵ es muy común en el teatro de la época²⁵⁶.

Melchior - Déjalo, *dimuño*, que es un papel entintado que me dio mi amo, el que solía ser, para la señora. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Disfrazado ‘disfrazado’

González Ollé (1971: 687) considera el término un valencianismo. Sin embargo, el término es de uso común en la lengua antigua. La voz, según el *CORDE* es empleada por primera vez en *Los Engañados* y se encuentra también en *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España* (1629) de Hernando Ruiz de Alarcón²⁵⁷. En esta misma obra y en *Algunas penas del justo en el camino de la perfección* de San Juan Bautista de la Concepción (Juan García López) se encuentra también la forma *disfrazado*. El *CORDE* atestigua también el uso, en el siglo XVII, del sustantivo *disfrez* en la *Comedia llamada*

²⁵⁴ *CORDE* [05.07.2012].

²⁵⁵ Sobre este término, véase también *infra*, en este mismo apartado, § 1.1.2., i.ii.

²⁵⁶ El término se encuentra empleado entre los siglos XVI y XVII. Lo hallamos en la *Comedia llamada Tidea* (c. 1550) de Francisco de las Natas, empleado por el *pastor* Menalca; en *Fuente Ovejuna* (1612) en boca del *labrador gracioso* Mengo, y en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) de Lope de Vega; en la obra de Tirso de Molina (en la *Mujer que manda en casa*, 1612, donde la voz es empleada por el *pastor gracioso* Coriolín; en *La venganza de Tamar*, c. 1624; en *La huerta de Juan Fernández*, 1626-1630; y en *Todo es dar en una cosa*, c. 1629, pronunciado por el *pastor* Carrizo; en la *Relación de la fiesta que se hizo a la dedicación de la iglesia de san Miguel de las Octoes* (1623) de Sebastián Francisco de Mediano; y un último caso se encuentra anteriormente al 1683, en los *Romances añadidos al Romancero espiritual* de José de Valdivieso. *CORDE*, [15.02.2011].

²⁵⁷ “Lo otro advierto la denominacion y significacion del nombre nahualli, que puede deribarse de vna de tres raizes que significan: la primera, mandar; la segunda, hablar con imperio; la tercera, ocultarse o reboçarse. Y aunque ay conveniencias para que se acomoden las dos primeras significaciones, me quadra mas la tercera que es del verbo nahuallia que es esconderse cubriendose con algo, que viene a ser lo mesmo que reboçarse, y assi, nahualli dira reboçado, o *disfrazado* debajo de la apariencia del tal animal, como ellos comunmente lo creen”. *CORDE* [15.02.2011].

Medora del mismo Rueda²⁵⁸, en la boca de la *dama* Angélica²⁵⁹.

Pajares -¿Y para qué a Sancta Bárbula? Quiere que diga la sancta que voy *disfrazado* escudriñándole los rincones de casa? (*Engañados*, V, p. 38)

Engollís ‘engullís’

Se trata del único caso documentado por el *CORDE*²⁶⁰.

Salamanca - Bien tenéis vos por qué callar, domine faldetas, pues antes de salir de la possada allí os *engollís* las sopas como anadón nuevo los livianos o caracoles” (*Engañados*, IX, p. 58)

Mochacho ‘muchacho’

Se trata de un arcaísmo empleado, en las obras de Rueda, por personajes de clase social baja²⁶¹.

Pajares - [...] sé qu’ell’otro ni la otra no son agora tan niños que no sabrán venirse, cuantis más que ya es hora de comer y la mesma hambre los ha de acarrear a casa como a *mochachos* huidores. (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares - [...] sé qu’ell’otro ni la otra no son agora tan niños que no sabrán venirse, cuantis más que ya es hora de comer y la mesma hambre los ha de acarrear a casa como a *mochachos* huidores. (*Engañados*, V, p. 36)

Melchior - [...] Henchí en mal punto el *ringlón* si queréis que responda. (*Eufemia*, I, p. 57)

Melchior - [...] Y no más cuanto doy la vuelta a ver una tabla de pasteles que llevaba un *mochacho* en la cabeza, atraviesan a mí otros dos, que verdaderamente el uno parecía a vuesa merced en las espaldas. [...] (*Eufemia*, III, p. 79)

Prencipio ‘principio’

Se trata de un fenómeno de disimilación, hoy documentado en el habla rústica y vulgar.

Aparte de este caso, encontramos otro en la *Tragedia llamada Seraphina* de Alonso de la Vega, empleado también por el personaje del *simple* Talacón²⁶².

²⁵⁸ “Que mi madre Barbarina se ha encomendado también a Águeda, la cual le ha dicho le traiga agua de siete fuentes y la tierra de siete muertos para hazer ciertas cosas, y ella lo comienza a poner por la obra; de más d’esso, nunca entiende sino en exalbegarse aquel rostro, enrojarse aquellos cabellos, polirse aquellas manos, que no parece muchas vezes sino *disfrez* de carnestoliendas”. Rueda 2001: 220.

²⁵⁹ La forma *disfrez* es recogida por el *CORDE* también en la obra anónima *Farsa llamada Rosiela* de 1558 y en el *Libro de la jineta y descendencia de los caballos guzmanes* de Luis Bañuelos y de la Cerda de 1605. [15.02.2011].

²⁶⁰ *CORDE* [15.02.2011].

²⁶¹ Véase también *infra*, § 2.2.1.1.1., sobre el habla de la *negra* Guiomar.

²⁶² Sin embargo, desde finales del siglo XV hasta principios del siglo XVII, sí se encuentran 25 casos de la forma *prencipio*. *CORDE* [15.02.2011].

Melchior - A gloria de Dios. Pues aquese Melchior apúntele con alguna cosita al *prencipio*, por que no vaya a secas, y verá lo que pasa (*Eufemia*, I, p. 58)

Ringlón ‘renglón’

La forma, que presenta un cierre vocálico²⁶³, es común en la época²⁶⁴ y no es rasgo exclusivo del habla del *simple*²⁶⁵.

Melchior - Henchí en mal punto el *ringlón* si queréis que responda (*Eufemia*, I, p. 57)

ii. Vocales tónicas

En el vocalismo tónico encontramos un caso de monoptongación:

An ‘aun’

Pajares - Y *an* d’esso, mal punto, estoy corrido. (*Engañados*, V, p. 38)

Y uno de diptongación: se trata del único caso recogido por el *CORDE*. Es probable que el uso del diptongo quiera reflejar un fenómeno de hipercorrectismo típico del habla rústica.

Conoçemos ‘conocemos’

Salamanca - Sí que os *conoçemos*. (*Engañados*, IX, p. 58)

Encontramos también un caso de vacilación vocalica:

Porpósito

Se trata del único caso atestiguado por el *CORDE*: probablemente se trate de una deformación intencional.

Pajares -¿A *porpósito* búrlase conmigo? [...] (*Engañados*, V, p. 37)

²⁶³ El cierre (*renglón* < *reglón* < *regla* < *RĒGULA*) quizás se deba a un desarrollo analógico con términos con evolución *Ē* > *i* por influjo de una *yod*.

²⁶⁴ El empleo de la voz es atestiguado a partir de principios del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII. *CORDE*, [15.02.2011].

²⁶⁵ Compárese la forma, típica del habla de la *negra*, *ringlonsito*, *infra*, § 2.1.1.1.1.

1.1.2 Consonantismo

En el ámbito de las deformaciones que conciernen al consonantismo, se hallan fenómenos de rusticismo, vulgarismos, formas tomadas del habla sayaguesa y ultracorrecciones.

i. Alveolares

En el ámbito del consonantismo, hallamos algunos casos de rotacismo que, como se ha mencionado, es uno de los rasgos del sayagués: se trata de un fenómeno dialectal del occidente peninsular –en este caso del leonés–. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los cambios *pr~pl*, *br~bl*, *cr~cl*, etc. también están documentados en el andaluz –*pueblo*, *iglesia*, *praza*, etc.–²⁶⁶.

i.i Fenómenos de rotacismo y metátesis

i.i.i. Rotacismo

La confusión entre /r/ y /l/ atañe sobre todo a los personajes de Salamanca en *Los Engañados* y de Melchior en *Eufemia*. Se trata de un fenómeno característico de la lengua convencional sayaguesa, hablada por pastores y bobos. Sin embargo, hay que observar que aparece en las hablas andaluzas desde fechas muy tempranas y que todavía se documenta en Andalucía, Canarias, el Caribe y otras zonas de la costa americana²⁶⁷.

Cumpre ‘cumple’

Se trata de uno de los pocos casos de caracterización convencional del habla de Pajares. El fenómeno del rotacismo era de amplio uso en la caracterización de la lengua de los personajes de clase baja, *rústicos*, *pastores*, *simples*, y constituía uno de los rasgos caracterizantes del sayagués.

La forma aparece, según el *CORDE*, desde el siglo XIII hasta mediados del siglo XVIII. En la época de Rueda se encuentra un caso en la *Comedia Trophea [Propaladia]* (1517) de Torres Naharro, y uno en la *Farsa teologal* (alrededor de 1525) de Diego Sánchez de

²⁶⁶ Véase, sobre este tema Frago Gracia 1993: 488 y ss., F. Salvador 1978, Torres Montes 1998: 77 y ss.

²⁶⁷ Crf. Lapesa 2012: 326-327, Frago 1993: 499-500, y, para la situación actual, Torres Montes 1998a: 74-76 y 154; *ALEA*, T. VI, m. 1712 y Salvador Salvador 1978. Lapesa observa que los primeros ejemplos se remontan a los siglos XI-XII y se registran en el mozárabe toledano; documenta además el primer caso en Andalucía en un texto sevillano de 1384-1392; y añade una serie de ejemplos de acreditados autores y obras.

Badajoz.

Por lo que se refiere a las obras de Rueda, el cotejo confirma cómo su empleo se identifica con cierto ambiente social: se recogen ejemplos en la *Comedia Medora* (1545), en la boca del *simple* Ortega²⁶⁸ y en el *Paso de Monserrate y Coladilla* pronunciados por Monserrate²⁶⁹.

La forma es empleada todavía en 1609 para caracterizar el habla del *bobo* en el anónimo *Entremés de los alimentos*.

Pajares - Pues esso es lo que me *cumpre*, porque nunca salgamos de la possada. (*Engañados*, V, p. 38)

Cumpretas ‘completas’, ‘últimas horas’

Típico caso de rotacismo atribuible al sayagués. Véase *supra*, § 1.1.1., i.

Salamanca - Porque según ha tomado el comienzo, no es mucho que nos tomen aquí las *cumpretas*. (*Engañados*, IX, p. 59)

Diabros ‘diablos’

Se trata de un caso que se puede adscribir a los caracteres del habla sayaguesa. Aparece en otros contextos relacionados con personajes de clase social baja²⁷⁰.

Salamanca - Pues, ¿qué *diabros* tanto madrugoren, que no tuvieron acuerdo de almorçar primero que se huesen, señor huésped? (*Engañados*, VIII, p. 54)²⁷¹

Melchior -¿No te dicen ya que sí? ¿Qué *diabros* le toma? (*Eufemia*, VI, p. 96)

Groria ‘gloria’

La forma aparece también en la obra de nuestro autor *Colloquio de Camila*, pronunciada por el *simple* Pablos. El *CORDE* recoge 19 casos, de los cuales 17 entre finales del siglo XV y finales del siglo XVII²⁷².

²⁶⁸ “Eso merezco yo en avisarte lo que te *cumpre*”, Rueda 2001: 226; “Que no me *cumpre* jurar. ¿Había yo de infernar mi álima por tantico pan?”, Rueda 2001: 227.

²⁶⁹ “Bien dizes. ¿Iremos por el cuxo de merdicina? No *cumpre* más. Desta vez quedaré draguado de tu mano. Y si ello es así y viene en efecto [...]”, Rueda 1908, II: 230.

²⁷⁰ Cfr. *infra*, § 2.1.1.1.2.

²⁷¹ Nótese, sin embargo, que, pronunciado por el *simple* Salamanca, aparece también la forma *diablos*: “Pues, qué *diablos*, ¿no había taça en casa, que bebió con una tórtola?” (*Engañados*, VIII, p. 54).

²⁷² Entre los casos señalados por el *CORDE* –que no documenta la ocurrencia de nuestra comedia– recordamos el empleo por parte del *bárbaro* Mileno (2 veces) en *Las Batuecas del Duque de Alba* (c. 1600) de Lope de Vega, del *vaquero* en la *Comedia famosa del Rey Don Sebastián* (c. 1607) de Luis

Melchior - A *groria* de Dios. Pues aquese Melchior apúntele con alguna cosita al prencipio, por que no vaya a secas, y verá lo que pasa (*Eufemia*, I, p. 58)

Habraban ‘hablaban’

Para analizar la frecuencia de esta forma del verbo se ha considerado el infinitivo. El *CORDE* registra 28 casos en 50 documentos, de los cuales 48 entre alrededor de 1505/1517 y una fecha anterior a 1638. Destacamos, entre las obras en las que se emplea *habrar*, las obras de Torres Naharro (*Diálogo del Nacimiento* y las comedias *Jacinta*, *Soldadesca*, *Tropea* y *Aquilana*), Juan del Encina (*Auto del Repelón*), Lucas Fernández (*Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor, Comedia, Farsa o quasi comedia... dos pastores e un soldado e una pastora*), Francisco de las Natas (*Comedia llamada Tideia*), Juan de Timoneda, Hernando de Ávila, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca²⁷³.

Melchior - Como vuesa merced iba ocupado hablando con aquel amigo, que no fue hombre sino azar para mí, yo desviéme un poco, pensando que *habraban* de secreto. (*Eufemia*, III, p. 79)

Preito ‘pleito’

El *CORDE* documenta 34 casos, empleados a partir del siglo XIII; no documenta nuestro caso y menciona un ulterior empleo de la voz por parte de Lope de Rueda en la comedia *Medora* (pronunciado por el *simple* Ortega)²⁷⁴.

Melchior - Yo, que veo el *preito* mal parado, acudo a las puertas para volverle a buscar, y mis pecados, que siempre andan haciéndome gestos, hállolas todas cerradas. (*Eufemia*, III, p. 79)

Sancta Bárbula ‘Santa Bárbara’

La voz, afectada por el fenómeno de rotacismo típico del habla sayaguesa, constituye uno de esos casos de deformación de nombres propios, y en particular de nombres de santos, que aspiraba a provocar regocijo en el público.

El *CORDE* señala el presente caso de *Los Engañados* y otro de alrededor de 1607 en la *Memoria de los orígenes en la descalcez trinitaria* de San Juan Bautista de la Concepción (Juan García López)²⁷⁵.

Vélez de Guevara, en la novela pastoril *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* (1679) de Ana Francisca Abarca de Bolea (2 veces). *CORDE*, [15.02.2011]. Cfr. Torres Montes 1998a: 76 y 154.

²⁷³ *CORDE* [15.02.2011].

²⁷⁴ *CORDE* [15.02.2011].

²⁷⁵ “Y así, tuvieron hechas escrituras de otros dos sitios: uno a la puerta de Toledo y otro en *Sancta Bárbula*; y otros muchos concertados y en habla. Y con esto el demonio los suspendía y entretenía, para

Pajares -¿Y para qué a *Sancta Bárbara*? ¿Quiere que diga la sancta que voy disfrazado escudriñándole los rincones de casa? (*Engañados*, V, p. 38)

Sopriquen ‘supliquen’

Es el único caso atestiguado por el *CORDE*²⁷⁶. La forma muestra un caso de rotacismo común en el sayagués.

Pajares - ¡Juro al cielo de Dios allá no vuelva, aunque me lo manden y *sopriquen* saludadores a pies descalços y aun que vengan en cueros! (*Engañados*, I, p. 12)

Vocabro ‘vocablo’

Se trata de otro caso de rotacismo característico del sayagués. La forma es bastante frecuente en el teatro de la época: se hallan casos en la *Comedia Trophea [Propaladia]* (1517) y en la *Comedia Aquilana [Propaladia]* (a. 1524) –en boca del *rústico* Dandario– de Torres Naharro; y en la anónima *Farsa llamada Alarquina* (alrededor de 1550), empleado por el *pastor* Cocuera.

En Rueda lo encontramos también pronunciado por Ortega en la *Comedia llamada Medora*²⁷⁷.

Pajares - Pues díxelo por afeitar el *vocabro*, que mejor dixera encerado o alquitrado, que no embarrado (*Engañados*, I, p. 14)

i.i.ii. Metátesis

Se trata de un fenómeno que concierne a las líquidas *l* y *r*, a causa de “la inconsistencia movediza de esas consonantes, o de la dificultad que causa su contacto con otra letra vecina”²⁷⁸.

Grabiel ‘Gabriel’

Es un caso de metátesis sencilla. Si bien pueda atribuirse a la imitación de la lengua sayaguesa, se trata de un fenómeno muy difundido desde los comienzos de la lengua²⁷⁹, y su uso no es infrecuente en géneros literarios ajenos al teatro cómico o pastoril. La

que corazón dividido en muchas partes, como dice el Espíritu Sancto, no tenga ni alcance sucesos”. *CORDE* [15.02.2011].

²⁷⁶ *CORDE* [15.02.2011].

²⁷⁷ “Ya entiendo, ya, salchopaja y monartético. ¡Ofrezco yo al diablo *vocabro* de tantas silbas, si no creo que tiene más acetros y saldragas que'l arte de canto llano o agudo o como se llama!” Rueda 2001: 245.

²⁷⁸ Menéndez Pidal 1994: 185.

²⁷⁹ El *CORDE* documenta 16 casos, de los cuales 15 desde los orígenes hasta el siglo XVII. *CORDE* [15.02.2011].

forma está hoy documentada como vulgarismo²⁸⁰.

Melchior - Verdad, señora, así como yo soy hijo de *Grabiél* Ortiz y Arias Carrasco [...] (*Eufemia*, I, p. 65)

Porpósito ‘propósito’

Este caso de deformación por metátesis recíproca y cambio vocálico debe de atribuirse a una mera intención caricatural de la lengua del *simple*.

Pajares - ¿A *porpósito* búrlase conmigo? [...] (*Engañados*, V, p. 37)

i.ii Fenómenos de palatalización de -n-

Se trata de un fenómeno típico del leonés, que se extendió al sayagués y fue empleado como rasgo típico del habla de los personajes rústicos como *pastores* y *bobos*. La palatalización procede con mayor frecuencia de /n-/ posición inicial²⁸¹; no obstante, también se pueden registrar casos procedentes de *-ni-*. En nuestras comedias encontramos ocurrencias de los dos tipos:

Añoria ‘noria’

La voz, del árabe *na'ura*, se encuentra aquí en la forma con aglutinación del artículo y afectada por la palatalización típica del sayagués.

El *CORDE* señala 10 casos en 9 documentos desde finales del siglo XIII (la primera documentación del término se encuentra en la *General Estoria. Primera parte*) hasta la tercera década del siglo XVII²⁸².

Pajares -¿Quiere que me ande yo de calle en calle halconeando, dando manotadas como pez que ha caído en el garlito, o como mulo de *añoria*, que, dando vueltas al derredor, no halla paradero cierto? (*Engañados*, V, p. 37)

Dimuño ‘demonio’

La forma *dimuño* aparece con frecuencia en los textos teatrales de la época²⁸³.

²⁸⁰ Cfr. Torres Montes 1998a: 73-77 y 154.

²⁸¹ Sobre la palatalización de *n-* en el astur-leonés cfr. Lapesa 2012: 92 y 408.

²⁸² El término aparece también 4 veces en *Tecnología popular española* de Julio Caro Baroja (c. 1969) donde aparece una referencia a Rueda y al empleo de la expresión *mulo de añoria*. *CORDE* [22.04.2012].

²⁸³ En particular, la forma es documentada 10 veces por el *CORDE*, 2 de las cuales en Lope de Vega (un caso en *Fuenteovejuna*, en boca del *labrador* Mengo) y 4 en Tirso de Molina (en *La mujer que manda en casa*, *La venganza de Tamar* y *Todo es da en una cosa*, pronunciada, respectivamente, por los *pastores* Coriolín, Braulio y Carrizo; y en *La huerta de Juan Fernández*, en boca del *fanfarrón* Mansilla).

Melchior - Déjalo, *dimuño*, que es un papel entintado que me dio mi amo, el que solía ser, para la señora. (*Eufemia*, VI, p. 96)

Ñublado ‘nublado’

Se trata del único caso empleado en Rueda. La forma, empleada a partir de principios del siglo XIV hasta finales del siglo XIX, es muy común en los siglos XVI, XVII.

La palatalización de *n-* y *l-* inicial constituye una manifestación propia de la lengua sayaguesa –del dialecto leonés– y aparece, por lo tanto, en numerosos casos de habla de los *simples* y *bobos* en las comedias de la época²⁸⁴.

Pajares - [...] que juro a mí pecador, más esperado habéis sido vos y essotra que sereno tras *ñublado* (*Engañados*, V, p. 40)

Soterraño ‘subterráneo’

La forma está presente en el *DRAE* y su uso es documentado por el *CORDE* a partir de finales del siglo XIII hasta nuestros días.

Pajares - En el *soterraño* (*Engañados*, I, p. 13)

Pajares - ¿Qué está a la entrada de la escalera junto al *soterraño*, al rincón? (*Engañados*, I, p. 14)

ii. *H-* inicial

Con el rotacismo, la aspiración procedente de *f-* latina constituye uno de los típicos rasgos leoneses de los que abundaba el sayagués. En algunas zonas de la región asturleonés, la *f-* latina pasó a [h] aspirada²⁸⁵. Es difícil averiguar si en el habla del *simple*, en las comedias de Lope de Rueda, este fonema fuera realizado con aspiración.

La aspiración de [h] procedente de *f-* latina es un fenómeno que también ha estado presente en Andalucía; sin embargo, al ser esta voz pronunciada por el *simple* Salamanca, el personaje de *Los Engañados* más marcadamente caracterizado por el habla sayaguesa, no se puede considerar este rasgo como un andalucismo²⁸⁶.

Nótese, sin embargo cómo, en la obra, el mismo personaje pronuncia el término estándar *demonio*: “¿Cómo *demonio* se le ha de caer, si está con la gurupera y con entrambas a dos las cinchas engarrotada?” (*Eufemia*, I, p. 64). *CORDE* [15.02.2011]. Cfr. Torres Montes 1998a: 153.

²⁸⁴ Se recogen también unos casos en la compilación de refranes de Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance* (alrededor de 1549): “Compañero de casa, campana de *ñublado*”, “Ni creas en invierno claro ni en verano *ñublado*”, “Sueño sossegado no teme *ñublado*” *CORDE* [15.02.2011].

²⁸⁵ Cfr. Lapesa 2012: 400-401 y 408.

²⁸⁶ Hoy en día se conserva la aspiración de [h] en el habla popular, con variantes desde la fricativa velar o uvular a la aspirada faríngea sorda o sonora. Cfr. Lapesa 2012: 423-424. Sobre los resultados de *f-* latina en las hablas andaluzas, véase Frago Gracia 1993: 468 ss.

Huesen ‘fuesen’

La forma es documentada por primera vez en el *Triunfo de amor* de Juan de Flores (finales del siglo XV); también se halla en la *Farsa teologal* de Diego Sánchez de Badajoz (principios del siglo XVI). Se trata del único caso en las obras de Rueda.

Salamanca - Pues, ¿qué diabros tanto madrugoren, que no tuvieron acuerdo de almorçar primero que se *huesen*, señor huésped? (*Engañados*, VIII, p. 54)

iii. Velares

Reloix ‘reloj’

El *CORDE* recoge, hasta 1500, 168 casos de la forma *relox*. *Reloix* aparece, siempre según la documentación del *CORDE* en este único contexto²⁸⁷. También podemos apreciar la forma *boix* ‘boj’ en la Comedia llamada *Armelina*, empleada por el zapatero Diego de Córdoba²⁸⁸. Recordemos que durante el siglo XVI se desarrolla el proceso de cambio de /ž/ > /š/. La grafía del término, del cat. ant. *relotge*, y este del del lat. HOROLOGIUM, podría manifestar una vocalización del grupo -tg- y la sonorización del fonema sordo:

Pajares - [...] ¡Espérole el *reloix* de Guadalupe! (*Engañados*, V, p. 39)

1.1.3. Otros cambios fonéticos

i. Apócope

Para el análisis de los casos *do* ‘donde’ y de pérdida de -d final, v. *supra*, § I.II, 9.

ii. Aglutinación del pronombre con el verbo

El fenómeno aparece algunas veces en los parlamentos de los *simples*. Sin embargo, considerado que no es rasgo peculiar de este personaje, se ha analizado en el apartado general relativo a la lengua del siglo XVI. Véase *supra*, § I.II, 1.

1.1.4. Otras deformaciones léxicas humorísticas

El idioma hablado por los personajes bajos se caracteriza también por el empleo de

²⁸⁷ *CORDE* [15.02.2011].

²⁸⁸ “Aparéjame aquel boix y aquellas tixeras, digo, aquel peine y aquella limpiadera”, Rueda 2001: 145.

términos deformados que no reflejan la incorrección convencional de la lengua teatral sayaguesa y que en muchos casos son corregidos por el interlocutor. Se trata de trabucamientos cuya finalidad es engendrar la risa del público.

Álima ‘alma’

El término es documentado únicamente en las obras de Rueda²⁸⁹ y parece empleado con intención cómica: su uso no es distintivo del personaje del *simple* –Pajares en *Los Engañados*, Ortega²⁹⁰ en la *Comedia llamada Medora*; Alameda²⁹¹, Martín²⁹² en los *Pasos*, Leno²⁹³ en la *Timbria*– sino caracteriza, en *Los Engañados*, también el habla de la *negra* Guiomar²⁹⁴.

Pajares - Porque no me assombrasse su *álima* (*Engañados*, X, p. 65)

Melchior - Que no lo hago en mi *álima*, sino porque sienta esta mala vieja que soy honrado en la boca de vuesa merced; que para mi contento con un «¿oyes?» me sobra tanto como la mar. (*Eufemia*, I, p. 58)

Melchior - Que ordene su *álima*, y que no será nada, placiendo a Dios, que en despegándole aquéste de aquesto le sacarán de la cárcel. (*Eufemia*, VI, p. 95)

Aseo ‘Seo, catedral’

Véase *supra*, § I.V., 1.

Melchior - Y no más cuanto doy la vuelta a ver una tabla de pasteles que llevaba un mochacho en la cabeza, atraviesan a mí otros dos, que verdaderamente el uno le parecía a vuesa merced en las espaldas, y los dos cuélanse dentro en el *Aseo* a oír una misa que decían, que duró hora y media; yo contino allí detrás, pensando que era vuesa merced (*Eufemia*, III, p 79).

Bodegonero ‘bodeguero’

El término es atestiguado por el *CORDE* por primera vez en el siglo XVI en las *Ordenanzas del Concejo de Gran Canaria*, y su empleo está documentado hasta

²⁸⁹ González Ollé confirma que la voz aparece en otros *Pasos* y añade que se trata de una “variante de origen medieval, frecuente en el teatro preloquista”. Rueda 1999: 93 n.

²⁹⁰ “Que no me cumpre jurar. ¿Había yo de infernar mi *álima* por tantico pan?”, Rueda 2001: 227.

²⁹¹ “Pardiez, si tú no te detuvieras tanto en casa de aquella, que buen siglo haya el *álima* que tan buen oficio l'enseñó [...]”, Rueda 1999: 93; “¿Por el *álima* de tus infuntos?”, Rueda 1999: 99, “Y lo peor de todo es que no se menea un moxquito en la hermita, quando luego pienso qu'es el *álima* del santero dessollado [...]”, Rueda 1999: 129; “¡El dessollado es, el dessollado es! ¡Dios sea con mi *álima*!” Rueda 1999: 131.

²⁹² “¿Sin venir a casa, *álima* mía?”, Rueda 1908, II: 181.

²⁹³ “Si no respondiere a Leno, daré conmigo en casa de algún saludador y rogaréle que me conjure, que quiçá debo ser el *álima* del mozo de Sulco, que cuando se echó a dormir le devieron de matar y enjaquimar”, Rueda 1908, II: 114.

²⁹⁴ Véase *infra* § 2.2.5.4.

nuestros días –se recogen 45 casos en 35 documentos²⁹⁵–.

En nuestro autor lo encontramos empleado 2 veces en *Los Engañados*, una en la *Comedia llamada Eufemia*, en boca del *lacayo* Vallejo y una en los *Pasos*, empleado por el *lacayo mozo* Gutiérrez²⁹⁶.

Salamanca - Y dígame, señor mesonero o *bodegonero* o cómo es su gracia, por vida d'essa cara honrada, ¿sin almorçar se salieren? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salamanca - Vaya con Dios, señor *bodegonero*. [...] (*Engañados*, VIII, p. 55)

Vallejo – Después que ellos fueron enterrados, [y] yo por mi retrainiento me viese en alguna necesidad, acodiéme a un manto de un clérigo y a unos manteles de casa de un *bodegonero* donde yo solía comer, y cógeme la Justicia y *en justo* y *en creyente*, señor, *et cétera*. [...] (*Eufemia*, II, p. 72)

Campaleón ‘camaleón’

Es el único caso señalado por el *CORDE*²⁹⁷.

Salamanca - Y pues yo, mase Quintana, o quartana, ¿quédome hecho *campaleón*? ¿Piensa que me [he] de mantener del aire? (*Engañados*, IX, p. 63)

Enlancear/desenlancear v. ‘estar provisto/desprovisto de lanza’

Pajares – [...] No vee que *enlanceado* estoy? (*Engañados*, X, p. 65)

Pajares – Voy a *desenlancearme* (*Engañados*, X, p. 66)

Se trata muy probablemente de dos neologismos pronunciados por el *simple* con la finalidad de producir hilaridad. Procedente de la misma base, el sust. *lanza*, existe un verbo *alancear*²⁹⁸ ‘dar lanzadas’ (*DRAE*) recogido por el *DCELCH*, s.v. *lanza* (junto a *alanzar* y *lancear*) y documentado en la forma *alançearon* en 1385²⁹⁹. El *DRAE* no registra ni *enlancear* ni *desenlancear*, cuyas primeras y únicas atestaciones se encuentran en *Los Engañados*.

²⁹⁵ *CORDE* [15.02.2011].

²⁹⁶ “¿Hay en el mundo un hombre más desdichado que yo, que todo parece que se me deshace o añubla entre manos? Queréys ver que tanto que Luisa del Palomar, criada de Illescas, el *bodegonero*, me tenía en palmas y me hacía tales servicios qual a mi persona pertenecía, y no sé cómo se m'es desaparecida. Creo que algún vellaco y embaydor me l'ancantusado. Pues no sería yo Gutiérrez de Santiváñez, hijo de Buscavida, el de Segovia, si no me supiese dar maña a buscar otra semejante. Aquí me quiero poner en esta esquina a ver d'estas que van y vienen a la plaça, si me querrá creer alguna d'ellas”, Rueda 1908, II: 261.

²⁹⁷ *CORDE* [15.02.2011].

²⁹⁸ Que también se encuentra en la obra: “Y dígame señor, ¿cuántas han de ser los *alanceados*, si plaze a la voluntad de Dios?” (*Engañados*, X, p. 64, parlamento de Pajares).

²⁹⁹ *CORDE* [07.06.2012].

Gramátula ‘gramática’, ‘latín’

De esta voz, deformación del término *gramática*, obtenido a través del sufijo *-ula*, el *CORDE* señala 2 casos, ambos en Lope de Rueda –una en la obra de tema religioso *Auto de los desposorios de Moisés* (1545-1565) y la que estudiamos en *Los Engañados*³⁰⁰–.

Salamanca -¿Algarabía es esta? Es *gramátula*, y aun de la más fina de Alcalá de Humares (*Engañados*, IX, p. 62)

Laminero ‘goloso’

De *lamín*, sust. arag., ‘golosina’ (*DRAE*). El *CORDE* recoge 5 casos de los cuales el primero en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz (siglo XIV), uno en la *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete (primera mitad del siglo XVI), uno en *Buen aviso y portacuentos* de Juan Timoneda (1564). Sin embargo, no documenta el caso de *Los Engañados*.

Salamanca - Yo juro al cielo de Dios que no fue eso hecho sino de hombres *lamineros*. [...] (*Engañados*, VIII, p. 54)

Marigalleta, sust. ‘afeminado ridículo, ‘dama de compañía’³⁰¹

La voz *marigalleta*, según el *CORDE*, se emplea únicamente en este contexto. Alfredo Hermenegildo (en Rueda 2001: 268) traduce el término como sinónimo de ‘afeminado ridículo’, ‘dama de compañía’. No es de la misma opinión González Ollé³⁰² (en Rueda 1973: 14n.) que lo considera “una formación humorística, ocasional, con *mari-*, que comporta la noción de afeminamiento, en correspondencia de ir el personaje con ropa de mujer³⁰³, y *galleta*, nombre de vasijas de diferentes formas, por la grotesca figura del *bobo*, que ya ha suscitado otras imágenes ridículas” y añade que el “compuesto así formado se podía relacionar de inmediato –lo que potenciaría su intencionalidad– con cat. *marieta*, ‘afeminado’. Quizás, pues, Timoneda y el público valenciano no sean ajenos a la nueva formación”³⁰⁴.

³⁰⁰ *CORDE* [07.06.2012].

³⁰¹ Definición del *Glosario* de Hermenegildo (en Rueda 2001: 268).

³⁰² González Ollé discrepa con la definición de ‘dama de compañía’ propuesta por Cotarelo.

³⁰³ El *DCELCH*, s.v. *María*, recoge *Mari* como forma abreviada que se emplea como prototipo de nombre de mujer y como equivalente semántico de ‘mujer’.

³⁰⁴ La solución de González Ollé bien puede encajar con una de las descripciones que se refieren al vestuario femenino de Pajares “Yo le diré: que piensa el otro qu’es el hombre majano o sayalero y dille han que ando hecho *santera* o *dama de forja* (*Engañados*, I, p. 15)”. Sobre la expresión *dama de forja*, véase *supra*, § I.V., 3.

Pajares – Porque quería el señor amo con todo su seso que le fuesse yo acompañando de calle en calle hecho *marigalleta*. (*Engañados*, I, p. 14)

Máscula ‘mácula’

Lope de Rueda, a través del empleo de esta voz, parece jugar con la deformación del cultismo *mácula* y con el sustantivo, de uso antiguo, *másculo/-a* ‘varón, o macho en cualquier especie animal’ (*DRAE*). La forma caracteriza el habla del *bobo*³⁰⁵.

Melchior - Pues ¿de qué? En verdad, señor, que no se ha hallado tras de ella tan sola *máscula* (*Eufemia*, I, p.59)

Nostramo ‘nuestro amo’

Se trata de un rusticismo frecuente en este tipo de personaje en las obras teatrales de la época³⁰⁶.

Melchior - Si le enfrenó *nostramo*, ¿paréscele que era límite de buena crianza, y diera buena cuenta de mí en deshacer lo que señor había hecho? (*Eufemia*, I, p. 66)

Soportativo ‘superlativo’

El significado de este término no está claro: la voz, empleada por el *simple*, es corregida por Leonardo con la forma correcta *superlativo*; sin embargo, González Ollé (en Rueda 1967: 58 n.) duda que la rectificación del amo sea apropiada y traduce *soportativo* como ‘(título honorífico) que soporta (el nombre)’³⁰⁷. No obstante, el término *soportativo* no está documentado en ninguna de las fuentes consultadas, y la intervención del amo parecería destacar la intención de Rueda de poner en boca de Melchior un ulterior ejemplo de voces trabucadas.

Melchior - [...] A ese Melchior échele un *soportativo* y verá cuán recio so con él. (*Eufemia*, I, p. 58)

El habla de Melchior se caracteriza, asimismo, por la deformación de algunos nombres propios y expresiones en otros idiomas. Así hablará de *Adrián* y *Esteban* en lugar de *Adán* y *Eva* y deformará las locuciones latinas *benedicamus Domino* y *Deo gratia* con, respectivamente, *benalicamus dólime* y *don grásilas*:

³⁰⁵ Cfr. Hermenegildo en el *Glosario* de su edición de las comedias (en Rueda 2001: 268).

³⁰⁶ Cfr. infra, *mostramo* § 1.4., i.

³⁰⁷ En Rueda, *ibíd.*

Melchior - Pues, ¿cómo dice la señora Peñalosa que puede ella vivir con mi zapato, siendo todos hijos de Adrián y Estebán? (*Eufemia*, I, p. 61).

Melchior - Y cuando se volvió a decir el *benalicamus dólime*, que responden los otros *don grácilas*, lleguéme ad aquel que le parecía y díjele: «¡Ea, señor! ¿Habremos de ir a casa?» (*Eufemia*, III, p. 79)

Otro caso de trabucamiento es constituido por la frase *vivir con mi zapato*, empleada con la intención de menospreciar lo que se compara³⁰⁸:

Melchior - Pues, ¿cómo dice la señora Peñalosa que puede ella vivir con mi zapato, siendo todos hijos de Adrián y Estebán? (*Eufemia*, I, p. 61).

1.2. Fenómenos morfológicos

Entre los fenómenos morfológicos encontramos un caso de participio regular en lugar de la forma de participio fuerte:

Cubrida ‘cubierta’, ‘puesta’

El participio regular analógico se encuentra en el habla del *simple*. El *CORDE*, hasta 1600, documenta solo los casos presentes en *Los Engañados*³⁰⁹.

Pajares – ¿Qué? ¿No está bien *cubrida*? (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares – ¿Ansí? Ya, ya. ¿Está bien *cubrida*? (*Engañados*, V, p. 37)

Asimismo, entre los fenómenos que se pueden adscribir al sayagués, encontramos dos

³⁰⁸ González Ollé (en Rueda 1967: 13 n.) cita la expresión señalada por Covarrubias “Para responder a uno que os ha dicho: «Soy tan bueno como vos», se suele responder: «No, ni aun como mi zapato», frase alterada, según el filólogo, por Melchior. Señalamos, sin embargo, una locución más sencilla y más cercana –*con mi zapato*– a la trabucada por el *simple*, pronunciada en la comedia *Don Pedro Miago* (1614) de Luis Vélez de Guevara, por el personaje Berrueco a propósito de la comparación con otros pretendientes: “Mentís./Teresa, en lo que decís;/que no podéis igualallos/ *con mi zapato*, Teresa”. *CORDE* [07.07.2012].

³⁰⁹ *CORDE* [07.07.2012]. El corpus, posteriormente a 1600, documenta *cubrido* en el *Arte de la lengua española castellana* (1625) de Gonzalo Correas, donde en el capítulo *Partizipios formados irregularmente, i sus rregulares no usados* se citan los participios, regular e irregular, de *cubrir*. Señala además la presencia de *cobrido* en la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes* (1758) José Francisco de de Isla, y de *cubrida* en *Murcia que se fue* (1872) de Javier Fuentes y Ponte, obra en la que se representan algunos estudiantes en la Murcia del siglo XVII:

E lluego á la postre catedes rompida,
la carzel que agora tu espricto aprisiona,
hollando al lievarse luminica zona
do cabe la muerte comienza la vida;
Allí, non ganoso oiredes cubrida
la vuesa manzilla por voz falagueña
que verás liciones, la eternal enseña
é non á tus plantas por ende movida.

verbos con desinencia analógica con la desinencia general –“echen, salen, saliesen, etc.”³¹⁰– típica del leonés y todavía viva en la zona de Salamanca y de Asturias³¹¹.

Madrugoren ‘madrugaron’

Salamanca - Pues, ¿qué diabros tanto *madrugoren*, que no tuvieron acuerdo de almorçar primero que se huesen, señor huésped? (*Engañados*, VIII, p. 54)

Salioren ‘salieron’

Salamanca - Y dígame, señor mesonero o bodegonero o cómo es su gracia, por vida d’essa cara honrada, ¿sin almorçar se *salioren*? (*Engañados*, VIII, p. 54)

1.3. Fenómenos semánticos

Cobridero ‘lugar donde se cubre le ganado’

Se trata del único caso documentado por el *CORDE*.

Pajares - Apártese vuessa merced de mi *cobridero*, y perdone. (*Engañados*, V, p. 36)

Martilojo ‘martirologio’, ‘calendario’

El *CORDE* recoge las primeras 2 atestaciones en la *General Estoria* de Alfonso X (siglo XIII). A partir de finales del siglo XV hasta principios del XVII se hallan 10 casos: entre estos destacan los ejemplos en la *Comedia Aquilana [Propaladia]* de Torres Naharro, en la boca de Dandario; en la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva, pronunciado por el personaje del *bribón* Centurio –2 veces–; en el *Diálogo de la lengua* (1535-1536) de Juan de Valdés³¹².

La voz se encuentra hasta finales del siglo XVI en *Disparates muy graciosos. Ahora nuevamente compuestos por Diego de Llana de la villa de Almenar* de Diego de Llana (a. 1600).

González Ollé (en Rueda 1973: 66n.) la considera forma usual en el habla de los rústicos en el siglo XVI. El *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (2002: 268), en

³¹⁰ Menéndez Pidal 1994: 312.

³¹¹ En esta desinencia influyó la -o del singular. Cfr. Lapesa 2000: 746 y 768.

³¹² “Acetamos la licencia, y mirad que no os admitiremos los vocablos griegos que la lengua castellana ha tomado de la sagrada escritura, como son escandalizar, atesorar, evangelio, apóstol, ni otros que son como anexos a estos, assí como ciminterio y *martilojo* ni tampoco los que parece sean de la medicina, como cristel, paroxismo, efímera, gargarismo, porque quiero que en sí muestren su antigüedad, porque de otra manera no valerá nada vuestra razón”. *CORDE* [22.04.2012].

la entrada *sayagués*, elenca una serie de términos deformados –nombres de santos, voces espirituales, etc.– entre los cuales recuerda *meartellojo* por ‘martirologio’.

Pajares - De que me hizo ayunar el lunes sin ser ayuno, ni cantallo el *martilajo* de mi bravario. (*Engañados*, X, p. 66)

Sayalero, sust. ‘persona que lleva saya’

El término *sayalero* es nombre de oficio, ‘persona que teje sayales’ (*DRAE*). Exluyendo un único caso de 1872, se trata de voz documentada 40 veces en 7 documentos por el *CORDE*, a partir de finales del siglo XV hasta principios del siglo XVII y empleada por primera vez en el anónimo *Libro de Acuerdos del Concejo Madrileño* (1464-1485)³¹³. Pajares lo emplea con la acepción trabucada de ‘persona que lleva sayas’.

Pajares – Yo le diré: que piensa el otro qu’es el hombre majano o *sayalero* y dille han que ando hecho santera o dama de forja. (*Engañados*, I, p. 15)

1.4. Otros fenómenos léxicos

i. Sustantivos

Cuquillo ‘cuclillo’

La forma aparece, según el *CORDE* 64 veces: la primera documentación es la del *Universal vocabulario en latín y en romance* de 1490, numerosos casos se encuentran en la segunda mitad del siglo XVI y algunos ejemplos se recogen en siglos posteriores³¹⁴ hasta nuestros días.

En nuestro autor recogemos la forma, aparte que en *Los Engañados*, en los *Pasos*, pronunciada por Alameda³¹⁵.

³¹³ Aparte de nuestro caso de *Los Engañados*, todas las ocurrencias menos una (*Acuerdos del Concejo Madrileño*, 1502-1515) se encuentran en los *Libros de Acuerdos del Concejo Madrileño*. 1493-1497 (finales del siglo XV-principios del siglo XVI) y dos en la *Historia eclesiástica indiana* de Fray Jerónimo Mendieta (alrededor de 1604). *CORDE* [22.04.2012].

³¹⁴ Un caso se halla también en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando* (siglo XVII) de Francisco de Quevedo y Villegas. *CORDE* [22.04.2012].

³¹⁵ “¡Para la lámpara del azeite, señores! Trabajosíssima cosa es el hombre santero, que nunca se mantiene sino de mendrugos de pan, que no parezco sino gozque de conejero, que lo matan de hambre porque cace mejor a sabor. Y más, que los gozques que solía tener por amigos, como me ven con este traje, me han desconocido, y como ven que de puerta en puerta ando pidiendo y les recoxgo los mendrugos de pan qu’ellos solían tener por principal matenimiento, assí se vienen a mí, las bocas abiertas, como el *cuquillo* a las mariposas”, Rueda 1999: 128-129.

Pajares - ¿Solo viene? Cuantis que por la otra cantaba el *cuquillo*; que, por vos, siquiera no os trajera Dios acá (*Engañados*, V, p. 40)

Estrógamo ‘estómago’

Se trata del único caso señalado por el *CORDE*³¹⁶. Diferentes variantes de esta forma popular deformada aparecen en las obras de Rueda³¹⁷:

Pajares - [...] Un rollo o rosca de aquellos que han amassado hoy, porque vaya caballero mi *estrógamo*. [...] (*Engañados*, V, p. 39)

Mostramo ‘nuestro amo’

Esta voz popular se encuentra dos veces en *Los Engañados*, y en variantes diferentes en otras obras de Rueda. González Ollé lo considera forma usual en el teatro popular contemporáneo³¹⁸ y comenta: “Rueda emplea otras variantes de esta forma compuesta: *mostramo* (*Los Engañados*, V), *nostramo* (*Eufemia*, I), todas en boca de simples, bien documentadas en otros autores, como también sus variantes, especialmente en personajes rústicos teatrales de los siglos XVI y XVII”³¹⁹.

La voz, en la variante *mosamo*, aparece también en los *Pasos*, en boca del *simple* Alameda³²⁰ y en la *Timbria*, empleado por el *simple* Leno³²¹.

Pajares - Ora juro al cielo de Dios, *mostramo*, si yo sé a qué tengo d’ir, ni a qué efeto vuessa merced m’envía [...]. (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares - Señor amo, *mostramo* es ido por un garrote. (*Engañados*, V, p. 40)

ii. Verbos

Afeitar ‘adornar, hermohear’

El significado primitivo del verbo, forma semiculta procedente del lat. *AFFECTARE* ‘dedicarse (a algo)’ (frecuentativo de *AFFICERE* ‘afectar, disponer’, y este, derivado de *FACERE* ‘hacer’), fue ‘adornar, hermohear’ (de *AFFECTATUS* ‘afectado, rebuscado’). La acepción de ‘raer el pelo’ se encuentra en el *Libro de Apolonio* (siglo XIII) (*DCELCH*,

³¹⁶ *CORDE* [22.04.2012].

³¹⁷ Alameda, en los *Pasos*: “[...] que se desayunasse mi *estrógamo* de cosa que jamás hombre de mi linaje había comido”, Rueda 1999: 97. Cfr. también la voz *trógamo* pronunciada por la *negra* Guiomar, *infra*, § 2.2.1.3., i.

³¹⁸ González Ollé (en Rueda 1973: 36n.).

³¹⁹ González Ollé (en Rueda 1999: 119n.).

³²⁰ “¿Acá está vuessa merced, señor *mosamo*?”, Rueda 1999: 119.

³²¹ “Señor *mosamo*, ¿ya está él acá?”, Rueda 1908, II: 81.

s.v. *afeitar*).

Pajares - Pues díxelo por *afeitar* el vocabro, que mejor dixera encerado o alquitrado, que no embarrado (*Engañados*, I, p. 14)

Alquitrado ‘alquitranado’, ‘ensuciado’

Véase *supra*, en el apartado sobre los extranjerismos, § 4.2.

iii. Conjunciones

Son ‘sino’ o ‘solo’

González Ollé (en Rueda 1973: 13) y Hermenegildo (en Rueda 2001: 273) interpretan la voz como ‘sino’. Parecería más verosímil que se tratara del adverbio ‘solo’.

Pajares - Caí. ¿Hay más, *son* que caí? (*Engañados*, I, p. 13)

iv. Pronombres

Cuantis ‘cuanto’

Se trata del único caso documentado por el *CORDE* en la época de Rueda. La forma probablemente se relacione con la pátina arcaizante y latinizante de la que estaba connotada el habla rústica. Hoy sigue en uso el vulgarismo *cuanti*³²².

Pajares - [...] sé qu’ell’otro ni la otra no son agora tan niños que no sabrán venirse, *cuantis* más que ya es hora de comer y la mesma hambre los ha de acarrear a casa como a mochachos huidores (*Engañados*, V, p. 36)

Pajares -¿Solo viene? *Cuantis* que por la otra cantaba el cuquillo; que, por vos, siquiera no os trajera Dios acá (*Engañados*, V, p. 40)

Nótese, si embargo, la forma correcta:

³²² El *CORDE* documenta el vulgarismo *cuanti* 29 veces en 17 documentos a partir de mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XX (5 casos en el siglo XVI, en la obra *Quinquenarios o Historia de las guerras civiles del Perú* de Pedro Gutiérrez de Santa Clara). *CORDE* [22.07.2012]. El *CREA*, en el siglo XX, registra 5 casos. Recordemos, también, el uso de *cuanti*, en el siglo pasado, en las letras del cantante, compositor y poeta uruguayo Alfredo Zitarrosa, *Pa el que se va* (“cuanti más lejos te vayas más te tenés que acordar”), y *La coyunda* (“cuanti más largo el lazo más larga la ausencia”, “cuanti más tiempo pase tendrás más recuerdos”). *CREA* [22.07.2012].

Pajares - Y dígame señor, ¿cuántas han de ser los alanceados, si plaze a la voluntad de Dios?
(*Engañados*, X, p. 64)

2. El habla de las *negras* Guiomar y Eulalla. Caracterización lingüística³²³

Como se ha puesto de manifiesto en los capítulos en los que se trata de los personajes, el personaje de la *negra* apoya su comicidad en la lengua en la que se expresa. Del análisis de las escenas se pueden señalar unas formas que si, por un lado, pueden atribuirse a la realidad del habla de los esclavos negros en España, por otro, son fenómenos arbitrarios de deformación lingüística que solo aspiran a engendrar la risa. Reelaborando la clasificación realizada por Chasca, podemos catalogar las expresiones empleadas por los *negros* en las comedias en: 1) desviaciones de la norma que se pueden atribuir al habla portuguesa; 2) fenómenos atribuibles a la interferencia de la lengua nativa; 3) fórmulas de imitación del habla de los personajes rústicos y de la variante andaluza; 4) formas humorísticas³²⁴.

En este apartado se realizará un estudio de los términos y expresiones que caracterizan el habla de la *negra*³²⁵. Se podrán apreciar casos de vacilación vocálica propios de la época o reflejos de rusticismos y vulgarismos, transgresiones o deformaciones deliberadas para producir hilaridad, faltas de concordancia, etc.

2.1. Fenómenos de deformación fonética atribuibles al habla (convencional) de los esclavos en las comedias

El habla de los personajes negros intenta imitar la lengua de los esclavos que no dominaban la lengua castellana, y se caracteriza por el empleo de estructuras que derivan del calco de hábitos lingüísticos de la lengua materna africana, y, en muchos

³²³ Para el siguiente análisis se tendrán en cuenta el estudio sobre la fonología del habla de los *negros* en el primer teatro español de Chasca 1946 y el análisis de los rasgos lingüísticos del personaje *negro* en la tonadilla del siglo XVIII de De la Fuente Ballesteros 1984b. En su artículo, Chasca analiza la lengua empleada por los personajes negros en las obras teatrales de Lope de Rueda, Diego Sánchez de Badajoz, Luis de Miranda, Gil Vicente y en la novela de Feliciano de Silva.

³²⁴ Chasca 1946: 325 propone la siguiente clasificación: 1) fenómenos particulares de estos personajes; 2) estructuras imitadas del habla de los personajes rústicos y de la variante andaluza; 3) desviaciones de la norma que se pueden atribuir al habla portuguesa; 4) formas humorísticas. Para un análisis sintético de la lengua empleada por el personaje de la *negra*, véase Veres D'Ocón 1950: 207 y ss.

³²⁵ A propósito del habla de la *negra*, Veres D'Ocón 1950: 207 plantea la cuestión de la dificultad de considerar la lengua convencional empleada por las *negras*, en estas comedias, reflejo del idioma real hablado por los esclavos: "Su jerga presenta características más arbitrarias todavía [que la de los *moros* de las obras de Rueda] y es difícil deducir qué es lo que puede haber de realidad en la transcripción de esta habla jergal: encontramos vulgarismos comunes en varias regiones dialectales, al mismo tiempo que otros fenómenos difíciles de explicar fonológicamente".

casos, mezclan con formas o giros idiomáticos de otras lenguas, especialmente del portugués.

2.1.1. Fenómenos de deformación atribuibles a interferencia del portugués

Como se ha señalado, las características que definen el personaje de la negra reflejaban rasgos reales relativos a los esclavos negros de España, deformados con finalidades humorísticas. Como se ha dicho en el cap. III, § 1.3.1, los esclavos presentes en España provenían de algunas regiones de Angola y, una vez llegados a España, aprendían la lengua española de manera imperfecta –una variante deformada en los niveles fónico, morfosintáctico y léxico-semántico–, con numerosas interferencias, no solo de su propio idioma, sino también del portugués, primera lengua extranjera con la que venían en contacto.

2.1.1.1. Fenómenos fonéticos

2.1.1.1.1. Vocalismo

i. Vocales átonas

En algunos casos se hallan términos con vacilación vocálica que se podrían adscribir al sonido cerrado de la pronunciación de las vocales portuguesas.

Diguito ‘Dieguito’

Quizás la forma intente reproducir el cierre vocálico que al oído español tenía que caracterizar la lengua portuguesa. En la reducción diptongo *-ie-* > *-i-* puede influir la asimilación de la *-í-* tónica.

“Por esso primer fijo que me nacer en Potugal le llyar *Diguito*, como señor si saragüelo” (*Engañados*, III, p. 29)

Dízime ‘me dice’

“Anagoras, señor, y *dízime* señora Clavela: «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante»” (*Engañados*, III, p. 24)

Siñor, *-a* ‘señor, -a’

En *Los Engañados* se halla 10 veces la forma *siñor* y 14 la forma *siñora*. De la forma

siñor, se encuentran numerosos casos en los *Pasos*, en el habla del *paje* Gasconillo (una vez) y de la *negra* Fulgencia (5 veces) y en la comedia *Eufemia* en los parlamentos de la *negra* Eulalla (7 veces).

La forma es bastante común a partir de 1517 hasta nuestros días fuera de este estrato social; en las obras del siglo XVI se pueden apreciar 28 casos, en las del siglo XVII 8 casos, 3 en el siglo XVIII y 2 en el siglo XIX.

El femenino *siñora*, aparte que en *Los Engañados* se encuentra en los *Pasos*, una vez en los parlamentos de Fulgencia y 3 veces en la comedia *Eufemia* en el habla de Eulalla. La forma no es infrecuente en las obras a partir de 1545: se cotejan 17 casos en el siglo XVI, 6 en el siglo XVII, uno en el siglo XVIII, y todavía se halla en obras hasta 1958³²⁶.

No es fácil distinguir si se trata de lusismo o de rusticismo del habla de los personajes de clase social baja.

“Ya bo, *siñor*” (*Engañados*, III, p. 22)

“¿Esso me le si, *siñor*, delante de la honras de mi caras?” (*Engañados*, III, p. 23)

“¡Ay, *siñor* Jesun Cristo!” (*Engañados*, III, p. 23)

“Sin *siñor*, y de xamín y de monqueta para adobar aquele guante que le tiene comendaros” (*Engañados*, III, p. 23)

“En apué, ¿no me manda *siñora* Clavela que colamo la flor de la cucucena?” (*Engañados*, III, p. 23)

“¡*Siñora*, que lesir *siñor*!” (*Engañados*, III, p. 24)

“Por esso primer fijo que me nacer en Potugal le yamar Diguito, como *siñor* su saragüelo” (*Engañados*, III, p. 29)

“Sí, *siñora*, doña Bialaga yamar *siñora* mi madre, y *siñor* mi padre Eliomor, cuenta que quiere lesir don Diegoz” (*Engañados*, III, p. 29)

“¡Ay, *siñora*! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, *siñora*, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m'escribió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (*Engañados*, III, 29)

“¡Ay, *siñor* mios, a taloras!” (*Eufemia*, VII, p. 102)

“*Siñor*, presentame la *siñora* Doñaldoza, un prima mía una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos; y como yo sa tan delicara, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos la mala ganas.” (*Eufemia*, VII, p. 102)

“Sí, sí, guáreme Dios; ya me envia a visitar la *siñora* nabadessa la monja santa Pabla, y me dice que me enviará una malacina para que me le quita como la manos” (*Eufemia*, VII, p. 102)

³²⁶ CORDE [22.04.2012].

“Pues, a buena fe que ha sinco noche que face oracion a *siñor* Nicolás de Tramentinos” (*Eufemia*, VII, p. 102)

“¿Y cómo, *siñor*, no miras más que esos? ¿Paréscete a vos que daba yo bon jemplo y cuenta de mi linajes? ¿Qué te dirá cuantas *siñoras* tengo yo por mi migas en esta tierras?” (*Eufemia*, VII, p. 103)

“*Siñor*, o na forza ne va nerrechos se pierde. Honra y barbechos no caben la sacos” (*Eufemia*, VII, p. 103)

“¿Quin ficios, *siñor* Pollos?” (*Eufemia*, VII, p. 104)

“Agora sí me contenta; mas ¿sabe qué querer yo, *siñor* Pollos?” (*Eufemia*, VII, p. 104)

“Sí, sí ya la digo yo na sablo; mas sabe que me falta rogar a *siñora* doña Betriz que me presa un ventayos para caminos” (*Eufemia*, VII, p. 104)³²⁷

Ringlonsito ‘rengloncito’

La voz, que presenta vacilación /e/ > /i/, como la anterior, *siñora*.

“¡Ay, *siñora*! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, *siñora*, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m'escribió un carta, a que la *ringlonsito*. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fiijo mío!” (*Engañados*, III, p. 29)

Bo ‘voy’

La voz, que reproduciría el port. *vou*³²⁸, se encuentra una vez en *Los Engañados*. Hallamos esta forma verbal documentada, con la misma grafía, alrededor de de 1414 en el libro anónimo *Traducción de Lanzarote del Lago*, en el que aparece 3 veces. Otros ejemplos en la literatura de la época se encuentran en el *Cancionero castellano de París* (siglo XV), en el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (siglo XV-XVI: uno de los textos es el mismo del *Cancionero castellano de Paris*) –donde se halla 2 veces– y en el *Árbol de batallas de Honoré Bouvet*, de Antón de Zorita (siglo XVI)³²⁹.

“Ya *bo*, *siñor*, ¡Jesú, Jesú! Libramela Dios de la diablo” (*Engañados*, III, p. 22)

ii. Vocales tónicas

En el ámbito del vocalismo tónico también podemos hallar unas formas con cierre del timbre de las vocales.

³²⁷ También se encuentra un caso de *señor* “¡Señor Pollos, señor Pollos!” (*Eufemia*, VII, p. 105).

³²⁸ Cfr. Chasca 1946: 339.

³²⁹ CORDE [22.04.2012].

Turo ‘todo’

La voz se encuentra también en los *Pasos*, en un parlamento de Fulgencia³³⁰. Se trata de otro probable caso en el que se refleja el cierre vocálico portugués.

“Anda, señora, dalen diablo aquesan movadiya. *Turo* día, *turo* día trabajar, ¡nome la padre, la fiyo, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

“¡Jesú! Ofréscome la Dios *turo poreroso, criaror* na cielos e na tierras” (VIII, p. 101)

En el vocalismo tónico se encuentran casos de no diptongación de -O- y -E- latinas que puede reflejar la forma portuguesa:

Ben ‘bien’

“Callan, fija Guiomá, aprender *ben* a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante.” (*Engañados*, III, p. 24)

Bon, bona ‘buen’, ‘buena’

“¿Paréscete vos que so sa *bon* xemplos a la ventana de una dueña honradas recogidas como yo [...]” (*Eufemia*, VII, p. 101)

“Pues a *bona* fe, que sa la persona de mala ganas.” (*Eufemia*, VII, p. 102)

“¿Y cómo, señor, no miras más que esos? ¿Paréscete a vos que daba yo *bon* jemplo y cuenta de mi linajes? ¿Qué te dirá cuantas señoras tengo yo por mi migas en esta tierras?” (*Eufemia*, VII, p. 103)

Mandamento ‘mandamiento’, ‘orden judicial’

La primera documentación del término sin diptongo es de 1259, en un *Documento de venta*; también se encuentran muchos ejemplos anteriores –a partir de 1020– en latín.

Asimismo se documenta –entre otros– la presencia del término en el *Libro de las Cruces* de Alfonso X –también de 1259–, en la *Crónica de los estados peninsulares* (1305-28), en documentos notariales y en algunos otros textos historiográficos del siglo XIV, en uno filosófico del siglo XV, en la *Comedia Rosabella* de Martín de Santander (1550), y todavía en 1619 en *Mira de Amescua*³³¹.

³³⁰ “*Turo* me lo conozco, *turo* me lo entiendes, masamo corrido, que delante que bien quiereme ofrentar aquesa rapaza [...]”, Rueda 1908, II: 102.

³³¹ *CORDE* [22.04.2012]. En los mismos *Pasos* (Rueda 1999: 198), sin embargo, aparece la forma *mandamiento*: “[...] y de sacar prendas sin *mandamiento*”.

“Cagajón paral merda, tomá pala vos y a *mandamento*.” (*Engañados*, III, p. 30)

Merda ‘mierda’

La voz falta de diptongo aparece 39 veces en 20 documentos y es atestiguada por primera vez en el *Fuero de Brihuega* (siglo XIII).

“Cagajón paral *merda*, tomá pala vos y a *mandamento*.” (*Engañados*, III, p. 30)

Terra ‘tierra’

Además que en *Los Engañados*, la forma se encuentra también en los *Pasos*, en las partes de la *negra* Fulgencia.

“No, señor, que ya tenemo un prima mía contrita na religiona monja priora nabadessa ayá en mi *terra* de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos muntiplicar a mundos.” (*Engañados*, III, p. 24)

2.1.1.1.2. Consonantismo

i. Rotacismo

En *Los Engañados* se documentan algunos casos de rotacismo, también característicos de la lengua portuguesa. Este fenómeno, como ya se observado, se aprecian también en el habla de otros personajes de clase social baja. El intento de reproducir de manera realista la pronunciación de los esclavos provenientes de África a través de Portugal bien podría ajustarse, en estos casos, a la forma empleada comúnmente en la caracterización del *simple* en las comedias de la época, en las que encontramos voces que coinciden con las de los *rústicos* y *simples* que emplean el habla sayaguesa.

Diabro ‘diablo’

La forma se encuentra también en el habla de Pajares. La confusión de la líquidas en posición explosiva, como se ha adelantado, es un rasgo del leonés que aparece en los personajes rústicos en el teatro³³².

Sin embargo, en la caracterización de la *negra* Guiomar, puede tratarse del reflejo del habla portuguesa en la que también se puede apreciar ese fenómeno.

“Anda, señora, dalen *diabro* aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, la

³³² Véase *supra*, § 1.1.2., i.i.i.

fiyo, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

“Ya bo, señor, ¡Jesú, Jesú! Libramela Dios de la *diabro*” (*Engañados*, III, p. 22)

“Anda, ofrezco tan *diabro*” (*Engañados*, III, p. 27)

Muntipricar ‘multiplicar’

Se trata del único caso documentado en el *CORDE*³³³. Probablemente en esta voz haya una intención deformadora para producir hilaridad.

“No, señor, que ya tenemo un prima mía contrita na religiona monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos *muntipricar* a mundos.” (*Engañados*, III, p. 24)

Pratoz ‘platos’

No es forma infrecuente en Rueda³³⁴, ya que se encuentra en los *Pasos*, pronunciado por el *simple* Alameda: es este caso también, puede ser rusticismo o lusismo.

“En apué, ¿no ponemo la oya? En apué, ¿no paramo la mesa? En apué, ¿no fregamo la cudeya y la *pratoz*?” (*Engañados*, III, p. 23)

ii. Mantenimiento de *f*- latina

Asimismo, en los parlamentos de Guiomar y de Eulalla se pueden apreciar unos casos de mantenimiento de *f*- latina que podría adscribirse tanto al habla de los negro que habían vivido en Portugal o habían tenido contacto con la lengua portuguesa (lusismo), como al habla rústica (sayagués).

Fablar ‘hablar’

Probable forma híbrida entre el portugués *falar* y la voz etimológica.

“Que bosa mercé que paro bentana, que queremos *fablar* con ella” (*Engañados*, III, p. 25)

“La papagayos para que enseña a *fablar* en jaula, y lo mona para que la tengas yo a mi puerta como dueña de estabro” (*Eufemia*, VII, p. 104)

Faser, fazer ‘hacer’

Es el único caso encontrado en *Los Engañados*. La primera documentación, que se remonta a 1245, se encuentra en una anónima *Carta de venta*. Se puede tratar de

³³³ *CORDE* [22.04.2012].

³³⁴ “[...] y como había tantos platos por allí [...], Rueda 1999: 111; “[...] Pues en despegalla del *prato* se ha detuvido más Luquillas qu’en todo”, Rueda *ibíd.*

lusismo.

“¿Esso me le si, señor, delante de la honras de mi caras? ¡Farta de la fazendas tenemo que *faser!*”
(*Engañados*, III, p. 23)

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me *faze* lágrima yorar; téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m'escibió un carta, a que la ringlonsito” (*Engañados*, III, 29)

“¿Paréscete vos que so sa bon xemplos a la ventana de una dueña honradas recogidas como yo, *facen* aquella cortesía a taloras” (*Eufemia*, VII, p. 101)

“Pues, a buena fe que ha sinco noche que *face* oracion a señor Nicolás de Tramentinos”
(*Eufemia*, VII, p. 102)

“Para *facen* una muda para la manos” (*Eufemia*, VII, p. 106)

Fazendas ‘ocupaciones’

La voz es herencia del gerundivo latín FACENDA, ‘cosas que hay que hacer’. En la lengua de Guiomar es lusismo.

“¡Ay, señor Jesun Cristo! ¿Qué fazendas me lo *pides?*” (*Engañados*, III, p. 23).

Fiyo ‘hijo’, *fijo*, -a ‘hijo, -a’

La forma *fiyo* es atestiguada por el *CORDE* a partir de alrededor de 1225 hasta 1550: numerosos casos se encuentran en la *Leyenda de Alejandro Magno* (mediados del siglo XVI). El femenino *fiya* se documenta a partir de 1233 hasta 1550 (también se hallan casos la *Leyenda de Alejandro Magno*) y en los *Pasos de Rueda*, en la parte de la *negra Fulgencia*³³⁵. Esta voz con yeísmo es propia también del leonés y del sayagués; y todavía en una obra argentina de 1908, *La gloria de don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe Segundo*, de Enrique Larreta, se puede apreciar la forma *fiyo*³³⁶.

La voz *fijo/-a*, en el siglo XV, se encuentra en Gil Vicente y en el *Cancioneiro de Resende*³³⁷. También está documentada por el *CORDE* 3813 veces. Sin embargo, considerado que Lope de Rueda emplea esta grafía para los parlamentos del personaje de la *negra*, parece más apropiado considerarla una manera de representar la fricativa palatal sonora de la voz portuguesa.

³³⁵ “Mira, *fiya*, la pan morenicas llevas la terraz.”, Rueda 1908, II: 103.

³³⁶ “Yo vengo á desengañavros agora, descreyentes, servidores de las ídolas -exclamó con voz agorera y fatal-. Echaréis á Agar y á su *fiyo*, está escribto, y con ellos iráse la dicha. Ya no habrá quien vos riegue la vega, ni quien enseñoree el arado, ni quien sepa sembrar y recoger, ni quien os adobe olores finos.” *CORDE* [22.04.2012].

³³⁷ *CPor* [07.07.2012].

“Anda, señora, dalen diabro aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, la *fiyo*, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

“Callan, *fija* Guiomá, aprender ben a colar la flores” (*Engañados*, III, p. 24)

“Mira, mira, *fija*, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (*Engañados*, III, p. 28)

“¡Ay, señora! ¿Pensar bosa mercé que san yo *fija* de alguno negra de par ahí?” (*Engañados*, III, p. 28)

“¡Ay, entraña la mía, *fijo* mío!” (*Engañados*, III, 29)

“Por esso primer *fijo* que me nacer en Potugal le yamar Diguito, como *siñor* su saragüelo” (*Engañados*, III, p. 29)

“Aquella mochacho, aquella mi *fijo*, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén.» ¡Ay! ¡Dios te la preste, *fijo* de la coraçón y de l'antrañas!” (*Engañados*, III, p. 30)

Gila Gonzale / de la villa yama, / no sé yo, madres, / si me l'abriré / Gila Gonzale / yama la torre / abríme la voz / *fija* Yeonore / porque lo cabayo / mojabá falcone / No sé yo madres, /si me l'abriré. (*Eufemia*, VII, p. 100-101)

¡Malaños para vos! ¿y paréscete bien a la *fija* de la hombre honrados facer cudolete a la puta ajenas? (*Eufemia*, VII, p. 101)

“Yo quiere con un cagañero, dice mi amo que no, que más quiere con unoz potecarioz; yo dice que no. Dice mi amo: «Caya, *fija*, que quien tenga l'oficio tenya la maleficio.» (*Eufemia*, VII, p. 103-104)

“¡Ay, mal logradoz! Por ciertos que me pesas como si no fueras mi *fijo*; mas si marinas busca, tome lo que baila” (*Eufemia*, VII, p. 105)

iii. Representación de la grafía *-lh-* del portugués

Fiyo ‘hijo’

Veres D'Ocón 1950: 213 explica que “Esta y es muy probable (téngase presente la vacilación con *fijo*, *fija*) que dejara oír cierto rehilamiento que haría vacilar el sonido entre una y fricativa y una *ž* sin labialización, o entre *ÿ* africada y *z*' [...]”.

“Anda, señora, dalen diabro aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, la *fiyo*, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

iv. Representación de la grafía *-nh-* del portugués

Tenya ‘teña > tenga’

“Yo quiere con un cagañero, dice mi amo que no, que más quiere con unoz potecarioz; yo dice que no. Dice mi amo: «Caya, fija, que quien tenga l’oficio *tenya*³³⁸ la maleficio.» (VII, p. 103-104)

2.1.1.2. Fenómenos morfológicos

i. Adjetivos

Aquele ‘aquel’

La forma, bastante frecuente en español medieval –12 casos en 7 documentos–, se encuentra en un *Fuero* de Cáceres (siglo XIII), en un documento notarial, la *Cesión de bienes de Silos* de 1237 –2 veces–, en una anónima *Traducción de las Cantigas de Santa María* (siglo XIII), en el *Fuero de Salamanca* (anterior a 1300), y aparece distintas veces en las *Siete Partidas de Alfonso X* (1491)³³⁹. Aquí se puede tratar de lusismo.

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m’escibió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como un flor de *aquele* campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (*Engañados*, III, p. 29)

“Sin señor, y de xamín y de monqueta para adobar *aquele* guante que le tiene comendaros” (*Engañados*, III, p. 23)

Aquesse, aquese ‘ese’³⁴⁰

Dicha grafía es muy difundida, ya que se encuentran, en la literatura medieval y renacentista, 195 casos en 126 documentos³⁴¹. También puede tratarse de la forma antigua del demostrativo portugués³⁴².

³³⁸ Se trata, quizás, de la forma más anticuada *teña*. Sin embargo, no hay que descartar que se trate de la reproducción de [ɲ], en cuyo caso no se trataría de yeísmo.

³³⁹ *CORDE* [20.01.2006].

³⁴⁰ Para la forma *aquesse*, véase *supra*, §I.II, 8.

³⁴¹ La forma está documentada por primera vez en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII), y aparece luego en unos ordenamientos legales de 1251, el *Privilegio del rey don Alfonso en el que confirma el concedido por su padre a Sevilla*, en el *Privilegio que dio el rey don Fernando a Sevilla cuando la ganó*, en la *General Estoria. Segunda parte* (siglo XIII), y entre otros, hay que mencionar los siguientes casos ilustres: el *Libro de buen amor* (1330-1343), el *Cancionero de Baena* (1406-1435), la poesía de Juan de Mena (siglo XV), las *Siete Partidas de Alfonso X* (1491), la *Gramática Castellana* de Lebrija (1492) –se trata, por lo tanto, de una forma usual–, en Juan del Encina (finales del siglo XV), en la *Comedia Ymeneá*

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela: «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de *aquesse* que adoba la guante»” (*Engañados*, III, p. 24)

“¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to lo rombres. A otro güeso con aquese perro, que yo ya la tengo rosegadoz” (*Eufemia*, VII, p. 103)

ii. Aglutinación de preposición y artículo

Na

Se trata de casos que Chasca (1946: 336) considera forma nasalizada empleada para sustituir los artículos *la*, *las*, *los* o por la preposición + artículo. Nosotros nos inclinamos a pensar que se trate de la representación de la preposición articulada portuguesa *na* ‘en la’.

“No, señor, que ya tenemo un prima mía contrita *na* religiona monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos muntiplicar a mundos.” (*Engañados*, III, p. 24)

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina *na* Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (*Engañados*, III, p. 28)

“¡Jesú! Ofréscome la Dios turo poreroso, criaror *na* cielos e *na* tierras” (*Eufemia*, VII, p. 101)

“Señor, presentame la señora Doñaldoza, un prima mía una hojetas de lejías para rubiarme *na* cabeyos; y como yo sa tan delicara, despojame *na* cabeza como *nas* ponjas; pienso que tenemos la mala ganas.” (*Eufemia*, VII, p. 102)

“Ya yo lo veo, señor, mas quiere voz sacarme na³⁴³ pues perdida *na* tierra que te conozco” (*Eufemia*, VII, p. 103)

“Señor, o *na* forza ne va nerrechos se pierde. Honra y barbechos no caben la sacos” (*Eufemia*, VII, p. 103)

“Así la verdad, que aunque tengo la cara *na* morenicas, la cuerpo tienes como un terciopelo dobles” (*Eufemia*, VII, p. 106)

También encontramos un caso de aglutinación de la preposición *para* con el artículo:

de Torres Naharro (1517); se documentan numerosos casos en las comedias de Jaime de Huete, *Comedia Tesorina* (alrededor de 1528), y *Comedia Vidriana* (1535); y en el mismo Lope de Rueda –se hallan 6 casos–, aparte que en *Los Engañados*, en la *Comedia llamada Medora* (1545) y en los *Pasos* (1545-1565). *CORDE* [20.01.2006].

³⁴² La forma *aquesa* se encuentra en los *Pasos*, en los parlamentos de la *negra* Fulgencia: “Turo me los conozco, turo me lo entiendes, masamo corrido que delante que bien quiéresme ofrentar *aquesa* rapaza”, Rueda 1908, II: 102, “Qué mal brasada te veas *aquesa* yenguas”, Rueda 1908, II: 106.

³⁴³ Interpretamos esta partícula como parte de la locución *na pues* (en *apué*s ‘después’). Véase *infra*, s.v. *en apué*.

Paral ‘para el’

“Cagajón *paral* merda, tomá pala vos y a mandamento.” (*Engañados*, III, p. 30)

2.1.1.3. Fenómenos léxicos

Bosa mercé ‘Vosa Merced’

La expresión representa la forma portuguesa *vossa*³⁴⁴. El *CORDE*³⁴⁵ trae estas citas de *Los Engañados* como primera documentación de la voz. La forma es atestiguada también en el *Cancionero castellano de París* (segunda mitad del siglo XV).

“Que *bosa mercé* que paro bentana, que queremos fablar con ella” (*Engañados*, III, p. 25)

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira *bosa mercé* que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (*Engañados*, III, p. 28)

“¡Ay, señora! ¿Pensar *bosa mercé* que san yo fija de alguno negra de par ahí? Ansí haya bono siglo álima de doña Bialaga, señora” (*Engañados*, III, p. 28)

Nome ‘nombre’

Podría tratarse de un calco caricaturesco de la forma eclesiástica o de lusismo.

“Anda, señora, dalen diabro aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡*nome* la padre, la fiyo, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

2.2. Fenómenos de deformación fonética atribuibles a la influencia de la lengua nativa de los negros

El habla de los personajes *negros* intenta imitar la lengua de los esclavos que no dominaban la lengua castellana, y se caracteriza por el empleo de estructuras que derivan del calco de hábitos lingüísticos de la lengua materna africana, y, en muchos casos, mezclan con formas o giros idiomáticos de otras lenguas, especialmente del portugués.

³⁴⁴ Cfr. Chasca 1946: 339.

³⁴⁵ *CORDE* [20.01.2006].

2.2.1. Fenómenos fonéticos

2.2.1.1. Vocalismo

Por lo que se refiere al vocalismo, Chasca 1946: 335 indica algunos fenómenos de cambio de vocales.

2.2.1.1.1. Cambio de vocales

i. Vocales átonas

Por lo que se refiere al vocalismo átono, se presentan algunas manifestaciones de vacilación vocálica. Se trata, según Chasca, de la adaptación de las vocales españolas a un sistema fonético más rico en variaciones de abertura y cierre vocálico.

Antrañas ‘entrañas’

Se trata del único caso documentado por el *CORDE*³⁴⁶. Es probable que se trate de una deformación que intente reproducir las dificultades de los esclavos en el reproducir las vocales españolas y que, al mismo tiempo, tenga como finalidad la hilaridad del público.

“Aquella mochacho, aquella mi fijo, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén.» ¡Ay! ¡Dios te la preste, fijo de la coraçón y de *l'antrañas!*” (*Engañados*, III, p. 30)

Cudolete ‘codolet’ (voz catalana por ‘burlas en las puertas’)

El término es explicado por González Ollé³⁴⁷ como ‘burla que es fa i molèstia que es dóna als habitants d’una casa, tirant pedres a les finestres i portes’.

“¿Y paréscete bien a la fija de la hombre honrados facer *cudolete* a la puta ajenas?” (*Eufemia*, VII, p. 101)

Gorgüença ‘vergüenza’

“¡Miráme la salmandera! ¿Ha viso qué pantasía tiene, cara de sin *gorgüença?*” (*Engañados*, III, p. 28)

³⁴⁶ *CORDE* [20.01.2006].

³⁴⁷ En Rueda 1967: 101n.

Machacha ‘muchacha’

La vacilación vocálica se encuentra también en los *Pasos*, en los parlamentos de Fulgencia³⁴⁸.

“¿Chuchuleta, *machacha*! -Siñora, no, responder, piensa que sa muerta.” (*Engañados*, III, p. 26)

Mochacho ‘muchacho’

Se trata de forma que puede derivar también de la imitación del habla rústica ya que es presente también en el habla del *simple* Pajares³⁴⁹.

“Aquella *mochacho*, aquella mi fiyo, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén.» ¡Ay! ¡Dios te la preste, fiyo de la coraçón y de l'antrañas!” (*Engañados*, III, p. 30)

Malacina ‘medicina’

El término muestra un doble cambio, vocálico y consonántico (véase *infra*, § 2.2.1.2.1., i.ii). No se recoge ningún otro caso. Se trata, probablemente, de un juego de palabras construido, casi a modo de oxímoron, con la raíz *mal-* de *malo*.

“Sí, sí, guáreme Dios; ya me envia a visitar la siñora nabadessa la monja santa Pabla, y me dice que me enviará una *malacina* para que me le quita como la manos” (*Eufemia*, VII, p. 102)

Mequero ‘mosquero’

“Callan, fija Guiomá, aprender *ben* a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante.” (*Engañados*, III, p. 24)

Proguntar ‘preguntar’³⁵⁰

“¡Jesú, Jesús! ¿No mira bosa mercé que *proguntar* quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y

³⁴⁸ “¿No cayarás, putiya? ¡Hay, qué mala *machacha*! Que mal brassada te veas aquessa yengua.”, “Pues, ¿qué mientes, *machacha*?” Rueda 1908, II: 106.

³⁴⁹ Véase *supra*, § II, 1.1.1.

³⁵⁰ Considérese, sin embargo, el fragmento extrapolado de la *Correspondencia* (1847-1857) de Juan Valera (Imprenta Alemana, Madrid, 1913): “El señor don Pedro es también muy purista y doctísimo filólogo. Sus cortesanos tratan de imitarle, ocupándose de la lengua y procurando menearla con maestría. Dos de estos cortesanos tuvieron ha poco una profunda discusión filológica en presencia de S. M. Sostenía el uno que se decía *proguntar* y el otro aseguraba que preguntar era como se decía. El Emperador los estuvo escuchando largo rato, y al cabo, señalándoles sucesivamente con el dedo, les dijo: “ni pro ni pre”, y les volvió las espaldas muy enojado. Aturdidos ellos con esto, empezaron á indagar cómo habían de decir en adelante y, después de varias consultas, vinieron á descubrir que en portugués se dice perguntar. Por este orden se va aquí adoctrinando la gente poco á poco”. *CORDE* [20.01.2006].

tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras.” (*Engañados*, III, p. 28)

Sabrina ‘sobrina’

Probable deformación intencionada.

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo *sabrina* na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras.” (*Engañados*, III, p. 28)

ii. Vocales tónicas

Quin ‘quien’

El *DME* recoge *quin* (del lat. QUI) como forma empleada en los siglos XII y XIII. Sin embargo, este caso de monoptongación, lejos de ser la reproducción de un arcaísmo, parece manifestar, por un lado, la voluntad de reflejar la mala asimilación del idioma extranjero y la dificultad de vocalizar el diptongo, y, por el otro, la intención de suscitar hilaridad.

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar *quin* sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras.” (*Engañados*, III, p. 28)

“¿*Quin* sa borracha, Chuchuleta? [...]” (*Engañados*, III, p. 29)

“¿*Quin* ficios, señor Pollos?” (*Eufemia*, VII, p. 104)³⁵¹

Betritz ‘Beatriz’

También esta reducción podría representar la escasa capacidad de reproducir los diptongos, o reflejar la intención de producir hilaridad entre el público.

“Sí, sí ya la digo yo na sablo; mas sabe que me falta rogar a señora doña Betritz que me presa un ventayos para caminos” (*Eufemia*, VII, p. 104)

2.2.1.2. Consonantismo

Por lo que se concierne el consonantismo, Chasca 1946 señala algunos fenómenos que se pueden atribuir al habla de los negros: 1) casos de cambio consonántico debido a la

³⁵¹ En la comedia *Eufemia*, sin embargo, aparece la forma *quién*: “¿*Quién* esa ahí? ¡Jesu! O la voz me la miente, o sa aqueya que yama mi señor Pollos.” (*Eufemia*, VII, p. 102).

confusión entre *d~l*, *d~r*, *l~r*, *r~rr*; 2) nasalización.

2.2.1.2.1. Cambios consonánticos

Chasca 1946: 326-330 detecta en el habla de los negros una propensión a cambios consonánticos debido a la confusión entre fonemas cuyo punto de articulación es dental (*d*), alveolar (*l*, *r*) y prepalatal (*l*).

i. Cambio de *d* con consonantes líquidas:

Como señala Chasca 1946: 326-327, el habla del personaje de la *negra* presenta algunos fenómenos de cambio consonántico *d~r*, *d~l*.

i.i. Cambio de *-d-* > *-r-*³⁵²:

Comendaros ‘encomendado’

La forma presenta cambio de consonante, aféresis y paragoge (para estos dos fenómenos, véase *infra*, § 2.2.1.2.3., y § 2.2.1.3.).

“Sin señor, y de xamín y de monqueta para adobar aquele guante que le tiene *comendaros*” (*Engañados*, III, p. 23)

Criaror ‘criador’

“¡Jesú! Ofréscome la Dios turo poreroso, *criaror* na cielos e na tierras” (*Eufemia*, VIII, p. 101)

Delicara ‘delicada’

“Señor, presentame la señora Doñaldoza, un prima mía una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos; y como yo sa tan *delicara*, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos la mala ganas.” (*Eufemia*, VII, p. 102)

Poreroso ‘poderoso’

“¡Jesú! Ofréscome la Dios turo *poreroso*, *criaror* na cielos e na tierras” (*Eufemia*, VIII, p. 101)

³⁵² Un fenómeno parecido, de cambio *-dr-* > *-ir-* concierne también al castellano desde los orígenes del idioma. El cambio ha engendrado a menudo la evolución *-ir-* < *-r-*, monopotongación que, en el caso de *-adr-* > *-air-* > *-ar-*, se mantiene todavía hoy en andaluz. Cfr. Torres Montes 1998: 84.

Toro, -a, turo ‘todo, -a’

De esta forma se encuentran también unos casos, en época poco anterior, en las *Ordenanzas reales de Castilla* (1484)³⁵³.

“Anda, señora, dalen diablo aquesan movadiya. *Turo* día, *turo* día trabajar, ¡nome la padre, la fiyo, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y *tora* lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras.” (*Engañados*, III, p. 28)

“No podemos fazer otro, porque tenemos la trógamo *toro, toro*, yeno de fatriqueras” (*Engañados*, III, p. 30)

“Guiate la Celetinas, que guiaba la *toro* enamorados” (*Eufemia*, VII, p. 106)

“¡Jesú! Ofréscome la Dios *turo* poreroso, criaror na cielos e na tierras” (*Eufemia*, VIII, p. 101)

i.ii. Cambio de -d- > -l-:

En *Los Engañados* y en *Eufemia* se hallan casos de intercambiabilidad *d~l*:

Malacina ‘medicina’

Chasca (1946: 326) considera que el cambio consonántico se debe a la tendencia a confundir algunas consonantes con punto de articulación dental, alveolar y prepalatal. Sin embargo, según Cuervo³⁵⁴, la confusión podría depender de la presencia de *l* en palabras similares. Nuestra idea, como se ha adelantado en el apartado relativo al vocalismo (véase *supra*, § 2.2.1.1.1), es que pueda tratarse de un juego de palabras para engendrar hilaridad.

“Sí, sí, guáreme Dios; ya me envía a visitar la señora nabadessa la monja santa Pabla, y me dice que me enviará una *malacina* para que me le quita como la manos” (*Eufemia*, VII, p. 102)

i.iii. Cambio de -r- > -l-

Pala ‘para’

Se trata de un caso de laeo (*r > l*) que, siglos más tarde sería “uno de los rasgos más

³⁵³ *CORDE* [20.01.2006].

³⁵⁴ Citado en Chasca 1946: 326 y 326n.

caracterizadores para intentar remedar la lengua del guineo”³⁵⁵. Chasca 1946: 328, en su estudio, lo señala como único caso de $r > l$.

“Cagajón paral merda, tomá *pala* vos y a mandamento.” (*Engañados*, III, p. 30)

i. iv. Cambio de *d-* inicial en *l-/r-*:

Lesir y *le si*³⁵⁶ ‘decir’

“Sí, señora, doña Bialaga yamar señora mi madre, y señor mi padre Eliomor, cuenta que quiere *lesir* don Diegoz” (*Engañados*, III, p. 29)

“¿Esso me *le si*, señor, delante de la honras de mi caras?” (*Engañados*, III, p. 23)

Rios ‘Dios’

La forma deformada y la correcta se alternan.

“Aquella mochacho, aquella mi fijo, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea *rios*, loado sea *rios*, amén.» ¡Ay! ¡*Dios* te la preste, fijo de la coraçón y de l'antrañas!” (*Engañados*, III, p. 30)

“Mira, mira, fija, ya saber *Dios* y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (*Engañados*, III, p. 28)

i.v. Otros cambios consonánticos

Asimismo, podemos señalar también un caso de sustitución $n > r$:

Rombres ‘nombres’

“¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to lo *rombres*. A otro güeso con aquese perro, que yo ya la tengo rosegadoz” (*Eufemia*, VII, p. 103)

2.2.1.2.2. Apócope

La lengua de Guiomar se distingue también por el empleo de formas apocopadas. Se trata, según Chasca 1946: 332, de un fenómeno muy común, que puede atribuirse al influjo de hábitos lingüísticos bien africanos bien españoles³⁵⁷.

³⁵⁵ De la Fuente Ballesteros 1984b: 192.

³⁵⁶ Probable error tipográfico: la edición de Hermenegildo (Rueda 2001: 179) trae *lesir*.

E ‘es’

“Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no *e* para besamano, sino que sa bono” (*Engañados*, III, p. 30)

Jesú ‘Jesús’

La forma es atestiguada por primera vez en 1486 en la obra *Claros varones de Castilla* de Hernando del Pulgar, y en 1492 en la *Égloga representada en la misma noche de Navidad* de Juan del Encina³⁵⁸.

“Ya bo, señor, ¡Jesú, Jesú! Líbramela Dios de la diablo” (*Engañados*, III, p. 22)

“¡Jesú! Ofréscome la Dios turo poreroso, criaror na cielos e na tierras” (*Eufemia*, VII, p. 101)

“¿Quién esa ahí? ¡Jesu! O la voz me la miente, o sa aqueya que yama mi señor Pollos” (*Eufemia*, VII, p.102)

Gonzale ‘González’

“Gila *Gonzale* / de la villa yama, / no sé yo, madres, / si me l’abriré / Gila *Gonzale* / yama la torre / abríme la voz / fija Yeonore / porque lo cabayo / mojabá falcone / No sé yo madres, /si me l’abriré” (*Eufemia*, VII, p. 100-101)

Guiomá ‘Guiomar’

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela: «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te *casamo* con un mequero de aquesse que adoba la guante»” (*Engañados*, III, p. 24)

Entre los casos de apócope podemos señalar también algunos verbos conjugados en la primera persona del plural del presente de indicativo sin terminación en *-s*³⁵⁹. Entre ellas, destacan los casos de *tenemo* y *podemo* –que también se encuentran, en Rueda, en los *Pasos*, en el habla de Fulgencia–.

“¡Ay, señor Jesun Cristo! ¿Qué fazendas me lo pides? Primero por la mañanas, ¿no *barremo* la casa? En apué, ¿no *ponemo* la oya? En apué, ¿no *paramo* la mesa? En apué, ¿no *fregamo* la cudeya y la pratoz?” (*Engañados*, III, p. 23)

³⁵⁷ Chasca 1946: 332-333 observa cómo probablemente no haya pérdida total de *-s*, como demostrarían las formas *mosqueta* > *monqueta* y *Jesús* > *Jesum* (en la edición que empleamos *Jesún*).

³⁵⁸ CORDE [20.01.2006].

³⁵⁹ Nótese, sin embargo, en el mismo parlamento, la presencia de dos formas –una carente de *-s*, y otra con *-s*– en “No, señor, que ya *tenemo* un prima mía contrita na religiona monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, *queremos* muntipicar a mundos” (*Engañados*, III, p. 24).

“En apué, ¿no me manda señora Clavela que *colamo* la flor de la cucucena?” (*Engañados*, III, p. 23)

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela: «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te *casamo* con un mequero de aquesse que adoba la guante»” (*Engañados*, III, p. 24)

“¿Eso me le si, señor, delante de la honras de mi caras? ¡Farta de la fazendas *tenemo* que faser!” (*Engañados*, III, p. 23)

“No, señor, que ya *tenemo* un prima mía contrita na religiona monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos muntipricar a mundos” (*Engañados*, III, p. 24)

“No *podemo* fazer otro, porque *tenemo* la trógamo toro, toro, yeno de fatriqueras” (*Engañados*, III, p. 30)

“Que bosa mercé que paro bentana, que *queremo* fablar con ella” (*Engañados*, III, p. 25)

“*Fazémolo* como lo mandas por ciertos” (*Engañados*, III, p. 26)

2.2.1.2.3. Paragoge

En la obra se pueden apreciar casos de paragoge. Puede tratarse, como en los casos de la falta de concordancia de un fenómeno debido a la ausencia de género y número característica del afrocriollo³⁶⁰.

Comendaros ‘encomendado’

“Sin señor, y de xamín y de monqueta para adobar aquele guante que le tiene comendaros” (*Engañados*, III, p. 23)

Cuñados ‘cuñada’

“¡Jesú, Jesús! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, *cuñados* de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras.” (*Engañados*, III, p. 28)

Parios ‘parió’

“¡Ay, amarga se vea la madre que le parios!” (*Eufemia*, VII, p. 105)

Por ciertos ‘por cierto’

Se hallan en las obras de Rueda 4 casos, de los cuales 3 se hallan en los *Pasos*, pronunciados por Fulgencia³⁶¹.

³⁶⁰ Cfr. De la Fuente Ballesteros 1984b: 193.

“Fazémolo como lo mandas *por ciertos*” (*Engañados*, III, p. 26)

“¡Ay, mal logradoz! *Por ciertos* que me pesas como si no fueras mi fijo; mas si marinas busca, tome lo que baila” (*Eufemia*, VII, p. 105)

Religiona ‘religión’

“No, señor, que ya tenemo un prima mía contrita na *religiona* monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos muntipricar a mundos.” (*Engañados*, III, p. 24)

2.2.1.2.4. Simplificación de grupos consonánticos

i. Síncopa

En la lengua de la *negra* encontramos algunas formas cuya deformación es señalada por Lapesa (2012: 327-328): “En la lengua convencional atribuida en el teatro a los esclavos negros desaparecen frecuentemente una y otra consonante implosivas (*vueve, fatriquera, sotar* ‘soltar’, *Guiomá, Potugal*)”. El fenómeno es registrado también por Chasca (1946: 332-333) que lo explica como la tendencia a simplificar las dobles consonantes a través de la síncopa, sobre todo de *-d*³⁶², *-l*-, *-s*³⁶³, y *-t*-.

Carralaselendas, sust. ‘carnestolenda’

“Quin sa borracha, Chuchuleta? ¡Ay, mandaria, mandaria! Plegata Dios que mala puntería te corra y no veas *carralaselendas*” (*Engañados*, III, p. 29)

Celetina ‘Celestina’

“Guíate la Celetinas, que guiaba la toro enamorados” (*Eufemia*, VII, p. 106)

Esa ‘está’

Se trata de un caso que puede reflejar el desconocimiento de la lengua española por parte del personaje de la *negra*.

³⁶¹ En los *Pasos* se encuentra también la forma, pronunciada por Fulgencia, *por ciertoz*: “Sí, *por ciertoz*, muy contento va goras por brazarme”, Rueda 1908, II: 106.

³⁶² En el ámbito de este fenómeno Chasca 1946: 332 recoge también *guáreme* con el sentido de ‘guárdeme’: “Sí, sí, guáreme Dios; ya me envía a visitar la señora nabadessa la monja santa Pabla, y me dice que me enviará una malacina para que me le quite como *la manos*” (*Eufemia*, VII, p. 102). Sin embargo, podría tratarse del subjuntivo del verbo *guarir*.

³⁶³ La eliminación de *-s*, como se ha considerado en § 2.2.1.2.2, es muy común también en final de palabra.

¿Quién *esa* ahí? ¡Jesu! O la voz me la mente, o sa aqueya que yama mi señor Pollos.
(*Eufemia*, VIII, p.)

Fatriqueras ‘faltriqueras, ‘bolsa’

La forma se atestigua por primera vez en *Los Engañados*. Otros casos son documentados a partir de principio del siglo XVII. Aquí, precisa González Ollé, es empleado con el sentido figurado de ‘peso, opresión en el estómago’³⁶⁴.

“No podemos fazer otro, porque tenemos la trógamo toro, toro, yeno de *fatriqueras*.” (*Engañados*, III, p. 30)

Mequero ‘mosquero’

“Callan, fija Guiomá, aprender *ben* a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante.” (*Engañados*, III, p. 24)

Mozaza ‘mostaza’

“Tráigame para mañana un poquito de *mozaza*, un poquito de trementinos de la que yaman de puta” (*Eufemia*, VII, p. 106)

Potugal ‘Portugal’

“Por esso primer fijo que me nacer en *Potugal* le llayar Diguito, como señor si saragüelo” (*Engañados*, III, p. 29)

Presa ‘preste’

“Sí, sí ya la digo yo na sablo; mas sabe que me falta rogar a señora doña Betriz que me *presa* un ventayos para caminos” (*Eufemia*, VII, p. 104)

Xamín ‘jasmín’

La voz presenta un fenómeno de relajación y pérdida de la implosiva del grupo *-zm- > -m-*.

“Sin señor, y de *xamín* y de monqueta para adobar aquele guante que le tiene comendaros” (*Engañados*, III, p. 23)

³⁶⁴ En Rueda 1973: 30-31 n.

ii. Epéntesis

La eliminación de grupos consonánticos es conseguida, según Chasca 1946: 334, a través no solo de la omisión de consonantes o de su asimilación, sino también mediante la inserción de fonemas o sílabas.

Carralaselendas, sust. ‘carnestolenda’

En esta forma se puede apreciar la epéntesis de *-la-* y la síncope de *-t-* (para este fenómeno, véase *supra*, § 2.2.1.2.4.). Se trata de una deformación de *carrastolendas*, variante de *carnestolendas*. Este término, recogido por el *DCELCH* entre los compuestos de *carne*, procede de la frase latina *dominica ante carnes tollendas* ‘el domingo antes de quitar las carnes’, ‘el domingo antes de Cuaresma’. El diccionario documenta las variantes *carnestollendas*, *carrastollendas* y *carrastoliendas*. El *CORDE* registra el primer uso de *carrastolendas* en un documento sobre la industria textil de 1462. *Carralaselendas* es documentado solo en nuestra obra.³⁶⁵

“Quin sa borracha, Chuchuleta? ¡Ay, mandaria, mandaria! Plegata Dios que mala puntería te corra y no veas *carralaselendas*” (*Engañados*, III, p. 29)

Mandaria ‘mandria’

González Ollé (en Rueda 1973: 29n.) considera la voz una deformación de *mandria*, ‘tonto’, ‘perezoso’ –también ‘ramera’– y añade que, de ser así, se trataría la más antigua documentación del insulto³⁶⁶.

“Quin sa borracha, Chuchuleta? ¡Ay, mandaria, mandaria! Plegata Dios que mala puntería te corra y no veas *carralaselendas*” (*Engañados*, III, p. 29)

Salmandera ‘salamandra’

La forma epentética se añade a un probable cruce de *salamanquera* y *salamandra*, por ‘animal venenoso’

“¡Miráme la *salmandera*! ¿Ha viso qué pantasía tiene, cara de sin gorgüença?” (*Engañados*, III, p. 28)

³⁶⁵ *CORDE* [29.04.2012].

³⁶⁶ La forma se halla también en los *Pasos*, pronunciada por Fulgencia: “¡Ay, *mandaria*, testimoñera!”, Rueda 1908, II: 102.

2.2.1.2.5. Nasalización

La adición de *-n-* o la sustitución de otras consonantes precedidas de vocales por la nasal constituye un ulterior rasgo distintivo del habla de los *negros* señalado por Chasca 1946: 336, el cual considera el fenómeno representación de la nasalización³⁶⁷.

Callan ‘calla’

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela «*Callan*, fija Guiomá [...]»” (*Engañados*, III, p. 24)

Dalen ‘dale al’

“Anda, señora, *dalen* diablo aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, la fiyo, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

En apué ‘después’

“¡Ay, señor Jesun Cristo! ¿Qué fazendas me lo pides? Primero por la mañanas, ¿no barremo la casa? En apué, ¿no ponemo la oya? *En apué*, ¿no paramo la mesa? *En apué*, ¿no fregamo la cudeya y la pratoz?” (*Engañados*, III, p. 23)

“Ya yo lo veo, señor, mas quiere voz sacarme *na pues* perdida na tierra que te conozco” (*Eufemia*, VII, p. 103)³⁶⁸

Jesun ‘Jesús’³⁶⁹

“¡Ay, señor *Jesun* Cristo!” (*Engañados*, III, p. 23)

Muntipricar ‘multiplicar’

Se trata del único documentado en el *CORDE*³⁷⁰.

“No, señor, que ya tenemo un prima mía contrita na religiona monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos *muntipricar* a mundos.” (*Engañados*, III, p. 24)

³⁶⁷ Según Chasca 1946: 336 sobre el fenómeno de nasalización ya típico del habla de los negros pudo haber influido también el idioma portugués.

³⁶⁸ Clasificamos este caso en este apartado ya que interpretamos la frase según la lectura de Moratín 1838: 173: “Ya yo lo veo, señor. Mas quiero vos sacarme y *napues* perdida na tierra. ¡Que te conozco!” con el significado de ‘Ya lo veo, seór, pero quiere liberarme y después dejarme perdida en la tierra’.

³⁶⁹ La forma aparece también en *De las consideraciones sobre todos los evangelios de la Cuaresma* de Fray Alonso de Cabrera (siglo XVI): “Vistámonos de las ropas preciosísimas del primogénito entre muchos hermanos. Induimini Dominum *Jesun*”. *CORDE* [29.04.2012].

³⁷⁰ *CORDE* [29.04.2012].

Nabadessa ‘abadesa’

De esta forma con prótesis el *CORDE* no documenta otros casos³⁷¹.

“No, señor, que ya tenemo un prima mía contrita na religiona monja priora *nabadessa* ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos muntipicar a mundos.” (*Engañados*, III, p. 24)

“Sí, sí, guáreme Dios; ya me envia a visitar la señora *nabadessa* la monja santa Pabla, y me dice que me enviará una malacina para que me le quita como la manos” (*Eufemia*, VII, p. 102)

Ne por ‘se’

“Señor, o na forza *ne* va nerrechos se pierde. Honra y barbechos no caben la sacos” (*Eufemia*, VII, p. 103)

Nerrechos ‘derechos’

“Señor, o na forza *ne* va *nerrechos* se pierde. Honra y barbechos no caben la sacos” (*Eufemia*, VII, p. 103)

Punto Rico ‘Puerto Rico’

En este caso la nasalización produce un juego de palabras destinado a producir la risa del público.

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m'escribió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como *un flor* de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (*Engañados*, III, p. 29)

Quin ‘quien’

“¡Jesú, Jesús! ¿No mira bosa mercé que proguntar *quin* sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras.” (*Engañados*, III, p. 28)

“¿*Quin* sa borracha, Chuchuleta?” (*Engañados*, III, p. 29)

Sin ‘sí’

“*Sin* señor, y de xamín y de monqueta para adobar aquele guante que le tiene comendaros” (*Engañados*, III, p. 23)

³⁷¹ *CORDE* [29.04.2012].

Tan ‘te al’

Seguimos la interpretación de Hermenegildo (en Rueda 2001:181) que lee “ofrezcot’an diablo”, ‘te ofrezco al diablo’, con *an* con el significado de ‘al’.

“Anda, ofrezco tan³⁷² *diabro*” (*Engañados*, III, p. 27)

2.2.1.3. Cambios silábicos

i. Aféresis

Una ulterior manifestación de calco del habla de los *negros* señalada por Chasca 1946: 331-335 es la omisión de vocales y consonantes. Se trata de un fenómeno debido a la inaptitud en la pronunciación del acento tónico fuerte típico de las palabras de tres o más sílabas³⁷³. La omisión de sílabas iniciales –con el fin de evitar la pronunciación dificultosa de algunas consonantes yuxtapuestas–, según Chasca, es una las características más típica de la lengua de los personajes *negros*.

Comendaros ‘encomendado’

“Sin señor, y de xamín y de monqueta para adobar aquele guante que le tiene comendaros” (*Engañados*, III, p. 23)

Cribo ‘escribo’³⁷⁴

“la carta que yo te *cribo* no e para besamano” (*Engañados*, III, p. 30)

Ficios ‘oficio’

“¿Quin *ficios*, señor Pollos?” (*Eufemia*, VII, p. 104)

³⁷² González Ollé (en Rueda 1973: 27n.) afirma que *ofrezco tan diablo* es expresión menos común que *doyte al diablo* y trae otro ejemplo de la *Medora* en la que aparece la forma más tradicional: “¡Ofrezco yo al diablo [...]!” (Rueda 2001: 245). En los *Pasos* encontramos las frases “Pues *ofrézcote a lo diabros*”, en boca de Fulgencia (Rueda 1908, II: 103) y “*Ofrezco al diablo*” pronunciada por Alameda (Rueda 1999: 116).

³⁷³ La dificultad de pronunciación se puede resolver con: 1) la eliminación de sílabas iniciales; 2) la omisión de finales; 3) la simplificación de grupos consonánticos; 4) la eliminación de consonantes yuxtapuestas.

³⁷⁴ Sin embargo, nótese la forma correcta en “y agora por un mes la Goso m'*escribió* un carta, a que la ringlonsito” (*Engañados*, III, p. 29).

Goso ‘agosto’

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la *Goso* m’escribió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (*Engañados*, III, p. 29)

Laltre ‘delante’

“Para ponéme *laltre* la cara; porque si me mira algún conosciada no me la conoscias” (*Eufemia*, VII, p. 105)

Movadiya, *movadiyas*, *almovadilla* ‘almohadilla, -s’

“Anda, señora, dalen diabro aquesan *movadiya*. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, la fiyo, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

“Anda, ofrezco tan diabro; trae aquí un par de *movadiyas* en que sentar señora.” (*Engañados*, III, p. 27)

“Toma, cáatala ahí tu *almovadilla*, señora” (*Engañados*, III, p. 26)

Paramo ‘preparamos’

“En apué, ¿no ponemo la oya? En apué, ¿no *paramo* la mesa? En apué, ¿no fregamo la cudeya y la pratoz?” (*Engañados*, III, p. 23)

Sablo ‘establo’

“Sí, sí ya la digo yo na *sablo*; mas sabe que me falta rogar a señora doña Betriz que me presa un ventayos para caminos” (*Eufemia*, VII, p. 104)

Trógamo ‘estómago’

Formas deformadas de la voz *estómago* aparecen con frecuencia en la obra de Rueda³⁷⁵.

“No podemos fazer otro, porque tenemos la *trógamo* toro, toro, yeno de fatriqueras” (*Engañados*, III, p. 30)

Xemplo ~ *Jemplo* ‘ejemplo’

“¿Parécete vos que so sa bon *xemplos* a la ventana de una dueña honradas recogidas como yo [...]” (*Eufemia*, VII, p. 101)

³⁷⁵ El término *estrógamo* es pronunciado también por el *simple* Pajares. Véase *supra*, § 1.4., i.

“¿Y cómo, señor, no miras más que esos? ¿Parécete a vos que daba yo bon *jemplo* y cuenta de mi linajes? ¿Qué te dirá cuantas señoras tengo yo por mi migas en esta tierras?” (*Eufemia*, VII, p. 103)

ii. Apócope

La apócope, ya considerada en el ámbito del consonantismo, en un caso, concierne también una entera sílaba³⁷⁶.

To ‘todo’

“¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata *to* lo hombres. A otro güeso con aquese perro, que yo ya la tengo rosegadoz” (*Eufemia*, VII, p. 103)

iii. Epéntesis

Según Chasca (1946: 334) se trata de casos en los que se introduce una sílaba al fin de evitar el acento tónico fuerte.

Chuchuleta ‘Julieta’

“¿*Chuchuleta*, machacha! -Señora, no, responder, piensa que sa muerta” (*Engañados*, III, p. 26)

“¿Quin sa borracha, *Chuchuleta*? [...]” (*Engañados*, III, p. 29)

Cucucena ‘azucena’

Es el solo caso atestiguado por el *CORDE*³⁷⁷. La forma, del ár. *as- sūsāna*, ‘el lirio’, aparece sin aglutinación del artículo.

“En apué, ¿no me manda señora Clavela que colamo la flor de la *cucucena*?” (*Engañados*, III, p. 23)

Plegata ‘plega a Dios’

“Quin sa borracha, *Chuchuleta*? ¡Ay, mandaria, mandaria! *Plegata* Dios que mala puntería te corra y no veas carralaselendas” (*Engañados*, III, p. 29)

³⁷⁶ Cfr. supra, § 2.2.1.2.2.

³⁷⁷ *CORDE* [29.04.2012]. González Ollé (en Rueda 1973: 23n.) recuerda la forma, también etimológica, *çucenas* en la anónima *Farsa del Santísimo Sacramento*.

Sabuelo ‘su abuelo’

Se trata del único caso atestiguado por el *CORDE*³⁷⁸.

“Sí, señora, su *sabuelo*” (*Engañados*, III, p. 29)

Saragüelo ‘su abuelo’

El único caso documentado por el *CORDE* se halla en Rueda³⁷⁹. En los *Pasos* se encuentra *bisagüela*, pronunciado por Alameda³⁸⁰. La forma se acerca al vulgarismo *agüelo*³⁸¹.

“Por esso primer fijo que me nacer en Potugal le llyar Diguito, como señor su *saragüelo*” (*Engañados*, III, p. 29)

También encontramos un caso de introducción de una consonante antihiática³⁸²:

Movadiya, *movadiyas*, *almovadilla* ‘almohadilla, -s’

“Anda, señora, dalen diabro aquesan *movadiya*. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, la fiyo, la santo, amén!” (*Engañados*, III, p. 25)

“Anda, ofrezco tan diabro; trae aquí un par de *movadiyas* en que sentar señora.” (*Engañados*, III, p. 27)

“Toma, cáatala ahí tu *almovadilla*, señora” (*Engañados*, III, p. 26)

2.2.2. Fenómenos morfológicos

En el plano morfológico, se asiste a la inserción, en los parlamentos del personaje de la *negra*, de voces deformadas con el intento de reproducir el habla de los negros o con el propósito de atribuir a su habla no solo la poca competencia en el uso del español, sino, además, rasgos caricaturales orientados a provocar la risa. Es el caso de los cambios de determinante, de las modificaciones de género y número, de la falta de concordancia, de las repeticiones de formas indiferenciadas y repetitivas para los verbos *ser* y *estar*. El público, a lo largo de la visión de la obra, va acostumbrándose a la gramática alterada y arbitraria propia del personaje. El hecho de reconocer ciertas formas –así como ocurre en la comicidad de hoy en día–, engendra un código entre obra y público que es, de esta

³⁷⁸ *CORDE* [29.04.2012].

³⁷⁹ *CORDE* [29.04.2012].

³⁸⁰ Rueda 1999: 96.

³⁸¹ Véase § I, 11.

³⁸² Cfr. Veres D’Ocón 1950: 210.

manera, conducido a la risa.

i. Adjetivos y pronombres

So ‘estos’

Según Chasca refleja la tendencia a simplificar las dobles consonantes³⁸³:

“¿Paréscete vos que *so* sa bon xemplos a la ventana de una dueña honradas recogidas como yo [...]” (*Eufemia*, VII, p. 101)

ii. Verbos

Se aprecian, en el habla, algunas características que manifiestan la dificultad en conjugar los verbos –casos de formas indiferenciadas y repetitivas– e incapacidad diferenciar *ser/estar*.

Sa ‘soy’, ‘es’, ‘son’

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin *sa* yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (*Engañados*, III, p. 28)

“¿Paréscete vos que so *sa* bon xemplos a la ventana de una dueña honradas recogidas como yo [...]” (*Eufemia*, VII, p. 101)

¿Quién esa ahí? ¡ Jesu! O la voz me la mente, o *sa* aqueya que yama mi señor Pollos. (*Eufemia*, VII, p. 102)

“Pues a bona fe, que *sa* la persona de mala ganas.” (*Eufemia*, VII, p. 102)

“Señor, presentame la señora Doñaldoza, un prima mía una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos; y como yo *sa* tan delicara, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos la mala ganas.” (*Eufemia*, VII, p. 102)

Sa ‘estoy’, ‘está’

“Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que *sa* bono” (*Engañados*, III, p. 30)

“¿Chuchuleta, machacha! -Señora, no, responder, piensa que *sa* muerta” (*Engañados*, III, p. 26)

“¿Quin *sa* borracha, Chuchuleta? [...]” (*Engañados*, III, p. 29)

³⁸³ Chasca 1946: 332.

San ‘seas’³⁸⁴

“[...] «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando *san* francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante»” (*Engañados*, III, p. 24)

Sar ‘Soy’

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que *sar* yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (*Engañados*, III, p. 28)

iii. Uso del infinitivo

Como prevé la tipización lingüística tradicional inherente al habla de los negros, se hallan algunos casos de verbos no conjugados empleados en la forma verbal con valor universal.

Con función de presente de indicativo:

Aprender ‘aprende’

“Anagoras, señor, dízime señora Clavela: «Callan, fija Guiomá, *aprender* ben a colar la flores, que yo te prometes cuando *san* francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante»” (*Engañados*, III, p. 24)

Plazer ‘me place’

“Que me *plazer*, señor, sin que me la mandas” (*Engañados*, III, p. 24)

“Que me *plazer*, señor, ¿no dize en casa malaños terar Dios entero?” (*Engañados*, III, p. 25)

Querer ‘quiero’

“Agora sí me contenta; mas ¿sabe qué *querer* yo, señor Pollos?” (*Eufemia*, VII, p. 104)

Responder ‘(ella) no responde’

“¿Chuchuleta, machacha! -Señora, no, *responder*, piensa que sa muerta” (*Engañados*, III, p. 26)

³⁸⁴ La forma se encuentra también en los *Pasos*, en boca de Fulgencia: “[...] la utro día me miraba con la pejo de señora Tymbria, y no la digo porque labas, ni porque *san* yo, mas un cara, un cara, ¡mira vosamercé!”, Rueda 1908, II: 103.

Saber ‘sabe’

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya *saber* Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (*Engañados*, III, p. 28)

Con función de presente de subjuntivo:

Sentar ‘se siente’

“Anda, ofrezco tan diablo; trae aquí un par de movadiyas en que *sentar* señora.” (*Engañados*, III, p. 27)

iv. Uso impropio de las personas verbales

Asimismo se pueden hallar algunas formas verbales empleadas, arbitrariamente, en una persona distinta del sujeto.

Colamo ‘cuele’

“En apué, ¿no me manda señora Clavela que *colamo* la flor de la cucucena?” (*Engañados*, III, p. 23)

Mandas ‘mande’

“Que me plazer, señor, sin que *me la mandas*” (*Engañados*, III, p. 24)

Piensa ‘pienso’

“¡Chuchuleta, machacha! -Señora, no, responder, *piensa* que sa muerta” (*Engañados*, III, p. 26)

Trae ‘traigo’

“Anda, ofrezco tan diablo; *trae* aquí un par de movadiyas en que sentar señora.” (*Engañados*, III, p. 27)

Yo queremos ‘yo quiero’

“Yo, señor, *queremos* muntipricar a mundos” (*Engañados*, III, p. 24)

Yo te prometes ‘yo te prometo’

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela: «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que *yo te prometes* cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante»” (*Engañados*, III, p. 24)

2.2.3. Fenómenos sintácticos

2.2.3.1. Falta de concordancia

Dentro de la estructura sintáctica se aprecian numerosos casos de falta de concordancia que también tiene la función de reproducir el habla de una criada extranjera para producir risa. “El género y el número en el afrocriollo no exigen cambios en la forma del sustantivo, como en castellano, de aquí que cuando el negro habla nuestra lengua cometa muchas equivocaciones”³⁸⁵.

i. En el género

La coraçón ‘el corazón’

De esta concordancia hay un caso en la obra anónima, la *Traducción de la Cirugía Mayor de Lanfranco* (1495)³⁸⁶.

“Como tú la quieres, señora, mi álima *la coraçón*”, “Aquella mochacho, aquella mi fijo, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén.» ¡Ay! ¡Dios te la preste, fijo de la coraçón y de l'antrañas!” (III, p. 30)

La cuerpo ‘el cuerpo’

“Así la verdad, que aunque tengo la cara na morenicas, *la cuerpo* tienes como un terciopelo dobles” (*Eufemia*, VII, p. 106)

La diablo ‘el diablo’

“Ya bo, señor. ¡Jesú, Jesú! ¡Libramela Dios de *la diablo*!” (III, p. 22)

³⁸⁵ De la Fuente Ballesteros 1984b: 193.

³⁸⁶ “[...] por que gouierne el coraçón de gruesa sustançia. & pasa la vena por la oreja diestra del coraçón, & es departyda por la mesma sustançia del coraçón; e el rremanente de la sangre, el qual sobrepuja para nudrimiento del coraçón, la qual es sotylyzada en la mesma sustançia de *la coraçón*, es ende resçada a la foya en medio, en la qual se escalienta & se digere, & se asotiliza & se purifica.” *CORDE* [29.04.2012].

La Dios ‘el Dios’

“¡Jesú! Ofréscome *la Dios* turo poreroso, criaror na cielos e na tierras” (*Eufemia*, VIII, p. 101)

La fiyo ‘el hijo’

“Anda, señora, dalen diabro aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, *la fiyo*, la santo, amén!” (III, p. 25)

La Goso ‘agosto’

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes *la Goso* m'escribió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (III, p. 29)

La guante ‘el guante’

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela: "Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba *la guante*” (III, p. 24)

La hombre ‘el hombre’

“¡Malaños para vos! ¿y paréscete bien a la fija de *la hombre* honrados facer cudolete a *la puta agenaz*?” (*Eufemia*, VII, p. 101)

La maleficio ‘el maleficio’

“Yo quiere con un cagañero, dice mi amo que no, que más quiere con unoz potecarioz; yo dice que no. Dice mi amo: «Caya, fija, que quien tenga l'oficio tenya *la maleficio*» (*Eufemia*, VII, p. 103-104)

La marqués ‘el marqués’³⁸⁷

³⁸⁷ Considérese, no obstante, el texto de una relación de 1600, de Luis de Mármol Carvajal, *Rebelión y castigo de los moriscos*, donde todavía se encuentra esta concordancia: “[...] habia de los moriscos de los reinos de Murcia y Valencia y de toda aquella costa, y allanar lo del rio de Almanzora; otros que se estoviese quedo en Adra, y saliese de allí á hacer los efetos necesarios para allanar la Alpujarra y deshacer al enemigo. Y estando un dia tratando sobre ello don Juan de Austria, dijo que le parecia que no podria ser bien proveido el campo en Adra, porque por tierra era muy largo el camino para las escoltas, habiendo de ir desde Granada a Órgiba, y desde allí á Adra, y por mar tampoco habia seguridad de poder enviar los navíos, por los inciertos temporales; y que le parecia debia ponerse en parte donde estoviese mas cerca del enemigo y fuese proveido con menos dificultad, y que seria bien que se pusiese en Ujijar de la Alpujarra, lugar puesto entre las taas y en buen comedio para salir á conseguir el efeto que se pretendia; cosa que se podia hacer muy mal desde Vera, por estar á trasmano; y estando todos deste acuerdo, *la marqués* de Mondéjar se le representó un inconveniente á su parecer grande, y era que para pasar de Adra

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de *la Marqués* de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (III, p. 28)

La otro ‘el otro’

“Sí, porque ¿no tengo yo cabeyo como *la otro*?” (*Eufemia*, VII, p. 102)

La padre ‘el padre’³⁸⁸

“Anda, señora, dalen diabro aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡nome *la padre*, la fiyo, la santo, amén!” (III, p. 25)

La sacos ‘el saco’

“Siñor, o na forza ne va nerrechos se pierde. Honra y barbechos no caben *la sacos*” (*Eufemia*, VII, p. 103)

La santo ‘el santo’

“Anda, señora, dalen diabro aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, la fiyo, *la santo*, amén!” (III, p. 25)

Lo mona ‘la mono’

“La papagayos para que enseña a fablar en jaula, y *lo mona* para que la tengas yo a mi puerta como dueña de estabro” (*Eufemia*, VII, p. 104)

La trógamo ‘el estómago’

“No podemos fazer otro, porque tenemos *la trógamo* toro, toro, yeno de fatriqueras” (III, p. 30)

á Ujjjar se habia de ir forzosamente á Berja, y entre Berja y Ujjjar habia un paso por donde de necesidad se pasaba la sierra por una peña horadada, que no podia ir mas que un hombre tras de otro; y si se ponian allí los enemigos, que habian de acudir á las ahumadas en viendo marchar el campo, podrian recibir mucho daño los cristianos”. *CORDE* [29.04.2012].

³⁸⁸ Igual tipo de concordancia se encuentra, por errata, en un ordenamiento legal, el *Fuero de Brihuega* (mediados del siglo XIII): “Todo huerphano que no aya padre ni madre. finque en poder de los parientes más cercanos. et de guisa que lieuen lo suyo a bien. et no ayan poder de mal meter ende nada. si no por debda propria que deba el huerphano. et esto con conseio de iurados de la uilla. et hata que seyan de hedad: metan lo suyo en almoneda. et tanto por tanto como ninguno diere aya *la padre* o madre. o auuelo.”. También se halla un caso en Juan Rufo, en *La Austriaca*, de 1584: “De la tierra formó *la padre* primero, Tengo yo como el mas proprio heredero”. *CORDE* [29.04.2012].

Un flor ‘una flor’³⁸⁹

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m’escibió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como *un flor* de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (III, p. 29)

Un prima ‘una prima’

“No, señor, que ya tenemo *un prima* mía contrita na religiona monja priora nabadessa ayá en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos muntipicar a mundos.” (*Engañados*, III, p. 24)

“Señor, presentame la señora Doñaldoza, *un prima* mía una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos; y como yo sa tan delicara, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos *la mala ganas*” (*Eufemia*, VII, p. 102)

ii. En el número

L’antrañas ‘las entrañas’

“Aquella mochacho, aquella mi fijo, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén.» ¡Ay! ¡Dios te la preste, fijo de la coraçón y de *l’antrañas!*” (*Engañados*, III, p. 30)

La flores ‘la flor’ o ‘las flores’

La forma, a primera vista empleada para caracterizar el habla de la *negra*, se encuentra, no obstante, 14 veces en 13 documentos: la primera atestación se encuentra en la obra anónima *Primaleón* de 1512³⁹⁰.

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela: «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar *la flores*, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante»” (III, p. 24)

La manos ‘la mano’

“Sí, sí, guáreme Dios; ya me envia a visitar la señora nabadessa la monja santa Pabla, y me dice que me enviará una malacina para que me le quita como *la manos*” (*Eufemia*, VII, p. 102)

³⁸⁹ La concordancia en masculino se halla también en Fray Luis de Granada, en el *Libro de la oración y meditación* de 1554 y en las anónimas *Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España. Reino de Toledo (1575-1580)*. CORDE [29.04.2012].

³⁹⁰ “Fija, vedes aquí el cavallero que venció a Camilote y ganó la guirlanda de *la flores* a Maimonda”. CORDE [29.04.2012].

“Para facer una muda para *la manos*” (*Eufemia*, VII, p. 106)

Lo nombres ‘los nombres’

“¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to *lo rombres*. A otro güeso con aquese perro, que yo ya la tengo rosegadoz” (*Eufemia*, VII, p. 103)

La papagayos ‘el papagayo’

“*La papagayos* para que enseña a faltar en jaula, y lo mona para que la tengas yo a mi puerta como dueña de estabro” (*Eufemia*, VII, p. 104)

La sacos ‘el saco’

“Siñor, o na forza ne va nerrechos se pierde. Honra y barbechos no caben *la sacos*” (*Eufemia*, VII, p. 103)

Un papagayos ‘un papagayo’

“Que me compras *una monas, un papagayos*” (*Eufemia*, VII, p. 104)

Una hojetas ‘unas hojetas’

“Siñor, presentame la siñora Doñaldoza, *un prima* mía una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos; y como yo sa tan delicara, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos *la mala ganas*” (*Eufemia*, VII, p. 102)

Una monas ‘una mona’

“Que me compras *una monas, un papagayos*” (*Eufemia*, VII, p. 104)

iii. De verbo y atributo, y de verbo y complemento

La tengo rosegadoz

“¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to *lo rombres*. A otro güeso con aquese perro, que yo ya la tengo rosegadoz” (*Eufemia*, VII, p. 103)

Paréscete a vos ‘parécete a ti’

“¿Y cómo, señor, no miras más que esos? ¿*Paréscete a vos* que daba yo bon jemplo y cuenta de *mi linajes*? ¿Qué te dirá cuantas señoras tengo yo por *mi migas* en *esta tierras*?” (*Eufemia*, VII, p. 103)

San francas ‘esté franca’

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela: "Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando *san francas* que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante.” (III, p. 24)

iv. De adjetivo y sustantivo

Algún conscida ‘alguna conocida’

“Para ponéme laltre la cara; porque si me mira *algún conscida* no me la conocas” (*Eufemia*, VII, p. 105)

A que la ringlonsito ‘aquel rengloncito’

“y agora por un mes la Goso m'escribió un carta, *a que la ringlonsito*” (III, 29)

Aquella mochacho, aquella mi fijo ‘aquel muchacho’, ‘aquel hijo mío’

“*Aquella mochacho, aquella mi fijo*, metemelo a prinsipio de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén.» ¡Ay! ¡Dios te la preste, fijo de la corazón y de l'antrañas!” (III, p. 30)

Dueña honradas recogidas ‘dueña honrada recogida’

“¿Paréscete vos que so sa bon xemplos a la ventana de una *dueña honradas recogidas* como yo [...]” (*Eufemia*, VII, p. 101)

Hombre honrados ‘hombre honrado’

“¡Malaños para vos! ¿y paréscete bien a la fija de la *hombre honrados* facer cudolete a *la puta agenas*?” (*Eufemia*, VII, p. 101)

La toro enamorados ‘todos los enamorados’

“Guiate *la Celetinas*, que guiaba *la toro enamorados*” (*Eufemia*, VII, p. 106)

Mala ganas ‘malas ganas’

Pues a bona fe, que sa la persona de *mala ganas*” (*Eufemia*, VII, p. 102)

Mi amos ‘mi amo’, ‘*mi contentos*’

“Quiere casar *mi amos*, y para que me depares mí Dios marido a *mi contentos*” (*Eufemia*, VII, p. 103)

Mi linajes ‘mi linaje’, *mi migas* ‘mis migas’

“¿Y cómo, señor, no miras más que esos? ¿Paréscete a vos que daba yo bon jemplo y cuenta de *mi linajes*? ¿Qué te dirá cuantas señoras tengo yo por *mi migas* en *esta tierras*?” (*Eufemia*, VII, p. 103)

Mi honras ‘mi honra’

“Andá, putiñas medrosas, no es *mi honras* tomame contigo” (*Engañados*,

Señor míos ‘señor mío’

“¡Ay, *señor mios*, a taloras!” (*Eufemia*, VII, p. 102)

Tora lo mundo ‘todo el mundo’

“¡Jesú, Jesús! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y *tora lo mundo* que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de Cucurucú, por an mar y por a tierras” (III, p. 28)

Turo día ‘todo el día’

“*Turo día, turo día* trabajar, ¡nome la padre, la fiyo, la santo, amén!” (III, p. 25)

Un prima mía ‘una prima mía’

“Señor, presentame la señora Doñaldoza, *un prima mía* una hojetas de lejías para rubiarme na cabeyos; y como yo sa tan delicara, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos *la mala ganas*” (*Eufemia*, VII, p. 102)

v. De sustantivo y pronombre

Trementinos de la que ‘trementina de la que’

“Tráigame para mañana un poquito de mozaza, un poquito de *trementinos de la que* yaman de puta” (*Eufemia*, VII, p. 106)

2.2.3.2. Uso impropio de los modos verbales

i. Uso del presente de indicativo por el subjuntivo

“Que me plazer, señor, *sin que me la mandas*” (*Engañados*, III, p. 24)

“*Como tú la quieres*, señora, mi álima la coraçón.” (*Engañados*, III, p. 26)

“¡Ay, señora! *No me lo mientas* [...]” (*Engañados*, III, p. 29)

“L’Espiritu Sanctos te *guarda* mi anima y te la *libra* entrutanto”. (*Eufemia*, VII, p. 105)

“Sí, sí, guáreme Dios; ya me envía a visitar la señora nabadessa la monja santa Pabla, y me dice que me enviará una malacina *para que me le quita* como la manos” (*Eufemia*, VII, p. 102)

“Que me *compras* una monas, un papagayos.” (*Eufemia*, VII, p. 104)

“La papagayos para que *enseña* a fablar en jaula, y lo mona para que la *tengas* yo a mi puerta como dueña de estabro” (*Eufemia*, VII, p. 104)

“Sí, sí ya la digo yo na sablo; mas sabe que me falta rogar a señora doña Betriz que me *presa* un ventayos para caminos” (VII, p. 104)

“*Guíate* la Celetinas, que guiaba la toro enamorados” (*Eufemia*, VII, p. 106)

ii. Uso del presente de indicativo por el imperativo

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela: «*Callan*, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante.»” (*Engañados*, III, p. 24)

2.2.4. Orden de construcción sintáctica

En los parlamentos de Guimar aparecen numerosos casos de transgresión del orden sintáctico, de falta de concordancia entre las partes del discurso y de omisión de partículas conjuntivas. La estructura, que posiblemente reflejara la forma de hablar de los negros –así como de otros extranjeros en proceso de aprendizaje de un idioma– parece orientada principalmente a crear una forma convencional y estereotipada, casi una jerga, del habla de la *negra*: tales deformaciones y tales anacolutos servían sin duda a la caracterización cómica del personaje.

En algunos casos, se trata de tergiversaciones de expresiones pronunciadas por sus interlocutores, como es el caso de la reinterpretación de la afirmación de Gerardo “en casa de Milán Muñoz, el tendero, me hallará” con “casa malaños terar Dios entero”:

Gerardo – [...] que le digáis que *en casa de Milán Muñoz, el tendero*, me hallará”

Guimar – Que me plazer, señor, ¿*no dize en casa malaños terar Dios entero?* (*Engañados*, III, p. 25)

En otros casos, hallamos unas expresiones agramaticales, carentes de enlaces y estructuradas sin norma.

i. Uso agramatical de la concordancia y tergiversación de frases hechas:

“Ya bo, señor, ¡Jesú, Jesú! *Líbramela Dios de la diablo*” (*Engañados*, III, p. 22)

[Ya voy, señor, ¡Jesú, Jesú! *Líbreme Dios del diablo*]

“Anda, señora, *dalen diablo aquesan movadiya*” (*Engañados*, III, p. 25)

[Anda señora, *que le den al diablo esas almohadillas*]

ii. Uso agramatical de las preposiciones

“Que bosa mercé que *paro bentana*, que queremos fablar con ella” (*Engañados*, III, p. 25)

[Que vuesa merced se *pare en la ventana*, que queremos hablar con ella]

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, señora, *la India le San Joan de Punto Rico*, y agora *por un mes la Goso* m’escribió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (*Engañados*, III, p. 29)

[¡Ay, señora! No me lo miente, que me hace llorar; lo tengo, señora, en *la India de San Juan de Puerto Rico*, y agora *en el mes de Agosto* me escribió una carta, unos rengloncitos. ¡Tan fresco como una flor de aquel campo! ¡Ay, mis entrañas, hijo mío!]

2.2.5. Fenómenos de imitación del habla rústica y de la variante andaluza

Chasca 1946: 337 señala algunos fenómenos lingüísticos de imitación del habla de los personajes rústicos. Dentro de estas manifestaciones menciona los casos de seseo, de yeísmo y de vacilación vocálica *e > i* –*siñor, dízime*–³⁹¹ y de omisión de finales y de consonantes yuxtapuestas –*Guiomá, Potugal, ecc.*–³⁹².

2.2.5.1. Fenómenos relativos a las consonantes alveolares y dorsodentales

i. Dentales y alveolares

En la parte de la *negra* se cotejan algunos casos de *seseo*: la vacilación de las dorsodentales (*ç ~ z*) y alveolares (*s, ss*), dependiendo también de las variaciones diatópicas y diastráticas, es en realidad muy común en la época. Desde el punto de vista diacrónico, comenta Alonso 1953: 205, a propósito de la zona de Sevilla: “Adrete y Alemán comentan las confusiones sevillanas entre s, z y c [...]. En 1614, B. Ximénez Patón [...] denuncia el seseo valenciano y el ceceo sevillano [...]”.

Según Chasca 1946: 337, se trata de fenómenos que se pueden atribuir a la influencia del habla de los personajes rústicos. Sin embargo, el empleo de estas voces podría también adscribirse a la influencia del portugués.

Faser ‘hacer’

Es el único caso encontrado en *Los Engañados*. La primera documentación, que se remonta a 1245, se encuentra en una anónima *Carta de venta*³⁹³. Se puede tratar de lusismo.

“¿Eso me le si, siñor, delante de la honras de mi caras? ¡Farta de la fazendas tenemo que *faser!*”
(*Engañados*, III, p. 23)

Ofresco ‘ofrezco’

“¡Jesú! Ofréscome la Dios turo poreroso, criaror na cielos e na tierras” (*Eufemia*, VIII, p. 101)

³⁹¹ Fenómenos atribuibles también a la influencia del portugués. Cfr. *supra*, § 2.1.1.

³⁹² Casos que ya se han considerado a propósito de las influencias de los hábitos lingüísticos africanos (véase *supra*, § 2.2).

³⁹³ *CORDE* [29.04.2012].

Prinsipio ‘principio’

El *CORDE* propone la presente forma como único caso de *seseo* en este término³⁹⁴.

“Aquella mochacho, aquella mi fijo, metemelo a *prinsipio* de carta diziendo: «Lutrissima madre mía Guiomar, la carta que yo te cribo no e para besamano, sino que sa bono. Bendito sea rios, loado sea rios, amén. » ¡Ay! ¡Dios te la preste, fijo de la coraçón y de l'antrañas!” (*Engañados*, III, p. 30)

Ringlonsito ‘rengloncito’

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima yorar; téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m'escibió un carta, a que la *ringlonsito*. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (*Engañados*, III, p. 29)

Sinco ‘cinco’

“Pues, a buena fe que ha *sinco* noche que face oracion a señor Nicolás de Tramentinos” (*Eufemia*, VII, p. 102)

Pese al empleo mayoritario de voces seseantes, en *Los Engañados* y *Eufemia* se aprecian algunos casos de aparente *ceceo*. Veres D'Ocón 1950: 211 explica que “las negras adelantaban el punto de articulación de la consonante apico-alveolar fricativa sorda final (s), transformándola en apicodental africada, lo que originaba una pronunciación ligeramente ceceante”³⁹⁵.

Logradoz ‘logrados’

“¡Ay, mal logradoz! Por ciertos que me pesas como si no fueras mi fijo; mas si marinas busca, tome lo que baila” (*Eufemia*, VII, p. 105)

Pratoz ‘platos’

“¡Ay, señor Jesun Cristo! ¿Qué fazendas me lo pides? Primero por la mañanas, ¿no barremo la casa? En apué, ¿no ponemo la oya? En apué, ¿no paramo la mesa? En apué, ¿no fregamo la cudeya y la *pratoz*?” (*Engañados*, III, p. 23)

³⁹⁴ *CORDE* [29.04.2012].

³⁹⁵ Chasca 1946 no menciona el ceceo entre los rasgos peculiares del habla de los *negros*; sin embargo, De la Fuente Ballesteros 1984b: 192-193, a propósito de la lengua empleada por estos personajes en la tonadilla del siglo XVIII, afirma que “el otro más común y extendido como ejemplo del habla negroide es el ceceo”.

Rosegadoz ‘rosegados’

“¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to lo hombres. A otro güeso con aquese perro, que yo ya la tengo rosegadoz” (*Eufemia*, VII, p. 103)

Unoz potecarioz ‘unos boticarios’

“Yo quiere con un cagañero, dice mi amo que no, que más quiere con unoz potecarioz; yo dice que no. Dice mi amo: «Caya, fija, que quien tenga l’oficio tenya la maleficio.» (*Eufemia*, VII, p. 103-104)

Voz ‘vos’

“Ya yo lo veo, señor, mas quiere voz sacarme na pues perdida na tierra que te conozco” (*Eufemia*, VII, p. 103)

2.2.5.2. Palatales

En la obra e hallan casos de *yeísmo* –fenómeno de deslaterización de /k/–. La reproducción de dicho fenómeno quería reflejar el habla de los *negros* –ya que se trataba de un carácter debido a la dificultad de los negros a pronunciar el español³⁹⁶, y nunca fue empleado para representar otros tipos teatrales³⁹⁷. Se trata de un fenómeno que, atestiguado en el siglo XVI en Toledo, Andalucía y América, a partir del siglo XVIII queda considerado como característico del andaluz³⁹⁸.

Aqueya

¿Quién esa ahí? ¡ Jesu! O la voz me la miente, o sa *aqueya* que yama mi señor Pollos. (*Eufemia*, VII, p. 102)

Ayá ‘allá’

“No, señor, que ya tenemo un prima mía contrita na religiona monja priora nabadessa *ayá* en mi terra de Manicongo muy honradas. Yo, señor, queremos muntipricar a mundos” (*Engañados*, III, p. 24)

³⁹⁶ “Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda y Góngora ponen en boca de negros *yama*, *cabayo*, *aiá* ‘allá’, *eia* ‘ella’”. (Lapesa 2012: 325).

³⁹⁷ “[...] el yeísmo, nunca atribuido a españoles, aunque fueran tipos populares sevillanos”, Alonso 1953: 204-205. Véase Lapesa 2012: 323-326.

³⁹⁸ Véase Lapesa 2012: 323-326 y 418-419. Cfr. también De la Fuente Ballesteros 1984b: 192: “El yeísmo es un rasgo general del habla de negros, que coincide con el dialectalismo andaluz que se desarrolla a partir del XVI y hoy extendido a gran parte del castellano”.

Cabayo

“Gila Gonzale / de la villa yama, / no sé yo, madres, / si me l’abriré / Gila Gonzale / yama la torre / abríme la voz / fija Yeonore / porque lo *cabayo* / mojaba falcone / No sé yo madres, /si me l’abriré” (VII, p. 100-101)

Cabeyo

“Siñor, presentame la siñora Doñaldoza, un prima mía una hojetas de lejías para rubiarme na *cabeyos*; y como yo sa tan delicara, despojame na cabeza como nas ponjas; pienso que tenemos la mala ganas.” (VII, p. 102)

“Sí, porque ¿no tengo yo *cabeyo* como la otro?” (VII, p. 102)

Cudeya ‘escudilla’

“¡Ay, siñor Jesun Cristo! ¿Qué fazendas me lo pides? Primero por la mañanas, ¿no barremo la casa? En apué, ¿no ponemo la oya? En apué, ¿no paramo la mesa? En apué, ¿no fregamo la *cudeya* y la pratoz?” (*Engañados*, III, p. 23)

Eya ‘ella’

La primera atestación es de alrededor de 1492, en la obra anónima *Siddur Tefillot* (anterior de finales del siglo XV). En Lope de Rueda es el único caso³⁹⁹.

“Que bosa mercé que paro bentana, que queremos fablar con *eya*” (*Engañados*, III, p. 25)

Oya ‘olla’

Aparte de la presencia en *Los Engañados* –se trata del único caso en la obra del autor– se encuentra una primera documentación en la *Istoria de las bienandanzas e fortunas* (1471-1476) de Lope García de Salazar⁴⁰⁰.

“¡Ay, siñor Jesun Cristo! ¿Qué fazendas me lo pides? Primero por la mañanas, ¿no barremo la casa? En apué, ¿no ponemo la *oya*? En apué, ¿no paramo la mesa? En apué, ¿no fregamo la *cudeya* y la pratoz?” (*Engañados*, III, p. 23)

Ventayos ‘ventalles’

“Sí, sí ya la digo yo na sablo; mas sabe que me falta rogar a siñora doña Betriz que me presa un *ventayos* para caminos” (VII, p. 104)

³⁹⁹ CORDE [30.04.2012].

⁴⁰⁰ CORDE [30.04.2012].

Yama, yaman

“Gila Gonzale / de la villa *yama*, / no sé yo, madres, / si me l’abriré / Gila Gonzale / *yama* la torre / abríme la voz / fija Yeonore / porque lo cabayo / mojabá falcone / No sé yo madres, /si me l’abriré” (*Eufemia*, VII, p. 100-101)

¿Quién esa ahí? ¡ Jesu! O la voz me la miente, o sa aqueya que *yama* mi señor Pollos. (*Eufemia*, VII, p. 102)

“Tráigame para mañana un poquito de mozaza, un poquito de trementinos de la que *yaman* de puta” (*Eufemia*, VII, p. 106)

Yeno ‘lleno’

Se halla la primera documentación de la forma en el *Siddur Tefillot*⁴⁰¹.

“No podemos fazer otro, porque tenemos la trógamo toro, toro, *yeno* de fatriqueras.” (*Engañados*, III, p. 30)

Yorar ‘llorar’

La forma aparece 2 veces en la *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete (mediados del siglo XVI) –en la misma comedia se encuentra también la forma *yorando*–. En el *Siddur Tefillot* se halla *yoró*.⁴⁰²

“¡Ay, señora! No me lo mientas, que me faze lágrima *yorar*; téngolo, señora, la India le San Joan de Punto Rico, y agora por un mes la Goso m’escibió un carta, a que la ringlonsito. ¡Tan fresco como un flor de aquele campo! ¡Ay, entraña la mía, fijo mío!” (*Engañados*, III, p. 29)

2.2.5.3. Fenómenos de rotacismo

Encontramos un caso de cambio de *l~r*:

Estabro ‘establo’

“La papagayos para que enseña a fablar en jaula, y lo mona para que la tengas yo a mi puerta como dueña de *estabro*” (*Eufemia*, VII, p. 104)

2.2.5.4. Otros fenómenos de empleo de vulgarismos

Anagoras ‘aun ahora’

Forma aglutinada de *a(u)n + agora*. *An*, empleado con el sentido de ‘aun’ se halla en los

⁴⁰¹ CORDE [30.04.2012].

⁴⁰² CORDE [30.04.2012].

Pasos pronunciado por el *simple Alameda*⁴⁰³. González Ollé (en Rueda 1996: 96n.), señala la frecuencia con la que se encontraba la forma en la lengua popular del siglo XVI⁴⁰⁴.

“*Anagoras*, señor, y dízime señora Clavela: «Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un mequero de aquesse que adoba la guante.»” (*Engañados*, III, p. 24)

Álima ‘ánima’

La forma, frecuente en el teatro prelopista, es empleada con una cierta profusión en las obras de Rueda en boca de los personajes de clase social baja⁴⁰⁵.

“¡Ay, señora! ¿Pensar bosa mercé que san yo fija de alguno negra de par ahí? Ansí haya bono siglo *álima* de doña Bialaga, señora.” (*Engañados*, III, p. 28)

“Como tú la quieres, señora, mi *álima* la coraçón.” (*Engañados*, III, p. 26)

En el habla de la *negra* Eulalla encontramos, además, un caso de equivalencia acústica:

“¡Ah, traidoraz! Dolor de torsija que rebata to lo rombres. A otro *güeso* con aquesse perro, que yo ya la tengo rosegadoz⁴⁰⁶” (*Eufemia*, VII, p. 103)

2.2.6. Deformaciones arbitrarias con función humorística

Se trata de formas deformadas para producir hilaridad. En muchos casos el artificio empleado para engendrar comicidad es la deformación de elementos léxicos, deformación repetitiva y casi sistemática para que el público pueda reconocerlos y de modo que dichos términos se transformen casi en muletilla⁴⁰⁷.

En *Los Engañados* se hallan dos formas atribuibles a la intención de engendrar hilaridad:

A que la ‘aquella’

Señalamos el caso, aunque pueda tratarse de error tipográfico.

⁴⁰³ “Yo juro a los huesos de mi bisagüela la tuerta, que ni miré si tenían suelos, ni suelas, ni *an* tejados”. Rueda 1999: 96

⁴⁰⁴ Veres D’Ocón 1950: 210 lo considera un caso de epéntesis antihiática por ‘ahora’.

⁴⁰⁵ Véanse los ejemplos mencionados en § 1.1.4.

⁴⁰⁶ Eulalla invierte el orden de los términos en el refrán *A otro perro con ese hueso* (empleado para rechazar un ofrecimiento que parece engañoso) con evidente consecuencias cómicas.

⁴⁰⁷ Piénsese, a este propósito en cómo funciona la comicidad más baladí de hoy en día, cuyo sentido del humor reside a menudo en la repetición de las mismas humoradas, de los mismos chistes, y de palabras usadas de forma reiteradas que llegan a ser patrimonio de todos.

“y agora por un mes la Goso m'escribió un carta, *a que la ringlonsito*” (*Engañados*, III, 29)

Gorgüença ‘vergüenza’

“¡Miráme la salmandera! ¿Ha viso qué pantasía tiene, cara de sin *gorgüença*?” (*Engañados*, III, p. 28)

Asimismo, en el habla del personaje de Eulalla, en *Eufemia*, encontramos, por ejemplo, la voz injuriosa *puta* por ‘puerta’, los nombres propios *Nicolás de Tramentinos* por ‘Nicolas de Tolentino’, *Yeonore* por ‘Leonor’ y, empleado repetidamente, *Pollo* por ‘Polo’:

“¡Malaños para vos! ¿y paréscete bien a la fija de la hombre honrados facer cudolete a la *puta* ajenas?” (*Eufemia*, VIII, p.)

“Gila Gonzale / de la villa yama, / no sé yo, madres, / si me l’abriré / Gila Gonzale / *yama* la torre / abríme la voz / fija *Yeonore* / porque lo cabayo / mojabá falcone / No sé yo madres, /si me l’abriré” (*Eufemia*, VII, p. 100-101)

“¿Quién esa ahí? ¡Jesu! O la voz me la miente, o sa aqueya que yama mi señor *Pollos*” (*Eufemia*, VII, p. 102)

“¿Quin ficios, señor *Pollos*?” (*Eufemia*, VII, p. 104)

“Agora sí me contenta; mas ¿sabe qué querer yo, señor *Pollos*?” (*Eufemia*, VII, p. 104)

“¡Señor *Pollos*, señor *Pollos*!” (*Eufemia*, VII, p. 105)

“Pues, a buena fe que ha sinco noche que face oracion a señor *Nicolás de Tramentinos*” (*Eufemia*, VII, p. 102)

2.2.7. Otros fenómenos inherentes al léxico

i. Probables valencianismos

Los valencianismos pudieron ser recogidos de boca del pueblo por Lope de Rueda durante su estancia en tierras valencianas o, bien, los incorporó Timoneda al preparar la edición para la imprenta.

Monqueta ‘mosqueta’

Se trata del único caso documentado por el *CORDE*. González Ollé⁴⁰⁸ define la voz como ‘especie de rosa’ y añade que Corominas considera la palabra catalana y atestigua su empleo en la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega. Quizás sea interpolación de

⁴⁰⁸ En Rueda 1973: 23n. Cfr. también González Ollé 1971: 687.

Timoneda.

“Sin señor, y de xamín y de *monqueta* para adobar aquele guante que le tiene comendaros” (*Engañados*, III, p. 23)

Pides ‘preguntas’

González Ollé (en Rueda 1973: 23 n.) lo considera un probable valencianismo⁴⁰⁹.

“¡Ay, señor Jesun Cristo! ¿Qué fazendas me lo *pides*?” (*Engañados*, III, p. 23).

ii. Arcaísmos

Asimismo, en las partes de Guiomar, se hallan algunos arcaísmos. Difícil sería averiguar si se trata de rasgos estilístico propios de Rueda o si se pueden adscribir a la caricaturización del habla de la *negra*.

Viso ‘visto’

Véase *supra*, § I.II., 2.

¡Miráme la salmandera! ¿Ha *viso* qué pantasía tiene, cara de sin gorgüença? (*Engañados*, III, p. 28)

Pantasía ‘fantasía’

Según González Ollé (en Rueda 1973: 28n.) responde a una pronunciación vulgar de probable origen latino.

“¡Miráme la salmandera! ¿Ha *viso* qué *pantasía* tiene, cara de sin gorgüença?” (*Engañados*, III, p. 28)

Sanctos ‘santo’

La reproducción de la forma etimológica no es de uso exclusivo de la *negra*, ya que encontramos otros casos tanto en *Los Engañados* como en *Eufemia* (véase *supra*, § I.I, 10).

Esta grafía alterna con dos casos, en los parlamentos de Guiomar y Eulalla, en los que se elimina el grupo consonántico *-ct-*⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Véase *supra*, *pida* y *pidió*, en el apartado dedicado al uso de extranjerismos, § 4.4.

⁴¹⁰ Guiomar – Anda, señora, dalen diablo aquesan movadiya. Turo día, turo día trabajar, ¡nome la padre, la fiyo, la *santo*, amén! (*Engañados*, III, p. 25); Eulalla – Sí, sí, guáreme Dios; ya me envia a visitar la señora nabadessa la monja *santa* Pabla, y me dice que me enviará una malacina para que me le quita como la manos (*Eufemia*, VII, p. 102).

“L’Espíritu *Sanctos* te guarda mi anima y te la libra entrutanto” (*Eufemia*, VII, p. 105)

iii. Voces dudosas

Mequero ‘nombre de oficio relacionado con el almizcle’

González Ollé no ofrece ninguna documentación del término. Sin embargo, propone la hipótesis que se trate de un oficio que deriva su nombre de la voz catalana *mesc*, ‘almizcle’⁴¹¹.

“Anagoras, señor, y dízime señora Clavela:«Callan, fija Guiomá, aprender ben a colar la flores, que yo te prometes cuando san francas que te casamo con un *mequero* de aquesse que adoba la guante»” (*Engañados*, III, p. 24)

*Cucurucú*⁴¹² Forma onomatopéyica.

“¡Jesú, Jesú! ¿No mira bosa mercé que proguntar quin sa yo? Mira, mira, fija, ya saber Dios y tora lo mundo que sar yo sabrina na Reina Berbasina, cuñados de la Marqués de *Cucurucú*, por an mar y por a tierras” (*Engañados*, III, p. 28)

⁴¹¹ González Ollé (en Rueda 1973: 24n.) se apoya en el poco antes citado *monqueta* que, si según la hipótesis, se refiere a la *rosa mosqueta*, tendría la misma raíz de *almizcle*. Cfr. también González Ollé 1971: 687.

⁴¹² La forma aparece en unos versos del entremés *De una rana hace ciento* de Luis de Belmonte Bermúdez (1650): “*Cucurucú* cantaba la rana, /*cucurucú* debaxo del agua; /*cucurucú*, mas ¡ay!, que cantaba, /*cucurucú*, debaxo del agua”. Se trata probablemente de una forma sin significado, casi de estribillo, empleada con finalidades cómicas, sobre todo si se relaciona con el siguiente parlatorio de Julieta, la criada que, de forma onomatopéyica, contesta: “Sí, sí, no le ronquéis” (*Engañados*, III, 28).

3. El habla de la *gitana*. Caracterización lingüística

Desde el punto de vista lingüístico, el personaje de la *gitana* presenta escasos rasgos de divergencia de la norma castellana. En sus intervenciones, por lo tanto, no encontramos caracteres que no puedan atribuirse a la variedad andaluza, y también en estos raros casos, las variantes se presentan alternadas con las formas normativas de manera casual⁴¹³.

3.1. Fenómenos fonéticos

3.1.1. Vocalismo

i. Vocales átonas

Heciste ‘hiciste’

La forma –que mantiene la vocal etimológica– es usual en la época: el *CORDE* documenta numerosos ejemplos que alternan con *hiciste*⁴¹⁴.

Gitana – El par de las tórtolas que *heciste* creer a la señora que se las habían comido los gatos, ¿dónde se comieron? (*Eufemia*, V, p. 90)

3.1.2. Consonantismo

3.1.2.1. Alveolares y dorsodentales

i. Fenómenos de rotacismo y metátesis

Almariete ‘armariete’

“Y la esportilla de los afeites que tienes escondida en el *almariete* de las alcominías, ¿es burla?” (*Eufemia*, V, p. 90)

⁴¹³ En el habla de la *gitana* no aparece ninguno de los rasgos señalados por De la Fuente Ballesteros 1984a: 123-124: –caída de *-d-* y de *-r-*, esporádica pérdida de *d-*, aspiración de *h-*, raros casos de aspiración de *-s*, empleo de léxico específico y uso de femeninos en *-í-* salvo una carecterización – utilizada aleatoriamente– ceceante. Lope de Rueda, en el retrato lingüístico de la *gitana*, no emplea ni siquiera esas expresiones, de significado oscuro, marcadas por el uso de fricativas palatales que serán empleadas en la *Medora*.

⁴¹⁴ Véase *supra*, § I.I., 1.

Si bien *almario* –forma cuya disimilación quizás sea provocada, por etimología popular, en la base del sustantivo *alma*– sea término difundido desde el siglo XIII hasta los años setenta del siglo XX⁴¹⁵, el diminutivo *almariete* es registrado por el *CORDE* –que omite el caso de *Eufemia*– solo una vez, en el *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490) de Alfonso de Palencia que define la voz latina *zaberna* como ‘arca o almariete o maleta hecha de cuero: como caja para meter vestidos. O alguna cosa otra’⁴¹⁶.

Por otro lado, la terminación *-ete* (con correspondiente femenino *-eta*) es recogida por el *DRAE* como sufijo empleado para formar diminutivos, despectivos o voces con valor afectivo. Por lo que se refiere a su origen, el diccionario remite al francés *-et, -ette*⁴¹⁷.

González Ollé (1962), en el estudio sobre los diminutivos en el castellano medieval, confirma que el diminutivo puede tener un origen múltiple y, por su empleo en contextos no condicionados fonéticamente, es probable que tenga procedencia extranjera⁴¹⁸. Según el filólogo, su uso se limitaría al campo semántico literario y musical, lo que habría impedido su utilización en la lengua común. Aquí, sin embargo, si, por un lado, nos encontramos frente el caso de un término perteneciente a la lengua cotidiana y empleado por un personaje de clase baja, por el otro, parecería que el uso de este diminutivo estaría determinado por la terminación en *-io* del término base⁴¹⁹.

ii. Ceceo

De la Fuente Ballesteros 1984a: 123, en su artículo sobre la figura del *gitano* en la tonadilla, observa cómo en la representación lingüística de estos personajes aparece solo una vez el fenómeno de aspiración de *-s* en final de palabra, y explica la ausencia de este rasgo tan común en Andalucía con “la obsesión de los escritores de remarcar el ceceo, lo que hace que tiendan a convertir toda *-s* en *-z*”⁴²⁰. De hecho, en la comedia *Eufemia*, como se ha adelantado, el fenómeno de aspiración no aparece; y sí encontramos algunos casos de ceceo. Se trata, sin embargo, de casos esporádicos no coherentes, casi como si el autor no diera importancia a la caracterización lingüística del personaje y salpicara su parlamento con algunas formas estereotipadas. Señalamos los

⁴¹⁵ El *CORDE* documenta 120 casos en 93 documentos. *CORDE* [30.04.2012].

⁴¹⁶ *CORDE* [30.04.2012].

⁴¹⁷ Cfr. *supra*,

⁴¹⁸ Y muchas voces con terminación *-ete* son préstamos privados de carácter diminutivo.

⁴¹⁹ Si bien no considere este caso específico, cfr. el artículo de González Ollé sobre la formación de superlativos y diminutivos de los nombres terminados en *-ia, -io, -ie*, González Ollé 1978.

⁴²⁰ Este hecho, la conversión de *-s* > *-z*, puede probar la tesis de que la aspiración de /-s/ implosiva es más tardía (S. XVIII), como defienden, entre otros, Mondéjar y Torres Montes 1998a: 55-56.

términos *Dioz*, *limoznica* y *prozperada* en un contexto general de distinción entre alveolares y dentales

“[...] Dios te guarde, señora honrada, *Dioz* te guarde! ¡Una *limoznica*, cara de oro, cara de siempre novia, daca, que *Dioz* te haga *prozperada* y te dé lo que deseas, buena cara, buena cara!” (*Eufemia*, V, p. 88)

“Calla, calla, garrida, garrida, dame limosna por *Dioz* y diréte la buenaventura que tienes de haber tú y la señora.” (*Eufemia*, V, p. 89)

“[...] Yo me voy, quedad en buena hora, que si algo más supiere, yo te vendré avisar. ¡Quedad con *Dioz*!” (*Eufemia*, V, p. 91)

“Mujer serás de nueve maridos y todos vivos: ¿qué más quieres saber? *Dioz* te consuele, señora.” (*Eufemia*, V, p. 91)

Nótese, asimismo, como en la escena podemos encontrar *limoznica* y *limosna* (véase *supra*), y, no solo en el ámbito de la misma escena, sino también en un mismo parlamento, se halla la alternancia polimórfica entre *Dioz* y *Dios*:

“[...] *Dios* te guarde, señora honrada, *Dioz* te guarde! Una *limoznica*, cara de oro, cara de siempre novia, daca, que *Dioz* te haga *prozperada* y te dé lo que deseas, buena cara, buena cara!” (*Eufemia*, V, p. 88)

“[...] mas calla, que aunque sea todo por tu causa, *Dios*, que es verdadero juez y no consiente que ninguna falsedad esté mucho tiempo oculta, descubrirá la verdad de todo ello.” (*Eufemia*, V, p. 90-91)



La lengua de *Los Engañados* y *Eufemia* denota una etapa de transición entre un español arcaico (medieval) y un español moderno, que alcanzará su clímax en los grandes autores del siglo XVII. Son numerosas las fluctuaciones en los distintos planos de la lengua: fonético, morfológico, sintáctico y léxico. En el marco de esta conmixtión de formas perteneciente a distintas etapas de la historia de la lengua española, Lope de Rueda manifiesta una gran maestría en la reproducción de diferentes registros de lengua, contraponiendo, también en la manifestación lingüística, a personajes de clase alta con otros de clase baja. Las figuras de estrato bajo, por lo tanto, se hacen portadoras de una comicidad hechas de disparates, de juegos idiomáticos y deslices lingüísticos⁴²¹.

⁴²¹ En estas conclusiones se hará referencias a los fenómenos relativos a los personajes del *simple* y de la *negra*. No se considerarán los rasgos de caracterización lingüística de la *gitana*, ya que su escasez nos sugiere que la comicidad de este personaje tenía que residir más en los altercados con la *moza* Cristina y

Así que encontramos, en la lengua de los *simples*, caracteres que pertenecen, en unos casos, al habla rústica y vulgar de la época, en otros, al repertorio de cambios fonéticos y voces típicas del sayagués: casos de vacilación vocálica (*adivinador*, *bravario*), fenómenos de rotacismo (*cumpretas*, *diabro*, *groria*) y de metátesis (*Grabiel*), palatalización de *-n-* (*dimuño*, *añoria*), aspiración de *f-* inicial (*huesen*). Se trata de rasgos, procedentes del teatro pastoril, que se consolidan en el teatro del siglo XVI, y que serán adpotados para tipizar el habla del *gracioso* en las obras teatrales de los célebres dramaturgos del siglo XVII. Lope de Rueda aprovecha estos recursos para crear juegos lingüísticos y enriquece lo que recibe de la tradición teatral anterior con voces deformadas, trabucamientos y términos de nuevo cuño –es el caso de *marigalleta* y de *dama de forja*– con el propósito de suscitar la diversión de un público que bien tenía que conocer los fenómenos que se reflejaban en las obras.

Por lo que se refiere al personaje de la *negra*, podemos observar cómo, por un lado, se utilizan los recursos típicos de la caracterización del habla de la *negra*: el uso del infinitivo en lugar de los verbos conjugados, la caracterización del habla a través del fenómeno del yeísmo, la construcción de expresiones agramaticales –la carencia de concordancia entre partes del discurso– y probablemente el uso –difícil de averiguar a través del texto escrito– de la realización sonora de las sibilantes, de la velares y de las bilabiales. Por otro lado, cabe señalar cómo la invención de la lengua de Guiomar se aleja poco de algunos rasgos típicos de los otros personajes cómicos: tal es el empleo de voces españolas trabucadas – *trógamo* por *estómago*, *álíma* por *alma*, *movadiya* por *almohadilla*–, algunas de las cuales responden a un uso vulgar difundido en la época. Asimismo, Rueda construye la caricatura lingüística de su personaje mediante el empleo de arcaísmos –*aquesse*, *viso*, *fablar*– y de voces extrañas –*mequero*, *monqueta*– cuyo uso, mediante la falta de comunicación que generaba entre los interlocutores, tenía que ser una fuente segura de comicidad.

Finalmente, el personaje se construye a través de una serie de términos deformados, empleados, sin embargo, de una manera reiterada para que el público pueda llegar a elaborar un repertorio léxico y una gramática propia de la *negra*: así podemos hallar las formas *sa* y *sar*, utilizadas con el significado de ‘soy’, ‘estoy’, ‘está’; *turo* y *toro* por ‘todo’, etc.

Tal caracterización –creada en algunos casos de forma arbitraria– nos hace suponer que

que a la figura de la *gitana*, en esta comedia, se le atribuye, más que una finalidad humorística, la función de *deus ex machina*.

Lope de Rueda conociera los efectos cómicos de ciertos mecanismos lingüísticos ya empleados en otros personajes de los *Pasos*, y los empleara fuera de su propio contexto. El personaje de la *negra* –en cuya ejecución teatral parece que Rueda sobresalía–, por lo tanto, se construye a través de unos mecanismos de deformación lingüística, tanto peculiares y propios del papel como atribuibles a los personajes de clase baja, con el fin de crear esa condición de comicidad que es la que se encuentra en muchos de los *Pasos* de Rueda.

CONCLUSIONES

Conclusiones

Del estudio de las comedias *Los Engañados* y *Eufemia* se puede confirmar el hecho de que el siglo XVI constituye, tanto en el plano literario como lingüístico, una etapa de transición. En el ámbito de esta edad de cambio, Lope de Rueda es uno de los iniciadores del teatro moderno y de los artífices del teatro profesional.

En una época en la que la originalidad no constituye un valor, Lope de Rueda se apropia de motivos de la comedia culta italiana y de la cuentística y los renueva y reelabora creando obras propias, que, lejos de ser imitaciones de sus modelos, manifiestan su autenticidad y pertenencia al ambiente en el que se representan. En la adaptación, reduce las escenas e integra sus comedias de cuadros dramáticos de ambientación autóctona; asimismo, elimina a personajes difícilmente aceptables en el contexto español y añade figuras en los que el público pueda reconocerse. Las obras, que, gracias a la intervención de Timoneda, han sobrevivido hasta nosotros, perpetúan la imagen de un hombre de teatro que conocía bien su profesión y los gustos del público, y cuyas capacidades histriónicas permanecerían en la memoria de las generaciones posteriores. Con Lope de Rueda y su labor para fusionar elementos tradicionales y motivos renacentistas comienza una nueva fase del teatro español.



1. *Los Engañados* y *Eufemia*

1.1. De la comparación de *Los Engañados* con su fuente italiana *Gli Ingannati* se pueden percibir las analogías y las diferencias entre las dos obras.

Lope de Rueda sintetiza los cinco actos –divididos en escenas– de *Gli Ingannati* en diez escenas, reduciendo de manera notable la extensión de la obra.

El autor, en la adaptación del modelo italiano a la versión española, por un lado, efectúa supresiones –elimina las escenas que él considera superfluas o poco adecuadas al contexto español y los personajes inapropiados para la representación en España–, por

otro, realiza una serie de modificaciones destinadas a reforzar la recepción por parte de su público –introduce escenas más tradicionales en el ámbito de la representación escénica local, añade personajes más adecuados al ambiente español, etc.–.

A través de la supresión de algunos elementos, la obra adquiere una mayor linealidad: en la comedia, carente de las escenas secundarias presentes en *Gli Ingannati*, se aprecia un desarrollo de la acción sin solución de continuidad. Tales omisiones, junto con la introducción de pequeñas escenas originales, –consideradas por algunos como causa de una cierta incoherencia entre las escenas de la comedia– determinan solo aparentemente una carencia de antecedentes, ya que estos son suplidos por un detallado, si bien escueto, *Argumento* en el que el autor aclara los temas que serán objeto de la comedia y anticipa algunos de los episodios, presentes en el modelo italiano y omitidos en *Los Engañados*, lo que deja poco a la imaginación del auditorio que es informado de antemano de buena parte del desarrollo de la obra.

1.2. Por lo que concierne a la comedia *Eufemia*, la semejanza del enredo con el de otras obras –relatos escritos y cuentos de tradición oral– nos permite apoyar la postura de algunos críticos que cuestionaron la seguridad con la que se vinculaba la comedia ruediana a la *Novella novena* de la segunda jornada del *Decamerón* de Boccaccio. El análisis de los motivos comunes a las obras estudiadas, en la pesquisa para la averiguación de la posible fuente, nos ha permitido localizar el origen en la cuentística arábigo-judía. Considerada la escasez de datos más precisos, la nuestra no deja de ser una hipótesis, que ve en la tradición oral de relatos difundidos en todo el Mediterráneo la posible génesis de la comedia ruediana. Como se ha observado, en una España caracterizada por la mezcla de culturas, Lope de Rueda habría podido querer poner en escena una obra derivada de un motivo folclórico heredado directamente de Oriente, o a través de la intermediación italiana (lo que explicaría las referencias a Calabria del *Introito* y el título *Eufemia*). Ante la imposibilidad de llegar a conclusiones definitivas, el análisis de la comedia se ha centrado en remarcar las técnicas ya empleadas por nuestro autor en *Los Engañados*. También en el caso de *Eufemia*, Lope de Rueda mantiene algunos de los temas originales, elimina los elementos superfluos para el desarrollo de una pieza cómica e incluye en la comedia escenas originales pertenecientes a su producción artística. Así que a los motivos folclóricos del viaje del hermano, de la mujer calumniada y del desenmascaramiento del culpable añade unos cuadros de comicidad tradicional autóctona, protagonizadas por el *simple*, la *gitana* y la

negra, cuyo propósito es representar escenas familiares al público y engendrar su diversión.

1.5. Como se ha dicho, en la adaptación de las dos obras al nuevo contexto español, Lope de Rueda recurre al gran caudal de caracteres de la tradición literaria española y figuras extrapoladas de situaciones reales. En *Los Engañados* –en sustitución del personaje español– y en *Eufemia* hacen su aparición los criados y *simples*, que arrancan de los orígenes del teatro pastoril español, y los caracteres de las *negras* y de la *gitana*, todos personajes que tenían que tener más relación con el marco social y cultural de los lugares donde se representaba la obra. Lope de Rueda, para perfilar a estas figuras, toma inspiración en tipos reales o verosímiles que el auditorio podía tener como referencia y reconocer fácilmente. De esta manera se abre camino entre un público nuevo y más heterogéneo que, en las comedias del autor sevillano, veía reflejada la realidad de esos tiempos de cambios culturales y sociales.

2. La lengua del siglo XVI en las obras ruedianas

2.1. Las obras que hemos estudiado reflejan el uso de una lengua que se coloca en el ámbito de una época de transición entre el español medieval y el español moderno. De esto es prueba la coexistencia de formas arcaizantes y formas innovadoras. En las dos comedias se pueden apreciar casos de vacilaciones vocálicas y de pervivencia, junto a formas anticipadoras de los que serán los resultados de la lengua contemporánea, de fórmulas regresivas (es el caso de *monesterio*, empleado, en el siglo XVI, en la misma medida que *monasterio* y, sin embargo, próximo a caer en desuso); manifestaciones de polimorfismo; persistencia de formas medievales; oscilaciones entre el mantenimiento de los grupos cultos latinos y la simplificación del español moderno, etc.

En particular manera, y a modo de resumen, se puede destacar cómo Lope de Rueda emplea una lengua que empieza a manifestar las características del idioma de los siglos posteriores: en las dos comedias, en el campo fonético, se aprecian casos de ensordecimiento de las africadas dorsodentales y de las fricativas alveolares y prepalatales (más numerosos en la comedia *Eufemia*); ocurrencias de pérdida de *-d* final; mantenimiento, en los verbos incoativos del grupo etimológico *-sc-* (se encuentran 97 casos frente a los 11 de simplificación en *-c-*); empleo de la forma polimórfica *diz/dice*, etc.

Asimismo, en el ámbito morfológico, se puede destacar el uso de formas verbales

desusadas o próximas a caer en desuso: es el caso de *huygo*, que en el siglo XVI es la forma regresiva; o de *válame/válate*, forma mayoritaria en las dos comedias y que, sin embargo, en el siglo XVII serían suplantadas por *válgame/válgate*; o también de la tercera persona del singular de indicativo *vee* (en las comedias aparece 6 veces frente a las 4 de la forma innovadora *ve*). Por otro lado, el autor muestra una tendencia innovadora en el uso de los demostrativos.

Por lo que se refiere a la sintaxis, también, la lengua empleada por Lope de Rueda manifiesta la vacilación entre formas arcaicas y novedosas. De esta incertidumbre queda reflejo, por ejemplo, en el uso de *haber* y *tener*: en ambas comedias se hallan casos de *tener* empleado con función de auxiliar; en la comedia *Eufemia* encontramos ocurrencias de *haber* para expresar posesión u obligación; y también, mayoritariamente en *Los Engañados*, se registra la estructura *ser* + participio para formar los tiempos compuestos (pese a que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, el auxiliar más empleado empezara a ser *haber*).

Asimismo, por lo que concierne a las partículas invariables, Rueda oscila entre la tendencia conservadora o la innovadora y, siguiendo el uso de su tiempo, emplea con mayor frecuencia el adverbio *ahora* (45 veces frente a 10 de *ora* y 1 de *ahora*), o utiliza formas arcaicas como *luego* con el significado de ‘enseguida’, *cabe* ‘cerca de’ y *so* ‘bajo’.

En el campo léxico, nuestro autor también muestra la doble tendencia, usando, por un lado, voces anticuadas o que pronto caerían en desuso (*capiscol*, *catar*, *yantar*, etc.), y por otro, manifestando su inclinación innovadora a través del uso de neologismos.

Como se ha adelantado, se puede constatar que se trata de un estado de una lengua todavía no consolidado, en la que formas arcaicas conviven con estructuras novedosas. Tales fluctuaciones se registran sobre todo en el empleo de las fórmulas de cortesía: el tuteo es la forma de la familiaridad, de la amistad, y también se emplea entre personas de igual estado social, o por parte de superiores hacia inferiores; el voseo es el trato reverencial (junto a *vuesa merced*) y es empleado entre desconocidos. Sin embargo, en *Eufemia*, encontramos el uso novedoso de *vos* usado por parte de personajes de clase alta hacia otros de clase baja.

Y quizás el dato más significativo sea este: que la comparación entre las características de la lengua en las dos comedias revela un uso de estructuras innovadoras mayor en la comedia *Eufemia* que en *Los Engañados*: aparte del empleo esporádico del voseo, se puede destacar, por ejemplo, cómo en *Eufemia* prevalga el uso de las africadas

dorsodentales sordas (y ya no se registren casos de representación del fonema sonoro), o de las fricativas dorsodentales sonoras; también, mientras en *Los Engañados* se documentan todavía casos de futuro analítico, en la comedia *Eufemia* se hallan casi exclusivamente formas de futuro sintético (hay un solo caso de futuro analítico). El estudio de la lengua, por lo tanto, podría proporcionar pequeñas contribuciones a la hora de determinar la fecha de composición de las dos obras.

2.2 En dicho marco lingüístico, Lope de Rueda se distingue por un sabio uso de registros, desde el habla culta de los personajes de clase alta –caracterizada por períodos de amplia elaboración sintáctica– hasta la lengua de los personajes de clase baja, representada a través de los numerosos rusticismos –provenientes del teatro pastoril–, los vulgarismos y las formas populares.

El estudio de las dos obras ha permitido poner de manifiesto el empleo, en boca de los *simples* y de las *negras* –la *gitana* es el personaje menos caracterizado lingüísticamente– de formas rústicas: tal es el caso de los fenómenos de rotacismo, los ejemplos de palatalización de /n/, la aspiración de *f*- inicial, el yeísmo, los perfectos en *-oren*, etc. Asimismo, se encuentran casos de vacilaciones vocálicas, términos arcaizantes, vulgarismos, etc. En la representación de algunos de estos fenómenos, Lope de Rueda sigue la tradición que ya estaba establecida, desde el siglo anterior, en el repertorio de estructuras de la lengua convencional sayaguesa; en otros, el autor refleja rasgos típicos del idioma hablado en Andalucía y del habla viva de Sevilla. También se hallan, en la obra, numerosas formas deformadas intencionalmente, cuya finalidad es generar la risa y el regocijo del público a través de sus anomalías: es el caso de algunas formas empleadas por el *simple* o de las voces repetidas por la *negra*, uno de los personajes más característicos del teatro ruediano –papel que probablemente él mismo asumiera e interpretara con gran maestría–, que puede considerarse el tipo más propio del teatro hispánico y más correspondiente al contexto social español de la época y que, en *Los Engañados*, suple a la falta del *español* de la comedia italiana.

Rueda, en la tipización de esta figura, mantiene, por un lado, los rasgos típicos de los personajes de bajo nivel social –casos de rotacismos y de vulgarismos–, por otro, añade algunos caracteres típicos del habla de los esclavos negros provenientes de zonas de dominación portuguesa, y también juega con el léxico insertando una serie de voces deformadas intencionalmente, cuyo uso, a través de la falta de comunicación entre interlocutores, era fuente de *quid pro quo* y de equivocaciones cómicas.



La desenvoltura de Lope de Rueda a la hora de adaptar los modelos empleados al contexto socio-cultural español destaca, por lo tanto, en las piezas breves que añade al original y en los personajes modificados o añadidos que manifiestan toda su vitalidad y su espontaneidad en las escenas cómicas y en su habla realista y popular.

Los Engañados y *Eufemia* no aspiran a la originalidad del enredo –concepto, por otra parte, inexistente en la época–, sino al ajuste al contexto español, a través de una serie de recursos –realismo, espontaneidad del diálogo e inspiración en situaciones verosímiles– que podían bien ser acogidos y entendidos por el auditorio local, y en los que consiste la *vis cómica* de la obra.

APÉNDICE
LA LENGUA HABLADA POR EL PERSONAJE ESPAÑOL EN *GLI*
INGANNATI

El español Giglio. El habla. Fenómenos lingüísticos

El estudio del personaje español no puede prescindir de un análisis de su habla. Del análisis de los parlamentos en lengua española de *Gli Ingannati* destaca un buen conocimiento de la lengua española. Desde la mitad del siglo XV hasta la mitad del siglo XVII el español ejerció una gran influencia en el italiano. La semejanza y el contacto directo entre los dos idiomas permitieron fácilmente su aprendizaje: muchos sabían hablar castellano, varios fueron los autores que escribieron en español, numerosísimas las obras españolas traducidas; durante el siglo XVII, en Nápoles, incluso, algunas compañías teatrales actuaron en la lengua del *Quijote*¹. Aproximadamente diez mil españoles fueron atraídos por las posibilidades de ocupación en la corte pontificia renascentista, “mondana babilonia: a partire dal linguaggio che –se ancora sembra affidare il proprio decoro al toscano illustre della tradizione comica– in realtà ingloba in sé dialetto e gergo, parlate locali e lingue straniere, il latino ecclesiastico e quello delle pandette, tutto deformando e irridendo”².

La masiva presencia ibérica –sobre todo de soldados– que había engendrado las caricaturas de los personajes españoles e hispanizantes que poblaban las comedias del siglo XVI, tuvo que dejar rastro en los hábitos lingüísticos italianos.

Por lo tanto, en la obra, el alejamiento de un empleo correcto y castizo de la lengua española parece debido, más que a una falta de conocimiento del idioma, a una intención estilística. En este sentido, la función cómico-paródica –lejos de una perspectiva filológica– no solo se entregaba a la distorsión de la lengua española, sino también a un empleo trabucado de la lengua italiana, deformaciones las dos destinadas a engendrar risa o hilaridad.

¹ La influencia no solo fue lingüística, sino también cultural. Remitimos, para una completa bibliografía sobre las relaciones literarias entre Italia y España, a María Grazia Profeti 1988.

² “Mundana babilonia: a partir del lenguaje que –si todavía parece entregar su propio decoro al toscano ilustre de la tradición cómica– en realidad engloba en sí dialecto y jerga, hablas locales y lenguas extranjeras, el latín eclesiástico y el de las pandectas, todo deformando y escarneciendo”. Davico Bonino 1977: XXXIX.

El español en el que se expresa Giglio es sin duda un español correcto, bien manejado por los compositores de la obra; con rasgos convencionales en el estilo de las *rodomontadas*³. No se puede negar, sin embargo, que el análisis de las partes del español revele, en la reproducción de la lengua extranjera, algunas divergencias de las grafías canónicas. Se ha de conjeturar que tales discrepancias se deben a numerosos factores: por un lado, no se debe excluir, en algún caso, el hábito italiano de transcribir el español, siguiendo las normas de grafía italianas –se escribía como sonaba al oído de un italiano–, por otro, hay que suponer que las adaptaciones fonéticas tuvieron la función de hacer la lengua extranjera más accesible para los actores destinados a recitar el papel del español⁴ y, al mismo tiempo, más comprensible para el público. En otros casos se trata de verdaderos errores, debidos a ignorancia o al descuido por parte del autor o de erratas o malentendidos por parte del tipógrafo⁵.

Del análisis de la lengua hablada por el personaje español destaca una sabia reproducción, sustentada por una rica gama léxica y por un uso apropiado de las formas verbales y de la estructura morfosintáctica, de la lengua española por parte de los autores de la obra. Es, sin embargo, probable que la precisión de la reproducción de la lengua extranjera fuera favorecida por la existencia de un repertorio tradicional de expresiones de la figura del español.

Empleando y adaptando a las peculiaridades de los textos a examen las categorías propuestas por Elvezio Canonica (1991: 506-509), es posible individualizar dos

³ En 1607 se imprimieron en París las *Rodomontadas castellanias* que contenían extrapolaciones de diálogos y escenas extraídos de las comedias en las que aparecía el capitán español.

⁴ La hipótesis, sin embargo, es opinable, ya que el papel de español generalmente se asignaba a actores que conocían bien esta lengua; no obstante, no se puede saber cuáles eran las competencias lingüísticas, quizás solo activas, o incluso solo orales, de dichos actores.

⁵ Hay que recordar que la llegada de la imprenta mejoró solo en parte las condiciones de transmisión de los textos. La reproducción tipográfica, aunque fuera una actividad de carácter mecánico, era realizada por personas que podían cometer errores a la par que un copista. La imprenta, al ser una actividad colectiva, era un procedimiento que raramente se efectuaba sin producir modificaciones: a dicho proceso participaban el impresor, el cajista, los prensistas y el corrector tipográfico, y cada uno de ellos podía ser responsable de la transmisión modificada del texto. El cajista, verdadero artífice de la transcripción de la obra, podía cometer errores debidos a malentendidos por causa de la mala calidad de la escritura del autor, o, por la presencia, en la copia, de correcciones y glosas, podía tergiversar las intenciones del autor, efectuar correcciones no necesarias y podía cometer errores de transcripción (duplicaciones del mismo fragmento, omisiones de palabras). Por otro lado, el cajista poseía una formación cultural inferior con respecto al copista medieval, y a veces no estaba preparado para comprender lenguas distintas de la suya, como el latín o, en nuestro caso, el español. Es verdad también que a la primera redacción de la galerada seguía la corrección por parte del corrector que, sin embargo, se servía de la colaboración de un mozo encargado de la lectura de la prueba que se comparaba con el manuscrito. Dicho método podía dar lugar, en el caso de defectuosa transmisión oral de la copia, a ulteriores errores. A estas causas de inexactitud se añadían las modificaciones debidas a los aspectos mecánico-prácticos de la imprenta: por causa del empleo de cajas contaminadas, de una mala selección de caracteres, por circunstancias casuales, o por causa de las modalidades de cierre de la prensa tipográfica. Cfr. Stoppelli 1987.

funciones principales del empleo de la lengua española: por un lado, la función cómico-realística, por otro, la función satírico-evocativa.

Por lo que atañe a la primera, el estudio de la comedia pone en evidencia que, si por un lado el uso del español manifiesta la exigencia de reflejar verosímilmente los hábitos lingüísticos de los españoles en Italia, por otro, tal uso responde otrosí a necesidades artísticas⁶. La reproducción de la lengua extranjera se caracteriza por la presencia de algunas formas modificadas: Giglio habla una lengua mixta –una mezcla entre español, italiano– salpicadas por frecuentes deformaciones –debidas, como se ha adelantado a una intención paródica y caricatural de ridiculizar al personaje, provocando el regocijo del público, o a probables errores y descuidos, bien por parte de los autores, bien por parte del tipógrafo–.

Esta parte de investigación tiene el objetivo de estudiar las características de la lengua hablada por el personaje español y se articulará en el análisis de las influencias que el italiano, los dialectos italianos y el latín pueden haber tenido en la reproducción de la lengua española; en la descripción de las adaptaciones gráficas sufridas por las voces, en la base del modelo de pronunciación italiana; en la interpretación de eventuales errores o yerros (del autor o de los tipógrafos) y en las ultracorrecciones. No se considerarán, en cambio, la falta o la presencia de acentos (*mas, esta, à, etc.*) y las oscilaciones fonéticas típicas del español de la época⁷.

Asimismo, serán objeto de análisis algunos aspectos no típicamente lingüísticos: el empleo, por parte del capitán, de expresiones y términos reconocidos como peculiares del idioma español –algunos de los cuales penetraron como hispanismos en la lengua italiana– y el reflejo, en ámbito literario, de algunos tópicos que se habían creado a propósito de la esencia, de la conducta y de los hábitos de los españoles, como la *verbosidad ampulosa* y la *fanfarronería*.

La lengua empleada por Giglio, aunque refleje un buen conocimiento del español por parte de los autores de la obra, en algunas ocasiones es una lengua adaptada, desde el

⁶ Acuérdense que la obra no podía defraudar las expectativas de un público acostumbrado a un repertorio convencional de expresiones españolas típicas.

⁷ Tales, por ejemplo, son el empleo de fricativas y africadas sordas y sonoras (*muger, carizia, azer, hacer, etc.*), algunos fenómenos de betacismo (*trobada*) y de rotacismo (*parabla*), las oscilaciones vocálicas (*logar*) y las formas ortográficas etimológicas (*priessa*). Se señalarán, en cambio, las variantes que se pueden adscribir tanto a la norma ortográfica del español de la época como a una interferencia por parte del italiano: la falta de prótesis y la presencia de geminadas. Tales divergencias de la grafía canónica contemporánea se pueden deber, más que al reflejo de la carencia de sistematización ortográfica del español de la época, a la falta de un código preciso relativo al uso de lengua española en las comedias italianas.

punto de vista gráfico, al italiano, y constelada de voces italianas o de falsos hispanismos⁸.

De cada voz se dará la definición –eventualmente dotada de una breve ilustración del uso–, la cita en la que aparece, con la indicación del acto –en números romanos–, de la escena –en números árabes– y de la página.

I. Consideración preliminar

Existen dos formas de intervención del personaje:

a) Parlamentos mayoritariamente en español en los cuales podemos hallar deformaciones o interferencias del italiano o de los dialectos:

“que esta es la vieia biene avventurada que tiene la mas hermosa moza d’esta tierra” (II, 3, p. 194)

“Mas quiero ver se puedo, con alguna lisonia, pararme tal con esta vieia vellacca alcahueta” (II, 3, p. 194)

“Voto alla Virge de Maria de Monsurat que me parecceis una mozza de chinze o veinte annos” (II, 3, p. 196)

“y, aunque paresque così male avventurade, io son de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda Spagna” (II, 3, p. 196)

“Holgaromme yo con ella á mio plazer y después tommaré á mio rosario” (IV, 6, p. 243)

“E que! Non faze, donna Pasquella, que á qui sta sperando que gli apriate” (IV, 6, p. 246)

“Voto allos santos martilogios que esta vieia alcahueta, disdicciada, vellacca ingagnommi.” (IV, 6, p. 246)

b) Parlamentos mayoritariamente en italiano, constelados de hispanismos, de falsos hispanismos o de deformaciones, de términos italianos, orientadas a reproducir una idea estereotipada de la lengua española:

“Vòi tu altro se non que *sará* la tuya” (II, 3, p. 198)

⁸ En el análisis de la obra se observa una cierta discrepancia entre el español empleado en el acto II y la lengua de las dos restantes escenas de los actos IV y V. En estas últimas, aun manteniéndose las formas de un español constelado de numerosas expresiones castizas y cuyo uso manifiesta un considerable conocimiento de dicho idiomas, la lengua se hace más italianizante y más apta para la comprensión por parte del público. Allá donde dichas divergencias no hacen sino que avalar la hipótesis de una composición colectiva de la obra, las analogías entre algunas formas y caracteres de la lengua manifiestan la existencia de un repertorio fijo y bastante invariable que constituía la lengua del personaje español en comedia.

“Io le farò acconciar otra volta; y *per* dezir la verdade, io non me ne sono accordado” (IV, 6, p. 244)

“Se non volite aprire, *renditemi* mio rosario” (IV, 6, p. 246)

“Fazite presto, ché algun non vienga y *disturbe* nostra fazienda” (IV, 6, p. 245)

“Io *no* intendo á esta vostra orazione” (IV, 6, p. 246).

“*Renditeme* mio rosario y después parlate lo que volite, que non quiero que podiate dezir que m’engagnaste” (V, 4, p. 263)

“Ora, que non *fazite* quello che era concertado entra noi? (V, 4, p. 264)

II. Representación gráfica de los sonidos españoles

Cerreta, después de dedicar un capítulo a la lengua italiana de *Los Engañados*, analiza, en una sección, las particularidades gráficas del español hablado por el personaje Giglio⁹. El editor opina que “l’autore delle battute in spagnolo conosceva a fondo questo idioma. La sua padronanza di esso si rivela nella conoscenza esatta delle forme morfologiche, sintattiche, fonetiche e grafiche”¹⁰. Señala, asimismo, los numerosos segmentos compuestos integralmente en lengua española y adscribe algunas de las formas discrepantes a la reproducción de formas dialectales españolas de la época –es el caso de *tiengo*– o a la intencionalidad del autor.

Entre las manifestaciones de corrección en la transcripción del español, Cerreta destaca el uso correcto de la conjunción *y* o de la doble *-ll-*. Sin embargo, se aprecian en la obra algunos alejamientos de la grafía canónica española que el estudioso italiano considera como mixtiones del toscano, “per cui quasi tutti i commentatori parlano di spagnolo italianizzato”¹¹.

Tales desviaciones se emplean, en algunas ocasiones, de forma arbitraria –así que podemos apreciar el uso de la conjunción *y* al lado de la italiana *e*, o del *que* español junto a *che* italiano–¹².

⁹ *Particolarità grafiche dello spagnolo* (en *Accademici Intronati di Siena* 1980: 107-110).

¹⁰ “El autor de las partes en español conocía a fondo este idioma. Su dominio de ello se releva en el conocimiento exacto de las formas morfológicas, sintácticas, fonéticas y gráficas”. *Accademici Intronati di Siena*: 1980: 107.

¹¹ “Por lo que casi todos los comentadores hablan de español italianizado”. *Accademici Intronati di Siena*: 1980: 107.

¹² Cerreta (en *Accademici Intronati di Siena* 1980: 110) recuerda las consideraciones del Sanesi, en la edición de *Gli Ingannati* de Laterza, que se refería a esta arbitrariedad con la expresión de “scapigliata anarchia” (“desgreñada anarquía”) y “significativo disordine” (“significativo desorden”).

I.I. La grafía propia del español

i. Velares

Se pueden apreciar numerosos casos de realizaciones de la oclusiva velar con grafía correcta.

“*Que quiere azer d’aquel, ch’es megior per ser sanado que per sanar*” (II, 3, p. 199)

“*Mas io queria trovar una madre que me blancasses alguna vez las camisas*” (II, 3, p. 195)

“*Que dizes, matre?*” (II, 3, p. 198)

“*Quien? aquel mucciaccio qu’es todo vestido de blanco?*” (II, 3, p. 199)

“*Oh que benditta sia quella bien aventurada madre que vi fezio e criò tan hermosa*” (IV, 6, p. 243)

“*Io non veo aquí ninguno. Non m’engagnarete otra volta. Que dezite voi?*” (V, 4, p. 262)

“*Renditeme mio rosario y después parlate lo que volite, que non quiero que podiate dezir que m’engagnaste*” (V, 4, p. 263)

ii. Palatales

Se destaca el uso de la grafía española en la transcripción de la africada palatal – realizada, sin embargo con la geminada–.

“*Reióse: eccha es la fiesta*” (II, 3, p. 197)

iii. H- inicial

Señalamos también el caso de voces escritas con grafía española con *h-* inicial.

“*Quando podremos ablar giuntos una hora?*” (II, 3, p. 197)

“*[...] se puedo toppar alguna muger que me haga alguna carizia*” (II, 3, p. 195)

iv. El pronombre personal *yo*

Podemos asimismo apreciar un único caso de uso con grafía española del pronombre *yo*:

“*Holgaromme yo con ella á mio plazer*” (IV, 6, p. 243).

v. La negación

Hallamos también un caso de empleo de la grafía española de la negación *no*:

“Io no intendo á esta vostra orazione” (IV, 6, p. 246).

I.II. Grafías tomadas del italiano

En la mayoría de los casos, sin embargo, encontramos una adaptación de los sonidos españoles a la grafía italiana.

i. Palatales

En la representación de las palatales, hay que notar el uso del dígrafo *-gl-* para la realización de la líquida.

Agliá ‘allá’

“Io los portarò con me quando verrò *agliá*, que les quiero primero far un poghetto profumar” (II, 3, p. 197)

“*Agliá* sta Pasquella” (IV, 6, p. 243)

El nexa *-cci-* y *-cce-* es empleado para las africadas¹³.

Desdicciata ‘desdichada’

“Voto allos santos martilogios que esta vieia alcahueta, *disdicciata*, vellacca ingagnommi.” (IV, 6, p. 246)

Ecciade ‘echad’

“*Ecciade* el agua; el fuoco porrò io a esta puerta” (IV, 6, p. 247)

Escuccilladas ‘cuchilladas’

“Voto a Dios *che* te daré *escuccilladas* per la cara se otra veze m’engannes” (V, 4, p. 264)

¹³ Que se trate de una norma común en la representación del fonema español en las comedias italianas en las que aparece un personaje que habla español es demostrado por otros casos similares. Véase, por ejemplo, la *Altília* de Raineri, donde se pueden hallar las dos grafías: “Signor alguazil, olà, *escucci*, vestra mercé: a cheglia casa de las ventanas pintada es a cheglia donde està el valiente capitan Basilisco, y sta *muciaccia* y vuie *muchos* vegliaccos y rapazos” (Schioppi-Raineri 1994: 154), “Oh, linda muchaccia, mira” (Schioppi-Raineri 1994: 170), “Oh, hysia bella, escuccia a l’oregia” (Schioppi-Raineri *ibíd.*).

Mucciaccio ‘muchacho’

“Quien? Aquel *mucciaccio* qu’ es todo vestido de blanco?” (II, 3, p.199)

“Y el *mucciaccio* quiere ben á la *gioven*?” (II, 3, p. 199)

Muccio ‘mucho’

“Ya penso que le paresca que *muccio* tardasse” (IV, 6, p. 243)

Nocce ‘noche’

“Mira que verrò, á esta *nocce*” (II, 3, p. 199)

ii. Velares

En algunos casos la oclusiva velar es representada con el grafema *-ch-*.

Che ‘que’

“Que quiere azer d’aquel, *ch*’ es megior per ser sanado que per sanar” (II, 3, p. 199)

“Esta male aventurada lavandera sí se piensa *ch*’io gli desse el rosario” (IV, 6, p. 243)

“Renrescime, per Dios, *che* ho tenuto que fazer. Mas entriamo” (IV, 6, p. 244)

“Y es verdade todo esto? Cata *che* non m’enganni” (V, 4, p. 263)

“Voto a Dios *che* te daré escuccilladas per la cara se otra veze m’engannes” (V, 4, p. 264)

Chinze ‘quinze’

“que me parecceis una moza de *chinze* o veinte annos” (II, 3, p. 196)

Las fricativas velares, por un lado, se representan con el nexa */-i + vocal/*, y por otro, con */-gi + vocal/*:

Gioven ‘joven’

“que non es possibile, que es aun troppa *gioven*” (II, 3, p. 198)

“Y el *mucciaccio* quiere ben á la *gioven*?” (II, 3, p. 199)

Giuntos ‘juntos’

“Quando podremos hablar *giuntos* una hora?” (II, 3, p. 197)

Giuppon ‘jubón’

“Mas io queria trovar una madre que me blancasses alguna vez las camisas e me rattoppasses calzas y el *giuppon* y que me tenesse por fiolo; e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

“Renniego dell’imperator se io non quiero qu’ella hurti tanto á suo amo que me compri calzas y *giuppon* y camisas, de dos in dos” (IV, 6, p. 243)

Giuro ‘juro’

“*Giuro* a Dios que piú guadagnarite con à mi que con el primo gentil ombre de esta tierra” (II, 3, p. 196)

Lisonia ‘lisonja’

“Mas quiero veer se puedo, con alguna *lisonia*, pararme tal con esta vieia vellacca alcahueta” (II, 3, p. 194)

Megior ‘mejor’

“Que quiere azer d’aquel, ch’es *megior* per ser sanado que per sanar” (II, 3, p. 199)

Meior ‘mejor’

“*Meior* es de fuir” (IV, 6, p. 247)

Viegia ‘vieja’

“Todo me ha mollado, esta putta vellacca, *viegia*, alcahueta, male aventurada!” (IV, 6, p. 247)

Vieia y *vieio* ‘vieja’, ‘viejo’

“[...] que esta es la *vieia* biene aventurada que tiene la mas hermosa moza d’esta tierra” (II, 3, p. 194)

“*Vieia*? Voto alla Virge Maria di Monsurat” (II, 3, p. 196)

“Reniego del putto, *vieio* puerco, vellacco!” (II, 3, p. 199)

“Oh que malditta seas, *vieia* putta!” (IV, 6, p. 245)

“Se á qui me truova esto *vieio*, mil palos non mi mancan” (IV, 6, p. 247)

También se halla un caso en el que la fricativa velar es realizada con el grafema *-ll-*:

Mollado ‘mojado’

Quizás la voz sea empleada por influjo de una de las acepciones del it. *molle* ‘empapado’.

“Todo me ha *mollado*, esta putta vellacca, viegia, alcahueta, male aventurada!” (IV, 6, p. 247)

iii. Nasaes

Las palatales nasales se realizan con la geminada *-nn-* o con el grupo *-gn-*. Se puede suponer que el uso de las geminadas constituyera la forma común para representar la nasal palatal española *-ñ-*, realizada, en otros casos, con el grafema italiano como en *Spagna*.

Annos ‘años’

“que me parecceis una moza de chinze o veinte *annos*.” (II, 3, p. 196)

Enganno ‘engaño’

“Por vida del rey, que esta es la vellacca di Pasquella que se burló de mi y urtommi mis quantas per *enganno*” (V, 4, p. 263)

Spagna ‘España’

“y, aunque paresque cosi male aventurade, io son de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda *Spagna*” (II, 3, p. 196)

Engagnar, Ingagnar ‘engañar’

“Voto allos santos martilogios que esta vieia alcahueta, disdicciada, vellacca *ingagnommi*.” (IV, 6, p. 246)

“Io non veo aquí ninguno. Non m’*engagnarete* otra volta. Que dezite voi?” (V, 4, p. 263)

“Tu mi voi *engagnare*” (V, 4, p. 263)

“Renditeme mio rosario y después parlate lo que volite, que non quiero que podiate dezir que m’*engagnaste*” (V, 4, p. 263)

Magnana ‘mañana’

“Alla *magnana*! A domattina, digo. Non es así?” (V, 4, p. 264)

iv. Supresión de *h-* inicial

Constan también casos, por influencia del italiano, de eliminación de *h-* inicial.

Ablar ‘hablar’

“Oh se le poudiesse io *ablar* dos parabras sin testigos!” (II, 3, p. 194)

“Quando podremos *ablar* giuntos una hora?” (II, 3, p. 197)

Arta ‘harta’

“Ya penso que le paresca que muccio tardasse, per *arta* gana que tiene de ser con migo” (IV, 6, p. 243)

Azer ‘hacer’

“Que teneis de *azer* con vostra padrona” (II, 3, p. 198)

“Que quiere *azer* d’aquel, ch’es megior per ser sanado que per sanar” (II, 3, p. 199)

Aga ‘haga’

“que me *aga* alcanzar algo con ella” (II, 3, p. 194)

Urtommi ‘me hurtó’

“Por vida del rey, que esta es la vellacca di Pasquella que se burló de mi y *urtommi* mis quantas per enganno” (V, 4, p. 262)

Asimismo, se encuentra un caso de ultracorrección realizada con la añadidura de *h-* inicial:

Henero ‘enero’¹⁴

“le hará *io* dar gritos como la gatta de *henero*” (II, 3, p. 194)

Finalmente, se señalan otros casos de adaptación a la grafía italiana en el pronombre de primera persona singular, *io* ‘yo’, y en la negación *non* ‘no’.

“Oh se le poudiesse *io* ablar dos parabras sin testigos!” (II, 3, p. 194)

“le hará *io* dar gritos como la gatta de henero” (II, 3, p. 194)

“*Io* verdade es que ne tengo dos; mas non puedo andar á ellas senza periglos” (II, 3, p. 195)

“Mas *io* queria trovar una madre que me blancasses alguna vez las camisas e me rattoppasses calzas y el giuppon y que me tenesse por fiolo; e *io* la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

“Vòi tu altro se *non* que será la tuya” (II, 3, p. 198)

“Io verdade es que ne tengo dos; mas *non* puedo andar á ellas senza periglos” (II, 3, p. 195)

“Vees, *non* le digais mas, se volite farmi qualche piazer” (II, 3, p. 196)

“Io las ho lasciata per á voi, que *non* voglio *io* otra que *voi*” (IV, 6, p. 244)

II. Fenómenos fonéticos

II.I. Alteraciones en el vocalismo

i. Vacilación en el vocalismo átono

Aparecen casos de vacilación o cambio de vocales en las formas verbales. Por ejemplo, en la raíz del verbo:

Intendo e intendite ‘entiendo’, ‘entendéis’

“Io no *intendo* á esta vostra orazione” (IV, 6, p. 246)

“Non m’*intendite*?” (IV, 6, p. 244)

Ingagnommi ‘me engañó’

También esta forma presenta una superposición de la raíz del italiano *ingannare*.

¹⁴ Se trata, sin embargo, de grafía documentada también en el español de la época.

“Voto allos santos martilogios que esta vieia alcahueta, disdicciada, vellacca *ingagnommi*.” (IV, 6, p. 246)

Poudiesse ‘pudiese’

Quizás se trate de un caso de analogía con la diptongación en el presente.

“Oh se le *poudiesse* io ablar dos parabras sin testigos!” (II, 3, p. 194)

En algunos casos, se hallan unos fenómenos de interferencia del italiano, bien en la raíz:

Desturbe ‘disturbe’

Parece un intento de recrear la lengua española a través de una diferenciación de la italiana, ya que el verbo italiano, *disturbare*, presenta la misma raíz. En muchos casos, el efecto de lengua extranjera se produce, no solo a través de un empleo de dicho idioma –en algunos casos, deformado–, sino también mediante un uso trabucado de la lengua italiana.

“Fazite presto, ché algun non vienga y *desturbe* nostra fazienda” (IV, 6, p. 245)

Facite y *fazite* ‘haced’ ‘hacéis’

Formas en la que se mantiene la *f*- inicial del italiano:

“*Facite* presto” (IV, 6, p. 245)

“*Fazite* presto, ché algun non vienga y *desturbe* nostra fazienda” (IV, 6, p. 245)

“Ora, que non *fazite* quello che era concertado entra noi?” (V, 4, p. 264)

Sará ‘será’

“Vòi tu altro se non que *sará* la tuya” (II, 3, p. 198)

Soffrir ‘sufrir’

“que non le puedo *soffrir*” (II, 3, p. 196)

Bien en la desinencia:

Burlatime ‘os burláis de mi’

La forma presenta una deformación del italiano *burlate* ‘burláis’ mediante la inserción de una desinencia no etimológica.

“*Burlatime* otra volta o no?” (V, 6, p. 263)

Compri ‘compre’

“Renniego dell’imperator se io non quiero qu’ella *hurti* tanto à suo amo que me compri calzas y giuppon y camisas” (IV, 6, p. 243)

Dezite ‘decid’

“Or *dezite* presto: que es esto?” (V, 4, 263)

“Io non veo aquí ninguno. Non m’engagnarete otra volta. Que *dezite* voi?” (V, 4, p. 263)

Facite y *fazite* ‘haced’ ‘hacéis’

La forma –del italiano antiguo *facete* ‘fate’– quizás con una superposición del dialecto napolitano.

“*Facite* presto” (IV, 6, p. 245)

“*Fazite* presto, ché algun non vienga y disturbe nostra fazienda” (IV, 6, p. 245)

“Ora, que non *fazite* quello che era concertado entra noi?” (V, 4, p. 264)

Hurti ‘hurte’

“Renniego dell’imperator se io non quiero qu’ella *hurti* tanto à suo amo que me compri calzas y giuppon y camisas” (IV, 6, p. 243)

Intendite ‘entendéis’

“Non m’*intendite*?” (IV, 6, p. 244)

Rendite y *rendide* ‘rended’, ‘devolved’

“Se non volite aprire, *renditemi* mio rosario” (IV, 6, p. 246)

“Voto à Dios e a Santa Letania che anco la brusciarò, se non mi *rendide* mio rosario” (IV, 6, p. 247)

“*Renditeme* mio rosario y después parlate lo que volite, que non quiero que podiate dezir que m’engagnaste” (V, 4, p. 263)

Otros casos de vacilación vocálica se encuentran en los sustantivos:

Dies ‘días’

El término presenta un probable influjo por parte de la lengua latina, fenómeno no inusual en la reproducción del español en las comedias italianas¹⁵.

“[...] buenos *dies*” (II, 3, p. 195)

En los adjetivos:

Innamorada ‘enamorada’

La voz presenta una probable interferencia de la raíz del italiano *innamorata*.

“Pos, dimmi, de grazia. De quien es *innamorada*?” (II, 3, p. 198)

Vintiquattro ‘veinticuatro’

La forma discrepa tanto del español como del italiano *ventiquattro*.

“Orsú! Io starò avertido allas *vintiquattr*’oras” (II, 3, p. 197)

En los pronombres:

Dimmi ‘dime’

“Pos, *dimmi*, de grazia. De quien es *innamorada*?” (II, 3, p. 198)

En las preposiciones:

Entra ‘entre’

¹⁵ Véase la misma forma pronunciada por el capitán español, y otra latina *-is*, ‘vas’-, en *L’amor costante* (en Doglio 1975: 31) de Alessandro Piccolomini: “Ay Dios! Y como me han de parecer longos estos tres *dies*! Mas agora donde *is*?”

“Ora, que non fazite quello che era concertado *entra noi?*” (V, 4, p. 264)

ii. Vacilación en el vocalismo tónico

Hay fluctuación en las desinencias de las primeras personas de singular, donde se hallan casos de calcos de las terminaciones italianas o dialectales.

Darò ‘daré’

“Vedi á qui: esto stocco sta gasto. Io ci *harò* metter un poco de oro; e questa sera ve los *darò*” (II, 3, p. 198)

Holgaromme ‘me holgaré’

“*Holgaromme* yo con ella á mio plazer” (IV, 6, p. 243)

Hará ‘haré’

“le *hará* io dar gritos como la gatta de henero” (II, 3, p. 194)¹⁶

Harò ‘haré’

“Vedi á qui: esto stocco sta gasto. Io ci *harò* metter un poco de oro; e questa sera ve los *darò*” (II, 3, p. 198)

Irò ‘iré’

“que io me *irò* con Dios” (IV, 6, p. 246)

Asimismo, podemos apreciar el fenómeno de cambio vocálico por influjo del italiano en un sustantivo:

Mondo ‘mundo’

“Do renniego de todo el *mondo*, se non bruso esta posada, se non mi rende mio rosario” (IV, 6, p. 247)

¹⁶ Contrasta con la construcción de estos futuros la forma correcta *trattaré*, *tommaré* y *daré* en “que vederite se vos *trattaré* da giovane o da vieia” (II, 3, p. 196), “*Holgaromme* yo con ella á mio plazer y después *tommaré* á mio rosario” (IV, 6, p. 243), “*Daré* colpo in esta puerta” (IV, 6, p. 246).

Además, se encuentran algunas interferencias del italiano en la simplificación de algunos diptongos españoles en los adverbios:

Ben ‘bien’

“Y el mucciaccio quiere *ben* á la gioven?” (II, 3, p. 199),

en los adjetivos:

Nostra ‘nuestra’

“Fazite presto, ché algun non vienga y disturbe *nostra* fazienda” (IV, 6, p. 245)

Vostro, -a ‘vuestro’, ‘vuestra’

“per *vostra* vida” (II, 3, p. 196)

“Que teneis de azer con *vostra* padrona” (II, 3, p. 198)

“Non vi corruzate, madonna, con *vostro* figliuolo” (IV, 6, p. 244)

“*Vostro* figliuolo” (IV, 6, p. 246),

en los verbos:

Holgan ‘huelgan’¹⁷

“Oh como se *holgan* de nos otros estas puttass italianas!” (IV, 6, p. 243)

Penso ‘pienso’

Se trata de los únicos dos casos presentes en el texto, ya que se registran otros casos de uso correcto del diptongo¹⁸.

“Ya *penso* que le paresca que muccio tardasse” (IV, 6, p. 243)

“Ya *penso* que me speravate” (IV, 6, p. 243)

¹⁷ Sin embargo, la forma aparece con diptongo en la escena IV del acto V: “Oh como me *huelgo* de topalla!” (V, 4, p. 262). En algunas ocasiones, las discrepancias cotejadas en la reproducción del español podría atribuirse al carácter colectivo de la obra.

¹⁸ “Esta male aventurada lavandera sí se *piensa* ch’io gli desse el rosario” (IV, 6, p. 243), “que ya me *pienso* que ya non s’accorda” (IV, 6, p. 243).

S'accorda 'se acuerda'

“que ya non *s'accorda* d'ello” (IV, 6, p. 243);

junto a casos con formas españolas diptongadas:

“Ya non se *accuerda* que á qui sto. Daré colpo in esta *puerta*” (IV, 6, p. 246)

“el fuogo porrò io a esta *puerta*” (IV, 6, p. 246)

También se pueden encontrar algunos casos en los que los diptongos se adaptan a la forma italiana:

Buon y *Buona* 'bueno', 'buena'

“Pasquella, tomma mia amistade, que *buon* por à ti” (II, 3, p. 196)

“e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

Fuogo 'fuego'

La palabra presenta una interferencia con el it. *fuoco*.

“Ecciade el agua; el *fuogo* porrò io a esta puerta” (IV, 6, p. 247)

También se hallan formas de ultracorrecciones en las que aparecen diptongos analógicos que no se ajustan al español estándar.

Primiero 'primero'

“Io los portarò con me quando verrò agliá, que les quiero *primiero* far un poghetto profumar” (II, 3, p. 197)

Spagnuolos 'españoles'

La forma reproduce la vacilación vocálica todavía presente en el italiano de la época, *spagnolo/spagnuolo*.

“Ya sape la malditta, quanto valen los *spagnuolos* en las cosas dellas mugeres” (IV, 6, p. 243)

Tiengo y vienga ‘tengo’, ‘venga’

Podría tratarse, como observa Cerreta¹⁹, de un caso de forma dialectal –existe esa forma en el leonés, por ejemplo–.

“Io verdade es que ne *tiengo* dos; mas non puedo andar á ellas senza periglos” (II, 3, p. 195)

“Fazite presto, ché algun non *vienga* y disturbe nostra fazienda” (IV, 6, p. 245)

ii.i Superposición de la grafía etimológica

Otro es el caso en el que a la forma española se sobrepone la grafía etimológica:

Veer y vees ‘ver’, ‘ves’

La forma podría ser el calco de un uso todavía frecuente en el español de la época²⁰.

“Mas quiero veer se puedo, con alguna lisonia, pararme tal con esta vieia vellacca alcahueta” (II, 3, p. 194)

“Vees, non le digais mas, se volite farmi qualche piazer” (II, 3, p. 196)

II.II. Alteraciones en el consonantismo

Por los que se refiere a las alteraciones del consonantismo, se encuentran numerosos casos de voces españolas con geminadas que siguen la estructura del italiano.

i. Bilabiales

Avventurada ‘aventurada’²¹

“que esta es la vieia biene *avventurada* que tiene la mas hermosa moza d’esta tierra” (II, 3, p. 194)

“Aze musiga esta male *avventurada*” (IV, 6, p. 246)

Toppar ‘topar’

“se puedo *toppar* alguna muger que me haga alguna carizia” (II, 3, p. 195)

¹⁹ Accademici Intronati di Siena 1980: 107.

²⁰ Cfr. cap. VI.

²¹ Nótese, sin embargo, que en otros casos no aparecen las geminadas: “y, aunque paresque così male *aventurade*, io son de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda Spagna” (II, 3 p. 196) –en la que la desinencia anómala podría ser error tipográfico–, “Esta male *aventurada* lavandera sí se piensa ch’io gli desse el rosario” (IV, 6, p. 243) y “Oh que benditta sia quella bien *aventurada* madre que vi fezio e criò tan hermosa” (IV, 6, p. 243).

ii. Labiodentales

Soffrir ‘sufrir’

“que non le puedo *soffrir*” (II, 3, p. 196)

iii. Interdentales

Pareceis ‘parecéis’

“que me *pareceis* una moza de chinze o veinte annos” (II, 3, p. 196)

iv. Dentales

Benditta ‘bendita’

“Oh que *benditta* sia quella bien aventurada madre que vi fezio e criò tan hermosa” (IV, 6, p. 243)

Gatta ‘gata’

“le hará io dar gritos como la *gatta* de henero” (II, 3, p. 194)

Malditta ‘maldita’

“Ya sape la *malditta*, quanto valen los spagnuolos en las cosas dellas mugeres” (IV, 6, p. 243)

“Oh que *malditta* seas, vieia putta!” (IV, 6, p. 245).

Mettere ‘meter’

“Vedi á qui: esto stocco sta gasto. Io ci harò *mettere* un poco de oro; e questa sera ve los darò” (II, 3, p. 198)

Promettido ‘prometido’

“Vos me haveis burlado y me tolleste mio rosario y non fazieste lo que me teniades *promettido*” (V, 4, p. 262)

Putto, putta, puttass ‘puto’, ‘puta’, ‘putas’

“Reniego del *putto*, vieio puerco, vellacco!” (II, 3, p. 199)

“Oh como se holgan de nos otros estas *puttas* italianas!” (IV, 6, p. 243)

“Oh reniego de la *putta*, vellacca!” (IV, 6, p. 247)

“Todo me ha mollado, esta *putta* vellacca, viegia, alcahueta, male aventurada!” (IV, 6, p. 247)

Trattaré ‘trataré’

“que vederite se vos *trattaré* da giovane o da vieia” (II, 3, p. 196)

Vintiquattro ‘veinticuatro’

“Orsú! Io starò avertido allas vintiquattr’oras” (II, 3, p. 197)

v. Alveolares

En otros casos las consonantes geminadas italianas posiblemente ayudaran a mantener la doble *-ss-* del imperfecto del subjuntivo que en el sistema del español medieval representaba la *-s-* sorda frente a la grafía *-s-* intervocálica que representaba la sonora. Es el caso de algunas formas de imperfecto de subjuntivo acuñado por influencia del sufijo *-sse* del italiano²².

En los verbos hallamos:

Poudiesse ‘pudiese’

“Oh se le *poudiesse* io ablar dos parabras sin testigos!” (II, 3, p. 194)

Tardasse ‘tardase’

“Ya penso que le paresca que muccio *tardasse*” (IV, 6, p. 243)

Tenese ‘tuviese’

La forma es construida a partir de la raíz del infinitivo.

²² En español medieval aparecía en este tiempo *-ss-*, grafía que se mantiene hasta principios del siglo XVIII. Cfr. cap. VI.

“Mas io queria trovar una madre que me *blancasses* alguna vez las camisas e me *rattoppasses* calzas y el giuppon y que me *tenesse* por fiolo; e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

Entre las formas verbales se recogen también algunas formas italianizantes empleadas según un hipotético estereotipo de lengua española.

Blancasses ‘lavase’ y *Rattoppasses* ‘remendase’

Por lo que se refiere a *blancasses*, probablemente se trate de un término híbrido entre el italiano *sbiancare* ‘blanquear’ empleado en sentido lato de ‘lavar’, ‘limpiar’, y el español *blanco* –voz que quizás tuviera un efecto representativo del español también por el uso del término de la numismática *blanca*–.

“Mas io queria trovar una madre que me *blancasses* alguna vez las camisas e me *rattoppasses* calzas y el giuppon y que me *tenesse* por fiolo; e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

En los sustantivos se encuentra:

Promessa ‘promesa’

“Non te scordar della *promessa*” (II, 3, p. 199)

vi. Palatales

La africada palatal se representa tanto con la grafía que refleja la norma italiana, /*ci*- + vocal/ –*mucciaccio*, *muccio*, *nocce*–, como a través de la realización de la grafía española pero geminada²³.

Eccha ‘echa’

La forma, impronunciable en italiano, probablemente presente la geminada para reproducir un sonido palatal que al oído de un italiano no era del todo similar a la palatal italiana –la fonética española posee un sistema de vocales más breves que la italiana: la brevedad de la vocal española podría advertirse como una dilatación consonántica–.

²³ Sin embargo, los numerosos casos recogidos, en los que la africada velar española se reproduce según la grafía italiana, parecen demostrar que se trataba de la forma común para la reproducción de tal sonido (véase, *supra*, § I.I., ii).

“Reiósse: *eccha* es la fiesta” (II, 3, p. 197)

vii. Velares

Vellacca ‘bellaca’

“Mas quiero veer se puedo, con alguna lisonia, pararme con esta vieia *vellacca* alcahueta” (II, 3, p. 194)

“Reniego del putto, vieio puerco, *vellacco!*” (II, 3, p. 199)

“Voto allos santos martilogios que esta vieia alcahueta, disdicciada, *vellacca* ingagnommi.” (IV, 6, p. 246)

“Oh reniego de la putta, *vellacca!*” (IV, 6, p. 247)

“Todo me ha mollado, esta putta, *vellacca*, viegia, alcahueta, male aventurada!” (IV, 6, p. 247)

“Por vida del rey, que esta es la *vellacca* di Pasquella que se burló de mi y urtommi mis quantas per enganno” (V, 4, p. 262)

Accuerda y *accordado* ‘acuerda’, ‘acordado’

“Ya non se *accuerda* que á qui sto. Daré colpo in esta puerta” (IV, 6, p. 246)

“Io le farò acconciar otra volta; y per dezir la verdade, io non me ne sono *accordado*” (IV, 6, p. 244)

viii. Nasales

Dimmi y *dimme* ‘dime’

“Pos, *dimmi*, de grazia. De quien es innamorada?” (II, 3, p. 198)

“*Dimme*, por tu vida: quien es?” (II, 3, p. 198)

Holgaromme ‘me holgaré’

La forma, aunque mantenga la grafía del pronombre español *me*, presenta una aglutinación del pronombre al verbo realizada respetando las normas del *refuerzo morfosintáctico* típico del italiano.

“*Holgaromme* yo con ella á mio plazer” (IV, 6, p. 243)

Ingagnommi ‘me engañó’

El fenómeno del *refuerzo morfosintáctico* aparece, en este caso, con aglutinación del pronombre en su forma italiana, *mi*.

“Voto allos santos martilogios que esta vieia alcahueta, disdicciada, vellacca *ingagnommi*.” p. 246

Innamorada ‘enamorada’

“Pos, dimmi, de grazia. De quien es *innamorada*?” (II, 3, p. 198)

Renniego ‘Reniego’

“[...] *renniego* dell’imperador se io non quiero qu’ella hurti tanto á suo amo” (II, 3, p. 243)

“Do *renniego* de todo el mundo” (II, 3, p. 247)

Tomma y *tommala* ‘toma’, ‘tómala’

“Pasquella, *tomma* mia amistade, que buon por à ti” (II, 3, p. 196)

“*Tommala*; mas vamo dentro en casa” (IV, 6, p. 244)

Tommaré ‘tomaré’

“Holgaromme yo con ella á mio plazer y después *tommaré* á mio rosario” (IV, 6, p. 243)

Urtommi ‘me hurtó’

“Por vida del rey, que esta es la vellacca di Pasquella que se burló de mi y *urtommi* mis quantas per enganno” (V, 4, p. 262)

ix. Simplificación de las consonantes implosivas

Es posible recoger un caso de simplificación de consonantes implosivas:

Avertido ‘advertido’

“Orsú! Io starò *avertido* allas vintiquattr’oras” (II, 3, p. 197)

II.III. Otros cambios fonéticos: supresión y adición de fonemas

iii. Apócope

Se encuentran algunas formas afectadas por apócope en el verbo:

Sto ‘estoy’

La forma, sin embargo, es común en el español de la época²⁴.

“Ya non se acuerda que á qui *sto*” (IV, 6, p. 243)

Vamo ‘vamos’

“Tommala; mas *vamo* dentro en casa” (IV, 6, p. 244),

en el sustantivo:

Virge ‘virgen’

“Vieia? Voto alla *Virge* Maria di Monsurat” (II, 3, p. 196),

en el adjetivo:

Buon ‘bueno’

La forma presenta un fenómeno de apócope quizás por influencia por parte del italiano *buon per te*.

“Pasquella, tomma mia amistade, que *buon* por à ti” (II, 3, p. 196)

iv. Paragoge

Por contrario, se encuentran algunos casos de paragoge en los adverbios:

Biene ‘bien’²⁵

“que esta es la vieia *biene* avventurada que tiene la mas hermosa moza d’esta tierra” (II, 3, p. 194)

²⁴ Véase cap. VI.

²⁵ Nótese, sin embargo, el uso correcto en “y, allas vezes, aun marido, se vos verá *bien*” (II, 3, p. 196).

Male ‘mal’

“y, aunque paresque così *male* aventurade, io son de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda Spagna” (II, 3 p. 196)

“Esta *male* aventurada lavandera sí se piensa ch’io gli desse el rosario” (IV, 6, p. 243)

“Aze musiga esta *male* avventurada” (IV, 6, p. 246)

“Todo me ha mollado, esta putta vellacca, viegia, alcahueta, *male* aventurada!” (IV, 6, p. 247),

en los sustantivos:

Verdade ‘verdad’

“Io le farò acconciar otra volta; y per dezir la *verdade*, io non me ne sono accordado” (IV, 6, p. 244)

y en las formas verbales a las que se añade la desinencia italiana:

Donare ‘donar’

“Que vi voglio *donare* un rosario para dezir quando es la fiesta” (II, 3, p. 197)

Ecciade ‘echad’

“*Ecciade* el agua; el fuogo porrò io a esta puerta” (IV, 6, p. 247)

Mettere ‘meter’

“Vedi á qui: esto stocco sta gasto. Io ci harò *metter* un poco de oro; e questa sera ve los darò” (II, 3, p. 198)

En algunos casos aparecen voces construidas como ultracorrección a través de la añadidura del morfema *-s* final para la tercera persona singular de la forma verbal:

Blancasses y *rattoppasses* ‘blanquease, ‘remendase’

“Mas io queria trovar una madre que me *blancasses* alguna vez las camisas e me *rattoppasses* calzas y el giuppon y que me tenesse por fiolo; e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

v. Prótesis

Podemos hallar también un caso de prótesis probablemente debida al influjo del prefijo *es-* (*ex-*) español:

Escuccilladas ‘cuchilladas’

“Voto a Dios *che* te daré *escuccilladas* per la cara se otra veze m’engannes” (V, 4, p. 264)

vi. Aféresis

También se hallan casos de aféresis por influencia del italiano:

Spagna ‘España’

“y, aunque paresque cosi male aventurade, io son de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda Spagna” (II, 3, p. 196)

Starò ‘estaré’

“Orsú! Io starò avertido allas vintiquattr’oras” (II, 3, p. 197)

Speravate y *sperando* ‘esperabais’, ‘esperando’

“Ya penso que me *speravate*” (IV, 6, p. 243)

“E que! Non faze, donna Pasquella, que á qui sta *sperando* que gli apriate” (IV, 6, p. 246)

Sta, *stan* y *sto* ‘está’, ‘están’, ‘estoy’

La forma etimológica, carente de *-e* protésica no era del todo infrecuente en el español de la época.

“Ya trobada *sta*, se voi volite” (II, 3, p. 195)

“Aglía *sta* Pasquella” (IV, 6, p. 243)

“Donde *stan* estos pollos?” (IV, 6, p. 245)

“Ya non se acuerda que á qui *sto*” (IV, 6, p. 246)

III. Fenómenos morfológicos

En la estructura morfológica se aprecian algunos fenómenos de interferencia del italiano.

i. Verbos

Se pueden hallar casos de empleo de las desinencias verbales italianas y de nivelación analógica de elementos radicales.

Aspettarò ‘esperaré’

“Aprite, que aspettarò drento” (IV, 6, p. 246)

Reióse ‘ríose’

“*Reióse*: eccha es la fiesta” (II, 3, p. 197)

Son, so ‘soy’

La forma *so*, sin embargo, seguía alternando, durante el siglo XVI, con *soy*²⁶.

“y, aunque paresque così male aventurade, io *son* de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda Spagna” (II, 3, p. 196)

“io me ne *so* acordado” (IV, 6, p. 244)

Tenese ‘tuviese’

La forma es construida a partir de la raíz del infinitivo, por analogía con la formación del imperfecto del subjuntivo de los verbos regulares.

“Mas io queria trovar una madre que me blancasses alguna vez las camisas e me rattoppasses calzas y el giuppon y que me *tenesse* por fiolo; e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

Tení ‘tenéis’

El verbo, bien empleado desde el punto de vista semántico, en lugar del italiano *avere*, puede ser una adaptación de la forma antigua *tenís*, de una formación analógica construida a partir de los verbos de tercera conjugación, o simplemente un caso de

²⁶ Véase cap. VI.

deformación orientada a recrear una voz caricatural española.

“Non *tení* in casa algun logar donde me possa poner io á questa sera?” (II, 3, p. 197)

Valeme ‘válgame’

Sin embargo, es forma usual en el español de los siglos XV y XVI.

“*Valeme* Dios!” (II, 3, p. 199)

También en la formación del pasado se halla la forma:

Ho tenuto ‘he tenido’

En la frase se respeta en uso español de *tener*, en italiano *avere*; sin embargo se emplean el auxiliar, *ho*, y la desinencia del participio, *-uto*, italianos.

“Rencrescime, per Dios, che *ho tenuto* que fazer. Mas entriamo” (IV, 6, p. 244)

Me ne sono accordado ‘me he acordado’

El pretérito perfecto es construido con el auxiliar *essere*, como hacen los verbos reflexivos en italiano. Sin embargo, el uso no era infrecuente en el español de la época²⁷.

“Io le farò acconciar otra volta; y per dezir la verdade, io *non me ne sono accordado*” (IV, 6, p. 244)

ii. Pronombres

Se encuentran formas italianas para algunos pronombres personales:

Gli ‘le’

Se trata del pronombre complemento indirecto masculino singular italiano, aquí empleado para referente tanto de masculino como de femenino²⁸.

“Esta male aventurada lavandera sí se piensa ch’io *gli* desse el rosario” (IV, 6, p. 243)

“E que! Non faze, donna Pasquella, que á qui sta sperando que *gli* apriate” (IV, 6, p. 246).

²⁷ Véase cap. VI.

²⁸ El uso del pronombre complemento indirecto masculino por el femenino es un error todavía común en el italiano contemporáneo.

Noi ‘nosotros’

“Ora, que non fazite quello che era concertado entra *noi*?” (V, 4, p. 264)

Voi ‘vosotros’

“Ya trobada sta, se *voi* volite” (II, 3, p. 195)

“*Voi* misma” (II, 3, p. 196)

“Io las ho lasciata per á *voi*, que non voglio io otra que *voi*” (IV, 6, p. 244)

Nótese, sin embargo el uso correcto en:

“que ben sapite que non tengo otra amiga que *vos*” (IV, 6, p. 244)

Vi y *ve* ‘os’

Se trata de los pronombres *vi* ‘os’ y *ve* (pronombre complemento indirecto empleado en combinación con un pronombre complemento directo, como en el último ejemplo, *ve los*).

“Que *vi* voglio donare un rosario para dezir quando es la fiesta” (II, 3, p. 197)

“Oh que benditta sia quella bien aventurada madre que *vi* fezio e criò tan hermosa” (IV, 6, p. 243)

“Vedi á qui: esto stocco sta gasto. Io ci harò metter un poco de oro; e questa sera *ve* los darò” (II, 3, p. 198)

En el empleo de los demostrativos se aprecia en la obra una cierta anarquía en el uso del género masculino, femenino y neutro, ya que en italiano el sistema es reducido a *questo*, *-a*.

Este ‘esto’, ‘estas’

“Oh! Voi inserrate col fierro. Oh! *Este* porqué?” (IV, 6, p. 245)

“Que trepparie son *este*?” (IV, 6, p. 244)

Esto ‘este’

“Se á qui me truova *esto* vieio, mil palos non mi mancan” (IV, 6, p. 244)

Se halla una ocurrencia de un pronombre indefinido:

Altro ‘otro’

“Vòi tu *altro* se non que sarà la tuya” (II, 3, p. 198)

Asimismo se encuentran casos de algunos pronombres, partitivos y locativos, inexistentes en español, cuya omisión resulta poco natural en un contexto italiano, y que probablemente por dicha razón sean mantenidos en el texto español:

Ne ‘de ellos’, ‘de eso’

“Io verdade es que *ne* tengo dos; mas non puedo andar á ellas senza periglos” (II, 3, p. 195)

“Io le farò acconciar otra volta; y per dezir la verdade, io non me *ne* sono accordado” (IV, 6, p. 244)

Ci ‘allí’, ‘a eso’

“Vedi á qui: esto stocco sta gasto. Io *ci* harò metter un poco de oro; e questa sera ve los darò” (II, 3, p. 198)

iii. Preposiciones

En algunos casos también en el uso de las preposiciones se notan interferencias por parte del italiano.

Alla, *allas* y *allos* preposiciones articuladas de *a* ‘a la’, ‘a las’, ‘a los’

“Vieia? Voto *alla* Virge Maria di Monsurat” (II, 3, p. 196)

“y, *allas* vezes, aun marido, se vos verá bien” (II, 3, p. 196)

“Orsú! Io starò avertido *allas* vintiquattr’oras” (II, 3, p. 197)

“Voto *allos* santos martilogios que esta vieia alcahueta, disdicciada, vellacca ingagnommi.” (IV, 6, p. 246)

“*Alla* magnana! A domattina, digo. Non es así?” (V, 4, p. 264)

Da ‘de’ con función de complemento de origen

“que vederite se vos trattaré *da* giovane o *da* vieia” (II, 3, p. 196)

Di ‘de’ con función de complemento de especificación

En el mismo parlatorio se pueden hallar las dos formas, la italiana y la española.

“Por vida del rey, que esta es la vellacca *di* Pasquella que se burló *de* mi y urtommi mis quantas per enganno” (V, 4, p. 262)

Della y *dellas* preposiciones articuladas de *di* ‘de la’, ‘de las’

“Non te scordar *della* promessa” (II, 3, p. 199)

“Ya sape la malditta, quanto valen los spagnuolos en las cosas *dellas* mugeres” (IV, 6, p. 243)

Col preposición articulada de *con* ‘con el’

“Oh, Voi inserrate *col* fierro” (IV, 6, p. 245)

In ‘en’

“Non tení *in* casa algun logar donde me possa poner io á questa sera?” (II, 3, p. 197)

“Renniego dell’imperator se io non quiero qu’ella hurti tanto á suo amo que me compri calzas y giuppon y camisas, de dos *in* dos” (IV, 6, p. 243)

Per ‘por’, ‘para’

La preposición *per* se emplea indiferentemente para los usos de las dos preposiciones españolas, fenómeno aún característico del habla española de algunos italianos.

“que esta es la vieia biene avventurada que tiene la mas hermosa moza d’esta tierra *per* su ama” (II, 3, p. 194)

“Que quiere azer d’aquel, ch’es megior *per* ser sanado que *per* sanar” (II, 3, p. 199)

“Rencrescime, *per* Dios, che ho tenuto que fazer. Mas entriamo” (IV, 6, p. 244)

“Io le farò acconciar otra volta; y *per* dezir la verdade, io non me ne sono accordado” (IV, 6, p. 244)

“Voto a Dios che te daré escuculladas *per* la cara se otra veze m’engannes” (V, 4, p. 264).

Senza ‘sin’

La forma correcta se encuentra una vez en el texto²⁹.

“Io verdade es que ne tengo dos; mas non puedo andar á ellas *senza* periglos” (II, 3, p. 195)

Otras alteraciones morfológicas se aprecian en el uso de las preposiciones —empleadas bien en su traducción italiana, bien en una estructura combinada que no pertenece tampoco al italiano—:

Con à mi y *con me* ‘conmigo’

“Guadagno? Giuro a Dios que piú guadagnarite *con à mi* que con el primo gentil ombre de esta tierra” (II, 3, p. 196)

“Io los portarò *con me* quando verrò agliá, que les quiero primiero far un poghetto profumar” (II, 3, p. 197)

Por à ti y *per á voi* ‘para ti’, ‘para vos’

“Pasquella, tomma mia amistade, que buon *por à ti*” (II, 3, p. 196)

“Io las ho lasciatas *per á voi*” (IV, 6, p. 244)

iv. Conjunciones

Ché conjunción causal, ‘porque’

“Fazite presto, *ché* algun non vienga y disturbe nostra fazienda” (IV, 6, p. 245)

Se ‘si’

“Oh *se* le poudiesse io ablar dos parabras sin testigos!” (II, 3, p. 194)

“Vees, non le digais mas, *se* volite farmi qualche piazer” (II, 3, p. 196)

“*Se* volite ser mia madre, io vos la daré” (II, 3, p. 197)

“Vòi tu altro *se* non que sará la tuya” (II, 3, p. 198)

“Do renniego de todo el mondo, *se* non bruso toda esta posada, *se* non mi rende mio rosario” (IV, 6, p. 247)

²⁹ “Holgaromme yo con ella á mio plazer y después tommaré á mio rosario *sin* dezir nada” (IV, 6, p. 243).

“Voto à Dios e a Santa Letania che anco la brusciarò, *se* non mi rendide mio rosario” (IV, 6, p. 247)

“Non dico *se* non mis paternostros” (IV, 6, p. 247)

v. Adverbios

Così ‘así’

“y, aunque paresque *così* male aventurade, io son de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda Spagna” (II, 3, p. 196)

Dove ‘dónde’

“*Dove?*” (II, 3, p. 197)

Drento ‘dentro’

La forma con metátesis podría ser voz dialectal por el italiano *dentro*.

“Aprite, que aspettarò *drento*” (IV, 6, p. 246)

Più presto ‘más bien’

“Vedite *più presto* se volite farmi qualche piazer” (II, 3, p. 196)

Poghetto y *pochitto* ‘poquito’

Las formas son empleadas, con probable influjo dialectal, en lugar del italiano *pochetto*³⁰.

“Io los portarò con me quando verrò agliá, que les quiero primiero far un *poghetto* profumar” (II, 3, p. 197)

“E spera un *pochitto!*” (II, 3, p. 198)

Troppa ‘demasiado’

Quizás el adverbio *troppo* sea aquí empleado como dialectalismo.

³⁰ La forma no era inusual en las partes destinadas al personaje español en las comedias italianas de la época. Considérese, por ejemplo, en la *Attilia* de Raineri (en Schioppi-Raineri 1994: 158): “Spera, signor alguazil, nota un *pochito* che podria sèr quel”.

“que non es possibile, que es aun *troppa* gioven” (II, 3, p. 198)

vi. Interjecciones

Orsú ‘Exclamación que expresa exhortación’

“*Orsú!* Io starò avertido allas vintiquattr’oras” (II, 3, p. 197)

Sin embargo, hay que destacar nuevamente la discrepancia entre la primera escena –en la que se nos presentan parlamentos en español con intercalaciones italianas– y las dos últimas, en las que es frecuente que se inserten, en una estructura morfosintáctica italiana, una serie de términos y expresiones españolas paradigmáticas o voces italianas deformadas y caricaturizadas.

Se pueden hallar, por lo tanto, frases redactadas casi enteramente en italiano:

“Rencrescime, per Dios, che ho tenuto que fazer. Mas entriamo” (IV, 6, p. 244)

“Io le farò acconciar otra volta” (IV, 6, p. 244)

“Non vi corruzate, madonna” (IV, 6, p. 244)

“Non so, io, quanti siano” (IV, 6, p. 244)

IV. Fenómenos sintácticos

Desde la perspectiva de la estructura sintáctica, se puede hallar un caso de empleo, en el pretérito perfecto, de concordancia entre participio pasado y pronombre complemento directo antepuesto, como requiere el uso italiano: Sin embargo, este uso no era infrecuente en el español de la época.

“io las ho lasciatas per á voi” (IV, 6, p. 244)

Se halla también el uso del verbo *ser* en lugar de *estar* –otro fenómeno que podía encontrarse todavía en el español del siglo XVI³¹–:

“Es ninguna áqui que nos oda?” (V, 4, p. 262)

Finalmente se aprecia, en el uso de los posesivos, la falta sistemática del artículo –necesario en italiano–, lo que manifiesta cómo dicha esta estructura española es

³¹ Véase cap. VI.

respetada y quizás considerada un rasgo típico del habla española.

“Pasquella, tomma *mia amistade*, que buon por à ti” (II, 3, p. 196)

“Holgaromme yo con ella á mio plazer y después tommaré á *mio rosario*” (IV, 6, p. 243)

“Se non volite aprire, renditeme *mio rosario*” (IV, 6, p. 246)

“Voto à Dios e a santa Letania che anco la brusciarò, se non mi rendide *mio rosario*” (IV, 6, p. 247)

V. Empleo de voces italianas en los parlamentos en español

Los parlamentos en español, aunque demuestren un buen conocimiento de la lengua por parte los autores y aunque estén contruidos siguiendo estructuras morfológicas y sintácticas correctas, se presentan, en algunos casos, como una mezcla de español con algunas intercalaciones de voces italianas y de términos que manifiestan una probable influencia del dialecto o de la lengua latina.

Considerado el grado de respeto por la morfosintaxis española, hay que suponer que el uso de tales términos, más que debido a un desconocimiento por parte de los autores, estaba orientado, por un lado, a crear una transparencia semántica para el auditorio de la obra, y por otro, a crear un efecto hispanizante con caracteres caricaturales y cómicos.

vii. Sustantivos

Dico ‘digo’

La forma, donde no se representa la sonorización española, reproduce la voz italiana:

“Non dico se non mis patrenostros” (IV, 6, p. 247)

Fiolo ‘hijo’

La voz presenta una probable interferencia dialectal.

“y que me tenesse por *fiolo*; e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

Giovane ‘joven’

“que vederite se vos trattaré da *giovane* o da *vieia*” (II, 3, p. 196)

Guadagno ‘ganancia’

“*Guadagno?* Giuro a Dios que piú guadagnarite con à mi que con el primo gentil ombre de esta tierra” (II, 3, p. 196)

Madonna, donna ‘mi señora’, ‘señora’, ‘doña’

“Buenos días *madonna* Pasquella, galana” (II, 3, p. 195)

“*Madonna* Pasquella, aprite” (IV, 6, p. 246)

“Non, *madonna*; que á qui sta” (IV, 6, p. 244)

“E que! Non faze, *donna* Pasquella, que á qui sta sperando que gli apriate” (IV, 6, p. 246)

Matre y patre ‘madre’, ‘padre’

Se trata de uno de los casos en la que la lengua latina interfiere con el empleo del español.

“Non quiero se non que seays mia *matre*” (II, 3, p. 196)

“Que dezia, *matre?*” (II, 3, p. 198)

“Mas el *patre* d’ella non s’accorge d’esta trama?” (II, 3, p. 199)

Sin embargo, obsérvese que la forma correcta es empleada dos veces en el texto:

“Se volite ser mia *madre*, io vos la daré” (II, 3, p. 197)

“Oh que benditta sia quella bien aventurada *madre* que vi fezio e criò tan hermosa” (IV, 6, p. 243)

Musiga ‘música’

Parece un caso de ultracorrección realizada mediante la sonorización de la velar en la voz *música* –it. *musica*–, quizás con influjo del dialecto:

“Aze *musiga* esta male aventurada” (IV, 6, p. 246)

“Por qué m’enseraste de fuore y después aziedes *musigas* y dizieste non so que «fantasmas, fantasmas» y non so que orazion y non so que traplas?” (V, 4, 263)

Padrona ‘dueña’

“Que teneis de azer con vostra *padrona*” (II, 3, p. 198)

Piazer ‘favor’³²

“Vees, non le digais mas, se volite farmi qualche *piazer*” (II, 3, p. 196)

Prelato ‘prelado’

“Voto a la virginidad de todos lo *prelato*s de Roma” (II, 3, p. 194)

Sera ‘tarde’

“Vedi á qui: esto *stocco* sta gasto. Io ci harò metter un poco de oro; e questa *sera* ve los darò” (II, 3, p. 198)

Stocco ‘pedazo, trozo’

El término es traducido en las notas del texto que estudiamos por ‘estoque’, aunque poco tenga que ver con el *rosario* del que se habla en la escena; parecería más coherente con el contexto que se tratara de una errata por *tocco* ‘pedazo, trozo’.

“Vedi á qui: esto *stocco* sta gasto. Io ci harò metter un poco de oro; e questa sera ve los darò” (II, 3, p. 198)

Volta ‘vez’

“Io le farò acconciar otra *volta*” (IV; 6, p. 244)

“Io non veo aquí ninguno. Non m’engagnarete otra *volta*. Que dezite voi?” (V, 4, p. 262)

“Burlatime otra *volta* o no?” (V, 4, 263)

No obstante, nótese el uso correcto, aunque presente un fenómeno de paragoge:

“Voto a Dios che te daré escuculladas per la cara se otra *veze* m’engannes” (V, 4, p. 264).

viii. Nombres propios

La deformación atañe también al uso de algunos nombres propios, alterados o inventados con la intención de generar un efecto comicidad.

³² Nótese, sin embargo, en un distinto contexto y con diferente significado, la forma *plazer*: “Holgaromme yo con ella á mio *plazer* y después tommaré á mio rosario” (IV, 6, p. 243).

Letania ‘nombre hagiográfico ficticio’

El nombre *letanía*, it. *litanìa*, es empleado como el imaginario nombre de una santa.

“Voto à Dios e a santa *Letania* che anco la brusciarò, se non mi rendide mio rosario” (IV; 6, p. 247)

Monsurat ‘Montserrat’

“Vieia? Voto alla Virge Maria di *Monsurat*” (II, 3, p. 196)

ix. Adjetivos

En el análisis de la obra se hallan algunos adjetivos en su forma italiana:

Adjetivos calificativos:

Possibile ‘posible’

“que non es *possibile*, que es aun troppa gioven” (II, 3, p. 198)

“Valeme Dios! Es *possibile*?” (II, 3, p. 199)

Adjetivos numerales:

Primo ‘primero’

“Guadagno? Giuro a Dios que piú guadagnarite con à mi que con el *primo* gentil ombre de esta tierra” (II, 3, p. 196)

Adjetivos demostrativos:

Questa ‘esta’

“Non tení in casa algun logar donde me possa poner io á *questa* sera?” (II, 3, p. 197)

“Vedi á qui: esto stocco sta gasto. Io ci harò metter un poco de oro; e *questa* sera ve los darò” (II, 3, p. 198)

Quella ‘aquella’

“Oh que benditta sia *quella* bien aventurada madre que vi fezio e criò tan hermosa” (IV, 6, p. 243)

Se puede apreciar, además, el empleo de los adjetivos posesivos antepuestos al sustantivo: aunque se encuentran casos en la forma apocopada, según el uso español, lo más frecuente es que se empleen en su forma plena, como en italiano.

Mio y mia ‘mi’

“Holgaromme yo con ella á *mio* plazer y después tommaré á *mio* rosario” (IV, 6, p. 243)

“Pasquella, tomma *mia* amistade, que buon por à ti” (II, 3, p. 196)

“Non quiero se non que seays *mia* matre” (II, 3, p. 196)

“Se non volite aprire, renditeme *mio* rosario” (IV, 6, p. 246)

“Vos me haveis burlado y mi tolleste *mio* rosario y non fazieste lo que me teniades prometido” (V, 4, p. 262)

“Renditeme *mio* rosario y después parlate lo que volite, que non quiero que podiate dezir que m’engagnaste” (V, 4, p. 263)

“Voto à Dios e a santa Letania che anco la brusciarò, se non mi rendide *mio* rosario” (IV, 6, p. 247)

Nótese, sin embargo, el uso correcto del posesivo plural en:

“Non dico se non *mis* paternostros” (IV, 6, p. 247)

“Por vida del rey, que esta es la vellacca di Pasquella que se burló de mi y urtommi *mis* quantas per enganno” (V, 4, p. 262).

Adjetivos indefinidos:

Qualche ‘algún’

“Vees, non le digais mas, se volite farmi *qualche* piazer” (II, 3, p. 196)

x. Verbos

En numerosos casos se hallan formas verbales en lengua italiana o en un idioma que, queriendo acercarse al español, imita formas dialectales.

Apriate ‘abráis’

“E que! Non faze, donna Pasquella, que á qui sta sperando que gli *apriate*” (IV, 6, p. 246)

Aprite ‘abrís’

“Dizetemi: por que non *aprite*?” (IV, 6, p. 245)

“Madonna Pasquella, *aprite*; presto, per vostra vida” (IV, 6, p. 246)

“*Aprite*, que aspettarò drento” (IV, 6, p. 246)

Blancar ‘limpiar’, ‘lavar’

Véase supra, § II.II., v.

“Mas io queria trovar una madre que me *blancasses* alguna vez las camisas e me rattoppasses calzas y el giuppon y que me tenesse por fiolo; e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

Desse ‘diese’

“Esta male aventurada lavandera sí se piensa ch’io gli *desse* el rosario” (IV, 6, p. 243)

Fare ‘hacer’

El verbo se encuentra en el modo infinitivo o aglutinado a un pronombre en la escena tercera del acto segundo; en futuro en la sexta del acto cuarto.

“Vees, non le digais mas, se volite *farmi* qualche piazer” (II, 3, p. 196)

“Io los portarò con me quando verrò agliá, que les quiero primiero *far* un poghetto profumar” (II, 3, p. 197)

“Io le *farò* acconciar otra volta” (IV, 6, p. 244)

Sin embargo, nótese, en un caso, el uso correcto de la raíz, a pesar de la inserción de la desinencia italiana³³.

“Vedi á qui: esto stocco sta gasto. Io ci *harò* metter un poco de oro; e questa sera ve los darò” (II, 3, p. 198)

³³ En otros casos se halla la forma falta de *h-* inicial, *aze*, o la forma etimológica *faze*: “*Aze* musiga esta male aventurada” (IV, 6, p. 246), “E que! Non *faze*, donna Pasquella, que á qui sta sperando que gli *apriate*” (IV, 6, p. 246).

Guadagnarite ‘ganaréis’

La forma, que se conjuga en la base del verbo *guadagnare*, ‘ganar’, emplea una desinencia arbitraria, ya que la desinencia de la segunda persona del plural del futuro es *-arete/-erete*³⁴.

“Guadagno? Giuro a Dios que piú *guadagnarite* con à mi que con el primo gentil ombre de esta tierra” (II, 3, p. 196)

Paresque ‘parecéis’

La forma quizás presente una interferencia del subjuntivo *parezca*.

“y, aunque *paresque* così male aventurade, io son de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda Spagna” (II, 3, p. 196)

Possa ‘pueda’

“Non tení in casa algun logar donde me *possa* poner io á questa sera?” (II, 3, p. 197)

Rattoppar ‘remendar’

Se trata de una adaptación hispanizante del verbo italiano *rattoppare*, ‘remendar’.

“Mas io queria trovar una madre que me blancasses alguna vez las camisas e me *rattoppasses* calzas y el giuppon y que me tenesse por fiolo; e io la serviria di buona gana” (II, 3, p. 195)

S’accorge ‘se da cuenta’

Del verbo *accogersi*, ‘darse cuenta’.

“Mas el patre d’ella non *s’accorge* d’esta trama?” (II, 3, p. 199)

Sape y *sapite* ‘sabe’, ‘sabéis’

El verbo se presenta como una mezcla entre la forma latina y aquella española.

“Ya *sape* la malditta, quanto valen los spagnuolos en las cosas dellas mugeres” (IV, 6, p. 243)

“que ben *sapite* que non tengo otra amiga que vos” (IV, 6, p. 244)

³⁴ Conste el fenómeno de vacilación vocálica en la formación del futuro en el italiano de la época.

Saprá ‘sabrá’

Futuro del verbo *sapere*.

“E que! Non *saprá* nada, no.” (II, 3, p.197)

Scordare ‘olvidar’

“Non te *scordar* della promessa” (II, 3, p. 199)

Sia ‘sea’

El subjuntivo, sin embargo, aparece en la forma correcta en la misma escena³⁵.

“Oh que benditta *sia* quella bien aventurada madre que vi fezio e criò tan hermosa” (IV, 6, p. 243)

Vedi ‘ve’

“*Vedi* á qui: esto stocco sta gasto. Io ci harò metter un poco de oro; e questa sera ve los darò” (II, 3, p. 198)

Vedite, veiolo y vederite ‘veis’, ‘vedlo’, ‘veréis’

Las formas, que no pertenecen ni al español ni al italiano, quizás sean introducidas a partir de una lengua híbrida o influenciada por algún dialecto, con la intención de dar una impresión de lengua extranjera.

“*Vedite* più presto se volite farmi qualche piazer” (II, 3, p. 196)

“*Veiolo* aquí” (II, 3, p. 197)

“que *vederite* se vos trattaré da giovane o da vieia” (II, 3, p. 196)

Verrá y verrò ‘vendrá’, ‘vendré’

Se trata de las formas de futuro del indicativo del verbo italiano *venire*.

“y, allas vezes, aun marido, se vos *verrá* bien” (II, 3, p. 196)

“Io los portarò con me quando *verrà* agliá, que les quiero primero far un poghetto profumar” (II, 3, p. 197)

³⁵ “Oh que malditta *seas*, vieia putta!” (IV, 6, p. 245).

“Mira que *verrà*, á esta nocce” (II, 3, p. 199)

Voglio ‘quiero’

“Que vi *voglio* donare un rosario para dezir quando es la fiesta” (II, 3, p. 197)

“que non *voglio* io otra que voi” (IV, 6, p. 244)

Volite y *voi* ‘queréis’, ‘quieres’

Las formas del italiano *volere* quizás sean construidas con un posible influjo por parte del dialecto.

“Ya trovada sta, se voi *volite*” (II, 3, p. 195)

“Se *volite* ser mia madre, io vos la daré” (II, 3, p. 197)

“*Vòi* tu altro se non que será la tuya” (II, 3, p. 198)

“Se non *volite* aprire, renditeme mio rosario” (IV, 6, p. 246)

“Renditeme mio rosario y después parlate lo que *volite*, que non quiero que podiate dezir que m’engagnaste” (V, 4, p. 263)

xi. Deformaciones de voces italianas como recurso para imitar el idioma extranjero

En *Gli Ingannati* se pueden hallar numerosas voces italianas modificadas. Se trata, sin duda, de una elección de estilo. Así junto a las voces italianas deformadas *desturba*, *fuogo* (v. *supra*), se pueden encontrar:

Bruso ‘quemo’

Parece que se emplea una forma dialectal del italiano *bruciare*. Poco después, en la misma escena, aparece el mismo verbo en el tiempo futuro y con espirantización toscana³⁶.

“Do renniego de todo el mondo, se non *bruso* toda esta posada, se non mi rende mio rosario” (IV, 6, p. 247)

Dizetemi ‘decidme’

Mezcolanza entre español *decidme* y el italiano antiguo *dicete* > *dite* ‘decid’.

³⁶ Proceso de transformación de una consonante oclusiva en fricativa. “Voto à Dios e a Santa Letania che anco la *brusciarò*, se non mi rendide mio rosario” (IV, 6, p. 247).

“Dizetemi: por que non aprite?” (IV, 6, p. 245)

Fezio ‘hizo’

También se trata de forma híbrida entre la voz española y el italiano *fece* ‘hizo’.

“Oh que benditta sea quella bienaventurada madre que vi *fezio* e criò tan hermosa” (IV, 6, p. 243)

Fierro ‘hierro’

La forma es una mezcla entre el italiano *ferro* ‘hierro’ y la voz española.

“Oh, Voi *inserrate* col *fierro*” (IV, 6, p. 245)

Inserrare ‘cerrar’

Deformación de la voz empleada en italiano por Pasquella, “lasciami un poco serrare l’uscio” (IV, 6, p. 245)

“Oh, Voi *inserrate* col *fierro*” (IV, 6, p. 245)

Truova ‘encuentra’

Se trata de la forma diptongada de *trova*, de *trovare*, ‘encontrar’.

“Se á qui me *truova* esto vieio, mil palos non mi mancan” (IV, 6, p. 247)

Renrescime ‘me duele’, ‘lamento’

La forma italiana, *mi rinresce*, *rinresceme*, es aquí empleada con vacilación vocálica.

“*Renrescime*, per Dios, che ho tenuto que fazer. Mas entriamo” (IV, 6, p. 244)

Un término, sobre todo, demuestra cómo el uso del idioma extranjero conlleva el empleo de términos italianos distorsionados o incluso de nueva acuña:

Trepparia voz ambigua, quizás ‘broma’, ‘trampa’

La versión de *Gli Ingannati* que estudiamos traduce el término con ‘trampas’. La voz no es documentada en ningún diccionario italiano. La forma manifiesta cierta analogía radical con *trepo*, definido por el *GDLI* como voz antigua por ‘broma’, y con el verbo, de empleo antiguo y regional, *treppare* (*trepare*, *treppiare*) ‘menearse, brincar, sobre

todo por juego' y 'bromear, picar', documentados a partir del siglo XIII.

“Que *trepparie* son este? que corona? que orazion es esta?” (IV, 6, p. 245)

VI. Otras características en el habla del personaje español

El personaje Giglio, en la comedia *Gli Ingannati*, no diverge de otros personajes españoles de comedias coetáneas en el uso de algunas expresiones consideradas semánticamente expresivas. Afirma Beccaria (1968: 289-290) que “Si può ben osservare che lo stesso spagnolo messo in bocca dai nostri commediografi al personaggio spagnolo, si regga appunto su una serie abbastanza ridotta di terminologia ‘típicamente’ española, quasi fosse provvista di più esplicito e macroscópico rilievo caracterizzante [...]: apriamo, tra tante, le pagine degli *Ingannati*, e ci accorgiamo che il dialogo di Giglio, spagnolo, è ristretto alle più notorie (ed eventualmente anche di più facile effetto burlesco) espressioni, tipo IV, 6 «Oh que benditta sia quella *bien aventurada* madre que vi fezió e crió tan *hermosa*, tan *bien criada*, tan *verdadera*». I vocaboli che Giglio pronuncia, oltre ai soliti giuramenti ed imprecaciones di prammatica, di derivazione española, si direbbero che quantitativamente non siano molti, e qualitativamente appartengano ad uno spagn. noto e vulgato nell’Italia del Cinquecento (*hablar*, *bien aventurada*, *mal aventurada*, *cara*, *escucilladas*, *fazienda*, *galana*, *gana*, *hermosa*, *moza*, *ydalgos*, *magnana*, *marrano*, *muciaccio*, *muccio*, *muger*, *nada*, *ninguno*, *nocce*, *parablas*, *pochitto*, *posada*, *tomar*, *verdade*, *vieia*, ecc.) tant’è vero che moltissimi di questi iniziavano a circolare (o sarebbero presto stati adottati) come spagnolismi nell’it. del tempo”³⁷.

El habla de Giglio se define por la presencia de numerosas voces –que a continuación se enumeran– advertidas como típicamente españolas, voces conocidas por el auditorio,

³⁷ “Se puede bien observar que el mismo español puesto, por nuestro comediógrafos, en boca al personaje español, se apoya precisamente en una serie bastante reducida de terminología ‘típicamente’ española, casi fuera dotada de un más explícito y macroscópico relieve caracterizador [...]: abrimos, entre tantas, las páginas de los *Ingannati*, y nos damos cuenta de que el diálogo de Giglio, español, es restringido a las más notorias (y posiblemente también de más fácil efecto burlesco) expresiones, como IV, 6 «Oh que benditta sia quella *bien aventurada* madre que vi fezió e crió tan *hermosa*, tan *bien criada*, tan *verdadera*». Los vocablos que Giglio pronuncia, además de los usuales juramentos e imprecaciones de rigor, de derivación española, se diría que cuantitativamente no son muchos, y cualitativamente pertenecen a un español conocido y divulgado en la Italia del siglo XVI (*ablar*, *bien aventurada*, *mal aventurada*, *cara*, *escucilladas*, *fazienda*, *galana*, *gana*, *hermosa*, *moza*, *ydalgos*, *magnana*, *marrano*, *muciaccio*, *muccio*, *muger*, *nada*, *ninguno*, *nocce*, *parablas*, *pochitto*, *posada*, *tomar*, *verdade*, *vieia*, etc.) tanto que muchísimos de estos empezaban a circular (o pronto sería adoptados) como hispanismos en el italiano del tiempo”. Nótese que algunas de las voces alistadas por Beccaria se encuentran en nuestra obra.

que no solo remitían a una serie de características consideradas intrínsecas del personaje español, sino que también estaban destinadas a producir un efecto cómico y paródico.

A fé

Aut. define la locución como ‘modo adverbial para afirmar alguna cosa con ahínco o eficacia, que no llega a ser juramento’. También añade el significado de ‘cierto, ciertamente, en verdad’, e trae algunos ejemplos –*a fe de christiano, a fe de caballero, a fe de quien soi, a fe de hombre de bien, a fe de hidalgo, a fe de soldado*–.

“Sí, à fé” (II, 3, p. 195)

Criada

El término, de largo empleo en las comedias donde aparece un personaje español, está destinado a entrar –así como sus corradicales *creanza, malacreanza* y *mala creanza*–, en la forma italianizada *creato* ‘quien pertenece al séquito personal de una persona poderosa’, en la lengua italiana a partir del siglo XVI en autores como Bandello, Aretino y Firenzuola³⁸.

“Oh que benditta sia quella bien aventurada madre que vi fezio e criò tan hermosa, tan bien criada, tan verdadera!” (IV, 6, p. 243)

Galana

El término, del it. *gala*, vuelve a Italia, a partir del siglo XVI, como hispanismo.

Aut. define *galano, -a*, como ‘lo perteneciente a gala o que está hecho con ella’. Asimismo, para el masculino trae la definición de ‘discreto, ingenioso, oportuno y conveniente. Como discurso galano’. El término aparece en el *GDLI* como voz antigua,

³⁸ El *DCELCH* confirma el origen español de las voces italianas *creanza* y *creare*, ‘educare’, del nap. y sic. *criatu*, e del piam. *creada*. Cfr. también D’Agostino 1993: 806 que documenta *creanza* en fecha anterior a 1535 (en Berni); Migliorini 1963: 419 y Croce 1895: 8, 10, 15.

Consúltese, asimismo, Beccaria 1968: 201-205 que sintetiza una breve historia del vocablo: *creanza* empieza a emplearse a partir de la mitad del siglo XVI en las dos acepciones del español *crianza*, ‘acción y efecto de educar, nutrir, cuidar’, y ‘educación, solicitud, cortesía’. Se difundieron, por otra parte, *creare* ‘educar’ y *creato* ‘criado (en casa), sirviente’. El término, siguiendo esa tendencia de ridiculización de los modos y de los hábitos españoles, fue empleado también en acepción negativa como sinónimo de ‘ceremonia exterior y amanerada’, aunque, observa Beccaria, la acepción corriente en el mundo cortesano del siglo XVI expresaba los conceptos positivos de ‘expresión ceremoniosa’ y ‘conjunto de los modos exteriores que, en el comportamiento de una persona, responden a las normas de cortesía, urbanidad, amabilidad’. Entre el siglo XVI y el XVII se afirmó también el significado de ‘modo ceremonioso y apto en el tratamiento, en el acatamiento puntilloso de la etiqueta’. Beccaria observa asimismo cómo el hispanismo se ha difundido también en las locuciones *buona, mala creanza, malcreanza, malcrianza, e ben creato, mal creato*.

del español *galán*, que significa ‘elegante, leggiadro, galante’³⁹, cuyo uso está documentado por primera vez en Aretino (siglo XVI); y también como ‘zerbinotto, innamorato’⁴⁰, atestiguado en Sagredo (siglo XVII). Asimismo el diccionario trae la locución *rifarsi galano*, ‘rimettersi in ordine, rassettarsi per apparire più galante’⁴¹, documentado en Buonarroti il Giovane (mediados de XVI-mediados de XVII).

“Buenos dies, madonna Pasquella *galana*, gentil” (II, 3, p. 195)

Giuro a

La exclamación es empleada para afirmar la verdad de una cosa, jurando a sí mismos, a Dios o a otra cosa.

La forma, en realidad, está presente en el italiano de los orígenes (Boccaccio, *GDLI*), sin embargo su uso se emplea en las comedias de los siglos XVI y XVII como expresión tópica del personaje español, hecho que, se supone, determinaría una consolidación de su uso en italiano. De tal uso da confirmación Beccaria (1968: 287 n., 288, 288 n., 293 n., 299 n., 300 n., 306 n., 307) que cita numerosos ejemplos de la locución documentada en los textos de la época con función expresiva.

Migliorini (1963: 419) atestigua cómo los mismos españoles, por el empleo frecuente de esta muletilla, eran llamados *juradios*. D'Agostino (1993: 811), documenta, desde fechas anteriores a 1529, el uso del epíteto jocoso *giuraddio* para definir a los españoles.

“Guadagno? *Giuro a Dios* que piú guadagnarite con à mi que con el primo gentil ombre de esta tierra” (II, 3, p. 196)

Marrano

El término es empleado por Giglio en respuesta a un parlatorio de Pasquella, “Vorreste forse ch'io diventasse una marrana?”⁴² (IV, 6, p. 247).

El *DCELCH* define la voz, en la acepción de ‘cristiano nuevo’, como aplicación figurada del término *marrano*, ‘cerdo’, la cual pasa a representar una voz de ‘vituperio hacia judíos y moros convertidos, a causa de la repugnancia que mostraban por la carne de este animal’. Añade que el término, existente tanto en español como en portugués,

³⁹ ‘Elegante, agraciado, galante’.

⁴⁰ ‘Lechuguino, enamorado’.

⁴¹ ‘Reponerse en orden, asearse para parecer más galante’.

⁴² “¿Quisierais quizás que yo me hiciera marrana?” Aquí empleado como epíteto despectivo para los españoles.

marrão, puede tener el origen etimológico en el árabe *máhrām* –pronunciad *mahrán* en vulgar– ‘cosa prohibida’.

En italiano entra con el significado de ‘español que se convirtió, después de la *Reconquista*, al cristianismo, por temor, coacción o conveniencia’ o ‘descendiente de hebreo o musulmán que se convirtió en dicha circunstancia, y sospechado por la población y por las autoridades civiles y eclesiásticas, de ser secretamente fiel a la religión originaria [...] y por lo tanto, objeto de sospechas, discriminaciones o represiones por parte de la población (y tal actitud y la opinión que la acompañaba y la provocaba [...] comportó para el término una fuerte connotación negativa de inspiración, a la vez, confesional y social’⁴³.

Croce (1898, II: 4-6), en una sección de su *Ricerche ispano-italiane* titulada *Il peccadiglio di Spagna*, hace referencia al término como epíteto empleado frecuentemente para aludir a los españoles, y cita nuestro ejemplo de *Los Engañados* y uno anterior en el *Orlando furioso* (1516) de Ariosto. El paralelismo *español-marrano* venía, explica Croce, del hecho de que muchos hebreos y árabes españoles mal convertidos llegaban a Italia ya desde el siglo XV y eran conocidos con el nombre de *marrani*.

Su empleo es documentado por primera vez en Luca Pulci (siglo XV).

“Oh reniego de la putta, vellacca! Aun me dizeis *marrano*” (IV, 6, p. 247)

Por vida de

La expresión *por vida mía*⁴⁴, según *Aut.*, traduce una ‘especie de juramento o atestación con la que se asegura la verdad de alguna cosa, o se da a entender la determinación en la que está de ejecutarla’ o expresa ‘un modo de hablar que se usa en el ruego, para persuadir u obligar a la concesión de lo que se pretende’.

La expresión *per vita vostra* y otras similares entran en italiano a partir del siglo XVII con el sentido de ‘manera de rogar a otros; casi diciendo: Por cuánto apreciéis la vida’.

“*Por mia vida*”, (II, 3, p. 194)

“*per vostra vida*” (II, 3, p. 196)

“Dimme, *por tu vida*: quien es?” (II, 3, p. 198)

⁴³ Traducción del lema de *GDLI*.

⁴⁴ El *DRAE* alista una serie de expresiones de significado similar: *¡por mi vida!*, *¡por vida de!*, *¡por vida mía!*

“Madonna Pasquella, aprite; presto, *per vostra vida*” (IV, 6, p. 245)

“*Por vida del rey*, ques esta es la vellacca de Pasquella” (V, 4, p. 262)

Reniego de

Nebrija define *renegar con ira* ‘blasphemus sum’. La expresión se desarrolla semánticamente en español partiendo desde el significado de ‘renegar’ hasta llegar a la acepción de ‘prorrumpir en expresiones de indignación’ en los siglos XVI-XVII, y ‘blasfemar’, ‘detestar’ en el siglo XVII.

Beccaria (1968: 265, 288) observa cómo la expresión era de uso común en la caracterización del personaje español en las comedias del siglo XVI⁴⁵.

“*Reniego del putto, vieio puerco, vellacco!*” (II, 3, p. 199)

“*renniogo dell’imperator se io non quiero qu’ella hurti tanto á suo amo*” (IV, 6, p. 243)

“Do *renniogo* de todo el mundo” (IV, 6, p. 247)

“Oh *reniego* de la putta, vellacca! Aun me dizeis marrano” (IV, 6, p. 247)

“Oh *reniego* de todos los frailes” (IV, 6, p. 247)

Vellacca

La voz viene del español *bellaco*, documentado en español a partir de la mitad siglo XIII (*Partidas*). El *DELI* tiene como primera atestación del italiano *vigliacco* la del Aretino (a. 1546), y una anterior, de 1534, en contexto español. Beccaria (1968: 290 n.) coloca la voz –junto con *(am)matar(e)*, *(a)orcicare*, *tomar(e)*, *picaro*, *perro*, *(h)ermano*, *mozzo*, *lindo*, *galana*– en el ámbito de las expresiones españolas tópicas empleadas con función caracterizadora de la figura del español en las comedias del siglo XVI, y añade que la suerte de *vigliacco* también se debe al acercamiento con el italiano *vile* ‘vil’.

“Mas quiero veer se puedo, con alguna lisonia, pararme con esta vieia vellacca alcahueta” (II, 3, p. 194)

⁴⁵ Beccaria cita a título de ejemplo “Al corpo che non reniego de tal pesas dios” en Aretino, *La cortigiana* (a.1526); “O renhego de dios che vas iziando” en Roncaglia, *Inganni* (a.1542); “Riniogo Marte, se non t’ammazzo” en Della Porta, *Sorella* (a.1589). Una prueba de cómo estas expresiones se empleaban como frases hechas nos la proporciona A. Perrucci, que, en el ámbito de la preceptiva sobre la comedia plurilingüística, escribe: “Le voci barbare sono concesse alle parti ridicole, storpiate da tutte le lingue, come nel fingere [...] de gli Spagnuoli Reniego de Barrabas, beso sus manos” (“Las voces bárbaras se atribuyen a las partes ridículas, trabucadas de todos las lenguas, como en el fingir [...] de los Españoles Reniego de Barrabas, beso sus manos”). A. Perucci, *Dell’arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso* (1699), citado en Beccaria 1968: 282, n.52.

“Voto allos santos martilogios que esta vieia alcahueta, disdicciada, vellacca ingagnommi.” (IV, 6, p. 246)

“Oh reniego de la putta, vellacca! Aun me dizeis marrano” (IV, 6, p. 247)

“Todo me ha mollado, esta putta, vellacca, viegia alcahueta, male aventurada!” (IV, 6, p. 247)

“Por vida del rey, ques esta es la vellacca de Pasquella” (V, 4, p. 262)

Asimismo se cotejan en las partes de Giglio una serie de algunas fórmulas y expresiones que el público reconocía como propias del habla española y que, por lo tanto, se empleaban como locuciones caracterizadoras del personaje español.

Voto a

Aut. afirma que ‘se toma asimismo por juramento y execración en demostración de ira. Llámase así por empezar regularmente con esta voz la expresión: como voto a Dios. Voto a Christo’.

En la comedia es empleado a menudo con valor antifrástico, como en el caso de “*Voto à Dios e a santa Letania*” (IV, 6, p. 247).

“*Voto a* la virginidad de todos lo prelatos” (II, 3, p. 194)

“Vieia? *Voto alla* Virge Maria di Monsurat” (II, 3, p. 196)

“*Voto allos* santos martilogios que esta vieia alcahueta, disdicciada, vellacca ingagnommi.” (IV, 6, p. 246)

“Darè colpo in esta puerta, *voto á* Dios” (IV, 6, p. 246)

“*Voto à* Dios e a santa Letania che anco la brusciarò, se non mi rendide mio rosario” (IV, 6, p. 247)

“*Voto a* Dios che te daré escuccilladas per la cara se otra veze m’engannes” (V, 4, p. 264)



El autor o los autores de *Gli Ingannati* deberían conocer la lengua española, ya que en la obra se encuentran numerosos parlamentos, expresiones y términos en español; y el público, por su parte, estaba acostumbrado a oír ciertas expresiones y frases hechas empleadas por los españoles. El autor, por lo tanto, recurre con profusión al empleo de una serie de términos y voces inteligibles para el auditorio italiano –algunos de los cuales penetrados en la lengua italiana o en algunos dialectos: *criada*, *marrano*, *vellacca*, etc.– y giros lingüísticos –de uso difuso en boca de los personajes españoles

de las comedias de los siglos XV y XVI: *por vida de, voto a, giuro a, reniego de, etc.*— cuya repetición está destinada a caracterizar el habla del personaje español y a engendrar el regocijo del público, que en esas expresiones reconoce al impopular dominador.

El estudio de las escenas, por lo tanto, pone de manifiesto que la lengua española es representada de una forma correcta y coherente con las normas gramaticales, tanto desde el punto de vista morfológico como del sintáctico. Las divergencias reseñadas, por lo tanto, han de atribuirse, bien a una deformación intencional de términos y voces españolas con el fin de engendrar risa e hilaridad, bien a una adaptación realizada para que la obra fuera más accesible por parte del público.

Por lo que se refiere, en particular, a la realización gráfica de los sonidos españoles, la presencia de las numerosas oscilaciones arbitrarias manifiesta la ausencia de una norma estricta. Destaca, entre otros, el empleo de las grafías adaptadas según las normas fonéticas italianas que permitirían a los actores leer los términos así como se pronunciaban —*che* ‘que’, *chinze* ‘quinze’; *gioven* ‘joven’, *giuntos* ‘juntos’; *agliá* ‘allá’; *muccio* ‘mucho’, etc.—.

En este tipo de comedias, más que escribir por un interés filológico, el autor se orienta hacia una representación caricatural y satírica de la lengua objeto de burla. El personaje español, en *Gli Ingannati*, habla una mezcolanza entre español, italiano, formas dialectales italianas y fórmulas estereotipadas. La carencia de un interés lingüístico se entiende si se considera la finalidad paródico-satírica de la inserción del personaje español en la comedia italiana. El uso de las lenguas extranjeras en estas comedias tiene, así una función realística y mimética de la sociedad del tiempo, como una finalidad evocativo-satírica, a través de la cual se emplea el español con el fin de reflejar de forma amplificada las características que de manera tópica se atribuían a los españoles: la fanfarronería, la ostentación de improbables hazañas, las grandes conquistas amorosas y la peculiar forma de expresarse retórica y ampulosa típica del conceptismo español.

CLAVES Y ABREVIATURAS

Claves de las siglas de las obras consultadas

- ALEA** Alvar, M. (1991): *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*, Madrid, Arco Libros, tomos V y VI.
- Aut.** *Diccionario de Autoridades* (1963): ed. facsímil de la ed. de 1726, Gredos, Madrid.
- CEsp** Davies, M. (2002-): *Corpus del Español*, <<http://www.corpusdelespanol.org>>.
- CORDE** Real Academia Española: *Banco de datos (CORDE)* [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>>.
- Covarr.** Covarrubias, S. (1974): *Tesoro de la lengua castellana o española* según la impresión de 1611, con las ediciones de B. R. Noydens publicadas en la de 1674, Ed. prep. por M. de Riquer, Barcelona.
- CPor** Davies, M. - Ferreira, M. (2006-): *Corpus do Português*, <<http://www.corpusdportugues.org>>.
- CREA** Real Academia Española: *Banco de datos (CREA)* [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>>.
- CTILC** *Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana*, <<http://ctilc.iec.cat>>
- DCat** *Gran Diccionari de la Llengua Catalana*, <<http://www.diccionari.cat>>.
- DCELCH** Corominas, J. – Pascual, J. A. (1980-1991): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 5 ts., Gredos, Madrid.
- DCG** Arimany, M. (1983): *Diccionario catalá general*, Miquel Arimany, Barcelona.
- DEDI** Cortelazzo, M. - Marcató, C. (1992): *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Utet, Torino.
- DELI** Cortelazzo, M. - Zolli, P. (1984-1991): *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.
- DG** *Dizionario Garzanti*, <<http://garzantilinguistica.sapere.it>>
- DHLE** Real Academia Española
Diccionario histórico de la lengua española: seminario de lexicografía [en línea], <<http://web.frl.es/dh.html>>.
- DISC** Sabatini, F. - Coletti, V. (1999): *Dizionario italiano*, Giunti, Firenze.

- DME** Alonso, M. (1986): *Diccionario Medieval Español, Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca.
- DPD** Real Academia Española (2006): *Diccionario panhispánico de dudas*, Real Academia Española, Madrid.
- DRAE** Real Academia Española (1992): *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, Espasa-Calpe, Madrid.
- EI** Alonso, M. (1982): *Enciclopedia del idioma: diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, Aguilar, Madrid.
- GDLI** Battaglia, S. (1961- 1998): *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino.
- NGLE** Real Academia Española (2009): *Nueva gramática de la lengua española. Sintaxis*, Espasa, Madrid.
- TL** *Tesoro Lexicográfico (1492-1726)* (1960-): a c. de Samuel Gili Gaya, Madrid, Tomo I.
- TVDG** Chamorro, M. I. (2002): *Tesoro de Villanos. Diccionario de Germanías*, Herder, Barcelona.
- VA** *Vocabulario andaluz* (1998): Antonio Alcalá Venceslada, est. prel. y ed. de Ignacio Ahumada, Universidad de Jaén, Caja Sur Publicaciones.
- VELI** Pianigiani, O. (1907): *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Albrihi, Segati e C., Roma.

Tabla de las abreviaturas

a.	anterior a
adj.	adjetivo
adv.	adverbio
ant.	antiguo
ár.	árabe
arag.	aragonés
b. lat.	bajo latín
c.	circa
cap., caps.	capítulo(s)
cast.	castellano
cat.	catalán
cfr.	confróntese
cit.	citado
cl.	clásico
col.	coloquial
coord.	coordinador
dir., dirs.	director(es)
ed.	edición
esp.	español
est. prel.	estudio preliminar
f.	femenino
fasc.	fascículo
fr.	francés
franc.	franco
gall.	gallego
hisp.	hispanico
ibíd.	ibídem
íd.	ídem
inter.	interjección
it.	italiano
lat.	latín

loc. adv.	locución adverbial
loc. verb.	locución verbal
med.	medieval
mil.	milanés
n.	nota
nap.	napolitano
núm., núms	número(s)
oc.	occitano
occid.	occidental
orient.	oriental
p., pp.	página(s)
pers.	persona
piam.	piamontés
port.	portugués
prep.	preparada
prob.	probablemente
pron.	pronombre
prov.	provenzal
s.	siglo
sic.	siciliano
sing.	singular
ss.	siguientes
sust.	sustantivo
s.v.	sub voce
t.	tomo
v.	verbo
val.	valenciano
ven.	veneto
vol., vols.	volumen, volúmenes
vulg.	vulgar

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. TEXTOS

ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA (1980): *La commedia degli Ingannati*, ed. crit. de F. Cerreta, Firenze, Olschky.

BOCCACCIO, G. (2001): *Decameron*, a c. di C. Segre, Milano, Mursia.

BORLENGHI, A. (ed.) (1959): *Gli Ingannati degli Accademici Intronati di Siena*, en *Commedie del Cinquecento*, Milano, Rizzoli.

CALVINO, I. (1993): *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori.

CERVANTES, M. DE (1980): *Don Quijote de la Mancha*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, Planeta.

____ (1987): *Teatro completo*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta.

____ (1993): *Entremeses*, introducción y notas de E. Asensio, Madrid, Castalia.

DAVICO BONINO, G. (ed.) (1977): *Gl'Ingannati*, en *Il teatro italiano, La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, vol. II.

DELICADO, F. (1969): *La Lozana Andaluza*, Madrid, Castalia.

DOGLIO, M. L. (ed.) (1975): *Commedie del Cinquecento*, Bari, Laterza.

GONZENBACH, L. (1999): *Fiabe siciliane*, Roma, Donzelli Editore.

PITRÈ, G. (ed.) (1985): *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, Bologna, Forni, v. II.

RUEDA, L. DE (1908): *Obras*, Madrid, Edición de la Real Academia Española, t. I, II.

____ (1967): *Eufemia*, en *Eufemia, Armelina*, est. prel. y notas de F. González Ollé, Madrid, Espasa Calpe.

____ (1973): *Los engañados*, en *Los engañados, Medora*, est. prel. y notas de F. González Ollé, Madrid, Espasa Calpe.

____ (1999): *Pasos*, ed. de F. González Ollé, y V. Tusón, Madrid, Cátedra.

____ (2001): *Las cuatro comedias. Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora*, ed. de A. Hermenegildo, Madrid, Cátedra.

SCHIOPPI, G.A. - RAINERI, A. F. (1994): *Commedie (Ramnusia-Altilia)*, San Mauro Torinese, Edizioni Res.

TIMONEDA, J. (1971): *El Patrañuelo*, Madrid, Castalia.

VEGA, L. DE (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra.

2. ESTUDIOS DE CARÁCTER LITERARIO

AARNE, A. (1995): *Los tipos del cuento folklórico: una clasificación*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

ABRAMS, F. (1961): "The date of composition of Lope de Rueda's *Comedia Eufemia*", *Modern Languages Notes*, 76, pp. 766-770.

ALTIERI BIAGI, M. L. (1980): *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli.

ALVAR, C. - GÓMEZ MORENO, A. - GÓMEZ REDONDO, F. (1991): *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus.

ARELLANO, I. (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

ARRÓNIZ, O. (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.

ASENSIO, E. (1965): *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.

BORSELLINO, N. (ed.) (1962): *Gl'Ingannati*, en *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, vol. I.

BOUGHNER, D. C. (1954): *The Braggart in Renaissance Comedy*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.

BOURLAND, C. B. (1905): "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature", *Revue Hispanique*, 12, pp. 1-232.

BRAVO VILLASANTE, C. (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

CANET VALLÉS, J. L. (1991): "Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda", en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español, Actas del primer congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, ed. M. V. Diago, y T. Ferrer, Universitat de Valencia, pp. 79-90.

CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, E. (1991): *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichemberger.

CARLUCCI, L. (1997): "La vis comica nel linguaggio de *Gli ingannati* degli accademici senesi ed in quello della traduzione-trasposizione di Lope de Rueda", en *El teatro italiano: actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, coord. J. Espinosa Carbonell, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 165-172.

CARRILLA, E. (1968): *El teatro español en la Edad de Oro*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

CASA, F. P. - GARCÍA LORENZO, L. - VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (dirs.) (2002): *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

CATTANEO, M. T. (1988): “Al margine dell’*Eufemia*”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale* (Sezione Romanza), Napoli, 30, 1, pp. 133-136.

CHASCA, E. (1946): “The phonology of the speech of the negroes” *Hispanic Review*, 14, pp. 322-339.

CIRILLO, T. (1992): *Plurilinguismo in commedia*, B. de Torres Naharro e G. B. della Porta, Napoli, Morano Editore.

CORTÉS, V. (2010): *La magia del Corral del Carbón*,
<http://elpais.com/diario/2010/08/18/andalucia/1282083734_850215.html>

COTARELO, E. (1898): “Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Muesos*, II, pp. 150-175 y 466-502.

CRiado DE VAL, M. (dir.) (1981): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, ed. Edi-6.

CROCE, B. (1895): *La lingua spagnuola in Italia*, E. Loescher, Roma.

_____ (1898): *Ricerche ispano-italiane*, I y II, Napoli, Stabilimento Tipografico della Regia Università.

CROVETTO, P. L. (1974): “Convenzionalità e originalità nel *Deleitoso* di Lope de Rueda”, *Cultura Neolatina*, dir. A. Roncaglia, XXXIV, Fasc. I, S. T. E. M. Mucchi, pp. 73-97.

_____ (1975): “Limiti di compatibilità ideologica in un caso di traduzione: da *Gli ingannati* degli Accademici senesi a *Los engañados* di Lope de Rueda”, en *Studi in ricordo di Guido Favati*, Genova, Tilgher, pp. 41-70.

D'AGOSTINO, A. (1993): *L'apporto spagnolo, portoghese e catalano*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, L'italiano e le altre lingue moderne, Torino, Einaudi, vol. II, pp. 791-824.

DAVICO BONINO, G. (1977): *Introduzione a Il teatro italiano, La commedia del Cinquecento*, vols. I, II, III, Torino, Einaudi.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, R. (1984a): “Los gitanos en la tonadilla escénica”, *Revista de Floklöre*, t. 04a, núm. 40, pp. 122-126.

_____ 1984b: “El personaje del negro en la tonadilla escénica del siglo XVIII”, *Revista de Floklöre*, t. 04b, núm. 48, pp. 190-196.

DE RIQUER, M., (dir.) (1959-1992): *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Hora, Barcelona.

DIAGO, M. V. (1990): "Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional", *Criticón*, 50, pp. 41-65.

_____ (1994): "El *simple*, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI", *Criticón*, 60, pp. 19-26.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1838): *Tesoro del teatro español: Orígenes del teatro español*, París, Librería Europea de Baudry.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. (2008): *Obras completas*, Madrid, Cátedra, vol. II.

FOLENA, G. (1991): *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri.

GARCÍA LORENZO, L. (coord.) (1985): *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español*, Madrid, Taurus.

GARIJO, I. (1999): *El Saber en Al-Andalus*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

GIMBER, A. (1995): "Sobre el origen del quinto paso del Deleytoso de Lope de Rueda", *Revista de Filología Española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, LXXV, fasc. 1-2, pp. 281-286.

GÓMEZ GARCÍA, M. (1997): *Diccionario del teatro*, Tres Cantos (Madrid), Ediciones Akal.

GROOME, F. H. (1963): *Gypsy folk tales*, London, Folklore Associates.

HUERTA CALVO, J. (dir.) (1999): *Teatro y carnaval*, Madrid, Teatro Clásico.

_____ (dir.) (2003): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. 1.

JOHNSON, C. B. (1968): "Lope de Rueda's *Comedia Eufemia*: A Prelude to Criticism", *Bulletin of the Comediantes*, 20, pp. 5-9

KIBLER, W. W. - ZINN, G. A. (eds.) (1995): *Medieval France: an encyclopedia*, New York, Garland.

LA NUOVA ENCICLOPEDIA DELLA LETTERATURA GARZANTI (1991): Milano, Garzanti.

LEVI, E. (1914): "I cantari legendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Supplemento núm. 16, Torino, Loescher.

LEY, C. D. (1954): “El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)”, *Revista de Occidente*, Madrid.

LIDA DE MALKIEL, M. R. (1957): “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”, *Romance Philology*, XI, pp. 268-291.

LISTA Y ARAGÓN, A. (1836): *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid, Imprenta de Nicolás Arias.

MARÍN MARTÍNEZ, J. M. (1986): “Invención y fuentes de los pasos de Lope de Rueda”, *Anuario de Estudios Filológicos*, Homenaje a Juan Manuel Rozas, Cáceres, Universidad de Extremadura, IX, pp. 169-177.

MARTINELL, E. (1985-1986): “Las formas imperativas en los pasos de Lope de Rueda”, *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, Facultad de Filología, 11-12, pp. 137-145.

MARZOLPH, U. (2008): “Crescentia’s Oriental Relatives: The *Tale of the Pious Man and His Chaste Wife* in the *Arabian Nights* and the Sources of Crescentia in Near Eastern Narrative”, *Marvels & Tales*, Detroit, Wayne State University Press, vol. 22, núm. 2, pp. 240-258,
<http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/marvels_and_tales/v022/22.2.marzolph.pdf>.

MARZOLPH, U. - VAN LEEUWEN, R. (coord.) (2004): *Mil y una noches. The Arabian Nights Encyclopedia*, Santa Barbara, ABC-CLIO.

MCKENDRICK, M. (2003): *El teatro en España (1490 - 1700)*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (2008): *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, vol. II.

MOLINARI, C. (1998): *Storia del teatro*, Bari, Laterza.

MONTIEL CONTRERAS, C. U. (2006): *Reconstrucción escénica de Eufemia en tiempos de Lope de Rueda*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Letras Hispánicas, México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana,
<http://publish.uwo.ca/~cmontiel/resume_archivos/Tesis-Completa.pdf>.

MORENO BURGOS, J. (2008): “El esclavo africano en el teatro de Lope de Rueda. Reflexión y perspectivismo”, *Selbstreflexivität. 23° Forum Junge Romanistik*, Bonn, Romanistischer Verlag, pp. 125-140.

NADEAU, C. A. (1996): “Sweetmeats and Preserves: Food Imaginary in Lope de Rueda’s Pasos”, en *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 8-11, 1995) at The University of Texas*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, pp. 86-94.

OLIVA, C. (1988): “Tipología de los lazzi en los Pasos de Lope de Rueda”, *Criticón*, France-Ibérie Recherche, Institut d’Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 42, pp. 65-79.

- PARIS, G. (1903): "Le cycle de la gageure", *Romania*, 32, pp. 481-551.
- PEÑALOSA, F. (1991): "Cuentos populares entre los indígenas Akatekos de Guatemala", *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, núm. 3, pp. 69-81,
<http://www.lacult.org/inmaterial/indice_oralidad.php?uid_ext=&getipr=81.38.44.167&lg=1>.
- PIAZZOLA, E. - CRISTANTE, L. - RAVENNA, G. (1988): *Dieci secoli di letteratura latina. Antologia di testi e traduzioni*, Firenze, Le Monnier.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M. (coord.) (1998): *Lírica popular, lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Machado.
- PROFETI, M. G. (1988): "Estrategias de adaptación en la Italia del siglo XVII", en N. Delbecque - C. de Paepe, *Estudios en honor del profesor Josse de Kock*, Leuven, University Press, pp. 909-917.
- RICO, F. (dir.) (1980): *Historia crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, vol. 2, Barcelona, Editorial Crítica.
- _____ (1992): *Historia crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, vol. 3 - 3/1, Barcelona, Editorial Crítica.
- SALEPICCHI, A. (1990): *Maschere (Fascicolo allegato al cofanetto Maschere)*, Viterbo, Nuovi equilibri.
- STIEFEL, A. L. (1891): "Lope de Rueda und das italienische Lustspiel. Eind Beitrag zur Kennitnis des Renaissancedramas", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 15, pp. 318-343.
- STOPPELLI, P. (ed.) (1987): *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino.
- TORRES MONTES, F. (1985): *Dramaturgos andaluces*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- VALERO CUADRA, M. DEL P. (2000): *La leyenda de la doncella carcaiyona. Estudio y edición crítica*, Publicaciones Universidad de Alicante,
<<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/LD84790851852209463.pdf>>.
- VERES D'OCÓN, E. (1950): "Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda", *Revista de filología española*, núm. 34, pp. 195-237.
- WEBER DE KURLAT, F. (1962): "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética", *Filología*, 8, pp. 139-168.
- _____ (1963): "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI", *Romance Philology*, 17, pp. 380-391.

WICKERSHAM-CRAWFORD, J. P. (1911): "The braggart soldier and the rufian", *The Romanic Review*, 2, pp. 186-208.

WILSON, E. M. – MOIR, D. (1985): *Historia de la literatura española – Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel.

3. DICCIONARIOS Y REPERTORIOS LÉXICOS Y LEXICOGRÁFICOS

ALCALÁ VENCESLADA, A. (1998): *Vocabulario Andaluz*, est. prel. y ed. de I. Ahumada, Universidad de Jaén, Caja Sur Publicaciones.

ALEA: ALVAR, M. (1991): *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*, Madrid, Arco Libros, tomos V y VI.

ALONSO, M. (1982): *Enciclopedia del idioma: diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, Madrid, Aguilar.

_____ (1986): *Diccionario Medieval Español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

ALVAR EZQUERRA, M. (2000): *Tesoro Léxico de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco Libros.

ARIMANY, M. (1983): *Diccionario catalá general*, Barcelona, Miquel Arimany.

BATTAGLIA, S. (1961 - 1998): *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet.

CHAMORRO, M. I. (2002): *Tesoro de Villanos. Diccionario de Germanías*, Barcelona, Herder.

CORPUS TEXTUAL INFORMATITZAT DE LA LLENGUA CATALANA, <<http://ctilc.iec.cat>>

CORTELAZZO, M. - MARCATO, C. (1992): *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, Torino, Utet.

CORTELAZZO, M. - ZOLLI, P. (1984-1991): *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

COTARELO, E. (1914): "Lexicología [*tubano, jáculo, catalinón, matalafe*]", *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, I, pp. 192-196.

COVARRUBIAS, S. (1974): *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611*, con las ediciones de B. R. Noydens publicadas en la de 1674, Barcelona, ed. prep. por M. de Riquer.

DAVIES, M. (2002-): *Corpus del Español*, <<http://www.corpusdelespanol.org>>.

- DAVIES, M. - FERREIRA, M. (2006-): *Corpus do Português*, <<http://www.corpusdoportugues.org>>.
- DCECH: COROMINAS, J. - PASCUAL, J. A. (1980-1991): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos.
- DIZIONARIO GARZANTI, <<http://garzantilinguistica.sapere.it>>
- GILI GAYA, S. (1960-): *Tesoro Lexicográfico (1492-1726)*, Madrid, t. I.
- GILLET, J. E. (1940): “Lexicographical Notes: *Oíslo*”, en *Modern Language Review*, 35, pp. 66-69.
- MOLINER, M. (2012): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MIGUEL, R. DE (2000): *Nuevo diccionario latino-español etimológico*, Madrid, Visor Libros.
- NEBRIJA, E. A. ([1492], 1979): *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Puvill Libros.
- PIANIGIANI, O. (1907): *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Albrighi, Segati e C.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (*CORDE*) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>
- _____ Banco de datos (*CREA*) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>>
- _____ ([1726], 1963): *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos.
- _____ (²²2009): *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ *Diccionario histórico de la lengua española: seminario de lexicografía* [en línea], <<http://web.frl.es/dh.html>>.
- _____ (2006): *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Real Academia Española.
- _____ (2009): *Nueva gramática de la lengua española. Sintaxis*, Madrid, Espasa.
- SABATINI, F. - COLETTI, V. (1999): *Dizionario italiano*, Firenze, Giunti.

4. ESTUDIOS DE CARÁCTER LINGÜÍSTICO

- ALONSO, A. (1953): *Estudios lingüísticos: temas hispanoamericanos*, Madrid, Gredos.

BECCARIA, G. L. (1968): *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli.

CANO AGUILAR, R. (COORD.) (2004): *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel.

_____ (⁷2008): *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco Libros.

CISNEROS ESTUPIÑÁN, M. (1996): “Aspectos histórico-pragmáticos del voseo”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, t. 51, núm. 1, pp. 27-43.

FRAGO GRACIA, J. A. (1993): *Historia de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco Libros.

GARCÍA DE DIEGO, V. (1946): *Manual de dialectología española*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica.

GONZÁLEZ OLLÉ, F. (1962): *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Madrid, CSIC.

_____ (1971): “Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda”, en *Asociación Internacional de Hispanistas*, Actas IV, pp. 681-692.

_____ (1978): “Formación superlativa y diminutiva de los nombres terminados en /ia/, /io/, /ie/ y fonología generativa de sus derivados mediante sufijos que comienzan por /i/”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

LAPESA, R. (2000): *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Madrid, Gredos.

_____ (³2012): *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.

MAÍLLO SALGADO, F. (1998): *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media: consideraciones históricas y filológicas*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (²¹1994): *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe.

MIGLIORINI, B.

1963: *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni.

PORQUERAS MAYO, A. (1966): “El *no sé qué* en la Edad de Oro española”, *Romanisches Forschungen*, 78, pp. 314-337.

SÁINZ GONZÁLEZ, E. (2002-2003): “Valores pragmáticos del «por final» en español”, *Pragmalinguística*, núms. 10-11, pp. 241-256.

SALVADOR SALVADOR, F. (1978): *Area andaluza de la neutralización /r/ explosivas agrupadas*, Granada, Universidad de Granada.

TORO Y GISBERT, M. (1920): “Voces andaluzas utilizadas por autores andaluces que no se incluyen en el *DRAE*”, *Revue Hispanique*, XLIX, pp.313-647.

TORRES MONTES, F. (1998a): *La lengua de La infancia de Jesu-Christo: contribución al estudio histórico del habla andaluza*, Almería, Universidad de Almería.

_____ (1998b): “Sustitución de «haber» por «hacer» en construcciones impersonales con expresión de tiempo”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, La Rioja, 1-5 de abril de 1997, vol. 1, pp. 851-863.

_____ (2001): “La caracterización de las hablas andaluzas de Simón de Rojas Clemente”, *Romanistisches Jahrbuch*, 52, pp. 323-359.

_____ (2006): “Usos impersonales de *haber* y *hacer* con sintagma nominal que expresa tiempo del castellano medieval al español contemporáneo”, en *Las letras y las ciencias en el medioevo hispánico*, pp. 319-356.

TOSO, F. (1993): *Gli ispanismi nei dialetti liguri*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.

URRUTIA CÁRDENAS, H. - ALVAREZ ALVAREZ, M. (1988): *Esquema de morfosintaxis histórica del español*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto.

VÄÄNÄNEN, V. (1985): *Introducción al latín vulgar*, Madrid, Gredos.