

JOSEFINA PEREZ TEIJON

APORTACIONES AL ESTUDIO
DE LA LITERATURA
POPULAR Y BURLESCA
DEL SIGLO XVIII
(LEXICO Y FRASEOLOGIA)



SALAMANCA

1990

INDICE GENERAL

	págs.
Dedicatoria	7
Advertencias preliminares	9
INTRODUCCION	11
Algunas observaciones sobre el teatro neoclásico, con especial atención al sainete	11
CAPITULO I.	
1. LÉXICO	23
1.1. Cultismos y neologismos con raíces griegas y latinas	23
- Presencia del cultismo y su función dentro de los sainetes	25
- Presencia del cultismo en la literatura erótico-burlesca	30
- Conclusiones	31
1.2. Arabismos	32
1.3. Galicismos	35
- Consideraciones generales.	
- Galicismos referidos a prendas de vestir o relacionados con ellas..	39
- Vocablos relacionados con el peinado	44
- Vocablos relacionados con los medios de locomoción	45
- Vocablos referidos a la gastronomía	45
- Vocablos referidos a aposentos y a objetos relacionados con la casa	46
- Vocablos referidos al baile	47
- Vocablos relacionados con el mundo de la milicia	47
- Vocablos referidos al juego	48
- Vocablos y expresiones con significado nuevo	48

CAPITULO II.

2. LEXICO Y SEMANTICA POPULARES O GERGALES	51
2.1. Gitanismos	51
- Consideraciones generales.....	51
- Gitanismos pertenecientes a distintos campos nocionales.....	54
2.2. Prevaricaciones idiomáticas	60

CAPITULO III.

FRASEOLOGIA	64
3.1. Locuciones: Consideraciones generales	64
- Locuciones nominales.....	64
- Locuciones adjetivas	65
- Locuciones verbales.....	66
- Locuciones adverbiales.....	67
- Locuciones interjectivas	68
- Variantes de locuciones	68
3.2. Refranes, frases proverbiales y modismos. Sus variantes	69
- Consideraciones generales.....	69
- Refranes y frases proverbiales.....	71
- Variantes de refranes y frases proverbiales	74
3.3. Formulas de cortesía. Saludo y despedida.....	79
- Consideraciones generales.....	79
- Saludos: esquema general.....	80
- Despedidas: esquema general.....	80
- Saludos:	
1. Fórmulas de salutación + vocativo o viceversa	81
2. Fórmula del tipo «buenos días, felices días»	81
3. Fórmula donde aparece el nombre de Dios o su equivalente	82
4. Beso la(s) mano(s), los pies	84
5. Viva usted	85
6. Bien venido	85
7. Salú y pesetas, salú y gracia.....	86
8. Servidor	86
9. Otras fórmulas.....	86
10. Fórmulas donde aparece "Hola"	86

Despedidas:	
-1. Adios	87
-2. Adios + vocativo y viciversa	87
-3. Ir o andar con Dios	89
-4. Otras fórmulas con el nombre de Dios	89
-5. Fórmulas de nivel de habla vulgar	89
-6. Hasta + complemento de tiempo	90
3.4. Otros usos del vocativo , esquema general:.....	91
-1. Uso del nombre propio	91
-2. Sustantivos con su valor habitual	92
-3. Nombres de parentesco	92
-4. Otros vocativos	93
-5. Formas afectivas	93
-6. Fórmulas de ruego	94
-7. Imperativos demostrativos	94
3.5. La interrogación y la respuesta	94
- Interrogación	94
- Disposición del vocativo en la pregunta	96
- La respuesta	96
- Juramentos	97
- Refuerzos de la negación	98
3.6. Enlaces y referencias en el discurso.	98
- Partículas continuativas	98
- Manera de cerrar el diálogo	99

CAPITULO IV

4.1. La afectividad	101
- La interjección	101
1. Dolor (físico o moral)	102
2. Temor	102
3. Admiración	102
4. Alegría o placer	102
5. Avisar o llamar la atención	102
6. Deseo	102
Imperativos con valor interjetivo	103
- Maldiciones	103

- Imprecaciones de cumplimiento imposible.....	104
- Bendiciones.....	104
- Expresiones de buenos deseos	104
- Frases invocativas a Dios y a los Santos.....	104
- Insultos	105
- Piropos.....	107
OBRAS CONSULTADAS.....	108
ABREVIATURAS	111
BIBLIOGRAFIA GENERAL	113

ADVERTENCIAS PRELIMINARES.

A pesar de nuestro intento, es casi imposible reseñar todo el léxico y fraseología de los sainetes y literatura popular del siglo XVIII y , más aún, de comentar una mínima parte de ellos. Hemos intentado, no obstante, recoger algunos de los aspectos más interesantes y más frecuentes por lo que respecta al léxico y a la fraseología.

Sin embargo, abrigo el temor de que este trabajo no va a ser debidamente estimado porque es difícil apreciar la labor casi benedictina que supone el recoger datos, consultar diccionarios, deshechar palabras y frases, valorar otras etc., etc., teniendo además en cuenta la escasa bibliografía que existe sobre los distintos aspectos tratados.

La riqueza y variedad idiomática está en función de la gran variedad de personajes que van desfilando por las escenas de los sainetes y que como 'fiel reflejo' de la sociedad de entonces, son a su vez "reflejo del habla viva" de las distintas clases sociales, con predominio del pueblo llano. Es justamente en el pueblo donde este tipo de teatro se recluye y de él extrae lo más genuino de sus expresiones.

Después de las afirmaciones que acabamos de hacer (y que deliberadamente hemos entrecomillado) de que este teatro refleja el habla de las clases populares, no debe olvidarse tampoco, que el sainete es literatura y como tal tiene naturaleza artística y, por tanto, debe poseer, como es evidente, por su propia naturaleza, elementos y aspectos de índole netamente literaria, reflejados tanto en el plano del contenido como en el de la expresión (sobre todo en la expresión) porque al ser literatura para un público heterogéneo, tiene que resolver por medio del lenguaje las exigencias que este tipo de espectador plantea, que más que tensión dramática, espera y desea de estas obras, escape humorístico, reflejado éste, como decimos, por medio de un lenguaje característico, un lenguaje que admite una serie de peculiaridades que afectan a múltiples aspectos de la realidad de nuestro idioma pero en el que predominan sobre otros, los aspectos expresivos.

Es obvio que tampoco nos podemos olvidar de la dificultad que entraña el tratar de precisar el habla del pueblo con la sola información que este tipo de te-

atro nos brinda. Ya Eugenio Asensio¹ decía que 'la novela picaresca comparte con el entremés el dominio de la capa inferior de la sociedad donde campean los instintos primarios', y, añade más adelante 'suele incluirse el entremés, con justicia, entre los géneros que de cerca describen tipos y costumbres. No cabe, sin embargo afirmar que constituye un género radicalmente verista, trasegado del natural, una 'tajada de vida'[...]. Sólo con infinitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro relista, archivo de la vida de una época, a pesar de su mayor adherencia al lenguaje cotidiano, de sus personajes vulgares, goza desde su nacimiento de una amplia libertad imaginativa.

También debemos hacer otra observación; aunque en los sainetes es el lenguaje popular el que goza de más firme asiento, no todo es lenguaje popular o jergal, los personajes populares son buen exponente de un tipo de lenguaje 'urbano'², aunque en muchas de esas ocasiones descubramos el propósito de velada sátira o de cruda burla. Por el contrario, debemos constatar también que las personas de más relieve social incluidos los nobles, muestran, como señalamos en el prólogo, un gran entusiasmo por lo popular y por las formas de vida más llanas, este entusiasmo queda reflejado en el léxico. Y, aunque la mayor parte de este léxico pertenece a la lengua común lo que particularmente nos ha interesado, y de ahí los varios apartados de que consta este trabajo, es el vocabulario que aún siendo común a la lengua hablada, pertenece a estratos más peculiares, bien sea del habla popular o jergal, bien sean cultismos, extranjerismos etc.

Tampoco hemos dejado de señalar aspectos importantes de la fraseología en la que son tan ricos los sainetes; todo tipo de locuciones (sustantivas, adjetivas, verbales etc); refranes y frases proverbiales, variantes de éstos; fórmulas de cortesía, saludos, despedidas etc. etc. Todo aparece allí desafiando un poco el afán purista del siglo que con tanto empeño despreciaba lo popular.

Para terminar quiero dar las gracias a cuantas personas me brindaron su ayuda para la elaboración de este trabajo, especialmente a mi maestro el profesor Rafael Lapesa que me orientó en los estudios del siglo XVIII, al profesor José Antonio Pascual que tuvo la paciencia de leerlo y me hizo una serie de observaciones interesantes, también al profesor Ricardo Senabre que le pedí consejo y ayuda para la elaboración de alguno de los capítulos.

1. E. Asensio. *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 30.

2. Manuel García Blanco, *B.R.A.E.*, T. XXIX, enero-abril, 1971.

INTRODUCCION

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL TEATRO NEOCLÁSICO Y EN ESPECIAL DEL TEATRO POPULAR.

Es importante subrayar la escasa atención que ha prestado la crítica al estudio de los sainetes (si exceptuamos los de don Ramón de la Cruz) y en general a todas las formas de teatro popular del siglo XVIII, no obstante la fama de que gozaron en su época pese al despegue de la Corte oficial y de las críticas que recibieron por parte de los defensores del teatro neoclásico. El siglo XVIII fue, por otra parte, un siglo eminentemente crítico y revisionista, de ahí que las mejores obras de teatro sean las satíricas.

En principio, tenemos que señalar, que las formas barrocas seguían imperando y esto hizo que se produjese una reacción favorable a la vuelta a los motivos grecolatinos según la norma clásica siguiendo a Aristóteles interpretado a la manera de los preceptistas como Nicolás Boileau. Como modelos más inmediatos tomaban a Corneille y Racine para la tragedia; Molière para la comedia.

Nuestros dramaturgos se contentaban en más de una ocasión en traducir obras francesas (son numerosísimas las traducciones que se hacen en aquel momento) y con imitar su estilo imponiendo la razón y la sobriedad sobre las pasiones y el idealismo. El teatro es el lugar en que aparece más violento el choque entre las ideas antiguas y las nuevas.

Las traducciones más frecuentes eran las que se hacían sobre autores ya consagrados en la literatura francesa como Corneille, Racine y Molière. El propio Ramón de la Cruz tradujo *Bayaceto* de Racine y *La enferma del mal de bodas* (1754) de Molière. Pero no sólo se traducen las obras de las grandes figuras, también dramaturgos de segundo orden³.

Algunos de los traductores lo hacen subvencionados para el teatro de los Sitios Reales y muchas de las traducciones fueron impulsadas por Aranda y Grimaldi en el reinado de Carlos III. Sin embargo, el juicio sobre las traducciones del francés no es favorable, el pueblo seguía prefiriendo a Calderón y su escue-

3. Menéndez Pelayo, *Ha de las ideas estéticas*, T. III. Censura los versos que de algunas traducciones se hacen.

la. También se hacen refundiciones de otros autores, por ejemplo de Lope de Vega, de sus obras se suprimían principalmente las partes líricas para adaptarlas a la enseñanza moral que se pretendía. No sólo se tradujeron obras francesas, el teatro italiano también fue conocido; Goldoni y Alfieri, entre otros, fueron los dramaturgos más representados en España.

Pero con todo la admiración por Francia y lo francés superaba con mucho a la que se podía tener al resto de las naciones europeas. Esta admiración fue impulsada por el advenimiento de la dinastía francesa⁴ y se nota sobre todo en las capas altas de la sociedad (ya lo veremos al tratar de los galicismos) y en lo académico.

No caló el teatro afrancesado en el gusto español pero también es justo reconocer que con él España se hizo notar en Europa y que las polémicas que se levantaron son una muestra de lo que se leía y el interés que al menos despertaba este tema.

Hubo, como en todo, defensores y detractores del teatro español. Entre los defensores podemos destacar a Romea, Huerta, Nipho y los Jesuitas exiliados. Lo atacaron, Nasarre, Clavijo, los Moratines, Iriarte y Forner entre otros. Andioc⁵ comenta la poca afición que los madrileños tenían al teatro áureo y, "sólo aparecen -dice- de vez en cuando unas cuantas comedias calderonianas que parecen gozar de una discreta consideración". Según el testimonio de este mismo crítico, son pocas las obras del insigne dramaturgo que consiguen mantenerse en cartel más de uno o dos días, y en un tiempo de aproximadamente cuarenta años el porcentaje de obras de Calderón disminuye prácticamente en la mitad.

Sin embargo, a pesar de todo, es el comediógrafo a cuyo repertorio se acude con más frecuencia en el siglo XVIII, algo similar a lo que ocurrió en los siglos de oro. Pero no deja de ser cierto que la aceptación de este teatro antiguo y, en particular el de Calderón, tenía una aceptación simplemente regular.

Andioc⁶ se inclina a creer que Calderón tenía más aficionados entre el público acomodado, o sea, entre una minoría culta, que entre las clases populares; aunque parece que tampoco suscitaba grandes entusiasmos entre estos espectadores, más bien asistían a las representaciones por la fuerza de la costumbre. Sin embargo es comprensible que el drama del siglo XVII dejase de interesar a todo aquel grupo de espectadores que buscaba en el teatro la mera diversión.

La polémica llegó a su punto culminante con la prohibición oficial (Real Cédula de 11 de junio de 1765) de los Autos Sacramentales. Los Autos Sacra-

4. Agustín del Sanz, *La tragedia y la comedia neoclásicas*, (Hª General de las literaturas hispánicas), T. IV, 1ª parte, p. 112. "El fervor galo intensificado por las modas sociales de la corte afrancesada de Madrid desde la entrada en ella como rey de España Felipe V, nieto de Luis XIV, hecho importantísimo que coincide con los comienzos del siglo (1701). La instauración de la Casa de Borbón en España hace más intenso el afrancesamiento, pero, como ya se ha advertido, sin esta dinastía hubiese sido lo mismo ya que fue sólo un episodio de época más del prestigio francés en Europa".

5. Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1987. p. 29.

6. *Ibidm.* p. 24.

mentales se venían representando para conmemorar y servir de adorno a las fiestas del Corpus. José Clavijo y Fajardo en 1762 desde su periódico *El Pensador*, y bajo la protección de Aranda y Grimaldi, fue uno de los polemistas más encarnizados, con unas razones de moral católica muy poco convicentes, como aquellas de que "las expresiones más tiernas y devotas se conviertan en risa y escarnio proferidas por alguna actriz que haya dado nota o cuya conducta sea opuesta a lo que refiere" Defendió, por otra parte, los Autos Sacramentales Juan Cristóbal Romera aludiendo a su simbolismo, no entendido por sus detractores. Sin embargo, según el estudio de R. Andioc, antes citado, parece que en esta prohibición no solamente tomaron parte los "impios" y "volterianos" sino que también se debe tener en cuenta y no pasar por alto los nombres de varios clérigos o seculares "poco sospechosos de heterodoxia y no obstante enemigos acérrimos de la representación de los autos" (346).

También es fácil suponer, como ya lo había hecho Cotarelo, que la falta de interés podía radicar en el cansancio que el público sentía hacia este tipo de representaciones que ya no encajaban con las costumbres de entonces, aunque como dice Andioc "Resulta difícil admitir que un espectáculo tenido por de poco interés suscitase una contienda polémica, si bien bastante breve; mas tampoco queda huella de ninguna manifestación de descontento por parte de un público generalmente propenso a expresar su disconformidad en los corrales" (347) y además los autos duraban en cartel varias semanas (alrededor de una tres semanas) con recaudaciones bastante importantes y, por supuesto, superiores a las de las comedias de santos, aunque parece que eran una serie de elementos ajenos a los autos las que garantizaban ese mínimo de representaciones formadas por sainetes, entremeses, tonadillas etc. Sería entonces el conjunto y, a la vez la variedad, lo que despertaba el interés del público. También ayudaba a esa asistencia el que el auto representase a la vez un espectáculo religioso y profano magníficamente decorado, con unos gastos de puesta en escena importantísimos, con una complejidad y suntuosidad para figurar acontecimientos portentosos, milagros etc, que le confieren "un indudable parentesco con las comedias de teatro, y más concretamente con las de magia o las de santos, que al fin y al cabo era todo uno, por lo que en 1787 quedaron comprendidas las dos clases en la misma prohibición" (Andioc, p.355); porque para poner al alcance del público los misterios sagrados y a la vez intentar divertirlo, era necesario utilizar todos los procedimientos, e incluso superar los de la comedia profana. Sin embargo, sus enseñanzas constituían un obstáculo para la implantación de las nuevas enseñanzas del teatro neoclásico.

Esta reacción frente al barroquismo calderoniano desemboca en el neoclasicismo como exponente de la vuelta a la norma y al sujeción. No quiere decir que se prescindiera totalmente de la inspiración, pero esta quedaba encauzada en el marco de las unidades, o lo que es lo mismo, por unas reglas estéticas imbr-