

RECURSOS LINGÜÍSTICOS UTILIZADOS  
POR L. VÉLEZ DE GUEVARA EN *EL PRÍNCIPE VIÑADOR*

PEDRO CORREA  
Universidad de Granada

**Resumen**

Los personajes de la comedia española del siglo xvii pertenecen a clases sociales muy diversas. Aristocracia, clase media y pueblo suelen llevar el peso de la obra. Sus creadores tuvieron el acierto de hacer hablar a cada uno la lengua que les era propia. Por eso, a la lengua normativa, entendida por todos, superpusieron una lengua culta para determinados momentos y otra popular en perfecta armonía con las anteriores.

*Palabras clave:* Lengua culta, popular, normativa, nobleza, hidalgos, pueblo.

**Abstract**

The characters of the Spanish Comedia of the 17th century belong to very different social classes. The ones that usually bear the brunt of the literary work are the Aristocracy, the middle class and the People. Its creators succeeded in making eachone of them speak in their own way. That is why, they superimposed a learned language for certain moments and a popular language in perfect harmony with the others to the standard language, understood by all people.

*Keywords:* Learned language, colloquial, standard, aristocracy, middle class, people.

Nuestro teatro del siglo xvii recoge variados registros de la lengua de la época por razones sociológicas intrínsecas a las condiciones impuestas por los teóricos del teatro, especialmente Lope de Vega<sup>1</sup>. El público receptor es

---

<sup>1</sup> Lope de Vega hace atinadas observaciones sobre el tipo de lenguaje que ha de estar en boca de los personajes según su categoría social, y en mayor o menor medida los discípulos siguen los preceptos del maestro. De todos es conocido el texto que tiene más que ver con la transgresión consciente de la normas que con la lengua que ha de ser empleada. Dice así en el *Arte nuevo de hacer comedias*:

muy heterogéneo; participan del espectáculo, cortesanos, hidalgos, soldados, pueblo llano y hay que contentar a todos, pues podemos afirmar que el corral de comedias o la sala suponían un lugar de convivencia tan frecuentado como el paseo de moda. Sabedores nuestros dramaturgos de tal condición, hacen desfilar por sus obras las clases sociales de la época con especial incidencia en el pueblo que es presentado de muy diversas maneras.

---

*Y escribo por el arte que inventaron  
Los que el vulgar aplauso pretendieron;  
Porque, como las paga el vulgo, es justo  
Hablarle en necio para darle gusto.*

Pero más adelante es muy explícito y relaciona cada personaje con un tipo de lengua adecuada según el papel asignado en el texto:

*Comience pues, y con lenguaje casto  
No gaste pensamientos ni conceptos  
En las cosas domésticas, que solo  
Ha de imitar de dos o tres la plática.  
Mas cuando la persona que introduce,  
Persuade, aconseja o disüade,  
Allí ha de haber sentencias y conceptos,  
Porque se imita la verdad sin duda,  
Pues habla un hombre en diferente estilo  
Del que tiene vulgar, cuando aconseja,  
Persuade o aparta alguna cosa,  
Diónos ejemplo Aristides retórico,  
Porque quiere que el cómico lenguaje  
Sea puro, claro, fácil, y aun añade  
Que se tome del uso de la gente,  
Haciendo diferencia al que es político;  
Porque serán entonces las dicciones  
Espléndidas, sonoras y adornadas.*

Con respecto a la relación entre la lengua y los personajes dice lo siguiente:

*Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
La gravedad real; si el viejo hablare,  
Procure una modestia sentenciosa;  
Describa los amantes con afectos  
Que muevan con extremo a quien escuche;  
Los soliloquios pinte de manera  
Que se transforme todo el recitante,  
...  
Y si formare quejas, siempre guarda  
El debido decoro a las mujeres.  
Las damas no desdigan de su nombre;  
...  
El lacayo no trate cosas altas,  
Ni diga los conceptos que hemos visto  
En algunas comedias extranjeras.  
...  
Remátense las escenas con sentencia,  
Con donaire, con versos elegantes.*

V. Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas*, ed. de C. Rosell, BAE, tomo XXXVIII, Madrid, 1950, págs. 230-232.

El criado es un elemento casi indispensable en el desenvolvimiento tanto del drama como de la comedia; en el primero, es un escudero servidor de un noble o hidalgo caballero y se comporta y expresa exactamente igual que el servidor de la comedia. En la segunda, toda familia que se precie, especialmente la dama y el galán, contarán con su correspondiente sirviente que les acompaña y sirve de mucho en sus enredos amorosos. Algo parecido ocurre con el gracioso, un tipo especial de criado, que aparece a lo largo de toda la producción dramática, con diversos nombres, del siglo XVII.

No todas las obras son urbanas ni todas tienen como protagonistas a reyes con sus cortes y palacios. El mundo rural tuvo su acomodo en nuestra dramaturgia y en condiciones muy diversas. O bien toda la obra se desarrolla en un pueblo de economía agrícola-ganadera, o un campesino más o menos acomodado necesita ir a la ciudad a solucionar problemas familiares o de la colectividad<sup>2</sup>. Pues bien, los creadores de obras de teatro tienen a bien hacer hablar a sus criaturas de ficción con gran verosimilitud y en algunos casos, como en Tirso de Molina, capaces de recoger los registros dialectales de una determinada comarca o región<sup>3</sup>. Es, por lo tanto, el teatro barroco una cantera inagotable para el estudio de la lengua de la época, en especial el léxico, y nos sirve en la misma o mayor medida que la novela apicarada o el relato de costumbres.

Vamos a ilustrar esta situación con *El príncipe viñador* de L. Vélez de Guevara, porque encontramos en dicha comedia diversos registros lingüísticos en

---

<sup>2</sup> Es frecuente encontrar en nuestro teatro obras enteras en las que el elemento popular domina. Hemos de distinguir los individuos que, perteneciendo al pueblo o formado parte de una clase social baja, se codean con los hidalgos, aristócratas, cortesanos y reyes en virtud del papel que el autor les ha conferido: criados, lacayos, soldados, escuderos, graciosos...; pero hay obras en las que el pueblo aparece como protagonista y son aquellas que tienen como marco una aldea, el campo, donde dominan las escenas populares líricas o narrativas. Lope de Vega fue un maestro consumado y sirva de ejemplo la comedia tan conseguida de *El villano en su rincón*. Lo mismo le acontece a Vélez de Guevara tan celebrado en *La serrana de la Vera*, en *La luna de la sierra* o en *El amor en vizcaíno*. En obras tan ponderadas por otros motivos, el estamento popular juega un papel de primer orden, recordemos *Fuenteovejuna*, *El galán de la Membrilla*, *El aldeguela*, del propio Lope. En todas ellas leemos junto a una lengua culta, la popular, no sólo en los cantarillos puestos en boda del pueblo y sacados de la tradición oral, sino en escenas completas dominadas por gentes humildes, las cuales tienen a gala hacerse presentes a través de sus propias peculiaridades lingüísticas.

<sup>3</sup> La lengua popular, en sus diversos registros, adquiere relevancia en la obra dramática de Tirso hasta el punto de no desdeñar los dialectalismos propios de un personaje nacido en una determinada comarca o perteneciente a una clase social fuertemente vinculada con los sentimientos del pueblo. Pueden servirnos de ejemplos la trilogía de *la Santa Juana*, *La villana de Vallecas*, *La villana de La Sagra*, *Los lagos de San Vicente*, *La celosa de sí misma* o *La gallega Mari-Hernández*, entre otras.

virtud de la multiplicidad de personajes de muy variada condición social<sup>4</sup>. También tiene mucho que ver con esto la época de formación del dramaturgo, a caballo entre los siglos XVI y XVII. Cuando se inicia este último siglo, el ecijano llegaba a los veintiún años y ya había escrito alguna que otra obra si bien hemos de esperar hasta 1605 para ver cómo menudea su verdadera vocación que alcanzaría momentos de indudable acierto entre 1610 y 1635. En consecuencia, Vélez de Guevara se forma en la tendencia manierista y va a vivir el barroco en su plenitud, especialmente el gongorino con todas sus polémicas a favor y en contra. No pudo desligarse de la estética dominante, perceptible en numerosos pasajes de la obra que vamos a tratar. Especialmente en boca de los personajes nobles. Nosotros nos acercaremos tanto a una lengua como a la otra.

## I

Sirve de base a una obra de teatro la lengua patrimonial, entendida por todos y empleada según la normativa de la época, y sobre ella se superponen en determinadas circunstancias y momentos otros tipos de lengua de los que vamos a tratar. Muchos de los cultismos sintagmáticos y léxicos proceden de las diversas corrientes literarias dominantes y suelen aparecer en las descripciones de la naturaleza y sobre todo para presentar aquellos distintos estados de ánimo de los protagonistas, Flérída y Eduardo, en sus relaciones amorosas. Normalmente suelen enmascarar una figura literaria en la línea de las manieristas y gongorinas, aunque creo que la mayoría de las asociaciones proceden de la escuela sevillana ligada a F. de Herrera o a la tendencia antequerano-granadina en la vertiente apuntada por P. de Espinosa. El autor pretende crear un mundo brillante, de ensueño y encanto para el espectador y desde luego para los protagonistas, y en numerosas ocasiones lo logra no sólo por medio de la lengua empleada sino por el entorno poético creado mediante una selección consciente de elementos procedentes de la lengua patrimonial.

Veamos la descripción del lugar elegido por Enrique, criado del príncipe Eduardo, para protegerse de la canícula y echar la siesta:

Mientras llega la gente,  
y el *dorado resplandor*  
pasa, en este *sitio ameno*  
la siesta pienso pasar,  
que este *arroyuelo*, que *lleno*  
*de risa*, camina a dar,

<sup>4</sup> Sigo la edición de L. Vélez de Guevara hecha por H. Ziomek, *El amor en vizcaíno y El príncipe viñador*, Clásicos Ebro, nºs 129-130, Zaragoza, 1975, págs. 130-210.

cubriendo este *verde seno*  
*de caracoles de plata*,  
 tributo humilde a este río  
 que hacerme música trata,  
 en el *pabellón sombrío*  
*destos sauces*.

Encontramos adjetivos calificativos de raíz garcilasiana como «sitio ameno», «verde seno» y «pabellón sombrío» junto a asociaciones más luminosas creadoras de una magnificente descripción rompedora de la armonía típicamente renacentista. El «dorado resplandor», el discurrir del agua «lleno / de risa», la creación de pequeños remolinos «caracoles de plata», dan lugar a una música halagadora de los sentidos. Las aguas del río son personificadas por medio de la risa, cantarinas en su devenir, y crean en la limpidez de su cauce una tersura que adquiere el color de la «plata». Con estas asociaciones nos hemos alejado del ideal clásico de armonía para caer en brazos de un manierismo cultista en el que se asocian la luz, el color y el sonido. Para completar la descripción no faltan el verdor del prado, la sombra que proyectan los sauces y el tan moderno «arroyuelo» que crea una nota de intimidad y afecto. Todo invita al descanso y es al mismo tiempo necesario para que en tan selecto entorno tenga lugar el nacimiento de los sentimientos amorosos.

Dormido el príncipe, sus criados, Enrique y Carlos, eligen para su reposo un lugar próximo al saucedal. De nuevo el dramaturgo presenta un paisaje lleno de encanto donde luchan elementos tradicionales como la «fuente» y el «ruiseñor», junto a sintagmas más nuevos que anuncian asociaciones barrocas. Las gotas de agua que brincan de la fuente son «perlas hiladas»; junto al frescor, de nuevo la música en platónica contemplación, «divina armonía»:

En aquella *f fuente* fría  
 adonde los *ruiseñores*  
 hacen *divina armonía*  
 que al prado en hojas de flores  
*perlas hiladas* envía,

En un momento determinado el poeta establece un símil entre Diana, diosa de la caza, y Flérida, ataviada de montera; recurre de nuevo a una vibrante metáfora por el cielo que es nombrado mediante una perífrasis en la que se dan cita las estrellas y el color azul, y en este caso Diana está representando a la luna. La segunda parte de la comparación la ocupa la princesa que es considerada como la diosa escapada del cielo y que con atavíos de cazadora es sorprendida por el durmiente Eduardo:

Diana al suelo ha bajado

del *estrellado zafiro*,  
y es su *celestial traslado*,  
pues tan armada la miro.

Al ser estas las primeras palabras de Eduardo, es indudable que la visión de la joven le ha impresionado y esa impresión no sólo tiene su origen en el atuendo montaraz de Flérida sino en la majestuosa belleza de que está dotada.

Dentro de la misma escena, hay unas palabras puestas en boca del príncipe que sin sobrepasar la lengua normativa de la época, crean un conjunto de gran plasticidad y belleza. Los ojos de la dama cautivan al caballero que ha de rendirse a la evidencia. Un lejano eco del amor cortés oculto tras un elegante tono petrarquista dan nueva vida a motivos ya añejos:

que tus ojos me *han herido*,  
bellísima cazadora,  
en lo mejor del sentido,  
y eres *del alma señora*,  
como del monte lo has sido;

Lo mismo encontramos en una nueva alabanza a los ojos de la dama; los compara con dos soles, y es tal su fuerza y atractiva su mirada, que hasta los pájaros se sienten heridos por el amor y cantan dulces melodías:

que me he perdido por Dios,  
hoy en vuestros *soles dos*,  
adonde *amor se enamora*,  
cuyos efectos *süaves*,  
por estos sauces, también  
cantan las *parleras aves*  
*heridas de amor*.

Una lengua natural dignificada a través de la retórica y de la selección de elementos para con ellos componer una situación única que se ha apoderado del alma del príncipe. De entre las «parleras aves», el autor señala a un ruiseñor humanizado mientras contempla a Flérida; esta comunión entre el pájaro y quien va a ser su amada da lugar a un ennoblecimiento de la naturaleza mediante un léxico cultista y una enumeración de elementos configuradores de un paisaje ideal. Aunque el léxico enumerado está constituido por sustantivos literarios patrimoniales que remontan a lejanas tradiciones líricas, no por eso deja de ser culta la intención seriada de elementos. Tras el «ámbar», las «esmeraldas» y la «argentería» aplicados al aliento de la dama, a las hojas del laurel y a las del olmo. Se siente jugar a la nueva lengua puesta de moda a finales del siglo XVI, mientras que con los

sustantivos enumerados se consigue una imposible naturaleza digna de un cuadro o de un poema. Dice así Eduardo:

con el *ámbar de tu aliento*,  
 que para esperar tu día,  
 y enriquecerse con él,  
 se vistieron a porfía,  
 de *esmeraldas el laurel*,  
 y el *olmo de argentería*;  
 todos son competidores  
 de mi amor y amantes fieles,  
*prados, aguas, huertas, flores,*  
*montes, viento, olmos, laureles,*  
*hojas, aves, ruisiñores.*

Son los ojos de Flérida un poderoso imán en el que ha quedado atrapada su voluntad. El señuelo amoroso tan ponderado por Petrarca encuentra múltiples registros en la lengua literaria del ecijano. Símbolos e imágenes, uno tras otra, permiten una variedad de asociaciones y es de lo más logrado de la comedia. El amor entra por la mirada y el poeta deja constancia de esta situación en variadas ocasiones. Es de un gran efecto poético el momento cuando Ordoño, al mirar con cierta insistencia los ojos de su hija, los ve presididos por la tristeza hasta el punto de perder el esplendor que los caracteriza:

ciñe tus *dos luces claras*,  
 de *obscuras melancolías*;  
 a *tus soles* o a *tus cielos*,  
 dos nubes sirven de velos,  
 y tan suspensa has quedado,  
 que aún respuesta no me has dado,  
 que asegure mis recelos.

La comparación entre el sol oscurecido por nubes y la tristeza veladora de los ojos de la joven es de una belleza de subidos quilates, que se resuelve finalmente en una observación fruto de la experiencia mediante unos versos de refinada cortesanía.

El cambio producido en el alma de Eduardo se traduce en un denso monólogo hecho realidad a través de una lírica amorosa conceptista que en algunos momentos nos recuerda a Calderón, mas entre las bambalinas sentimos latir el ingenio del Fénix. El poeta lo resuelve mediante una lengua en ocasiones barroca y a trechos clásica; entre el cultismo y la creación de conceptos teñidos de una densa maraña mitológica. He aquí algunos fragmentos de distinta naturaleza:

¿Qué *jardín de Falerina*  
 es este monte, a quien ciñen  
 tantas *sierpes de cristal*,  
 trepando por *grama y mimbres*  
 ...  
 ¿qué *imán* te puso en los ojos  
 el cielo cuando naciste,  
 que arrebatando las almas,  
 cazas voluntades libres?  
 Si son *aljabas de amor*  
 tus hermosos ojos, dime  
 que salen de ellos saetas,  
 para cuantos pechos rinde.

La hipérbole sirve a veces para crear un universo de belleza sin necesidad de recurrir a una lengua cargada de efectos especiales. El llanto que acude a los ojos de Eduardo da lugar a un retorcido juego conceptual de contenido amoroso:

deja que de los ojos más süaves  
 que ha visto el día en cuanto el Sol revuelve  
 muera abrasado, y dé con mis despojos  
*eterno nombre al mar que dan mis ojos.*

Poco después, en el largo monólogo dirigido al príncipe de Aragón, volvemos a encontrar sintagmas vinculados a la escuela antequerano-granadina y en la línea del elegante romancero nuevo. En dos pasajes cuenta Eduardo hechos concretos de su vida. En el primero nos dice que procede de Galicia y está de paso por León; en el segundo narra su primer encuentro con Flérida. Tanto en un caso como en otro vemos cierta selección de vocablos como llamada de atención al espectador. Dice en el primer caso:

Salí de Galicia alegre,  
 como quien de una conquista  
 vuelve victorioso, dando  
 al viento *lunas moriscas.*

Y en el segundo deja fluir su sentimiento por medio de términos afectivos como «floreillas», de cultismos manieristas tal «alcatifas», o bien con la creación de una circunstancia personal nacida de una penetrante contemplación. La sombra del Lope amoroso y conceptual asoma por doquier ante la visión que sus ojos sorprenden:

Flérida hermosa venía;  
 y con no tocar apenas  
 las alegres *floreillas*  
 sus plantas, a quien tejieron



*africanas alcatifas;*  
 del sueño de mi cuidado  
 esta nueva maravilla  
 de la belleza y amor  
 me despertó, que aún creía  
 estando despierto, y todo  
 que eran sueño las divinas  
 partes que estaba mirando,  
 del cielo, la tierra cifra.

La segunda jornada es tan pródiga como la primera. Una asociación culterana está puesta nada menos que en boca de una campesina, Elvira, quien suele usar normalmente una lengua correcta y en más de una ocasión selecta, como en estos versos:

en lugar del sol ha entrado  
 la *luna por su virreina,*  
 y sobre las flores *peina*  
*plata y aljófara helado.*

En un solemne monólogo, Eduardo, que se ha librado de ser capturado mediante una astucia, ante su desastrosa situación, recapacita sobre cuanto hasta ahora le ha sucedido en sus «relaciones» con la princesa. Caminando, sin saber el rumbo que debe tomar, llega hasta el jardín que está a los pies del balcón enrejado de la cámara de Flérida y oye música tañida y cantada por los aldeanos que van a entretener a la enclaustrada joven. Esta situación se vuelca en la contemplación del jardín lujurioso ornado con los mismos componentes que encontramos en el poema cumbre de P. de Espinosa<sup>5</sup>. Es indudable que el ecijano la tuvo presente:

Música suena de los hortelanos,  
 y *ceñidos de rosas y laureles,*  
 traen *pimpollos* diversos en las manos,  
*de limones, de murra y mirabeles;*

---

<sup>5</sup> Por la *Fábula del Genil* desfila un conjunto de plantas y hierbas dotadas de sensualidad y exotismo, creadoras de un rico entramado natural en torno a las márgenes del río. El gusto por las asociaciones culteranas es propio de este poema y creemos que los poetas barrocos que recurren a este procedimiento pusieron sus ojos en la poesía del antequerano, poeta bien conocido a través de la publicación de una espléndida y novedosa antología. Encontramos estos elementos que aparecen no sólo en el texto transcrito sino en diversos pasajes de la obra en la que se hace presente la naturaleza:

*tronco de mirtos y de lauro santo*  
*Hay blancos lirios, verdes mirabeles*  
*Hay ricas alcatifas y alquiceles*

V. *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. de E.L. Rivers, col. Letras Hispánicas, ed. Cátedra, n° 85, Madrid, 1987, págs. 302-310.

quiero, encubriendo mis intentos vanos  
entre estos *arayanés* y *laureles*,  
esperar, engañando mis pasiones,  
si Flérida *hace oriente* estos balcones.

Una cancioncilla con marchamo tradicional se enriquece con un léxico selecto, aunque alguna que otra asociación es debida exclusivamente al numen del poeta. La presencia de la dama ilumina el balcón, por eso es «oriente»; el mes de abril se teñirá de «plata y marfil», y el encendido rostro de la princesa, «arrebol», llenará de luz la noche, «sin que nazca el sol». Toda la canción es una pura hipérbole en alabanza de la belleza de Flérida, ya que ella va a ser el centro de atención de todas las miradas:

Abrid el balcón, abrid,  
de vuestro *oriente* señora,  
nacerá el aurora,  
volverá el abril  
de *plata y marfil*,  
cantarán las aves,  
y el viento sutil  
hará el sol en las hojas verdes  
del trébol y toronjil.

Asomada Flérida a la ventana, retirados los músicos, Eduardo se enfrenta a la verdad; en el balcón está su amada con cuya presencia se ha hecho luz en la noche. Ante semejante escena, no tiene más remedio que sincerarse y entonar un canto de amor que libere su corazón torturado y lo ponga en camino llano. Las sextinas imponen una lengua culta y armoniosa por las asociaciones conseguidas, aunque el léxico es patrimonial literario. La nostalgia que encierran sus palabras contribuye también a crear una situación de elegante sinceramiento. Todo se concita para que su confesión haga mella en el ánimo de la princesa. El monólogo es riquísimo en adjetivos calificativos creadores de sentimiento y belleza, en la línea de un clasicismo refinado. Las «tristes quejas», «Flérida, dulce y hermosa», «ojos graves», «ojos, dulces, sabrosos y süaves», «abril vistoso», «clavel hermoso», «frente milagrosa / más blanca que la leche y más hermosa», «rostro más ameno», consiguen que el poema se deslice con ternura y suave elegancia; ayudan a consagrar una retórica amorosa que va desde la prosopopeya inicial hasta la inmensa hipérbole final que ha sido capaz de llenar toda una estrofa. El poeta lírico, descriptivo, en lengua de contrastes, logra una escena no tanto original como hermosa por la acumulación de elementos de fuerte colorido y prosapia estética<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> La escena se desarrolla en el jardín de Flérida. Primero han actuado unos músicos y aldeanos los cuales han ido hasta el balcón de la cámara de la princesa para entretenerla.

Cuando Flérida decide escapar con Eduardo y éste la espera al pie del balcón, el dramaturgo pone en boca de la muchacha unas sentidas palabras de despedida, de hondas resonancias románticas y en logrado paralelismo. Las insistentes anáforas crean un conjunto que ha de señalarse como culto en cuanto a la forma, no por el contenido. Gusta el poeta de las estructuras paralelas para conseguir con ellas un efecto en el espectador; suponen

Eduardo está escondido tras una enramada esperando su oportunidad. Ésta se la brinda la retirada de los cantores y en la soledad de la noche va a entonar un bello canto de amor a la joven. Se hace pasar por Tirreno, un campesino, aunque la princesa descubre por el tono de voz que no es él. En la primera estrofa evidencia sus sentimientos y se lamenta de la forzada ausencia:

*¿Cuándo mis tristes quejas,  
Flérida, llegarán, pues han llegado  
a enternecer tus rejas  
a tus oídos, bien de mi cuidado  
para todos hermosa?  
Flérida, para mí dulce y hermosa.*

En la segunda estrofa pondera los ojos de la dama que ya habían encontrado amplio cauce poético en momentos anteriores:

*¿Cuándo en tantos enojos  
mi noche alumbrarán tus ojos graves  
que para mí tus ojos  
son dulces, son sabrosos y süaves,  
con ser de amor veneno  
como la fruta del cercado ajeno?*

En la tercera encontramos una alabanza de varios atributos físicos de la dama según una convención establecida por la tradición. De nuevo nos asaltan el cabello rubio, las mejillas sonrosadas, los labios rojos, la frente blanca:

*Tu cabello al sol vence,  
en tus mejillas el abril vistoso,  
quiere amor que comience;  
no es con tus labios el clavel hermoso,  
tu frente milagrosa  
más blanca que la leche y más hermosa.*

La cuarta nos presenta la juventud apetecida de la princesa y su invitación al amor, así como el rostro de la amada más hermoso que el prado renacentista mejor poetizado:

*En ti la primavera  
está cifrada, y el amor ofrece  
el bien que el alma espera;  
y a mis ojos, o Flérida, parece  
tu rostro más ameno  
que el prado por abril de flores lleno.*

En la última estrofa le confiesa estar dominado por un amor que solamente puede ser acallado con la presencia de la joven:

*Porque no hay en la tierra,  
de donde el sol se pone adonde sale,  
ni en lo que el mar encierra,  
nacida, o por nacer, cosa que iguale  
del uno al otro seno  
al verdadero amor de tu Tirreno.*

una llamada de atención hacia una situación que considera fundamental y requiere un especial tratamiento. Flérida se despide con profunda nostalgia de cuanto abandona en aras del amor:

Tuya es, Príncipe, mi vida,  
*destos* árboles y flores,  
*destas* aguas cristalinas,  
 y *destas* paredes quiero  
 despedirme a la partida,  
*adiós, adiós aguas claras;*  
*adiós, adiós aguas frías,*  
*adiós flores, adiós plantas;*  
 mi placer que ser solía,  
*adiós, palacios y rejas,*  
*adiós, salas de oro ricas,*  
 si mi padre os preguntare,  
 por hija dél tan querida,  
 decid que el amor me lleva,  
 que la culpa no fue mía.

En la jornada tercera, cuando ambos van por tierras navarras, después de haber sufrido el asalto de unos bandoleros, Eduardo, ante las rendidas palabras de amor de Flérida, hermosea el campo de su tierra natal con la presencia y paso de la princesa. Supone una adecuada respuesta a la sumisión amorosa de su amada. La relación entre la belleza de la joven y la naturaleza recuerda alguna que otra poesía de Góngora e incluso la connivencia que establece parece evocar el hermoso poema gongorino «De la florida falda». Probablemente estas relaciones se encuentran en la creación literaria de la época y remontan a tradiciones anteriores, pero no deja de ser atractiva la idea por la similitud del léxico. Veamos un fragmento:

que estos campos con tus ojos,  
 Flérida, parecerán,  
 que siempre en abril están  
*verdes, azules y rojos;*  
 serán sus floridas faldas  
 tus estrados, *mis doseles*  
*entre mirtos y laureles,*  
 de quien te hará amor *guirmaldas;*  
 tus damas serán las flores,  
 que si de vestir te dan  
 con espejos estarán,  
 de *arroyuelos* corredores;  
 recibirán tu *arrebol*  
 la capilla de las aves,

que son músicos sūaves  
de la cámara del Sol<sup>7</sup>;

Blanca, la prometida oficial del príncipe navarro, e Íñigo, mantienen un diálogo cortesano con objeto de que la espera no se le haga tan pesada a la princesa castellana y, ante su belleza, el rey no tiene más remedio que alabar la hermosura de su pupila. Las palabras que le dirige están en la línea de esa lengua de contrastes tan propia de comienzos del siglo XVII, momento en el que luchan y conviven diversas maneras de concebir la lengua literaria, a caballo entre el cultismo barroco, el conceptismo castellano y el clasicismo mantenido por Lope y la escuela sevillana de F. de Rioja. Tanto la rosa como el clavel adquieren en la poesía de esta época múltiples valores, y el peso de la tradición y el juego cromático hicieron de dichas flores elemento indispensable para la descripción de una dama. Así está ponderada la belleza de Blanca:

No os venza vuestra tristeza  
desa suerte, Blanca hermosa,  
vamos al campo, y dejad  
que luzga vuestra beldad,  
porque *avergoncéis la rosa*  
*y el encarnado clavel,*  
*con las mejillas y labios,*  
*al abril haciendo agravios,*  
pues estáis ahora en él<sup>8</sup>;

<sup>7</sup> La presencia de la amada enriquece la naturaleza y al mismo tiempo participa de su belleza. Esta idea la encontramos en plena etapa clasicista y puede servirnos de ejemplo la última estrofa de una canción de F. Figueroa:

*Ella de azules y purpúreas rosas*  
*coge las más hermosas,*  
*y tendiendo su falda*  
*teje dellas después bella guirnalda.*

Una lengua más afín vemos en un poema gongorino de 1608. Dice así el comienzo del mismo:

*De la florida falda*  
*que hoy de perlas bordó la Alba luciente,*  
*tejidos en guirnalda*  
*traslado estos jazmines a tu frente,*  
*que piden, con ser flores*  
*blanco a tus sienes y a tu boca olores.*

<sup>8</sup> El rey Íñigo para consolar a Blanca, la prometida oficial de su hijo, pondera su hermosura, y en vibrante hipérbole afirma que la belleza de su futura nuera es superior a la de las flores que forman parte del patrimonio poético como la rosa y el clavel. Ideas parecidas encontramos en numerosos poetas del siglo XVII; parece constituir un motivo asentado en la tradición literaria. Por poner algunas muestras, veamos un fragmento de J. Polo de Medina de su poema *La azucena*, donde encontramos alguna oración muy similar:

Es por lo tanto frecuente encontrar a lo largo de la obra numerosos cultismos, necesarios en la mayoría de los casos para dar vida y fuerza a las descripciones. La mayoría de ellos ya circulaban como moneda corriente entre las creaciones de los poetas, pero su refugio era la poesía lírica, leída en la intimidad; lo interesante es ver cómo este nuevo ideal de lengua pasa a una obra de naturaleza oral y va preparando el camino al teatro barroco como forma y espectáculo.

Solamente es posible establecer relaciones con la lengua literaria culta de la época a través del léxico y determinados sintagmas. La sintaxis permanece fiel a un ideal clásico de lengua en la línea de una concepción patrimonial de la misma. La ausencia de figuras que la afecten y la feliz distribución de las que aparecen, hacen que el efecto producido en el lector no suponga un compromiso a su capacidad de comprensión. Vélez de Guevara se mantiene dentro del marco lingüístico establecido por Lope, aunque de vez en cuando no tenga más remedio que hacer concesiones a la nueva lengua literaria que se había apoderado de la épica y de la lírica. Sabe utilizar sus recursos sin romper con la armonía que requiere un espectáculo de masas.

## II

En toda obra de teatro el pueblo es partícipe en mayor o menor medida hasta el punto de que las grandes acciones protagonizadas por los personajes importantes son detenidas para dejar paso a las intervenciones de la gente menuda, especialmente criados, escuderos, campesinos, creadores de un ambiente de acusado realismo no sólo en sus actitudes, sino en la lengua que emplean para hacer realidad sus pretensiones. Desempeñan su misión en la comedia con la verosimilitud propia de su condición. Por eso, no hay obra dramática que no contenga popularismos y no echen mano sus representantes de los diversos registros que la lengua del pueblo utiliza con normalidad.

---

*Honesta Venus, azucena hermosa,  
vergüenza de la rosa,  
(pues por ti se le abreve,  
a avergonzar la púrpura la nieve)*

V. Poesía. *Hospital de incurables de Jacinto Polo de Medina*, ed. de F.J. Díez de Revenga, col. Letras Hispánicas, n° 268, ed. Cátedra, Madrid, 1987, pág. 78.

Y cuando Quevedo establece en uno de sus sonetos más famosos un pugilato entre las flores para glosar el tema del *carpe diem*, también leemos sintagmas parecidos, aunque vayan aplicados al clavel:

*La mocedad del año, la ambiciosa  
vergüenza del jardín, el encarnado  
oloroso rubí,*

En ocasiones el humor, reservado a estos personajes, degrada la lengua, no en virtud del léxico empleado sino de las connotaciones que los vocablos y las situaciones adquieren en contacto con aquél. No se trata tanto de hablar en «necio» cuanto de sacarle partido a escenas que pueden provocar la risa en el espectador. Sobre todo si tenemos en cuenta el problema vivido por quienes llevan el peso de la comedia o drama. Problemas que no son tales para el pueblo o que ellos hubieran resuelto por medios más expeditivos. De todo encontramos en nuestra comedia, si bien la lengua popular no alcanza en ella la importancia y dimensión que acabamos de ver en la culta.

Cuando Ordoño y su hija Flérida regresan de la montería y van camino de la corte, unos campesinos salen a su encuentro y entonan canciones para animar el cortejo real. Entre ellos se encuentra Tirreno, personaje que desempeña un papel superior a los de su condición social y en su boca pone el autor una larga salutación a los soberanos; pues bien, las palabras que les dirige están plagadas de popularismos, muy plásticos, pero impropios de la condición de los agasajados. Dice así:

falten nombres que ponellos,  
 con que los contrarios callen  
 de miedo, y huyendo de ellos  
 como *piojos* los hallen  
*los moros en los cabellos*;  
 la necia comparación  
 perdonad por vuestros ojos,  
 y sálveme la intención,  
 aunque en llamarlos *piojos*,  
 os puede dar comezón,  
 y el *rascar*, como el morir,  
 también le pierde el respeto  
 a un Rey.

El propio Tirreno es consciente de lo inapropiado de su lengua, pero con ello solamente se propone divertir a la concurrencia y el propio rey lo manifiesta en las palabras de respuesta:

*Gana de reir  
 me ha dado, gente en efeto  
 sencilla, no hay que decir;*

poco después y dentro de la misma escena, volvemos a encontrar un par de versos puestos en boca del mismo Tirreno al ver la melancolía de la princesa. Dice a sus compañeros:

*Volvé a cantar y tañer,  
 dad a Flérida contento.*

En un diálogo mantenido entre Tirreno y Elvira, se trenza una viva estampa popular en torno al mundo de los celos, pues también las gentes del pueblo están dotadas de los mismos sentimientos que los señores y el poeta suele desarrollarlos y presentarlos con cierta gracia, no exenta de humanidad y respetando, en la medida de lo posible, la lengua que les es familiar. Veamos esta escena llena de viveza con sus correspondientes reproches:

- Tirreno. Elvira, ¿celoso estoy?  
 Elvira. *Desencelarse*, Tirreno.  
 Tirreno. Celos os pido.  
 Elvira. O, qué bueno,  
 pedirme lo que yo doy;  
 así tu ignorancia mides.  
 Tirreno. Celos te pido afrentado.  
 Elvira. Eres *neccio* y porfiado,  
 pues lo que te doy me pides.  
 Tirreno. Monstruos hechos al revés  
 son los celos de que muero,  
 pues dándomelos primero,  
 los vengo a pedir después.  
 Elvira. Quédate, que estás *grosero*.  
 Tirreno. Espera, ¿adónde te vas?  
 Elvira. A no escucharte jamás.

En consecuencia, Tirreno se marcha para buscar consuelo en la soledad de un estanque y ahogar en él el calor provocado por los celos. Está muy bien logrado el monólogo sin que en él falte la nota socarrona propia del gracioso. Sigue manteniendo el mismo tenor de lengua, aunque se permite frases muy expresivas para hacer realidad su situación particular con Elvira:

Peno, *rabio*, que me muero;  
*hago pucheros*, sollozo,  
 suspiro, *chillo*, ¡ay de mí!  
 Que me abraso, estoy de aquí,  
 por *arrojarme en un pozo*;  
 pero mejor es templar  
 este celoso calor  
 en este estanque, si amor  
 me deja en él descansar,  
 y aquel calor del estío  
 ayuda al de amor también,  
 y este celoso desdén,  
 veneno del pecho mío.

(Vase desnudando)

Guardadme la ropa vos,



*mirto sagrado*, entretanto,  
 que más vale que en mi llanto,  
 mares de mis ojos dos;  
     verme en celos anegado,  
 que morir por quien de mí,  
*se muere de risa* así,  
 es muy mal considerado;  
     persígnome, y pues los cielos  
 tan buena ocasión me dan,  
 allá me arrojo, *San Juan*,  
 de cabeza con mis celos.

En una escena de celos entre gente de cierta posición social hubiera sido impensable encontrar el léxico tan popular que anima esta estampa coloquial; tampoco el autor se hubiera permitido las libertades de Tirreno al mezclar el humor con un sentimiento amoroso y jugar con tal situación por muy original que nos parezca. Para apagar el calor de los celos y el del verano, está dispuesto a tirarse a un pozo, finalmente elige un estanque que es menos peligroso y a él se arroja de cabeza. Se va desde cierta seriedad inicial hasta una solución cómica inesperada para el espectador.

Mientras Tirreno se baña en el estanque, Eduardo, fugitivo después de haber mantenido un duelo con el príncipe de Aragón, se acerca al estanque y al ver las ropas del gracioso las trueca por las suyas. Una vez que Tirreno ha terminado de bañarse y aplacado el calor de los celos y del estío, sale de la charca y se encuentra que en lugar de su ropa andrajosa hay un traje de seda. Como no tiene otra solución, se lo pone y, al contemplarse ataviado con una ropa insospechada e impropia, cierra con humor el tenso diálogo inicial que tuvo con Elvira. Estamos ante un monólogo que refleja muy bien la lengua popular de la época ante una situación insólita que si bien al principio le molesta no le va a desagradar del todo:

No hay fuego que no se aplaque  
 con el agua y su rigor,  
 en mí ha mitigado amor,  
 a él le ruego que me saque  
     del alma aquesta enemiga  
 que han engendrado los cielos,  
 porque no me dé con celos  
*pellizcos en la barriga*;  
 ...  
 y os juro Amor por quien soy,  
 que os tengo que *desortir*.  
     El vestido me han trocado,  
 ¿qué es esto? Este no es el mío,

algún bellaco jodío  
 de mí burlarse ha intentado;  
 ...  
 ponerme quiero el vestido,  
 y cuando venga el *bellaco*  
*burlón*, verán que le saco  
 con la burla del sentido;  
 ...  
 algún galán palaciego  
 y mi *sayo* se llevó  
*para enjugarse*, pues yo  
 de tales burlas reniego.  
*Juro a diez* que ha de pagallo,  
 su cortesano vestido,  
*pardiez* que ha de estar polido,  
 y con todo no me hallo;  
 metido entre tanta seda  
*lo que tengo de crojir*,  
 ha de ser para reir,  
 ¿que haya quien así andar pueda  
 todo el día almidonado?  
 Si Elvira me viese así,  
 no se burlará de mí,  
*pardiez* que estoy extremado;  
 la espada me falta ahora,  
 quiero ponerme la espada.

Esta decisión le va a causar verdaderos problemas a Tirreno. El rey ha ordenado que persigan y capturen al fugitivo y los campesinos que han salido a cumplir la orden real se topan con Tirreno vestido de cortesano y sin fijarse en quien es, lo atrapan y conducen a prisión. Naturalmente los aldeanos se guían a través de las señas que les han dado del retador de don Jaime y reconocen en la persona de Tirreno el traje de Eduardo. De nuevo, en aras de la verosimilitud, el autor no tiene inconveniente en poner en boca de los captores la lengua que le es natural. Volvemos a encontrar expresiones y vocablos que pertenecen a estrato social propio de gentes incultas:

*No se nos irá por pies*  
 ...  
 ¡*Qué bueno!*  
 ...  
*Asilde.*  
 ...  
*Llevalde.*  
 ...  
*No me ha de asir de balde*

*el vestido.*

...

*No hay que hablar,  
dad con él en la prisión.*

Este fragmento pertenece a distintos diálogos habidos entre Lauro y Tirreno.

También es de sabor popular la escena protagonizada entre Lauro y Elvira perteneciente a la jornada segunda. Ambos están hablando de la melancolía que se ha apoderado del alma de la princesa y no la entienden, porque junto a ella está su prometido oficial; sin embargo Elvira da en la tecla al afirmar que quizá no se sienta atraída por él y quiera a otro. Esto da motivo a un coloquio más íntimo entre los dos participantes. Podemos espigar expresiones populares en la línea de su condición social:

Elvira. *Estáme bien no decillo.*

Lauro. *Ni a mí apretarte, no sea  
que me desengañes.*

...

Lauro. *¡Qué gentil bellaquería!*

...

Elvira. *mirad donde se venía  
el bellaco a retirar.*

Reunidos los aldeanos con la intención de alegrar a la princesa se acercan a su balcón para entonar canciones y pedirle a la joven que se asome y así poderla festejar. Entre ellos se encuentra Tirreno que ya ha sido liberado de la cárcel y cuenta a su compañero Lauro la situación tan penosa que ha atravesado, echándole en cara que no se hubiera fijado bien a quien habían aprisionado. Por supuesto Lauro no se cree una palabra y lo achaca a un supuesto desvío del que solamente él es culpable. Una vez más volvemos a ponernos en contacto con la lengua coloquial:

Lauro. *¿Qué cárcel o borrachera?*

Tirreno. *¿Vosotros no me llevastis  
allá, y preso me dejastis?*

Lauro. *Ya das en otra quimera;*

...

Tirreno. *Bueno es esto, para quien  
se vio a pique por vosotros  
de domar algunos potros,*

...

Tirreno. *Pensé que bogas pescaba  
y vestiglo, y como andaba  
listo el demonio y travieso,*

*debióse de entrar aquí,  
el que al Príncipe hirió,  
y con el mío embistió,  
pensando librarse así.*

Sin embargo Tirreno está convencido de haber sido encerrado en una prisión y para que Lauro se convenza la describe con pelos y señales:

*Siempre me hallé  
sentado mejor que en pie,  
y por dormido me cuenten,  
que he estado en un calabozo,  
que el oscuro abismo encierra,  
hongo de infierno y de tierra,  
entre limbo y entre pozo,  
adonde si se dormían  
los ojos que eran la vela,  
que estaban en centinela,  
las orejas me comían  
unos ratones alanos,  
con unas chinches lebreles,  
y unas pulgas cascabeles,  
y yo sin pies y sin manos,  
haciendo con escuadrones,  
formados en que aún tropiezo,  
liga contra mi pescuezo,  
pulgas, chinches y ratones.*

Cuando Eduardo y Flérida van camino de Navarra son asaltados por unos facinerosos con la cara cubierta. Sin lugar a dudas, éstos forman parte del estamento popular, aunque quizás pertenezcan a otro estrato social como parece apuntar el príncipe en una de sus intervenciones. Pues bien, los salteadores no tienen más remedio que imitar la lengua del pueblo y se refleja en el diálogo que mantienen con la pareja protagonista. Eduardo, ante el peligro que representan, les ofrece una cadena para que se marchen y los dejen tranquilos, sin embargo ellos quieren más y llevan prisa en conseguir todos las joyas posibles e incluso sus exigencias se hacen mayores al poner los ojos en la joven:

Salteadores. *Más hemos menester.*  
...  
Salteadores. *Ea, acabemos.*  
...  
Salteadores. *La moza  
hemos ahora menester.*  
...

Salteadores.      *No replique;  
la mujer largue, y agradezca al cielo  
que se va con la vida.*

En el diálogo que mantienen Blanca y Flérida, vestida ésta de labradora, la princesa leonesa tiene que hacer honor a su condición aldeana y al nombre rústico que ha elegido, Dominga, y así, al dirigirse a su contrincante, se ve en la necesidad de echar mano de la lengua popular y la emplea con naturalidad a pesar de que en el fondo se nota su condición cortesana:

*No entraré yo acá otra vez,  
que andan estos cortesanos,  
por *pellizcar*me atrevidos,  
y piensan que sus vestidos  
estimamos los villanos;  
    más precio de mi Pascual  
la *abarca* grosera, que  
cuando en la corte se ve  
y en el palacio real;  
    piensan que sé yo de ahora,  
lo que es palacio, *a la he*,  
que ha días que yo lo sé.*

La lengua culta, por imperativo de la comedia, es superior en registros a la popular, pero ésta cumple su función y no desdice del espíritu y sentido de la obra. Es consustancial con nuestro teatro profano y religioso, salvo los autos sacramentales, y supone su empleo una cantera de materiales que debemos aprovechar para un mejor conocimiento de la lengua de la época. Tanto la lengua culta como la popular se insertan dentro de un sistema normativo entendido por todos y que debemos considerar natural en el sentido de responder a las exigencias de un público medio gustador de las representaciones y que en cierta medida se veía reflejado en las diversas intervenciones de los actores.