

NUEVOS EJEMPLOS DE LENGUAS INVENTADAS EN ALGUNAS CANCIONES DE NAVIDAD (SIGLOS XVII Y XVIII)

MIGUEL ÁNGEL PUCHE LORENZO
(Universidad de Murcia)

RESUMEN

In this paper we analyse the invented languages that appear in several Christmas carols from the XVII and XVIII centuries. We provide so a series of data that confirm the theories until now elaborated and based principally on dramatic works of the Golden Ages, as well as novel data.

We will be able to verify that language is an indispensable element to fix the diatopic and diastratic origin of interlocutors, something very useful to prepare the way for their sociolinguistic study.

La literatura de cordel no ha sido centro de atención de exhaustivos e importantes estudios, más cuando este tipo de libretos o folletos impresos, los pliegos sueltos, eran, muchas veces, vehículo de una expresión popular que, al no ser de gran calidad «literaria», han sido olvidados por el paso de los años, quedando relegados a la curiosidad e ímpetu coleccionista de bibliófilos.

Los pliegos sueltos empezaron a imprimirse a comienzos del siglo XVI, hasta llegar a nuestros días, y a través de ellos el pueblo tuvo acceso a la poesía, a la vez que sirvieron de apoyo a la tradición oral. Los conservados actualmente nos llevan a pensar que fuera un género que se cultivó de forma copiosa ya desde el siglo XVI. Incluso se han llegado a recopilar en colecciones como la de Campo de Alanje de la Biblioteca Nacional de Madrid¹.

¹ Rodríguez Moñino, Antonio (1963): «Los pliegos poéticos de la colección Campo de Alanje en la Biblioteca Nacional de Madrid (siglo XVI)», *Romance Philology*, XVII, pp. 373-380. Pérez Gómez, Antonio (ed.) (1958): *Presentación a Villancicos que se han de cantar en el Santa Iglesia Cathedral de Cartagena en la Solemnissima Octava del Ssmo. Sacramento del Altar*. Ed. facsimilar de un pliego suelto de literatura murciana de cordel, *Monteagudo*, nº 22, pp. 7-10.

Nosotros revisaremos, a continuación, algunos de estos pliegos sueltos, en los que se imprimieron unos «villancicos». La curiosidad que nos mueve a realizar tal empresa no es la calidad literaria que en ellos podemos hallar, donde no entraremos a discutir cuestiones de un tema que ahora no nos interesa, ni es relevante para este trabajo, sino el hecho de que los autores de tales composiciones, unas veces anónimos, otras no, caracterizan lingüísticamente a los personajes que aparecen, pudiendo advertir el lector/espectador diferentes registros lingüísticos.

Si el objeto de atención va a ser unos villancicos, debemos recordar cómo ha variado, en la conciencia colectiva, el significado de tal palabra desde sus orígenes hasta la fecha que nos ocupará este estudio. En el diccionario de la R.A.E.² leemos que el villancico es una «cancioncilla popular breve que frecuentemente servía de estribillo. Canción popular, principalmente de asunto religioso, que se canta en Navidad y otras festividades». Sería esta última parte de la definición la que se identificaría actualmente con el término.

Efectivamente, el villancico fue en sus orígenes una «cancioncilla breve y sencilla», a la que se añadía una serie de estrofas continuadoras que reciben el nombre de glosas. No obstante, los primeros villancicos que se conservan son cuatro cancioncillas sin glosa, atribuidas al Marqués de Santillana. Precisamente es en ellas donde aparece por primera vez el término «villancico» para denominar a un tipo de composiciones líricas³.

Acerca de la estructura de los mismos no vamos a hablar en este momento, al no ser pertinente para el desarrollo de la explicación que pretendemos realizar, y que serviría para ir ahondando en un tema igualmente interesante, pero que estaría en detrimento del objeto real de nuestro análisis: la lengua. Sin embargo, si incidimos en el tema de los villancicos, hallaremos alguna pista sobre la definición actual del término.

Los villancicos bien anónimos, creados en el seno de una colectividad, bien de autor conocido, podían tratar diversos y variados temas, debido también a su origen folclórico⁴. Entre ellos resaltamos el tema religioso, al ser objeto de canto las diversas celebraciones cristianas. Serán precisamente los «cantos de Navidad» los que recojan los tópicos más frecuentes, que se van a conservar hasta nuestros días⁵. Por tanto el término pasará a designar, con el paso del tiempo, a un tipo de composición de tema navideño, que no guardará correspondencia con la forma

² Real Academia Española (1992): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 21ª edición, s.v. villancico.

³ Sánchez Romeralo, Antonio (1969): *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, pp. 13-55.

⁴ Frenk Alatorre, Margit (ed.) (1989): *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, pp. 11-29.

⁵ Torrecilla del Olmo, Francisco (1997): *Canciones populares de la tradición medieval*, Madrid, Akal, pp. 5-31.

originaria. Es decir, el tema se impone a la forma, o, lo que es lo mismo, la parte por el todo.

Los villancicos que sirven de base a nuestro trabajo, fueron impresos en pliegos sueltos durante los siglos XVII y XVIII, y se incluirían en lo que Barbieri definió como «villancicos eclesiásticos de Nochebuena, Reyes, etc., que empezaron a imprimirse en pliegos sueltos desde el siglo XVII en adelante, en los cuales casi nunca se hace mención sino del Maestro de Capilla que los puso en música»⁶. Del siglo XVII, año 1650, tenemos los *Villancicos que se cantaron en la Iglesia Parroquial de el señor San Miguel, de la ciudad de Xerez de la Frontera, en los Maitines de la Navidad de nuestro señor Iesu Christo, este año de 1649*, y del siglo XVIII, *Coloquio al Santo Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo entre un Moro y un Christiano*, y *Letras de los villancicos que se han de cantar en los Solemnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo en la insigne iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (...) de la villa de Yecla*. Los tres están estructurados bajo una concepción teatral. Son varios los personajes/solistas que intervienen, que dialogan entre sí, confluyendo en determinadas ocasiones en una voz única, coral. Cantan alabanzas al recién nacido, se anuncia el nacimiento a gentes humildes, etc. Este tipo de representación encontraría su origen en los *dramas litúrgicos*, entroncando con el *Officium Pastorum* y el *Ordo Prophetarum*, celebrados, normalmente, durante los maitines del día de Navidad⁷.

Para comenzar el análisis lingüístico, vamos a realizar una separación entre los villancicos presentados. En uno de ellos la lengua diferencia a los personajes que intervienen en tal diálogo con respecto a su nacionalidad, mientras que, en el otro, la lengua diferencia a los personajes según el estrato social al que pertenecen. Excluimos de esta clasificación el villancico *Coloquio al Santo Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo entre un Moro y un Christiano*. En él, a pesar de lo que anuncia el título, no se advierten diferencias lingüísticas que indiquen la procedencia de uno u otro interlocutor, salvo las menciones que ellos mismos hacen de su procedencia geográfica.

Los *Villancicos que se cantaron en la Iglesia Parroquial de el señor San Miguel, de la ciudad de Xerez de la Frontera (...) año de 1649* están estructurados en tres nocturnos, cada uno de los cuales aparece subdividido en tres villancicos, utilizando numeración romana. En los dos primeros de cada nocturno se hallan descripciones, alusiones al momento del Nacimiento, y en el tercero de ellos se establece un diálogo en el que interviene un personaje de diferente nacionalidad que va a adorar al recién nacido, alabándolo y exaltándolo.

Si nos centramos en el análisis lingüístico, propiamente dicho, comenzaremos por la lengua utilizada en la mayor parte del villancico, es decir, la lengua de la

⁶ Apud. Sánchez Romeralo, Antonio, op. cit., p. 20.

⁷ Alborg, Juan Luis (1986): *Historia de la Literatura Española I (edad media y renacimiento)*, Madrid, Gredos, 2ª ed., pp. 177-221.

que se sirve el *narrador* que tales hechos nos describe. La lengua en la que escribe tales experiencias es el español del siglo XVII. No obstante, nos encontramos con algunos ejemplos de trueque r/l en *Bras* y *pueblo* (Blas, pueblo), de síncope en *seor* (señor), de metátesis en *dexaldos* (dexadlos), de alternancia de átonas en *privilegios* (privilegios), ejemplos que se incluirían en el denominado español vulgar⁸. Junto a estos ejemplos hallamos otros muchos de seseo, tales como *chosa*, *bisarro*, *Orisonte*, *avesillas*, *jasmines*, *jues* y *ternesas*, lo que nos puede indicar que el español que se refleja en este escrito es el español hablado en Andalucía. Recordemos que el villancico está impreso en Jerez de la Frontera, y que el seseo es uno de los rasgos fonológicos que caracterizan a las hablas andaluzas⁹.

Una vez hechas las consideraciones acerca de la lengua mayoritaria en el texto, procederemos a analizar la de los diferentes personajes que van apareciendo durante el transcurrir de la acción en el villancico. El primero de ellos es una mujer gallega que, cantando, alaba al «miño», y le demuestra el cariño que le tienen todos «os galegos». Para ello utiliza todos los tópicos navideños que hacen referencia al nacimiento de Jesús. Esto puede estar en estrecha relación con la riqueza del folclore navideño gallego, pues fue una cuestión de moda el hecho de «cantar a un Dios tan pobre que nacía entre bueyes en la lengua tierna y dulce de la que se consideraba la gente más pobre de la Península: la gallega». El gallego era utilizado por los dramaturgos españoles de los Siglos de Oro como un lenguaje de gente inculta y analfabeta. A ello se une el paso del mito del gallego pastor al del Niño Jesús gallego, tal como aparece en el villancico que estudiamos, y hasta se jugará con el parecido fonético entre galileo y galego¹⁰.

En el villancico existe un número considerable de rasgos que sirven para identificar a la mujer de origen gallego. En el nivel fonético-fonológico observamos que las vocales *ẽ* y *õ* breves tónicas no diptongan (*encuberto*/encubierto, *ceos*/cielos, *querem*/quieren, *vem*/vienen, *tanben*/también, *novas*/nuevas, *Deus*/Dios), aparecen diptongos decrecientes (*oirol* oro, *choupiña*¹¹/choza, *queirol* quiero) y soluciones vocálicas diferentes a las castellanas (*graça*, cast. gracia; *seus*, cast. sus).

Entre el consonantismo destacamos la conservación de f- (*fermoso*, *fermosiño*), la pérdida de -l- y -n- intervocálicas (*paol* palo, *ceos*/cielos), la

⁸ Muñoz Cortés, Manuel (1992): «Variedades regionales del castellano en España», *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, VI-I, Tübingen, pp. 583-602.

⁹ El estudio pormenorizado de los rasgos que caracterizan al español del sur peninsular se encuentra en Frago Gracia, Juan Antonio (1993): *Historia de las Hablas Andaluzas*, Madrid, Arco/Libros.

¹⁰ Vázquez Cuesta, Pilar (1980): «Literatura Gallega», *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, coord. J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus Ediciones, pp. 708-711.

¹¹ Diminutivo de *choupana*. Rodríguez Fernández, Eladio (1958): *Dic. Enciclopédico Gallego-Castellano*, Vigo, Ed. Galaxia, p. 426, s.v. *choupana*.

reducción de la geminada -ll- (*belo, galego, galegos, galegas*), la pérdida de consonantes intervocálicas (*tocano, tocando; cantaron, cantaron*), un ejemplo de seseo (*galisa*). Se registra el ejemplo de *ollos*, resultado de /lj/ que presenta la solución /ʎ/, conservada en gallego¹².

En la morfología del gallego reflejado en este texto, destacamos la abundante presencia del sufijo -iño (*cochopiña, galegiño, portaliño, fermosiño, alusiña, choupiña, marotiño, copriñas*) denotando afectividad y cariño. Las formas del artículo (*a, os, as*), los pronombres (*eu, vos, nos*) y el posesivo (*vossa*) aparecen como formas claramente gallegas. Así como la conjugación de los verbos que, aunque no muy numerosos, sí dan muestra de una evolución diferente a la del español: *teño, veio, querem, ven, tocy y dochome*.

El segundo personaje no castellano que presenta peculiaridades lingüísticas que indiquen su procedencia geográfica es un portugués. La intervención es más breve que la del resto de personajes y, entre sus alabanzas al Niño, destacamos el hecho de designarlo como Rey de Portugal y de nacer en Belén de Lisboa, y con él, todo Portugal viene a adorar al recién nacido.

Observamos, como en el caso del gallego, que la *ě* y *õ* breves tónicas no diptongan (*festas, ceo, boa*), aparece el diptongo *oi* porque «seguido mediata ou inmediatamente da semivogal *i* ou de consoante vocalizável, passa (...) assim o ditongo *oi* en *noite*»¹³. En el consonantismo se conserva la *f*- inicial (*fidalgo*), el grupo *pl*- inicial se convierte en *ch* (*chega*), y se pierden la *-n*- y *-l*- intervocálicas (*boa, ceo*).

Al ser breve la intervención del portugués, encontramos menos ejemplos que caractericen lingüísticamente su procedencia, además de las menciones geográficas. Por ello, es fácilmente observable que no hallemos diferencias entre la lengua utilizada por la mujer gallega y el caballero portugués, salvo por rasgos morfológicos: la utilización del sufijo -iño por aquella, que tiende a identificarse inmediatamente con el gallego, así como la grafía *ñ*, que en portugués equivale a *nh* por influencia provenzal¹⁴. Debemos tener en cuenta que el gallego y el portugués comenzaron a distanciarse a partir del siglo XIV, y en el siglo XVI el gallego dejó de ser cultivado como lengua literaria, continuando así por caminos diferentes ambas lenguas. De hecho, y debido al uso oral del gallego, se anteponían «a rusticidade da Galiza opoe-se, agora, à urbanidade de Lisboa»¹⁵.

¹² Alarcos Llorach, Emilio (1996): «Gallego-Asturiano», *Manual de dialectología hispánica. El Español de España*, Barcelona, Ariel Lingüística, p. 132.

¹³ El estudio y la evolución de la lengua portuguesa están perfectamente expuestos y explicados en la obra de Nunes, Jose Joaquim, (1975): *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, Lisboa, Livraria Classica Editora, 8ª ed. La cita que utilizo para la explicación de la evolución del diptongo *oi* se encuentra en esta misma obra, página 52.

¹⁴ Entwistle, William J. (1978): *Las lenguas de España. Castellano, Catalán, Vasco y Gallego-Portugués*, Ediciones Istmo, Madrid, pp. 343-347.

¹⁵ Teyssier, Paul (1994): *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 6ª ed., pp. 21-35. Nunes, Jose Joaquim, op. cit., p. 13.

Esta característica no se advierte lingüísticamente en el texto estudiado, pero sí en cuanto al estrato social al que pertenece cada uno de los personajes (mujer gallega: origen humilde; caballero portugués: hidalgo).

El siguiente personaje es un «moresco» que procede de Berberia y también aparece caracterizado por un registro lingüístico propio. A diferencia de los dos personajes anteriores (gallego y portugués), que utilizaban la lengua de su lugar de procedencia, con mayor o menor fidelidad, los otros dos personajes que quedan por analizar se identifican por el uso de un castellano plagado de deformaciones lingüísticas. Asistimos entonces al proceso de aprendizaje de una nueva lengua.

La presencia de una «lengua de moros» fue muy frecuente en el teatro español de los siglos XVI y XVII¹⁶, aunque la aparición de voces de origen árabe para caracterizar a los personajes de esos países ya está patente en nuestra literatura en el *Libro de Buen Amor*¹⁷.

El «moresco» que aparece en nuestro texto proviene de un estrato social bajo, y llega a adorar al niño a la vez que le canta unas cancioncillas aprendidas de un cura, amigo suyo. La caracterización lingüística de estos personajes ya fue estudiada con gran exhaustividad por Ernesto Veres D'Ocon¹⁸, así como por Sloman, tal como recoge Bruno Camus¹⁹. Sin embargo, expondremos los ejemplos que se dan en este villancico para poder ampliar y aportar nuevos datos a los estudios que sobre este tema han tratado.

Dentro de los rasgos fonéticos, destacamos en el vocalismo el cambio de la *i* tónica por *e*, un cambio que «no aparece en la literatura aljamiada, aunque sí entre los que remedan el habla morisca, y es debido, según Menéndez Pidal, a que los moriscos pronunciarían una *e* más abierta que la normal castellana»²⁰. Así se muestra en *nenio* y *hego*.

En el consonantismo observamos la sonorización de oclusivas sordas iniciales en *bortal*, *bareldo*, *bobre*, *gura* y *bara*; la despalatalización de [λ] y de [ŋ] en *nenio*, *letrilia* y *liamar*; ejemplos de seseo en *moresco*, *haserlos* y *mesquino*. Son numerosos los ejemplos de metátesis cuando aparecen verbos conjugados imperativamente, como *echaldos*, *naceldo*, *catalde* y *estaldo*.

En el léxico no encontramos términos originarios de esa lengua, salvo alguna interjección como *xuay*. Sin embargo, el plano morfológico y sintáctico resulta más interesante y comprobable por los numerosos ejemplos que se hallan. Así, dentro de la morfología destaca la confusión de géneros, conllevando a errores de

¹⁶ Camus Bergareche, Bruno (1993): «Lingua franca y lengua de moros», *Revista de Filología Española*. LXXIII, pp. 419-426.

¹⁷ Salvador Plans, Antonio (1992): «La propiedad en el empleo de otras lenguas en Juan Ruiz», *Actas del Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, II, Sevilla, pp. 867-878.

¹⁸ Veres D'Ocon, Ernesto (1950): «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *Revista de Filología Española*, XXXIV, pp. 195-237.

¹⁹ Camus Bergareche, Bruno: op. cit., p. 421.

²⁰ Veres D'Ocon, Ernesto: op. cit., p. 198.

concordancia, como *este noche, lo madre, un letrilia, enseñarmelo (una canción), los engañifas*. También sobresale un ejemplo, *il moro*, que parece estar influenciado por el italiano.

Entre los rasgos sintácticos destacan aquellos que son constantes en todo el apartado del «moresco», como la infinitivización dada en *quedar todo mesquino/ dezir que naceldo el nenio/ bobre como il moro estar/ querer cantalde/ el gura que estar buen hombre/ si estar nenio grande*; y el uso de «estar» con el valor de «ser»²¹.

El último personaje que aparece en este villancico, en el tercer nocturno, es un negro de Guinea. La presencia de negros en el teatro del siglo XVI fue muy frecuente, al igual que la figura del moro que vimos anteriormente, adjudicándole una funcionalidad cómica. La literatura portuguesa se adelantó a la española en el empleo de personajes negros en el teatro, debido al hecho de ser aquel país uno de los principales comerciantes de negros. Eran, por tanto, un pueblo destinado a la esclavitud y sobre el que existía una conciencia de superioridad²². En nuestra literatura tendremos que esperar a la obra de Rodrigo de Reinosa, que será el primero en servirse de dos negros en un *Diálogo*.

Este personaje aparece igualmente caracterizado lingüísticamente, y lo hace en un lenguaje «aún más corrompido y deformado que el de los moros»²³, siendo difícil averiguar si entre la transcripción y la realidad existe algún parecido, aunque, como piensa Baranda Leturio, en los primeros textos se mezclarían rasgos tomados de la realidad con otros elementos que pretenderían caricaturizar el habla de los negros. Pero cuando estos personajes aparecían con frecuencia en las obras, la convencionalización del tipo literario del negro estuvo acompañada de una manera de hablar también más convencionalizada. De hecho, se comenzó con diferentes formas de representación de estas hablas, hasta llegar a la uniformidad con el paso del tiempo²⁴. En estas mismas consideraciones se detiene Germán de Granda²⁵, destacando que «la base real del habla de negro literario estaría constituida por estructuras lingüísticas portuguesas, aprendidas por los negros en la metrópolis lusitana, modificada por los usos y hábitos procedentes de las hablas africanas». Manuel Ariza, basándose en los estudios de Edmund de Chasca, cita las peculiaridades que este autor establece sobre las hablas de los

²¹ La complementación de la lengua de moros con otros ejemplos hallados en obras de autores dramáticos del siglo XVI puede realizarse con la lectura de los estudios antes citados de Ernesto Veres D'Ocon y Bruno Camus Bergareche, sobre todo el primero de ellos que se constituye como uno de los estudios clásicos acerca de este tema.

²² Weber de Kurlat, Frida (1963): «Sobre el negro como tipo cómo en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, vol. XVII, pp. 380-391. Veres D'Ocon, Ernesto: op. cit., pp. 207-216. Baranda Leturio, Consolación (1989): «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *Revista de Filología Española*, LXIX, pp. 311-333.

²³ Veres D'Ocon, Ernesto: op. cit., p. 207.

²⁴ Baranda Leturio, Consuelo: op. cit., p. 317.

²⁵ Granda, Germán de (1978): *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid, Gredos, pp. 216-233.

negros: «formas características del habla negra, formas imitadas del habla rústica y del andaluz, formas portuguesas y formas humorísticas»²⁶.

La presencia de un negro, caracterizado lingüísticamente, ha sido interpretado como un elemento cómico en el teatro de los Siglos de Oro. No obstante, en el caso del villancico, ¿persigue el autor la función cómica? Aunque pueda conllevar algo de comicidad, habría que pensar, tal como hace Elvezio Canonica, que el poliglótismo, el uso de una o más lenguas, al lado de una lengua vehicular, es un recurso mediante el que se observa una finalidad realista y cómica, incluso satírica. Son personajes que utilizan una jerga convencional, basada en deformaciones del castellano, que este autor no duda en incluir dentro del apartado de las «lenguas inventadas»²⁷.

Nuestro texto se crea a mediados del siglo XVII, una época donde la estandarización de esta lengua estaría muy avanzada y se podría advertir, en comparación con otros autores, una cierta homogeneidad de rasgos característicos de este registro lingüístico. De hecho, observamos que en los ejemplos que nos proporciona nuestro texto no encontramos «irregularidades» en el vocalismo. En el consonantismo destaca el trueque *r/l*, uno de los rasgos que Quevedo considera característicos del guineano a la hora de transcribirlo²⁸. Los ejemplos son *aleglamo*, *plima*, *andlea*, *negla* y *neglia*, *tlompeta* y *molena*, muy repetidos a lo largo de la intervención. Se observa la pronunciación yeísta en *bayamo* y *yeva*; comprobamos dos ejemplos de confusión *s/z*, *hasemo* y *hazemo*, debido, probablemente, a un error del autor; existe pérdida de *-s* final, indicando la aspiración, en *cantamo*, *bayamo*, *alegramo*, *hasemo* y *los copla nueva*. Pero, quizás, lo más interesante se halle en el nivel morfológico, donde destaca la utilización de un sufijo *-ia*, que puede denotar afectividad o aprecio, en *guitarria* y *neglia*; y la falta de concordancia entre el artículo y el sustantivo, un fenómeno que analizamos en el habla del «moresco». Aquí se repite y da lugar a la confusión de géneros y, por lo tanto, errores de concordancia. Destacamos los ejemplos siguientes: *ese noche sa blanco lo negla/ tuto lo plima di tuto guinea/ lo festa/ tuta su contenta/ lo plima/ los coplia nueva*.

Existe un aspecto que hay que resaltar acerca del autor de este texto, pues en el anterior personaje analizado aparecía la construcción «il moro», que parecía tener influencia italiana. Ahora, en el personaje negro hemos observado el uso de «tuto, di tuto y tuta», lo que nos lleva a pensar, una vez más, en una posible influencia del italiano, debida, probablemente, a que, dentro de la creación de una

²⁶ Ariza, Manuel (1992): «La lengua de las minorías en el Siglo de Oro», *Problemas y métodos en el análisis de textos. In memoriam Antonio Aranda*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 49-69.

²⁷ Canonica- de Rochemonteix, Elvezio (1991): *El poliglótismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 11-29.

²⁸ Baranda Leturio, Consuelo: op. cit., p. 317.

jerga convencional, el autor incluyera elementos de otra lengua, en la que habría visto expresarse a algún personaje perteneciente a estas etnias.

Tras haber analizado el empleo, la adaptación de lenguas extranjeras, nos detendremos en otro villancico, donde los personajes que intervienen están diferenciados lingüísticamente. Pero no ocurre como en el ejemplo anterior, pues frente a la caracterización lingüística de los personajes dependiendo de la zona geográfica de procedencia, nos encontramos con la caracterización de ellos según el estrato social al que pertenecen.

El texto que utilizaremos se imprimió en las postrimerías del siglo XVIII, en el año 1797, y lleva por título *Letras de los villancicos que se han de cantar en los Solemnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo en la insigne iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la muy noble, leal y fidelísima villa de Yecla*.

El villancico comienza con un diálogo (Primero de kalenda), para pasar a dos recitados y dos arias, tras los cuales se divide el texto en tres nocturnos, al igual que el villancico anterior y estructurados en varios recitados, tonadillas, arias o coplas, y concebido teatralmente. Los personajes dialogan entre ellos, para concluir en una voz única, un coro, que sirve para alabar al recién nacido.

En el primer nocturno, se produce la estampa del nacimiento de Cristo, donde intervienen un Ángel, María y José. En el segundo, el Ángel se muestra ante unos pastores para anunciarles dicho acontecimiento y, en el tercero, un «maestro» con sus «infantillos» se dirige al portal ya que han compuesto un villancico para el Dios Niño.

La diferenciación entre unos personajes y otros nos viene dada por la lengua que utilizan. Así, el Ángel, María, José, el maestro y los infantillos se expresan mediante un registro culto: el español del siglo XVIII. En este siglo la lengua se encuentra prácticamente fijada, contribuyendo a ello la creación de la Real Academia de la Lengua, preocupada por la «regularidad idiomática». De hecho, se encuentran pocas diferencias entre el español de esa época y el de nuestros días. Sin embargo, en nuestro texto aún se conservan la grafía *x* en *baxo*, *dexa*, *baxa*, *dexar*, *faxa*; la *qu* en *qual* y *esquadrax*, cuando la Academia había establecido el uso de aquella para el grupo culto y la sustitución de *qu* por *c* en tales palabras²⁹. Existe, igualmente, confusión entre el uso de *b* y *v* (*caberna*, *acava*); y buscando la rima, se producen cambios en la acentuación de las palabras en final de verso, y la acomodación de rimas (*cumpliadax*, *humanadax*).

Frente a estos personajes, los pastores dialogan en una lengua más vulgar, se valen de un registro lingüístico diferente. El empleo de pastores, de campesinos en representaciones dramáticas venía siendo habitual desde que fray Íñigo de Mendoza se sirviera de ellos en las *Coplas de Mingo Revulgo* y en la *Vita Christi*. Pero fue Juan del Encina el que utilizó su lengua para dotarlos de tal condición. Es decir, el uso de un dialecto rústico los identificaba, a la vez que se buscaba una

²⁹ Lapesa, Rafael (1981): *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 9ª ed., pp. 418-425.

finalidad cómica. Este «dialecto» se conoció con el nombre de sayagués, al pensarse que era hablado realmente en la comarca zamorana de Sayago, además de convertirse en el prototipo de habla cómica de los campesinos del teatro español de los Siglos de Oro³⁰. Pero también este hecho ha conllevado a que en determinadas obras literarias aparezcan caracterizados, mediante un lenguaje vulgar, aquellos personajes de origen humilde. Como muestra de ello citaremos un pequeño párrafo de una novela de Galdós, que tiene una estrecha relación con el tema que aquí tratamos: «Probes semos hogaño, tan probes como cuando adoramos al Niño Dios en el Portal de Belén. Pero la probeza es nuestra honra y nuestra paz. La misma sopa y las mismas migas que comíamos entonces comemos ahora»³¹.

Los pastores con un lenguaje propio serán una constante dentro de los villancicos de Navidad y en obras dramáticas. Una lengua que, como dijimos, se ha denominado sayagués, y «esta lengua pastoril es un conjunto complejo de elementos de diversa procedencia convencionalmente organizados con una clara intención estética: leonesismos, cultismos, y pseudocultismos, arcaísmos y lengua general de la época»³², sin corresponderse a un dialecto realmente, y que se irá deformando hasta llegar a las postrimerías de los Siglos de Oro de la literatura española³³. Junto a esta lengua, una imitación lingüística intencionadamente vulgarizante, está la «fabla». Ésta es confundida con el sayagués frecuentemente, pero no es más que la imitación del «lenguaje antiguo», arcaico, con el fin de establecer un ambiente de antigüedad. Aunque no se puede trazar una línea divisoria tajante entre ambas, pues siempre se halla algún elemento coincidente³⁴.

El autor de nuestros villancicos continúa la pauta marcada por la tradición literaria: se vale de tres pastores (Alifonso, Gil y Grigoriuio), que se expresan en una «lengua especial», para crear un villancico de Navidad. Pero esta lengua dista mucho del sayagués y de la «fabla», aunque podamos encontrar algunos rasgos comunes.

Los rasgos que la identifican en el nivel fonético-fonológico son la vacilación de átonas (*senifiquia, dispuelta, Grigoriuio, durmil, siguiamente, vamosos, menudo, fenitamente*); variaciones en la vocal tónica por razones etimológicas (*mesmo*); la *o* se cierra en *u* en el pronombre *nos* (*nus, dilhus/ de irnos*); la *no*

³⁰ Alborg, J. L.: op. cit., pp. 506-609.

Wilson, E. M. y Moir, D. (1974): *Historia de la literatura española. 3 (Siglo de Oro. Teatro)*, Barcelona, Ariel, pp. 24-27.

Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J. y Zavala, I. M. (1978): *Historia social de la literatura española*, Madrid, Ed. Castalia, p. 174.

³¹ Pérez Galdós, Benito (1979): *El caballero encantado*, Rodríguez Puértolas, J. (ed.), Madrid, Ed. Cátedra, p. 134.

³² Weber de Kurlat, F. (1949): «El dialecto sayagués y los críticos», *Filología*, T.I., pp. 48-49.

³³ Weber de Kurlat, F. (1959): «Formas del sayagués en *Los Coloquios Espirituales y Sacramentales* de Hernán González de Esclava (México, 1610)», *Filología*, T.V., pp. 248-262.

³⁴ Salvador Plans, A. (1992): *La «fabla antigua» en los dramaturgos del Siglo de Oro*, Cáceres, Univ. de Extremadura, pp. 9-19.

diptongación de *o* (*pos*); vocalización de la velar agrupada (*prefeutamente*); presencia de vocales epentéticas (*Alifonso, coroquel creo que*); aféresis (*arrepairaba*); el encuentro de dos vocales provoca la desaparición de una de ellas que se asimila, es decir, se reduce el hiato con el fin de buscar un mayor paralelismo con la oralidad, para intentar representar la lengua hablada: *cacel que hace; comun/ como un; marrebozol/ me arrebozo; me santolja/ se me antoja; sacerca/ se acerca; marragal/ me arraga*.

En las consonantes es patente la asimilación de la oclusiva bilabial sonora (*tamien*); la oclusiva dental sonora se pierde en posición intervocálica (*toos, siguiamente, quea, remeo, too, aentro, poemas, vestíos, toiquios, suo*), se pierde en final de palabra (*magestá*), vocaliza en *Mayre* y llega a aspirarse, igualmente, en posición intervocálica (*sereniha*); la nasal alveolar sonora aparece como refuerzo ante *ch* (*muncho*); trueque *r/l* (*señol, menestel, correl, dilnus/ de irnos, rechistal, dulmiendo, m despielte, dal, durmil, dulmil, duelme, tenel*) y trueque *d/l* en *albiertes*; la fricativa alveolar se pierde en *paece* y se asimila en *llevalle*; trueque *n/l* (*anguna, angunos*); aspiración de *f-* en *juerza*; metátesis en *marragal/ me agarra, prefeutamente/ perfectamente y probes*.

En el nivel morfológico cabe destacar la presencia del sufijo *-iquio* (*mesmiquio, senifiquia, corderiquios, Grigoriquio, toiquios, costiquia*); la alteración en el orden de los pronombres en *me santolja/ se me antoja*; el uso arcaico del femenino *la Pantasma* y el participio *acío/ hecho*.

Tras haber analizado los rasgos lingüísticos que caracterizan a estos pastores, llegamos a la conclusión de que pertenecen al español vulgar³⁵, aunque, por ejemplo, la aspiración de *f-* y el uso del sufijo *-iquio* los acerca al área geográfica de las hablas murcianas, del español hablado en Murcia. Pero la conjunción de rasgos vulgares para imitar el habla de estratos sociales bajos, utilizados arbitrariamente y sin seguir ninguna norma, nos lleva a pensar que se trata de un lenguaje artificial inventado, que al reunir determinados rasgos del español hablado en Murcia, podríamos acuñarle la denominación de «panocho», por ser ésta una lengua inventada, «una parodia burlesca de los menos cultivados, hecha desde la ciudad»³⁶. Ésta nació en Murcia y ha sido utilizada por numerosos escritores para caracterizar el habla de la huerta, lo que le ha llevado a ser confundida con el dialecto murciano o las hablas murcianas, según la terminología adoptada por Muñoz Garrigós³⁷.

³⁵ Así se puede advertir si procedemos a la comparación con los rasgos estudiados por Muñoz Cortés, Manuel (1958): *El español vulgar*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Educación, Ministerio de Educación Nacional. (1973): «El habla de la huerta», *El Libro de la Huerta*, Ayuntamiento de Murcia. (1992): «Variedades regionales del español»: op. cit.

³⁶ Muñoz Garrigós, José (1995): «Historia de las hablas murcianas», *Historia de la lengua española en América y España*, Univ. Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 393-401. Cita también el «panocho» como habla artificial de cultivo literario local García Mouton, Pilar (1994): *Lenguas y dialectos de España*, Madrid, Arco-Libros, p. 35.

³⁷ Muñoz Garrigós, José: op. cit.

En el tercer nocturno aparecen unos «infantillos» que van a cantar un villancico al Niño Dios. Para ello deciden imitar a una caterva de negros que «a Belén se encaminaron/ y hallá en su lengua chiñesca/ al Niño dios hablaron». Nos llama la atención el hecho de que los negros «imitados» se expresen en una lengua «chiñesca». Estos negros distan mucho de los que estudiamos en el anterior villancico, los cuales arrastraban unas peculiaridades lingüísticas dictadas por la tradición literaria. Aquí, a pesar de que encontramos rasgos que enlacen con la citada habla de negros, existe un rasgo predominante: la neutralización /r/ a favor de /l/ que nos recuerda el habla de chinos³⁸. Así aparece *neglo, mijol, hombre, polque, podel, subil, disil, velda, cuelpo, quelel, sel, sabel, hablal, palabra, glande, poleloso*. Junto a éste se aprecia seseo (*presiosa, sielo, sielu, gase, disil*), velarización de consonantes iniciales (*golvel/ volver, gase/ hace, gasel/ hacer*); la aspiración de -s (*too quelemo/ todos queremos*); vocales cerradas o>u (*lu blancu, bunica, niñu, comu, neglicu*); vocales tónicas sin diptongar (*simple, bono*) y vacilación de átonas (*mijol/ mejor*).

En la morfología se muestran ejemplos del sufijo -ico (*neglico*), errores en la concordancia de géneros (*tan bunica, tan presiosa/ el niñu*) y el empleo del verbo «ser» por «estar».

Como se puede observar, la deformación del habla de negros llega a separar los personajes de uno y otro villancico. Ahora el autor, alejado de la corriente literaria de la que se nutrieron los dramaturgos de los Siglos de Oro, nos presenta, desde la imitación de unos niños, un habla deformada, plagada de vulgarismos inventados, con los que intenta reflejar la dificultad que tienen unos personajes extranjeros para expresarse en español.

En suma, el autor representa a sus personajes mediante tres tipos diferentes de lengua: registro culto del español, un registro vulgar, que podría enlazarse con el panocho, y un habla deformada con la que imitan a un colectivo de negros. La lengua indica aquí una diferenciación social, por lo que no habría que olvidar la aportación de la Sociolingüística, ya que el hecho lingüístico en un contexto social es «el fruto de la relación entre una estructura social y una estructura lingüística»³⁹. María, José y el Ángel se expresan mediante un registro culto, mientras que los pastores se valen de un registro vulgar. La imitación del habla de negros se realiza a través de una lengua aún más degradada, que roza en algunos momentos la «incomprensibilidad». A tenor de lo cual, habría que pensar en la noción de prestigio, pues según el «renombre» y el «buen crédito» de los

³⁸ Un fenómeno común a otras lenguas, como el portugués. De esta forma se demuestra en el portugués que pronuncian los chinos de Macau, estudiados en Nogueira Batalha, Graciete (1996): «O português falado he escrito pelos chineses de Macau», *Homenaxe á Profesora Pilar Vazquez Cuesta*, coord. por Ramón Lorenzo y Rosaria Álvarez, Univ. de Santiago de Compostela, pp. 203-212.

³⁹ Moreno Fernández, Francisco (1990): «Las reglas del método sociolingüístico», *Estudios sobre variación lingüística*, ed. por Francisco Moreno Fernández, Alcalá de Henares, pp. 103-114.

personajes, así será la lengua que utilizan⁴⁰. Dentro de la escala social, establecida según la idea de prestigio, las «deidades» se situarían arriba de la escalera, los pastores en una zona media-inferior y los negros en la inferior.

Concluyendo, podemos decir que los autores de ambos villancicos se valen de la lengua para expresar intencionadamente aquello que desean, y recurren a la caracterización lingüística de los personajes que intervienen en sus obras. No debemos olvidar que en un texto literario no se está describiendo un estado de lengua, sino una lengua ideal, tal como afirma Bustos Tovar⁴¹; además, los textos literarios no deben ser considerados el único testimonio para llevar a cabo una historia de la lengua más fidedigna⁴². Por lo cual, tales lenguas serían «lenguas inventadas», una serie de peculiaridades fonético-fonológicas, morfológicas y, en menor medida, léxicas, que utiliza un autor determinado para dotar a su texto de realismo, de comicidad, de sátira, según el móvil que le empuje a realizarlo. En este caso nos inclinamos por considerarlas un «efecto de realismo» en el texto, más que de comicidad, al ser escritos de temática religiosa que se representarían en una iglesia.

La lengua indica la procedencia geográfica o el estrato social de los personajes que aparecen en los villancicos. Pero a su vez es éste el único instrumento que poseen para adorar al Recién Nacido, y el más valioso, además de saber que no van a ser discriminados por expresarse como mejor y más auténticamente saben, ya que «todos alabamos/ Dios Niño tu Nacimiento/ Danos Gracia, y de la gloria/ Al fin el sumo contento».

⁴⁰ Alvar, Manuel (1990): «La lengua, los dialectos y la cuestión del prestigio», *Estudios sobre variación lingüística*, op. cit., pp. 13-26.

⁴¹ Bustos Tovar, J. J. de (1992): «Algunos aspectos de las formas de enunciación en textos medievales», *Actas del Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, II*, Sevilla, Arco-Libros, pp. 569-577.

⁴² Díez de Revenga Torres, Pilar (1996): «Fuentes documentales para una sociolingüística histórica: los textos notariales», *Estudios de Sociolingüística, Sincronía y Diacronía*, ed. por Pilar Díez de Revenga y José M^a Jiménez Cano, Murcia, D. M., p. 48.