



El lenguaje mixto como signo teatral*

María J. Ferrer-Lightner

Pacific Lutheran University
lightnmj@plu.edu

Resumen: El lenguaje mixto está presente en algunas obras dramáticas peninsulares principalmente en la primera mitad de siglo XVI, en la forma de jergas, jerigonzas, galimatías, latín macarrónico y lenguas extranjeras. Este lenguaje, una vez puesto en escena, se convierte en *lenguaje en situación*

y entra a formar parte del texto espectacular. En este artículo se estudia el impacto del lenguaje mixto como signo teatral. La Semiótica aplicada a la teoría teatral ha sido una pieza clave a la hora de poder asignar un espacio artístico al efecto sonoro que causa el lenguaje mixto en el conjunto de la obra y en el espectador. Sin embargo, las lenguas extranjeras y las variantes lingüísticas o burdas imitaciones del castellano, como el *sayagués*, el lenguaje del *moro*, del esclavo subsahariano y de los gitanos, no sólo funcionan en la obra dramática como artificio escénico, sino que su dimensión acústica se traduce a su vez en significados sociales, espirituales, o en cuestiones de raza, jerarquía y género.

Palabras clave: texto espectacular, lenguaje en situación, jerga, dimensión acústica

La presencia del lenguaje mixto en el teatro peninsular de la primera mitad del siglo XVI nos hace explorar un aspecto dramático distinto y tal vez un tanto alejado del meramente lingüístico. Una vez puesto en escena, el lenguaje mixto se convierte en “lenguaje en situación”, contiene elementos como la simultaneidad y la naturalidad y fluidez lingüísticas, y adquiere una textura sonora muy distintiva que hace de este uso un recurso escénico. En una representación todo se convierte en signo y todos actúan de forma simultánea sobre el espectador. Partimos del argumento de que el uso de lenguas extranjeras, del sayagués o de las jergonzas puestas en boca de los esclavos africanos y demás pobladores de la Península Ibérica, actúa por sí mismo como signo escénico. La Semiótica aplicada a la teoría teatral ha sido una pieza clave a la hora de poder asignar un espacio artístico al efecto sonoro que causa el lenguaje mixto en el conjunto de la obra y en el espectador. De esta manera, se convierte en un elemento más que aporta significación espectacular; aunque también identidad social; es decir, la polifonía asume la cualidad de un componente de teatralidad más junto con otros signos lingüísticos y para-verbales de la obra. En consecuencia, hemos encontrado un espacio escénico para el uso del lenguaje mixto en el texto espectacular. Para ello, me remitiré a algunas de las formulaciones sobre teoría del teatro expresadas por los teóricos que recoge el texto de M.C. Bobes Naves (Bobes Naves 1997: 9-30), entre otros Jirí Veltruský y Roman Ingarden y la misma Bobes Naves. Las teorías que se recogen aquí están basadas en el concepto que se tiene del texto dramático escrito. Mientras que los críticos mencionados ponen el texto escrito al mismo nivel que el texto representado, otros como García Barrientos lo someten a él [1]. En primer lugar, me centraré en los primeros con la intención de demostrar que el uso del lenguaje mixto, parte intrínseca del texto dialogado, encuentra un espacio artístico en el texto espectacular (Bobes Naves), ya que se convierte en un elemento clave del texto representado. Su presencia va más allá de su esencia puramente lingüística y adquiere otra cualidad una vez en acción. En segundo lugar, comentaré el uso del lenguaje mixto como signo espectacular. En escena, sabemos que el texto puede llegar a adquirir un potencial no descubierto en su forma escrita. Puestas en acción, la jerga o la lengua extranjera se transmiten de forma sonora, se alejan de su forma escrita, y se convierten por su cualidad fonológica en signo escénico. La virtualidad escénica se consigue a partir de la conjunción de todos los signos representados, ya sean poéticos o espectaculares. Es, en definitiva, a través del “lenguaje en acción” que apreciamos este fenómeno.

La importancia del texto dramático y de los elementos que lo forman es un factor decisivo para entender la coherencia de la obra dramática. El texto dramático, como texto primario (Ingarden), se une a las acotaciones y demás elementos escénicos, el texto secundario, para formar la totalidad de la obra teatral, que culmina en la representación. El texto dramático en sí mismo, según Bobes Naves, no admite equiparación con los demás textos literarios. Comparte con ellos el lenguaje verbal como medio expresivo, pero se distancia de los demás géneros porque está destinado a la representación y por eso usa el lenguaje de forma particular, en forma dialogada. Dice que éste “ya tiene en sí unos rasgos específicos que proceden principalmente de su finalidad: la representación escénica” (Bobes Naves 1997: 19). M^a del C. Bobes hace un repaso de la teoría del teatro a lo largo de la historia. En su estudio nos hace notar cómo toda la teoría del teatro -desde la tradición aristotélica hasta la teoría histórica del siglo XIX- se ha basado únicamente en el análisis del texto dramático como si éste perteneciera al género de la lírica o de la épica. Para la autora y algunos otros críticos modernos (movimiento de orientación semiológica que se inicia aproximadamente en la década de 1930 en el este de Europa), el texto dramático es sólo una parte de la obra dramática. Ésta, en esencia, queda incompleta sin el “texto espectacular”, es decir, las acotaciones y demás detalles escénicos, que están presentes incluso en el diálogo o texto dramático y que permiten la puesta en escena del mismo. Todos ellos adquieren expresión en forma de signos no verbales y propician la teatralidad en su conjunto.

De forma inclusiva, el texto poético está constituido por el diálogo y las acotaciones, que pueden ser literarias. El texto espectacular lo está a su vez por el conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo. El texto espectacular hace posible la puesta en escena del texto literario y ambos están en el texto escrito y ambos están en la puesta en escena, aunque en sistemas sémicos diferentes: verbales en el texto literario, para-verbales o no verbales en el texto espectacular (Bobes Naves 1997: 297). La obra de teatro en todas sus partes y elementos forma un conjunto de signos que tienen la posibilidad de actualizarse en escena y algunos en simultaneidad. Estos signos escénicos según Bobes Naves, son mucho más variados que en el texto dialogado, donde se limitan a ser signos lingüísticos en la sucesión del discurso (Bobes Naves 1997: 299). Tratados en su conjunto -ahora *lenguaje en situación*- adquieren vida, variedad, simultaneidad y, en definitiva, se complementan virtualmente.

La idea de que el drama existía para ser leído acarrió la idea de que el texto secundario carecía de valor literario y que se hacía un uso mínimo de su potencial en la lectura. La conclusión a la que llega M.C. Bobes es que bajo este punto de vista,

Se pasaron por alto rasgos específicos del género dramático, presentes, sin embargo, ya en el texto escrito, es decir, aquellas indicaciones que se encuentran en el diálogo, el diálogo mismo como 'lenguaje en situación' que exige una realización espectacular con los signos para-verbales, y directamente las acotaciones, que completan el sentido del diálogo y están incardinadas en él, además de tener una finalidad directamente escénica y, en resumen, todos los signos del texto que permiten ponerlo en escena, y cuyo conjunto constituye la "teatralidad" del texto. Estos rasgos están, como subrayará una y otra la semiología del teatro, presentes ya en el texto escrito, no son algo que se añade en la representación (Boves Naves 1997: 20).

En definitiva, según la ensayista, los estudios tradicionales hechos sobre el teatro son parciales, ya que no tienen en cuenta la finalidad intrínseca de la representación, que lo condiciona en su génesis, en sus formas y en sus temas. Con los estudios de semiología del teatro se empieza a tener en cuenta los sistemas de signos no verbales y a considerar el teatro en su dimensión más completa.

Para Veltruský, la concepción del teatro en su conjunto viene "no como la suma de las estructuras de los signos que lo componen, sino como signo único que adopta una actitud ante la realidad" (Veltruský 1976: 32). Bobes Naves argumenta que el texto dramático dialogado pasa íntegramente a la escena, por lo tanto es escénico, al igual que las referencias de las acotaciones y juntos crean el mundo de ficción. El rasgo específico del texto dramático, que es lo que más nos interesa en este análisis, debido a su componente lingüístico y espectacular, es el "discurso dialogado" a diferencia de la lírica y de la épica que son monologales. Pero la diferencia entre el carácter *monologal* de la lírica y la épica y el carácter dialogal del drama, según J. Veltruský, no se funda en la concreta manifestación poética, sino en la orientación general de su construcción semántica. El diálogo ofrece una variedad de contextos semánticos, que se complementan el uno al otro a través de las intervenciones; en la escena, esta coexistencia viene dada por la interrelación de los distintos personajes-actores (Veltruský 1976: 35).

Para explicar los elementos escénicos, es necesario precisar las funciones y la utilización del lenguaje en el teatro, la naturaleza de los signos dramáticos y la posibilidad de su interpretación. En definitiva, se trata de revalorizar los elementos extra-lingüísticos como signos escénicos a interpretar e incluso adjudicar teatralidad al mismo signo lingüístico, a la misma palabra, carente de ella hasta el momento. Roman Ingarden indica que toda obra literaria es una forma lingüística con dos dimensiones, que al mismo tiempo él crítico subdivide en distintos niveles [2]. La primera dimensión presenta cuatro niveles distintos: el nivel fónico de las palabras y de las unidades superiores; el nivel semántico de las frases y de las unidades superiores; el de los cuadros visuales y el de las realidades representadas. En una segunda dimensión distingue la sucesión de las partes (capítulos, actos, escenas) y la estructura específica, cuasi-temporal, que abarca a la obra en su conjunto.

Por lo que concierne a la polifonía de voces lingüísticas que nos ocupa en este trabajo, nos detendremos en el estudio de un aspecto concreto del texto escrito, la importancia que adquiere el uso de lenguas extranjeras y otras jergas que, una vez puestas en acción, se convierten en signos escénicos y se apropian del espacio espectacular. Por lo general, la existencia de determinado personaje literario se basa en categorías teóricas vigentes en cada uno de los períodos, entre estas categorías destacamos la codificación lingüística y discursiva en la que se mueve el personaje (Baranda 2006: 8). Bajo un punto de vista sociolingüístico, se establece una relación entre variantes coloquiales y estratificación social, lo que ha servido, según Baranda y Vian, para ilustrar ciertas hablas jergales y profesionales como caracterizadoras de personajes y tipos literarios (Baranda 2006: 9). En primer lugar, queremos insistir en la importancia del *diálogo* entre personajes como "lenguaje en acción", ya que permite el enfrentamiento dialéctico de los dos mundos representados y opuestos. En la primera mitad del siglo XVI vienen a ser la sociedad cortesana y la pastoril, la milicia española en la Italia ocupada y el mercenario italiano, el mundo profano y el mundo sacro, el mundo femenino y el masculino, etc. En este uso lingüístico variado reconocemos ciertos signos escénicos que aportan color y teatralidad al "diálogo directo" o "lenguaje en situación". Según J.J. de Bustos Tovar, si el discurso es el plano en el que interaccionan los procesos ideológicos y lingüísticos, era natural esperar, que de la revolución ideológica y cultural del Renacimiento surgieran nuevas formas de organización del discurso (Bustos Tovar 2006: 32). En cuanto al cambio profundo que experimentan algunos personajes literarios, y sobre todo en el drama peninsular del Renacimiento, éste se explica, según el mismo autor, por la transformación ideológica del hablante del Renacimiento, no por una mecánica de cambios lingüísticos (Bustos Tovar 2006: 30). Cuanto más marginal sea el contexto social del personaje, más libre será en su modo de expresión. "Libertad social y libertad lingüística son dos referencias asociadas" (Bustos Tovar 2006: 33-34). Los autores dramáticos castellanos se sirvieron de un dialecto vivo, existente para crear un artificio teatral, que les permitió caracterizar a personajes de forma convencional sin preocuparse excesivamente por su grado de verosimilitud (Bustos Tovar 2006: 33). De ahí que al verse degradada en su forma más original, la lengua dejara de ofrecer la realidad necesaria y se convirtiera en un elemento teatral más espectacular que textual.

En el ámbito puramente de la representación, la presencia de la polifonía lingüística, en el teatro peninsular de la primera mitad del siglo XVI, decimos, funciona como un mecanismo teatral más, se convierte en un

signo escénico poderoso. Observamos que, en parte, se aleja del mensaje en sí; sin embargo, cumpliendo con el objetivo final de la obra, que es la representación, lo complementa artificiosamente. El lenguaje mixto se comporta como un componente del texto espectacular, cobra fuerza teatral al separarse de su código lingüístico y adquiere valor de señal que transmite significados sociales al público presente, asume la cualidad de un componente de teatralidad, junto con otros signos lingüísticos y para-verbales. Elementos como el registro, el tono, el acento y la pronunciación de ciertos fonemas constituyen una imagen sonora que caracteriza y clasifica al personaje que habla. En primer lugar, nos referiremos al lenguaje pastoril, el usado por los pastores sayagueses de las obras teatrales desde Juan del Encina hasta Lope de Rueda. Con el lenguaje pastoril se produce un fenómeno muy particular. Inspirado como se sabe en el antiguo castellano medieval literario (las *Coplas de Mingo Revulgo*) [3], el lenguaje pastoril del siglo XVI, después de la experimentación y recreación que hacen los primeros dramaturgos del siglo (Juan del Encina, Lucas Fernández), ha dejado atrás muchas de las características más complejas de esta *variante lingüística* y de sus arcaísmos, como son las morfológicas y la sintácticas, y se regodea más en el elemento fonológico y semántico del lenguaje. Es decir, el lenguaje sayagués funciona como un signo escénico, que se usa en parte por lo que implica de interesante y de curioso a un nivel de percepción auditiva. Su uso llega en algunas circunstancias a extremos exagerados y arbitrarios. Francisco Ruiz Ramón explica que es con este lenguaje que el pastor lírico se aleja del pastor dramático, es con este lenguaje que las situaciones dramáticas y los personajes cobraban “de golpe” una gran autonomía expresiva (Ruiz Ramón 2000: 35). Hablamos de interés e impacto fonológicos ya que las obras se representan ante un público cortesano que se conmueve a distancia ante la inocencia y la pobreza de espíritu de los protagonistas sayagueses, algunas veces al igual que lo hace su propio creador (Encina). La cualidad fonológica del lenguaje pastoril como signo escénico entra no sólo por los oídos, lingüísticamente, sino como ardid fonético que se asocia con lo visual para que el público preste atención, ridiculice, se ría y perdona. A oídos de los cortesanos, penetra como artimaña fonética que los emplaza de forma casi visible en un mundo alejado y opuesto al suyo. Se convierte en signo espectacular casi visual por la imagen que ofrece y cumple a toda regla con el papel de ser un elemento escénico que contribuye a la teatralidad del conjunto. En el siguiente fragmento de este *Introito* del Pastor, podemos observar que las particularidades del lenguaje pertenecen más al campo fonológico y semántico que al meramente morfológico y sintáctico.

INTROITO

(.....)

PASTOR	Entendé,	entendé	al	villano,
Trepetalde	bien	la	lengua,	30
Por	qué	os	dixe	“
que	os	tenga	Dios	Dios
Rebuelto		en	de	su
si		este	queréis	pellejo,
sin	sabello	yo	tomar	escuchar,
vos	sabré	dar	un	35
vosotros		sois	el	consejo:
que	acrala	nuestra	espejo	espejo
pues	si	el	se	tieniebra;
¿en	qué	se	verá	se
Y	también,	si	el	añiebra,
por	comer	toda	buy	40
puntea,		brama	y	que
¡guay	del	pobre	y	que
Y	si	llla	vara	se
y	llla	regra	y	dobra
penan	llos	que	van	el
mas, ¡guay de quien haz lla obra!				compás,

(*Farsa de la muerte*, Sánchez de Badajoz [4])

Se aprecia el artificio fonético del *sayagués* en las aféresis, las metátesis, la palatalización y las inversiones consonánticas, que son en general muy abundantes. El pastor se distingue entre todos los demás por su forma de expresar el mensaje. Esta importancia es clave en la obra ya que, su figura, además del papel realizado en los *Introitos*, es la de escuchar, de salvar su alma o la de hacerse eco de lo que oye. Sin embargo, respecto a la función poética y al uso del *sayagués*, el mensaje en sí, podríamos creer, no es tan importante como la forma en que se presenta. Es en definitiva un elemento escénico más que completa la teatralidad del texto dramático.

La jergonza puesta en boca de los esclavos africanos, de los árabes y de los gitanos, que se trasladaron a tierras peninsulares durante los siglos XV y XVI, nos ayuda a comprender mejor este fenómeno. El uso del lenguaje hablado por los esclavos y demás pobladores de la península está en plena relación con el concepto *bajtiniano* del *realismo grotesco* y que Aron Gurevich complementa con sus aportaciones críticas [5]. Pero no queremos entrar en el análisis del personaje en sí, sino del lenguaje que éste usa. Queremos ver lo que hay de teatralidad en su aporte lingüístico. En primer lugar, diremos que su objetivo principal, una vez más, no es la comunicación y la comprensión entre los personajes. Los signos escénicos que se desprenden del texto escrito

hacen que domine la forma por encima del contenido y lo observamos en el mensaje que transmite el personaje subsahariano, cuya primera presencia en la literatura hispánica fue en la obra de Fernao da Silveira en 1445 (Teyssier 1959). En el caso de la mujer africana de la *Farsa Theologal* de Sánchez de Badajoz, el lenguaje queda relegado a una serie de sonidos incomprensibles, que automáticamente sitúan al personaje en un marco grotesco, que consideramos muy relacionado con la teatralidad. Imaginemos un lenguaje en el que se usan sólo infinitivos, ser y estar se alternan indiscriminadamente, no existe la concordancia gramatical, la separación de palabras es un tanto indiscriminada y los sonidos consonánticos se reducen a unos básicos. La obra en sí, recoge uno de los temas más importantes del teatro religioso, que es la salvación moral del pobre inculto abandonado. Podría parecer que el mensaje, la información que transmite la mujer esclava, el villancico, es decisivo para su salvación moral y, en realidad, lo es. No deja por ello de impactar casi de forma esperpéntica el hecho de que la mujer recite un villancico del cual parece no entender su significado. Sin embargo, en lo que atañe a la teatralidad, histórica y socialmente el efecto escénico de la mujer subsahariana recitando un villancico cristiano es de un potencial incalculable. Leemos a continuación un fragmento de la *Farsa Theologal*.

Villancico

NEGRA		Essa		nose		raregría
que		re		naserá		Sesocrito
e	ra	bisen	Emaría			755
una			pobre			portaleso,
esa	ra	visen	y		e	vieso
naser		er	ysito			Sesu,
ras		ánsere	re			serbía
esa nose raregría	760					
THEOLOGO	¡O,	qué	cosa	de	reír	
para		toda	la		semana!	
Ven	acá,	ven	acá,		hermana:	
¿Quién	te	lo	vezó	a	dezir?	
¡Si quisiese		proseguir...!			765	
Di, di, por amor de Dios.						
NEGRA	¡Ay,	magre!	Lesila	vos;		
Lesla, bare, que quer ir.						
THEOLOGO	¡O,	sacro	Verbo	divino,		
o, misterios	eternales,			770		
que aun	a los	negros	boçales			
manifiestas tu camino! [6]						

Vemos otro ejemplo parecido en una obra portuguesa, la *Frágoa d'Amor* de Gil Vicente. En esta ocasión, una vez más, se establece una relación entre lengua y religión, que sirve de motor a la crítica de Venus. Irónicamente el reconocimiento explícito de la diosa, que habla en castellano, eleva la incomprensión y el poder del lenguaje que pone en duda públicamente al personaje subsahariano, que habla en portugués. *Venus* relaciona su falta de comprensión con la no pertenencia religiosa del hombre. Vemos en qué términos se usa la expresión "ser cristiano" en este momento, incluso en voz de un personaje que no pertenece a la religión mencionada. Leemos en *Frágoa d'Amor* de Gil Vicente, que Teyssier traduce al portugués moderno (Teyssier 1959: 233).

NEGRO			
Se podè furutaa renheyro,	Se eu puder hurtar dinheiro,			
corpo re Reos, esse si,	corpo de Deos, isso sim,			
nunca guardai para mi:	nunca o guardarei pera mi:	305		
bossa he toro enteyro	vosso será todo inteiro.			
VENUS	Niegro,	no	t'entiendo	cosa.
Eres ya christiano, di?				
NEGRO	Furunando chamá a mi,	Chamo-me Fernando,		
e a bos chamá foromosa.	E vós chamais-vos fermosa.	310		

En el habla de personajes gitanos y árabes adivinamos también el dominio del mensaje oral por encima del escrito, hasta incluso parece que éste último carece de trascendencia y pasa a un segundo plano. El oír la jergonza causa impacto y si a ello se le une la presencia visual del personaje, la intención del dramaturgo de exponer el mundo grotesco que rodea al *oficial* queda definitivamente plasmada. Es la ridiculez del habla que excluye a ciertos personajes de esferas sociales y religiosas, es decir, si se es cristiano uno no puede

expresarse con este lenguaje, la falta de adecuación estilística delata al personaje y hace que se lo condene a la *otredad*. Observemos un ejemplo de lo dicho con los gitanos de la obra *Auto da Lusitânia* de Gil Vicente (Teyssier 1959: 257).

Luz	amores	de	la	niña
que	tam	linduz	ujuz	ha,
ay	Diuz,	quien	luz	averaa,
ay Diuz, quien luz cervirá?	695			

Observamos que los cambios también atañen a la fonética, y menos a la morfología y a la sintaxis. Los gitanos penetraron en la península por Cataluña a partir de mediados de siglo XV y siempre se mantuvieron relativamente separados de la cultura cristiana dominante. La jerga que se les otorga en las obras portuguesas de Gil Vicente, por ejemplo, está basada en el español. Tanto en obras en castellano como en portugués, se presenta como una burda imitación del castellano por medio de un ceceo excesivo.

Por otro lado, el lenguaje del árabe, se convierte en un elemento paralelo a lo ya mencionado. La figura del *moro* aquí corresponde al habitante del reino de Granada, que usaba el árabe aún como lengua de relación. Una vez más, sobre la base del castellano se crea un lenguaje ficticio, con predominancia del sonido /x/ en sustitución del sonido /s/. Se conoce como el *xexeo*. Esta jerga es incluso resultado de la mezcla de palabras en distintas lenguas. Por lo común, el énfasis sigue siendo el mismo: separar social y espiritualmente a un grupo específico de individuos al otorgarles una deficiencia lingüística. El impacto sonoro en el público es importante y sobretodo destaca la arbitrariedad con que los dramaturgos hicieron uso de él. No sólo nos llegan sonidos exagerados, sino que además éstos se acompañan por la falta de conjugación verbal. Veamos un ejemplo de las *Cortes de Júpiter* también de Gil Vicente. (Teyssier 1959: 251).

TAIS				
Agora		otro		mundo	extar.
Agora		no		xaber	nada.
Porqué	tirarme	de	caxa?		655
Porqué		de		infierno	tirarme,
de		compañía		de	Axa,
mi	hija,		nieta	de	Braxa,
reyna que extar del Algarbe?					
JÚPITER	Presentay	isso	aa	senhora	660
iffante e nova duquesa.					
MORA	Gran	coja		mandar	agora,
señora,	assí	mi		morir	Mora!
Júpiter	dar	box		gran	empresa,
Que	exte	dedal,	Halaa	quebir,	665
extar	de		may	de	Mahomad.
.....					

Por otra parte, las lenguas extranjeras se usan en poca proporción y en boca de personajes específicos que, por regla general, están de paso. Vemos ejemplos en el mercenario italiano de la obra *La Soldadesca* [1510] de Bartolomé de Torres Naharro; en el coro que canta *folías* portuguesas en la *Farsa en que se representa un juego de cañas de virtudes contra vicios* [Recopilación 1554] de Sánchez de Badajoz; en la sirvienta castellana y el caballero portugués de *La visita* [¿1524?] de Juan Fernández de Heredia y en otros. No siempre se trata de personajes centrales en la obra, con la excepción de las obras de B. de Torres Naharro. La primera impresión que nos produce este uso es que se aísla lingüísticamente al personaje que lo habla. Por regla general, hay otro personaje que lo entiende y se comunica con él o con ella. Hay una ausencia casi total de traducción del mensaje expresado, por lo que consideramos que otros elementos muy importantes de la función poética y que forman parte del texto espectacular, entran a formar parte del juego propuesto por el diálogo, actuando como signos escénicos también. Entre ellos destacamos la naturalidad del personaje al hablar su propia lengua, la espontaneidad del mensaje ante la respuesta incomprendida, el realismo que se representa en la fluidez, la inmediatez del mensaje codificado que permite un seguimiento y comprensión y, en reumen, la movilidad de los contextos semánticos, es decir, de las intervenciones.

En definitiva, el texto espectacular da cabida al fenómeno acústico resultante del lenguaje mixto puesto en acción. Las voces y los sonidos no sólo ponen de relieve un juego de artimañas sonoras (pronunciación, tono, acentos, etc.), sino que aportan contenido estético, social y moral a su representación. La dimensión acústica, ahora convertida en signo escénico, se traduce en significados sociales, de jerarquías, de género, etc. [7]. Enriquece el espacio escénico con el contraste y la comicidad sonora. Pone en aviso al espectador de quiénes son sus protagonistas. Éstos piden con sus intervenciones ridículas o cómicas entrada e inclusión al mundo social que los escucha y observa. Otorgan la posibilidad de reírse a su costa y abren paso al mundo subalterno existente. La intencionalidad tras la oralidad del lenguaje mixto redefine el mensaje dramático y lo

complementa. Su carácter inestable le ofrece una naturalidad inesperada, que lo acerca, sin lugar a dudas, a una forma teatral más abierta y hasta cierto punto flexible que busca aún su forma definitiva.

Notas

* Este artículo, en una versión un poco más reducida, se leyó en el congreso del MLA, el 29 de diciembre de 2009, en Filadelfia, bajo el título: “El ‘lenguaje representado’ en la obra dramática como parte del ‘texto espectacular’”. La sesión se titulaba “602. Polyphony in the *Comedia*”.

[1] José L. García Barrientos (2004): *Teatro y Ficción. Fundamentos*, (1981), Madrid.

[2] Roman Ingarden (1971): “Las funciones del lenguaje en el teatro”. M^a del C. Bobes Naves (ed.) *Teoría del teatro* (1997), p.156. También, R. Ingarden (1971): “Les Fonctions du langage au Théâtre.” *Poétique*, 1971, n^o 8. p. 531. Editions du Senil, Paris.

[3] Ramón Menéndez Pidal (1927), “En los territorios reconquistados antes del siglo X, el dialectismo mozárabe debió de subsistir en gran parte, salvo en los casos en los que la población fuese escasa, pues los reconquistadores y repobladores del Norte impondrían su habla (Zamora, Salamanca...) *El idioma español*. Ed. Voluntad S.A., Madrid, p. 57.

[4] M. Á. Pérez Priego (ed. 1997): *Farsas. Diego Sánchez de Badajoz*. Cátedra, Madrid, pp. 219-232.

[5] M. Bajtín (1965): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy (eds.). Alianza Editorial, 2005, Madrid.

[6] M. Á. Pérez Priego (ed. 1997): *Farsas. Diego Sánchez de Badajoz*. Cátedra, Madrid, pp. 219-232, pp. 110-111.

[7] Para un estudio más profundo sobre el análisis de aspectos socioeconómicos, de jerarquía y de género, ver Ferrer-Lightner, Maria (2009): *El lenguaje mixto en el teatro peninsular y en castellano de finales del siglo XV a mediados del siglo XVI: algo más allá de un simple recurso cómico*. Tesis Doctoral. UNED, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Academia Española (ed. 1929): “Farsa del juego de cañas”, *Recopilación en verso del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz* [1554], Madrid.

Bajtín, Mijail (1965): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy (eds. 2005). Alianza Editorial, Madrid.

Baranda, Consolación, Vian, Eva. (2006): “Introducción” *El personaje literario y su lengua*. Universidad Complutense de Madrid Editorial, Instituto Universitario Menéndez Pidal. Madrid.

Bobes Naves, M. C. (1997): “Posibilidades de una semiología del teatro.” *Teoría del teatro*. Arco Libros, Lecturas, Madrid.

— (1997): *Semiología de la obra dramática*. Arco Libros, 2 ed. Madrid.

— (ed. 1997): *Teoría del teatro* Arco Libros, Lecturas, Madrid.

Bustos Tovar, José Jesús de (2006): “Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo XV al XVI”. C. Baranda y E. Vian (eds.). *El personaje literario y su lengua*. Universidad Complutense de Madrid Editorial, Instituto Universitario Menéndez Pidal, Madrid.

Ferrer-Lightner, Maria (2009): *El lenguaje mixto en el teatro peninsular y en castellano de finales del siglo XV a mediados del siglo XVI: algo más allá de un simple recurso cómico*. Tesis Doctoral. UNED, Madrid.

— : “Multilingualism in the Spanish Theatre of the Renaissance.” *Shadows and Echoes. Journal on translation*. Spring 2007. PLU -Dep. of Lang. & Lit. v. 5. n. 1, Tacoma, WA.

Ferreres, Rafael (ed. 1955): *Juan Fernández de Heredia, Obras*. Espasa Calpe, Madrid.

Gillet, Joseph (ed. 1943): *‘Propolladia’ and Other Works by Bartolomé de Torres Naharro*, vol. I-IV, (1946, 1951 y 1961 cada volumen, respectivamente). Bryn Mawr, Pennsylvania.

Hess, Rainer (1976): *El drama religioso como comedia religiosa y profana* (siglos XV y XVI). Rafael de la Vega (ed.). Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, nº 252), Madrid.

Ingarden, Roman (1971): “Las funciones del lenguaje en el teatro”. *Teoría del teatro*. M.C. Bobes (ed 1997). Arco Libros, Madrid.

— : “Les fonctions du langage au théâtre”. *Poétique*, 1971, nº 8, pp. 531-538. Editions du Seuil, Paris.

López Morales, Humberto (1986): *Comedias. Bartolomé de Torres Naharro*. Taurus, Madrid.

Pérez Priego, Miguel Ángel (ed. 1997): *Diego Sánchez de Badajoz. Farsas*. Cátedra, Madrid.

Ruiz Ramón, Francisco (2000): *Historia del teatro español: Desde sus orígenes hasta 1900*. Cátedra, Madrid.

Teyssier, Paul (1959): *La langue de Gil Vicente*. Klincksieck, Paris.

Veltruský, Jirí (1976): “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”. *Teoría del teatro*. M.C. Bobes (ed.). Arco Libros, Lectura, 1997, Madrid.

© *María J. Ferrer-Lightner 2010*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

