



HAL
open science

”TODO ES UNA FRIOLERA”: REFLEXIONES SOBRE LA LENGUA EN LOS SAINETES DE RAMON DE LA CRUZ

Cesar Ruiz Pisano

► **To cite this version:**

Cesar Ruiz Pisano. ”TODO ES UNA FRIOLERA”: REFLEXIONES SOBRE LA LENGUA EN LOS SAINETES DE RAMON DE LA CRUZ. Cuadernos literarios, 2025, Cuadernos Literarios 6, 6, pp.49-67. hal-04917035

HAL Id: hal-04917035

<https://hal.science/hal-04917035v1>

Submitted on 28 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

C
A
H
I
E
R
S

D
E
S

N
E
O
-
L
A
T
I
N
E
S

Cuadernos literarios

Volume 6



Cahiers des Néo-Latines

Cuadernos literarios 6

Société des Langues Néo-Latines
Centre Culturel Espagnol de Rennes
ISSN 2823-8052

Pour citer ce document :

Grégory DUBOIS (coord.), *Cuadernos literarios*, 6, col. « Cahiers des Néo-Latines », Claudine Marion-Andrès (éd.), janvier 2025.

URL : <https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/cuadernosliterarios6.pdf>

Illustration de couverture :

Wolfgang Hollegha, *Sans titre*, 2007, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/at/deed.en>

“TODO ES UNA FRIOLERA”: REFLEXIONES SOBRE LA LENGUA EN LOS SAINETES DE RAMON DE LA CRUZ¹

CÉSAR RUIZ PISANO

Université Sorbonne Paris Nord – Pléiade (UR 7338)

*Prisca: Callen noramala,
las monas; ¿qué atrevimiento
es éste?*²

Llamó la atención de los contemporáneos de Ramón de la Cruz y de nuestros contemporáneos el lenguaje y estilo que adopta el sainetista madrileño en los versos de sus obras. Se ha avanzado el carácter costumbrista del sainete de Ramón de la Cruz tanto para criticarlo como transcripción del habla del vulgo ignorante³ como para considerarlo como un ejemplo de habla de ciertos habitantes de la capital. El autor lo afirmaba diciendo: “digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos”⁴.

El lector contemporáneo (y, en su caso, el espectador) se interroga entonces sobre la voluntad de realismo del autor, sobre la veracidad de dicho realismo, así como de la voluntad de parodia del lenguaje puesto que, no podemos olvidarlo, se trata de una obra dramática donde se recrean en la ficción tipos y situaciones.

Mireille Coulon explica esa relación interesante y compleja entre la realidad y su representación en la ficción:

Le sainete a pour base la réalité de l'époque, et se donne pour mission d'en souligner les côtés absurdes et les contradictions. Lorsque le sainetista offrait au spectateur une réplique aussi exacte que possible du cadre dans lequel il vivait, il reconnaissait plus facilement l'élément discordant, mis en valeur par l'effet de grossissement, ou de déformation de la réalité. Constamment, le sainete réduit

¹ Utilizamos para las citas del texto del sainete: Ramón DE LA CRUZ, *Sainetes*, Francisco Lafarga (ed.), Madrid, Cátedra, 2024.

² *Las provincias españolas unidas por el placer* (vv. 30-32).

³ Véase Moratín hijo: “Si observamos, con harta vergüenza nuestra, en las clases más elevadas del estado, una mezcla de costumbres indecentes, un lenguaje grosero, unas inclinaciones indignas de su calidad, unos excesos indecorosos que escandalizan frecuentemente la modestia pública, no atribuyamos otra causa a este desenfreno que la de tales representaciones. Si el pueblo bajo de Madrid conserva todavía, a pesar de su natural talento, una rusticidad atrevida y feroz, que le hace temible, el teatro tiene la culpa”. Citado por John DOWLING en su edición a R. DE LA CRUZ, *Sainetes (I)*, Madrid, Castalia, 1987, p. 25.

⁴ R. DE LA CRUZ, citado por J. DOWLING, *ibid.*, p. 26.

*la distance énorme qui, dans l'entremés, séparait la fiction de la réalité. Mais il ne cherche pas à l'abolir*⁵.

Los tipos cómicos traducen así tipos sociales pasados por el tamiz creativo del dramaturgo. Esa deformación de la realidad, que podría ser una exageración o una “hipergeneralización” fruto de la sátira que busca, ante todo, servir de pasatiempo para el espectador de la época, no hubiera podido comprenderse sin una mimesis del habla contemporánea. Esta representación lingüística en la ficción supone que la caracterización de sus tipos, sean burgueses, petimetres, majos, pillos, verduleras o taberneros, pase por un proceso de esquematización cuyo resultado sea la conformidad con el horizonte de expectativas del espectador de la época, quien, en su vida cotidiana, podía codearse de lejos o de cerca con vecinos que inspiraran dichos tipos, del mismo modo que podían haber tenido noticia de ciertos eventos evocados en las obras. Realidad y ficción entran de esta forma en juego para poner en escena una época, unos habitantes, unas vidas, ridiculizadas, pero al mismo tiempo, y de manera más o menos marcada, que tuvieran cierta utilidad para el público.

Dicho esto, se comprenderá que sea una labor compleja el poder hablar de la lengua española de la segunda mitad del siglo XVIII tomando como corpus el sainete y, más concretamente, la ingente obra de don Ramón de la Cruz. De hecho, se restringiría aún más su estudio al habla de Madrid haciendo un estudio geolectal, al habla de varios grupos sociales realizando estudios sociolectales y, dada la existencia propia de cada personaje, acometiendo un estudio ideolectal. Esto sería posible si partiéramos del principio de que la lengua de ficción del sainete es un reflejo exacto del español madrileño de tal o cual grupo social de aquella época, lo que es difícilmente demostrable puesto que, lo repetimos, se trata de una oralidad fingida, una oralidad elaborada o una mimesis de la oralidad que va a la par de la presencia de la coloquialidad (lo popular informal o espontáneo)⁶. Completando la afirmación de John Dowling, el estilo parece “cómicamente hinchado”⁷ en algunos personajes y, añadimos nosotros, cómicamente vulgarizado en otros.

No queremos decir con esto que el análisis lingüístico invalide lo que de verídico hay en el texto dramático. A falta de un corpus oral de la época, los lingüistas han analizado un amplio corpus escrito

⁵ Mireille COULON, *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Universidad de Pau, 1993, p. 204, [<https://www.cervantesvirtual.com/obra/le-sainete--madrid--lpoque-de-don-ramn-de-la-cruz-0/>].

⁶ Las denominaciones son variadas: “oralidad fingida o construida” para Jenny BRUMME (coord.), *La oralidad fingida: descripción y traducción*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008; “oralidad ficticia” para Paul GOETSCH, “Fingierte Mündlichkeit in ther Erzählkunst entwickeleter Schriftukulturen”, *Poética*, 17, Heft 3, pp. 202-218, 1985; “oralidad literaria” para Sigrid FREUNEK, *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*, Berlín, Frank & Timme, 2007.

⁷ J. DOWLING (ed.), *op. cit.*, p. 40.

inhábil, o poco formado, y escritos de registro culto en textos no literarios lo que comparativamente permite identificar regularidades y usos léxicos, morfosintácticos y fonético-fonológicos para enriquecer los estudios de lingüística histórica y de dialectología⁸. Tal y como recuerda el estudioso Antonio Narbona:

Si parece claro que no cabe el calco, pues nadie puede escribir como habla ¿qué puede ser imitado (mímesis de lo oral, escritura del habla) y qué no, o difícilmente, y por qué? ¿Por y para qué se toma una decisión que va a obligar al receptor a mutarse en oyente interpuesto de intervenciones en mayor o menor grado orales pero que han sido puestas por escrito? El éxito del experimento, pues de eso se trata (en ocasiones, “de alto riesgo”), no depende únicamente de que el escritor acierte en la captación de lo oral, sino de la competencia de los lectores para actualizar, recuperar y reponer, lo mucho que ningún código gráfico puede reflejar⁹.

En todo caso, entrar en las obras de Ramón de la Cruz desde una perspectiva lingüística puede ayudar al lector del siglo XXI a comprender la rica elaboración del tipo cómico del sainete, transposición literaria de “toda la fauna humana que pululaba en la villa que era Corte y capital de un imperio”¹⁰.

Cabe añadir que, aunque se cite el sainete *Manolo* como perfecto ejemplo del habla popular, la lectura del conjunto de sainetes estudiados muestra que no existe una homogeneidad en la caracterización lingüística en la ficción. Existen características propias de los personajes, los idiolectos de la ficción teatral, que, en suma, dan cuenta de la riqueza del juego lingüístico dentro de los sociolectos que reúnen a estos tipos cómicos en la obra de Ramón de la Cruz.

Por todo ello, analizaremos algunos de los sainetes a través del cual intentaremos dar ejemplos concretos de la caracterización del habla de cada obra para observar lo que se esconde detrás del

⁸ Se trata de estudios de textos donde se introducen, sea por la naturaleza misma del documento (por ejemplo, cartas personales o documentos notariales) sea por el tipo de escribiente, rasgos de oralidad en el escrito. En el caso de la literatura hablamos de una mímesis de la oralidad. Queda patente así las tensiones existentes entre oralidad y “escrituralidad”. Véase al respecto, y aplicado a un corpus literario del periodo que nos ocupa: Araceli LÓPEZ SERENA y Daniel M. SÁEZ RIVERA, “Procedimientos de mímesis en la oralidad en el teatro español del siglo XVIII”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 40, 2018, pp. 235-273. Los autores recuerdan el auge de la mímesis de la oralidad en el teatro de la época (refiriéndose principalmente al teatro de Leandro Fernández de Moratín) con “la técnica mimética, que no se detiene únicamente en procedimientos ya ensayados por la literatura precedente como la repetición léxica, el empleo de marcadores del discurso característicamente orales o de elementos fáticos, exclamaciones y onomatopeyas, sino que puede afectar incluso a la organización misma del diálogo –y ello con independencia de que la mímesis se produzca en prosa o en verso–, de modo que los potencia en frecuencia y refina en naturalidad imitativa, a la vez que en el lenguaje se pulen, eliminan o aminoran los lujos retóricos del barroco” (p. 239).

⁹ Antonio NARBONA, “Prólogo: una tarea fascinante”, *ORALIA: Análisis del discurso oral*, vol. 22, 2, 2019, pp. 200-201.

¹⁰ J. DOWLING (ed.), *op. cit.*, p. 9.

“pintoresquismo repetitivo” y de la “exageración de la expresión y del tono” anunciados por Francisco Lafarga¹¹.

La Crítica, la Señora, la Primorosa, la Linda

Este sainete estrenado en 1762 es una sátira que toma como punto de partida y ejemplo las tres mujeres nombradas por medio de unos nombres propios-apodos¹² transparentes en el título. El artículo determinado “la” delante de “Crítica”, “Señora”, “Primorosa” y “Linda” sirve para categorizar a estos personajes, quienes son en realidad tipos cómicos femeninos de caracteres exagerados. Sus enamorados, despechados por el trato que reciben, se burlarán de sus damas con el fin de modificar su conducta disfrazándose de un sátiro, un gigante, un pigmeo y un mono.

Ramón de la Cruz no desdice con este sainete su gran capacidad de creación de caracteres a través de su forma de expresarse. Es particularmente relevante la construcción del personaje de “la Crítica” puesto que su forma de hablar es una suerte de acumulación conceptista que su pretendiente Ayala denomina “hablar en culto”¹³.

El espectador descubre a “la Crítica” a través de las palabras de su pretendiente, Ayala, en los versos 42-52:

Yo adoro una hermosura
clara de aspecto, de lenguaje oscura,
cuya conversación y cuyo acento
nunca puede entenderse sin comentario;
tan intrincada en su hablar sucinto,
que no es conversación, es laberinto;
pues, siempre en raras voces presumida,
será discreta pero no entendida.

¹¹ R. DE LA CRUZ, *Sainetes*, op. cit., p. 25.

¹² Utilizamos esta denominación como referencia a un grupo. En el caso de estos nombres propios-apodos, su elección responde a una voluntad referencial, esto es, el nombre es significado ya que alude de manera transparente a la característica referida. Si los apodos son usados generalmente como representación metonímica del físico, como “Mediodiente” en el sainete *Manolo*, también pueden usarse para reflejar la personalidad y forma de actuar de la persona.

¹³ Hablamos de uso culto, lengua culta o registro culto a un uso de la lengua que desde un punto de vista sociolectal se asocia al grupo considerado de prestigio, con mayor nivel educativo y mayor dominio del idioma. Por su parte, el registro estándar se da en los medios sociales medios, el registro coloquial en el medio familiar y el registro vulgar como uso incorrecto de la lengua por alteración de las normas. Se asocia este último registro al habla popular de gente poco instruida. En el sainete *Manolo* observaremos una abundancia de vulgarismos asociados a los habitantes del barrio popular de Lavapiés.

Ayala describe a su amada como un ser de palabra laberíntica, indescifrable, incomprensible. La belleza de esta mujer (“una hermosura”, “clara de aspecto”) y su buen carácter (poco presumida y, al contrario, discreta) contrastan con una descripción ampliamente desarrollada de su forma de expresarse¹⁴. Entre el “de lenguaje oscura” y el “pero no entendida” que cierra su parlamento, Ayala condensa lo que significa, en este caso, el problema del “hablar en culto”, del hablar del adepto al cultismo. Parodia del lenguaje culterano en particular¹⁵, el hablar de “la Crítica” es caracterizado como un “laberinto”, incomprensible (“nunca puede entenderse sin comentario”) lo que hace imposible la “conversación”. Lo dicho por Ayala resulta curioso para el espectador quien todavía no ha escuchado a su amada, pero entiende ya lo que será, puesto que el mismo Ayala al describir el “hablar en culto” cae en el mismo exceso que critica. Véase la afirmación y a la vez negación del concepto, “cuya conversación / que no es conversación”, y obsérvese el falso latinismo “parlar”¹⁶.

A esta presentación del personaje femenino seguirá su entrada en escena tal y como sigue:

Criadas

Ya están las luces aquí.

Señora

¡Qué ordinarios candeleros!

Crítica (Dentro)

Ya el resplandor refulgente
del arietino ardor terso,
que pululante ilumina
con flamígeros reflejos,
voy adjetivando pasos
hacia el cubículo nuestro.

Criada 1ª

Más oscuro está que estaba.

Criada 2ª

Tal es su razonamiento.

¹⁴ *Diccionario de Autoridades*, Tomo II (1729): “Se llama también la persona que habla o escribe con afectación, usando de frases y palabras obscuras y poco practicadas”. Encontramos este personaje de la Crítica en el sainete *El hospital de la moda*, junto al masculino el Crítico, el Petimetre, la Petimetra, la Dengosa y la Presumida. En su caso, estos Críticos, que salen en escena “muy petimetres” como se indica en la acotación, tienen un habla afrancesada cargada de galicismos que provocarían la risa del espectador por un efecto cómico de ridiculización.

¹⁵ El culteranismo es una corriente literaria de la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del XVII cuyo máximo exponente fue el poeta Luis de Góngora (1561-1627). Por ello se usa igualmente el término gongorismo para referirse a esta estética barroca. Abunda en el culteranismo un exceso de latinismos, cultismos, hipérbaton y metáforas puras. Véase: Maxime CHEVALIER, “Conceptisme, culteranisme, agudeza”, *XVII^e siècle*, n° 160, 1988, pp. 281-287.

¹⁶ *Diccionario de Autoridades*, Tomo V (1737): “Hablar. Regularmente se toma por hablar con exceso o expedición”. Sentido que perdura hasta nuestros días. El origen de parlar según el *Diccionario de la lengua española* (a partir de ahora en el texto y en notas: *DLE*) es el siguiente: “Del occit. parlar ‘hablar’, y este del lat. tardío parabolāre, der. de parabōla ‘proverbio’, ‘parábola’”.

Señora

Hermana, ¿qué es el arietino?

Crítica

Es el saín del carnero.

¡Que siempre he de propalarme

vulgarizando epitectos! (vv. 143-155)

“La Señora”, dueña de la casa donde transcurre la escena, ordena a las criadas que traigan más luz¹⁷. La intervención en octosílabos de “la Crítica” contrasta por completo con la sentencia de “la Señora”, “¡Qué ordinarios candeleros!”, pues la primera ofrece un perfecto ejemplo de lo dicho por Ayala. La “luz” se transforma en concepto alambicado. Su parlamento se abre con el adverbio “ya” que para los entendidos recuerda la profusión de formas presentes, entre otros, en los sonetos de Garcilaso de la Vega, quien no era culterano pero su estilo renacentista lo anuncia. Le sigue el “resplandor refulgente” donde el adjetivo es epíteto, repetición misma de “resplandor” (*DLE*: “Que emite resplandor”). La luz y la llama adquieren aquí características complejas mediante palabras enrevesadas (“arietino”, “pululante”, “flamígeros”) que no aportan nada a su significado primero: la lámpara de aceite ilumina y al andar la llama se mueve. Es tal la confusión de sus palabras que, como ya avanzaba Ayala, será necesario “el comentario”, el comentario o explicación, para entenderla. De ahí la pregunta de “la Señora”: “Hermana, ¿qué es el arietino?”. Su “conversación” es tan confusa, su lenguaje es tan oscuro como decía Ayala, que la criada sentencia “Más oscuro está que estaba” con un juego de palabras que hace reír al espectador.

Ridiculizada por su forma de hablar, “la Crítica” parece ser consciente y parece estar orgullosa (es su gran defecto según Ayala) de su “hablar en culto” pues afirma “voy adjetivando pasos” y se enoja diciendo “¡Que siempre he de propalarme / vulgarizando epitectos”. Se trata de un ejemplo de discurso metalingüístico por el que el locutor, aquí “la Crítica”, se expresa sobre su propio uso de la lengua o por el uso hecho por los interlocutores. Ella es perfectamente consciente de su adjetivación exagerada (imposible en el caso de los “pasos”) y de su manía por el adjetivo epíteto que viene a ser innecesario para la comprensión del sustantivo que acompaña.

La complejidad de su “hablar en culto” va *in crescendo* a lo largo de sus intervenciones donde ha pasado por un neologismo adjetival tan abrupto como “manzánico” referido a “nutrimento” (v. 259) o por la extrañísima palabra “quirotecas” (v. 260) originaria del latín medieval *chirotheca*. El laberíntico parlamento que sigue lo demuestra:

¹⁷ No pasa desapercibido el doble sentido de esta “luz” cuando el tema gira alrededor de la verdad y el engaño.

Crítica

Lo visual con lo objetivo
tiene ambulante el ingenio,
y en dos objetos abstracto
está sin discernimiento. (vv. 308-311)

Le siguen una serie de reacciones que suscita su hablar. Su enamorado usa un tono satírico y por eso lo dice en aparte¹⁸. Lo confirma Enrique con un juego de palabras por oposición entre “gloria” e “infierno”. Y, para terminar, se vuelve a la reflexión epilingüística por la Autora y por Garcesa al intentar identificar su idioma queriendo decir con ello que “la Crítica” usa un español que ni lo parece¹⁹:

Ayala

Esta lengua es una gloria. (Aparte)

Enrique

Este estilo es del infierno.

Autora

Todo su idioma es latín.

Garcesa

Es mentira, que es en griego²⁰. (vv. 312-317)

¿Qué aporta el desenlace a esta atípica pareja? El amor triunfante se condiciona a la directiva de Ayala “Tuyo soy, tuyo seré [...] / que no has de hablar más en culto”. La respuesta de “la Crítica” es todavía enrevesada, pero con ella afirma su voluntad de pasar del “hablar en culto” al hablar vulgar, evitando incluso el hablar devoto, que sería un hablar parabólico y mojigato (véase la picardía contenida en tales palabras):

Crítica

Ni en devoto, si es que puedo;
que a estilos vulgarizantes
propalaré en mis conceptos
en ti en discursos
muchos mandatos dialécticos. (vv. 453-457)

¹⁸ *DLE*: “En el teatro, palabras que dice un personaje fingiendo hablar consigo mismo o dirigiéndose a otro u otros, y dando por supuesto que no las oyen los demás”.

¹⁹ Nos referimos a “epilingüística” en el sentido de valoración más o menos espontánea del habla propia o del interlocutor. Se diferencia de la “metalingüística” en tanto que ésta implica unos conocimientos lingüísticos avanzados (por ejemplo, cuando se explica la lengua con términos sacados de la sintaxis).

²⁰ Una de las características del estilo cultista es precisamente la inspiración grecolatina.

A esto responde Ayala con una réplica con sentidos múltiples condensados.

Ayala

¿Esdrújulos? ¡Ya se enmienda!

Habrá jarabe de leño.

Récipe: Don Juan de Encina,

que da cura a estos enfermos. (vv. 458-461)

Primero ironiza sobre la voluntad de “la Crítica” de cambiar su forma de hablar y destaca el paso del uso de palabras llanas y agudas a esdrújulas que son las menos frecuentes en español consideradas así más claras, entonces, serían menos “vulgarizantes” y, sin embargo, su discurso sigue siendo oscuro²¹. Segundo, formula una amenaza apenas velada tras la expresión popular “jarabe de leño” (*DLE*: “Para aludir a una paliza como medio de disuasión o de castigo”). Y, tercero, como broma supina utiliza él mismo un latinismo, “récipe”, para citar al eclesiástico, músico, poeta y dramaturgo Juan del Encina quien “eleva a la excelencia la tradición dramática medieval, en la que injerta las perspectivas amorosas propias de la lírica cancioneril, acordes con el gusto palaciego del tiempo y refinadas con ciertos aires mitológicos durante su etapa italiana”²². De nuevo, el discurso de Ayala sirve para hacer reír puesto que toma una referencia culta para hacer un juego de palabras asociando los sustantivos “leño” y “Encina”, la encina como tipo de árbol, para duplicar su voluntad de corregir a “la Crítica” de una manera poco ortodoxa. De esta forma, el humor de Ayala se basa en la emulación del discurso de su amada para invertirlo, ridiculizarlo, “sainetizarlo” en suma.

Los picos de oro

El *Diccionario de autoridades* (Tomo V, 1737) contiene dos entradas en relación con el título de esta comedia en un acto (no usa Ramón de la Cruz la denominación de sainete) estrenada en 1765. Respecto a “pico”, se indica: “Se llama tambien la facúndia expedición y facilidad en el decir”. En cuanto a “pico de oro”: “Epitheto que se da al que con energía, discreción, agudeza y facúndia, hace qualquiera razonamiento, discurso o oración”.

²¹ “Del conjunto constituido por las palabras polisílabas españolas, la gran mayoría son llanas, [...] las palabras esdrújulas son casi una excepción dentro del léxico del español (se trata por lo general de préstamos de otras lenguas o de cultismos tomados directamente del latín o del griego)” [<https://www.rae.es/ortograf%C3%ADa/principios-por-los-que-se-rige-el-sistema-de-acentuaci%C3%B3n-gr%C3%A1fica-del-espa%C3%B1ol>].

²² En [<https://www.rae.es/obras-academicas/bcrae/teatro-juan-del-encina>].

Tanto pico, para referirse a la boca de una persona (como las expresiones abrir / cerrar el pico, tener un pico, y con derivados aumentativos y diminutivos como picazo / piquito), como “pico de oro”, para referirse a un parlanchín (en ser/tener un pico de oro), se siguen utilizando con ese mismo sentido en el español contemporáneo. En esta comedia, “los picos de oro” son tanto un petimetre como otros amigos suyos quienes desbordan facundia (*DLE*: “facilidad y desenvoltura en el hablar”) faltando al honor de ciertas damas. Es, por tanto, interesante la caracterización que se hace aquí del petimetre hablador, caracterización que pasa entonces por su forma de hablar.

A estos petimetres (“hombres a la moda” dice Ramón de la Cruz en los versos introductorios) los definía el *Diccionario de autoridades* (Tomo V, 1737) como sigue: “El joven que cuida demasiadamente de su compostura, y de seguir las modas. Es voz compuesta de palabras Francesas, y introducida sin necesidad”. Del “*petit maître*” francés al “petimetre” español, se trata de un proceso de adaptación del extranjerismo de la pronunciación a la ortografía en lo que la Real Academia Española todavía hoy considera un “proceso de aclimatación de los extranjerismos [que] contribuye a preservar la coherencia de nuestro sistema lingüístico y a mantener la fuerte cohesión entre grafía y pronunciación de que goza el español frente a otras lenguas”²³.

Estos señoritos y señoritas, petimetres y petimetas, lindos y lindas, pisaverdes literarios, tipos presuntuosos objeto de crítica, son el blanco perfecto del humor incisivo de Ramón de la Cruz²⁴.

En el caso que nos ocupa, los “picos de oro” son caracterizados además por ser unos deslenguados, quienes “olvidando el honor con que han nacido / se divierten a costa del ajeno: / discurren que la lengua y la osadía suplen la falta de merecimientos...”, como dice en los versos introductorios a la comedia. Esto viene a ser fruto de su caracterización primera: personajes ociosos sin oficio ni beneficio.

Fijémonos en la descripción hecha por el paje de doña Elena del protagonista masculino de esta historia, don Luis María, quien ha llegado sin ser invitado a casa de la señora.

Elena
¿Y qué traza tiene?

Paje
Buena.
El viene de capa y cofia;
pero se conoce a la legua
que es hombre de circunstancia. (vv. 59-63)

²³ RAE, *Ortografía de la lengua española*, 2010. En: [<https://www.rae.es/ortograf%C3%ADa/extranjerismos-adaptados>].

²⁴ Véase el capítulo VII: “La petimetría” de la obra de Mireille COULON, *op. cit.*, pp. 419-476.

Curiosa es la manera de preguntar que tiene la burguesa Elena pues utiliza el sustantivo “traza” en lugar de “aspecto” o “apariencia” cuando ya en la época se puede utilizar de manera despectiva para referirse al aspecto desaliñado de una persona. Esto corresponde con la caracterización de doña Elena, a quien desde el comienzo del sainete se la presenta como algo populachera en su manera de hablar, lo que no corresponde con su estatus social pero sí es acorde con su modo de vida festivo y alegre²⁵ y su carácter montaraz al mostrarse seca y directiva con sus interlocutores. En la fiesta nocturna a la que acudió doña Elena se encontró con un tal Don Luis María, de quien la mujer no se acuerda al verlo y a quien, después, denomina como:

Justamente, un calavera,
como otros muchos, que allí
hubo entre gentes diversas.
No es dable visita más
importuna ni más fresca. (vv. 90-94)

“(Ser un) calavera” no se recoge en el *Diccionario de autoridades* (1737) y da muestra del hablar populachero de doña Elena puesto que es una expresión coloquial para referirse a un tipo de hombre “juerguista, disipado e irresponsable” (*DLE*). Esta descripción valorativa se completará en la acotación de la Escena II: “*D. Luis, muy petimetre, chulo, de capa y cofia, espada debajo del brazo, dos relojes, etc., y muy desenfadado, y D.a Elena y Criadas*” así como con el verso 129, “Este hombre es bufón y loco. (*Aparte*)”, y con el verso 150, “Vaya, que el tal hombre es pieza; (*Aparte*)”.

Don Luis no es un petimetre, es, según el texto, “muy petimetre” y, además, “chulo”, que según el *Diccionario de autoridades* es “La persona graciosa, y que con donaire y agudéza dice cosas, que aunque se oyen con gusto, no dexan de ser reprehensibles, assi por el modo, como por el contenido” (Tomo II, 1729). De esta forma el ser chulo no está alejado del ser o tener un pico de oro. Esto lo va a dejar muy claro Don Luis en su primer parlamento (vv. 107-128) que es una condensación de su curioso actuar y *hablar petimetre*, sin embargo, más propio de lo chulesco que de lo afrancesado. Por ello, en dicho parlamento, abre su intervención con la expresión popular “¡Válgame dios [señorita!]”, utiliza una forma desenfadada (insultante incluso) de referirse a doña Elena con “desconocida” que, en aquel entonces, es sinónimo de “ingrata”. Además, relativiza el protocolo de la época al llegar a casa ajena (buenas maneras que denomina con el vocablo coloquial “ciquiricatas”). Y, como buen petimetre, utiliza el afrancesado “madama”. Para corregirse, da rienda suelta a su verborrea con una ridícula enumeración donde hasta el gato queda saludado.

²⁵ *Criada 2ª*. “¡como se recogió Vmd. Anoche/ a más de las tres y media!” (vv. 7-8).

A lo largo del sainete, Don Luis da sentido con sus intervenciones chismosas a su papel de “chusco” deslenguado: lo que es atractivo para las Criadas (“Muchachas, destos usías/ quisiera yo que vinieran/ veinte cada noche”, Criada 1ª, vv. 165-167), es, sin embargo, curioso y repelente para doña Elena como aparece resumido en la definición que de él hace: “Sois precioso; y no parece/ tenéis frenillo en la lengua” (vv. 221-222).

Lo chusco de Don Luis, lo que le acerca al tipo cómico de criado y lo aleja del de señorito, lo vemos a través de múltiples ejemplos que salen de su boca como las expresiones populares (“había traído/ tabardillo en las orejas” (v. 173), “me empezó a dar cantaleta” (v. 240), “la que nace en Batuecas” (v. 296)), “todo es friolera” (v. 280), los improperios chulescos (“¿Qué? ¿Ahora se hace Vmd. la nena?/ ¡Qué chusca es Vmd., madama!”), vv. 252-253), los diminutivos “desazoncilla” (v. 203), “mejorcita [...] bromica” (vv. 293-295), la vulgarización del nombre propio “la Pepa” (v. 197) o la interjección “toma” (v. 261).

Su habla chulesca se ve duplicada en el habla de sus amigos Pedro, Jacobo, Remigio y Sebastián, quienes aparecen en escena, según la acotación introductoria de la Escena IX, “todos chuscos, a excepción de D. Remigio y D. Pedro, que saldrán decentes de capa”. Entre ellos y en conversación pícaro con las criadas le dan a la lengua para mayor diversión del espectador: “Remigio: ¿Qué hay, damiselas?” (v. 498), “Luis: ¡A fe que tiene madama / bravo tiro de muletas!” (vv. 505-506), “Yo, / no gasto de más arengas” (vv. 508-509), “a chupar lo que se pueda / y luego a janguengue” (vv. 556-557), “Jacobo: que estarán rabiando por / armar un rato la gresca” (vv. 513-514), “Que me toquen esa tecla / y verán qué presto afufo” (vv. 544-545), “Sebastián: la verdad: ¿estáis muy diestras / en pelar la pava?” (vv. 523-524).

Esta chulería de hombres vanidosos suscita en las criadas, a fuerza de ser unos pesados, el mismo rechazo que el de su ama como se observa en este diálogo:

Jacobo

¿Y qué clase más te peta?
¿Los petimetres?

Criada 2ª

No gusto
de habladores y babiecas (vv. 576-579)

Ramón de la Cruz había recordado su voluntad de otorgarle un carácter moralizador a este sainete o comedia en un acto, que las mujeres no se fíen de estos petimetres deslenguados, de estos picos de

oro, quienes atentan contra su honor²⁶. De lo moralizador, el sainetista, hace humor, sin restarle valor, y como prueba remitimos al escarmiento propuesto por Elena (vv. 670-681). Si a don Luis le perdió su pico de oro, será por la boca, por donde le llegará el castigo (“Ponedle la boca abierta,/ y al señor Pico de Oro”).

Manolo

La famosa “tragedia ridícula” de *Manolo* (1769), “tragedia para reír o sainete para llorar”²⁷, está precedida por una introducción, que tiene como protagonistas a Chinica, “la Cortinas” y Ponce, donde, de forma metateatral, el primero se niega a seguir actuando en sainetes hasta que se le proponga una tragedia. Esta tragedia a la madrileña encuentra su asunto y elenco de personajes en la realidad circundante del (teatralizado) Madrid de la época, como lo indican los versos 87-104. En realidad, trata del asunto predilecto del sainete de Ramón de la Cruz: las relaciones personales entre los tipos cómicos (pobres, primos, cuñados y suegras), entre los majos²⁸ del Madrid más popular donde abundaban los manolos²⁹.

El lugar es Madrid y más concretamente el barrio popular de Lavapiés “delante de una taberna” (v. 113) o “La escena es en Madrid, y en medio de la calle Ancha de Lavapiés, para que la vea todo el mundo” como reza la acotación que acompaña el *dramatis personae*. Partiendo de la versificación (endecasílabos en lugar de octosílabos), del espacio y de los tipos propuestos al espectador, cabe esperar un desfase cómico entre el asunto tratado con final funesto y la caracterización sociolectal de sus tipos. Tal y como afirma Josep Maria Sala Valladura:

El mayor mérito intrínsecamente literario de *Manolo* estriba en su lenguaje, y el mayor mérito teatral, en el subrayado irónico e hiperbólico de los gestos a unos versos tan llenos de recursos

²⁶ “Quise huir de un sainete común y de bulla, porque siendo burlesca la zarzuela [de las Pescadoras] y habiendo los actores o cómicos mejor recibidos para lo jocoso manifestado sus genios en la pieza principal, iba muy aventurada después cualquier idea, de la misma clase; además de la natural reflexión de que en la variedad hallaría más diversión el auditorio, y la atención que debo a los clamores de los sabios y ejemplos de los grandes poetas que me mandan escribir con la utilidad del público y ridiculizando siempre algún vicio, porque Ex vitio alterus sapiens emendat suum” (citado por F. LAFARGA, *op. cit.*, pp. 34-35). Lo que condensa doña Elena en su último parlamento: “Pues vamos a divertirnos, / quedando ejemplo a las hembras / de que, si no lo parecen, / nada logran con ser buenas” (vv. 703-706).

²⁷ “*Manolo est une vraie parodie de tragédie, en ce sens que la trame, les situations et le dénouement sont conformes à ceux qui caractérisent la tragédie. Le point de départ de Manolo est donc le genre tragique, que la parodie rabaisse en prenant pour héros des personnages socialement inférieurs.*”, constata M. COULON (*op. cit.*, p. 203).

²⁸ Véase el capítulo V: “*Le majo : de la délinquance à la vertu dans la pauvreté*” de la obra de M. COULON ya citada, así como su artículo publicado en este mismo volumen de *Cuadernos literarios*.

²⁹ Al punto que “manolo” se hace nombre común tras su uso como hipocorístico de Manuel y, según el *DLE*, “A partir del siglo XVIII y principios del XIX, persona de las clases populares de Madrid que se distinguía por su traje y desenfado”.

patéticos como de vulgarismos: la cobardía de los actos contra las palabras, el amago de duelo que no se lleva a cabo, las muertes ridículas del final³⁰.

Esta caracterización pasa en primer lugar por los nombres y apodos elegidos: el tío Matute, la tía Chiripa, la Remilgada, Manolo, la Potajera, Mediodiente, Sabastián, sin olvidar la comparsa de “verduleras, aguadores, pillos, muchachos”. Lo elevado de la tragedia se rebaja de esta forma por lo cómico soez como lo muestra este ejemplo tomado de la escena II del acto primero:

Tío

[...]

en una que es acaso la primera
tertulia de la corte, donde acuden
sujetos de naciones tan diversas,
y tantos petimetres con vestidos
de mil colores y galón de seda?

[...]

¿Aquí ha de haber quien robe? Rabio de ira.
Que se emborrachen, vaya enhorabuena,
que a eso vienen aquí las gentes de honra;
¿pero quién será aquel, después que beba,
que hurte, juegue, murmure ni maldiga
en el bajo salón de mi taberna?

Mediodiente

Matute, ¿qué apostáis que cagarro un canto,
y os parto por en medio la mollera?

Tío

¿Yo amenazado? (vv. 30-53)

Se crea así un microcosmos popular que correspondía plenamente con el horizonte de expectativas del espectador conocedor de estas piezas dramáticas. Además de numerosas expresiones jocosas, la lengua popular imaginada (e inspirada a buen seguro en el registro vulgar de la época) incluye modificaciones fonéticas sistematizadas en mayor o menor media. Lo acabamos de observar en el ejemplo anterior con “después” o “cagarro” en lugar de “después” por absorción y labialización del fonema fricativo apicoalveolar sordo /s/ y de “que agarro” por síncope y absorción del fonema vocálico³¹. Los ejemplos son múltiples y diversos. Veamos algunos de ellos en detalle:

³⁰ Josep Maria SALA VALLDURA, “Las voces del *Manolo*, de Ramón de la Cruz”, *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, vol. 2, 1996, pp. 1163-1180, [<https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-vozes-del-manolo-de-ramn-de-la-cruz-0/>].

³¹ Recordamos aquí los principales fenómenos de evolución fonética: asimilación (cuando dos elementos vocales o consonantes distintos se hacen parecidos o iguales), disimilación (cuando los sonidos se hacen distintos es parcial y total cuando un sonido desaparece), desaparición de vocales y consonantes por aféresis (al principio de la palabra), síncope

Remilgada

No mientas que el día te vi de los Defuntos
ir cacia el Hespital junto con ella. (vv. 89-90)

Donde “Defuntos” es un ejemplo de disimilación de apertura vocálica (“Difuntos”), “cacia” donde se produce una inserción con prótesis de un fonema consonántico velar sordo /k/ en “hacia” y “Hespital” donde se observa un cambio vocálico (de “Hospital”) por asimilación al punto de articulación de la vocal tónica.

De la boca de Sabastián, cuyo nombre es modificado por asimilación en lugar de Sebastián, escuchamos igualmente “probezas” (metátesis, en lugar de “pobrezas”), “aluno” (asimilación o absorción del sonido nasal, en lugar de “alumno”), “dempués”, “naide” (metátesis del fonema vocálico, en lugar de “nadie”), “Madril” (disimilación del fonema dental reemplazado por un sonido lateral, en lugar de “Madrid”), “ajuera” (cambio fonético por velarización del fonema fricativo labiodental sordo /f/, en lugar de “afuera”).

Lo mismo observamos en el habla de otros personajes como el de Mediodiente: “naaja” (síncopa del fonema oclusivo bilabial /b/ en “navaja”), “juera” (cambio fonético, por “fuera”). O el habla de Manolo: “dempués”, “sulcando” (lambdacismo por inversión de r y l, por “surcando”), “Nenguno” (por apertura vocálica por disimilación, por “ninguno”), “heroicidá” (por apertura vocálica y síncopa del fonema dental final, por “heroicidad”) o “pacencia” (síncopa por disimilación del fonema vocal /i/, por “paciencia”).

De esta forma, Ramón de la Cruz adapta sus tipos a lo que considera, suponemos, fruto de su observación, el habla vulgar de la época, el sociolecto propio del pueblo madrileño por oposición a la clase privilegiada o dominante y su registro culto³².

Las provincias españolas unidas por el placer

Este fin de fiesta que invita al baile (1789) pone en escena una serie de personajes que llegan a Madrid desde diferentes provincias españolas con el fin de celebrar una fiesta magna. Desfilan por esta obra gallegos, asturianos, vizcaínos, leoneses, castellanos, manchegos, andaluces, murcianos, aragoneses, valencianos, extremeños y madrileños. Ramón de la Cruz, amante de la recreación ficticia

(en el interior), apócope (al final), adición de vocales y consonantes por prótesis (al principio), epéntesis (en el interior), paragoge (al final), metátesis (alteración del orden de los sonidos).

³² Podemos aplicar este mismo análisis al habla del personaje de Prisca del sainete *Las provincias españolas...*

del habla, nos ofrece un variopinto imaginario lingüístico de los dialectos del español peninsular. El resultado es una original y divertida obra donde lo lingüístico sirve para caracterizar al personaje y para provocar la risa del espectador. Son especialmente llamativas las intervenciones de Ignacia, vizcaína, de Dominga, Santiago y Froilana, gallegos, de Pelayo, asturiano, y de Juan y Pedro, andaluces.

Tomemos como primer ejemplo de nuestro análisis la intervención introductoria del tipo cómico de la vizcaína “doña Ignacia de Urrue/ y Tirrigaigorri” (v. 230-231). Un rápido estudio antroponímico nos permite constatar la construcción estereotipada de nombre y apellidos vascos³³. Esto se consigue con aliteración del fonema vibrante /r/, de la alternancia del sonido fricativo velar sordo [x] en “Ignacia” y del velar sonoro [g] en “Tirrigaigorri” así como la presencia de las terminaciones en “-gorri” (en euskera, relativo al color rojo) y “-ue” con presencia muy significativa en euskera.

Ignacia

Madrid, placeres, Vizcayas
 enorabuena queremos
 darte, porque reyes entras
 y príncipes juras bellos
 de don Fernando Asturias
 años que vibas eternos.
 Para que carricadanzas
 bailen a sus nietos, nietos
 de vizcaínos, amén
 por los siglos venideros (vv. 174-183)

Se imita aquí un hablar español vasco que se entiende como anticuado, extraño, ininteligible, con una tendencia a la modificación morfosintáctica como en “Vizcayas enorabuena queremos darte” por “Lo/as vizcaíno/as queremos darte la enhorabuena”, a la ruptura de concordancia sujeto-verbo (¿“Madrid... entras”? o ¿“reyes entras”?), a la supresión de determinantes artículos (“Vizcayas...queremos”)³⁴. La reacción epilingüística indicadora de sorpresa de los madrileños es inmediata:

Pepa

Oyes, ¿qué lenguaje es éste,
 Marica, que no le entiendo?

³³ “Ignacia” recuerda el nombre de “Ignacio de Loyola”, sacerdote vasco de renombre, fundador de la Compañía de Jesús.

³⁴ Juan Antonio FRAGO (“Tópicos lingüísticos y tipos cómicos en el teatro y en la lírica de los siglos XVI-XVIII”, en *Philologica Hispalensis*, 1/1, 1986, p. 101) caracteriza al personaje vizcaíno como un tipo cómico “indefectiblemente vestido con el familiar ropaje lingüístico, que no es otro que un castellano deformado morfosintácticamente. Y es que [...] lo que literariamente se refleja es el habla de vascos bilingües que se expresan torpemente en un idioma oficial mal asimilado por ellos”.

Marica

Yo tampoco.

Prisca

basta que se entiendan ellos con ellos. (vv. 184-188)

Este problema de entendimiento (obsérvese el leísmo madrileño en “no le entiendo”) de Pepa, Marica y Prisca se convierte en recurso humorístico dirigido al espectador. Es especialmente relevante el diálogo entre la vizcaína y los gallegos donde libra una batalla oral en la que se ridiculizan el habla de la una y de los otros, variantes donde aflora la primera lengua, el vasco y el gallego (vv. 218-295).

El español galleguizado de Dominga, Santiago y Froilana está ampliamente representado en este diálogo con dieciocho intervenciones (contra nueve de Ignacia, y más breves, y cuatro del asturiano Pelayo)³⁵.

Dominga

¡Cese la música! Besu
a terra que pisa o Reye
e la Reina, que pur ciertu
es tan guapa rosa comu
o Reye, según dijerun
pur allá. Besa, Fruilana,
y tú rapaz fai llu mesmu,
que estu es Madrid donde salen
a puntillones los pesus gordus.

Santiago

Voy a descalzarme,
que traigo zapatos nuebus,
y por sacar pesus gordus,
¡pardiez! Non quieru romperlus,
que costárunme once reales
tres años ha en Ribadeu. (vv. 201-215)

Podemos aventurar que el espectador de la época se desternillaría de risa al escuchar esta imitación del español galleguizado con una hiperrepresentación de rasgos lingüísticos tipificados que acompañan estereotipos sociales (aquí, el de que los gallegos serían pobres y ávaros). La pronunciación vocálica con cierre del gallego es exagerada aquí con un cierre total de la vocal final

³⁵ De nuevo los nombres propios son significantes. En el caso de Dominga (por el domingo, día del Señor), Santiago (por el apóstol Santiago de Compostela) y Froilana (San Froilán es el patrón de Lugo y el origen germánico del nombre propio significa “tierra”) nos hacen pensar en las características religiosas y tradicionales de la región. En cuanto a Pelayo, se trata del nombre del rey Pelayo, primer rey de Asturias.

/o/. Esto afecta al sustantivo (“Besu / pesus / zapatus / años / Ribadeu”), al adjetivo (“nuebus / gordus / ciertu”), a la conjunción (“comu”), al determinante (“estus”), al verbo (“dijerun / quieru / costárun”), al pronombre (“-lus”), a la locución adverbial (“llu mesmu”³⁶), e incluso, en posición monosilábica, a la preposición “pur”. Observamos igualmente la posición enclítica pronominal en verbo conjugado en “constárunme”, el uso efectivo de palabras del gallego (“terra / non / fai” por “tierra / no / haz”) y de uso generalizado asociado a la zona gallega (“rapaz”³⁷) y las invenciones léxicas además de las palabras modificadas por el cierre vocálico o por una hipercorrección morfosintáctica (por regularización de reyes plural en “Reye” singular).

La lid verbal entre Ignacia y Dominga se prolonga con una graciosa e hiriente imitación por parte de la vizcaína del español galleguizado:

Ignacia

¿A mí puños, mujer puercas?

Dominga

¿Quiere verlo, la fuchiqueira?

Ignacia

¿Fuchiqué?

¡Así tabacos gallegos

toman y comen berciñas

con unto, que están hambrientos! (vv. 234-239)

Los insultos fluyen y Dominga llama “fuchiqueira”³⁸ a Ignacia, lo que viene a ser una mujer enredadora, conflictiva, aunque en aquella época se asociaba a una mujer tomadora de rapé (tipo de tabaco). En realidad, está verbalizando otro estereotipo sobre la mujer vasca como una mujer bruta, masculinizada. Ignacia no lo comprende y a su vez reproduce una estigmatización de los gallegos como pueblo pobre al decir que “están hambrientos”. Para ello usa la palabra “berciñas”, por berzas, con el uso del diminutivo que se asocia típicamente al habla gallega *al querer el castellanoparlante imitarlos*.

³⁶ Como recuerda José Luis RAMÍREZ LUENGO la palatalización de la “l” inicial de “llu” (y, después en “lluego”, v. 507) no es un rasgo del gallego sino del leonés y del asturiano. En “Tipos cómicos y caracterización lingüística en el siglo XVIII: *Las provincias españolas unidas por el placer*, de R. de la Cruz”, *Letras de Deusto*, n° 94, vol. 32, 2002, p. 115-125. Véase este artículo para el análisis de otros rasgos lingüísticos no analizados aquí respecto al habla del manchego, del asturiano, de los murcianos y aragoneses.

³⁷ “Rapaz” aparece igualmente en el *DLE*: “Muchacho de corta edad”, pero su uso es, incluso hoy en día, generalizado en Galicia y comúnmente asociado a sus hablantes.

³⁸ “-eiro” es un sufijo característico del gallego.

El estereotipo lingüístico y, por ende, social se reproduce igualmente con la llegada de los andaluces Pedro, Juan y la Andaluza 1ª (a partir del v. 428). Como cierre festivo de la obra se convoca así la gracia, la alegría y el arrebató amorosos asociados típicamente a lo andaluz. Su caracterización lingüística corresponde a una generalización gráfica (oral en la representación) del ceceo y del yeísmo, rasgos asociados a un tipo cómico andaluz popular y provincial por oposición al seseo, que pudo considerarse la variante de mayor prestigio del dialecto español andaluz. Corresponde, hoy en día, el ceceo o zaceo a la parte meridional andaluza con mayor presencia en la provincia de Cádiz, Huelva y Sevilla (excluyendo la capital) y consiste en la neutralización de la distinción de la pronunciación de los sonidos representados con las grafías “s”, “z” y “c” neutralizada como una interdental fricativa sorda [θ] por oposición al seseo que es la neutralización a favor de predorsodental fricativa sorda [s] Lo vemos en este ejemplo:

Juan
Zí.

Pedro
Puez no ze yama azina.

Juan
¿Puez cómo ze llama, Pedro?

Pedro
Ze yama casa de campo
en ezta tierra.

Juan
¡Malegro como ay zan! ¡Bendito zea,
quien te jizo tan discreto,
y a mí tan salvaje! (vv. 447-453)

La generalización del ceceo es un recurso humorístico de ficción porque este fenómeno fonológico se da en posiciones donde sí se realizaría y donde no lo haría. Sí parece efectivo en apertura de sílaba, pero, al contrario, el sonido desaparecería por aspiración en posición de cierre o por alargamiento de la vocal final en el andaluz (no sería efectivo entonces en “puez”, “ezta”). Del mismo modo, su presencia en el texto de Ramón de la Cruz es irregular puesto que encontramos ejemplos de grafía no ceceante en “casa”, “discreto”, “salvaje”.

Otro rasgo tipificado de la época, generalizado en la pronunciación del español actual, es el yeísmo que consiste en la fusión del fonema lateral palatal y del mediopalatal. Como resultado solo persiste el fonema mediopalatal /j/ impidiendo la distinción entre lo que se escribe con “ll” y lo que se escribe

con “y”. De ahí los ejemplos de “yama” y más adelante en el texto “aqueya nubeciya”, entre otros ejemplos.

Del fonema lateral palatal y del mediopalatal, como resultado solo persiste el fonema mediopalatal /j/ impidiendo la distinción entre lo que se escribe con “ll” y lo que se escribe con “y”.

El espectador de la época reconocería igualmente un rasgo de pronunciación típico del andaluz por la aspiración de la h- muda en “jizo” (et “jecho” en el verso 287 et “juiremos” en 517). Y, además, por representación de habla popular, el locutor cae en vulgarismos como “azina” (por “así”) y la pronunciación particular por efecto de la síncope de /e/ de “Malegro” (por “Me alegre”).

Así pues, el atlas lingüístico de este sainete tiene como objetivo el hacer reír al espectador jugando con la lengua misma como resorte dramático.

En la *Introducción a la tragedia ridícula de Manolo*, Chinica nos recuerda que en el teatro:

Esos los tiene a docenas;
pero todo está en que pete
y se haga cargo el que vea
de que anda el discurso a tienta
buscándole de que le canse
siempre la misma menestra. (vv. 124-130)

En sus palabras descansa a buen seguro gran parte de la intencionalidad teatral de Ramón de la Cruz al considerar, mediante la sátira, que el discurso tiene que ser variado y dar cabida a los asuntos y tipos cómicos del sainete. Responde con esas palabras a la exclamación de Ponce “¡Gran disparate será!” (v. 123) al referirse a la tragedia ridícula. El gran disparate del sainete toma cuerpo a través de la gran cantidad de disparates y verdades como puños que salen por las bocas de sus personajes. Sus diálogos están impregnados de una oralidad fingida observable en el habla de sus tipos vivos sacados del Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII. No nos sirve Ramón de la Cruz “siempre la misma menestra” de caracterización lingüística en cada sainete tal y como hemos observado en su variada construcción de los personajes haciéndoles parlamentar en función de su estado y del asunto. Lo popular, y el regusto populachero, incluso ahí dónde no lo espera el espectador, emerge en los versos del sainete como una muestra muy creíble, pero no perfectamente verídica, del español de la época.

César RUIZ PISANO, *agregé*, doctor en lingüística aplicada a la didáctica (Universidad de Ruán Normandía, 2016) es actualmente profesor titular en la Universidad *Sorbonne Paris Nord*. Miembro del laboratorio Pléiade y asociado del laboratorio ERIAC (Ruán Normandía), su trabajo de investigación versa sobre la sociolingüística y la lingüística aplicada a la didáctica del español. Es vicepresidente de la *Société des Langues Néo-Latines*, encargado de la enseñanza.