

El lenguaje arcaizante de los
dramaturgos posrománticos

María Isabel Martín Fernández

Uno de los elementos más significativos de la literatura romántica se halla en la utilización de temas y ambientes históricos (1). Mesonero expone paródicamente este rasgo aplicándolo a la indumentaria de su supuesto sobrino:

«La primera aplicación que mi sobrino creyó deber hacer de adquisición tan importante, fue a su propia física persona, esmerándose en poetizarla por medio del romanticismo aplicado al tocador.

Porque (decía él) la fachada de un romántico debe ser gótica, ojiva, piramidal y emblemática.

Para ello comenzó a revolver cuadros y libros viejos y a estudiar los trajes del tiempo de las Cruzadas; y cuando en un códice roñoso y amarillento acertaba a encontrar un monigote formando alguna letra inicial de capítulo, o rasguñado al margen por infantil e inexperta mano, daba por bien empleado su desvelo y luego poníase a formular en su persona aquel trasunto de la Edad Media» (2).

Los dramaturgos románticos evocan o, más generalmente, imaginan el mundo medieval y renacentista. No pretenden con esto llevar al escenario los hechos reales de la historia, de la que sólo «captan la anécdota, el detalle pintoresco, pero no su esencia ni su sentido. Es un puro pretexto para poner en pie sobre el escenario unos personajes —vestido, voz, ademán— que no en su raíz, sino en su superficie, están puestos en conexión con la historia» (3).

En ese ambiente enmarcan un mundo imaginado de sentimientos y acciones, un conflicto romántico. Por eso los autores se inspiran frecuentemente, no ya en la historia, sino en la leyenda y la tradición literaria.

Esta característica continúa en la novela histórica de aventuras, «hija, más o menos legítima, de la novela histórica romántica» (4), que ofrece títulos como **Carlos V o venganzas reales**, de J. Vázquez y Sánchez; **Doña Sancha de Navarra**, de M. Fernández y González; **Sancho el Bravo**, de T. Tárrago y Mateos; **El condestable de Castilla**, de M. Torrijos; etc. (5). Son novelas escritas, como los dramas románticos, «sin conciencia histórica» (6).

Decoración, vestuario, ademán, algún nombre o detalle histórico, etc., producen fácilmente la evocación de épocas remotas. Y, en este sentido, uno de los resortes más eficaces es la utilización de una lengua de sabor antiguo. El dramaturgo (o novelista), porque sabe que es suficiente, se limita a desperdigar a lo largo de la obra un número mayor o menor de arcaísmos, que, debido a su carácter

exótico, el receptor capta rápidamente para asociarlos a tiempos lejanos. Por el contrario, la utilización constante en el drama de un lenguaje arcaico lo haría no sólo enigmático en ocasiones, sino también aburrido y excesivamente alejado de su propia sensibilidad.

Esta alternancia de lenguaje actual y antiguo, así como el anacronismo, la impropiedad, e incluso la creación del arcaísmo por analogía con otras formas existentes, son resortes lingüísticos de ambientación perfectamente válidos, en cuanto que el lenguaje del teatro es convencional (7), porque su cometido no es reflejar el hecho del lenguaje con exactitud científica, no porque esto sea anti-dramático, sino porque es innecesario o, mejor aún, inconveniente. Lo importante es conseguir la ambientación deseada, a través de los elementos, falsos o no, que el público acepta (por motivos psicológicos, culturales, etc.) La sensibilidad es el móvil del espectador, y todos los caminos que logren conformarla son válidos (8).

Como gran parte de la literatura decimonónica se halla ambientada en épocas remotas, la utilización de arcaísmos es uno de los rasgos característicos de su lengua. Esto puede observarse fácilmente en cualquier drama histórico del Romanticismo (9), como también en la novela histórico-folletinesca, de la que E. Tierno Galván afirma: «Distanciamiento lo hay en casi todos los aspectos analizables del relato histórico-folletinesco. En parte, por el lenguaje que en ocasiones se aproxima a la **fabla**» (10).

La prolongación de este rasgo en los dramaturgos posrománticos, J. Echegaray y sus seguidores L. Cano, E. Sellés y J. Dicenta, es el objeto del análisis que nos proponemos realizar.

Ante la copiosísima producción que todos ellos ofrecen, seleccionamos un elevado número de obras del dramaturgo que marca las directrices del grupo (11). Con respecto a sus seguidores, basta tomar como modelo tres dramas de L. Cano (12), así como de E. Sellés (13) y J. Dicenta (14).

En estas obras se observa que Echegaray y sus seguidores no abandonan el rasgo de ambientación histórica que veíamos en la literatura romántica y en la novela popular del siglo; pero advertimos en ellos una preferencia neta por situar los dramas en el S. XIX, en su propia época. Por consiguiente, los temas medievales y áfines, característicos de la literatura inmediatamente anterior, son ya sólo un vestigio que reaparece de forma esporádica en este teatro; de ello ofrece un claro exponente el grupo de dramas que nos ocupa: diecinueve presentan ambientación contemporánea, y sólo seis retornan al pasado: E. Sellés sitúa **La Torre de Talavera** en la E. Media. L. Cano retrotrae **La muerte de Lucrecia** al S. VI a. de C., en la cercanías de Roma; no es ésta una ambientación usual en la literatura del siglo.

J. Echegaray sitúa en la E. Media los dramas **En el puño de la espada** y **En el seno de la muerte**; **La muerte en los labios**, en el S. XVI; y **El hijo de hierro y el hijo de carne**, en los comienzos del Renacimiento.

De J. Dicenta no tratamos ningún drama histórico, porque es un

aspecto casi nulo en su producción (15). Esto se debe, posiblemente, a dos razones fundamentales: en primer lugar, sus conflictos tienen una función dramática indirectamente social, cuya amalgama con ambientes no coetáneos a esa sociedad resultaría incongruente y anacrónica. En segundo lugar, J. Dicenta comienza a estrenar en 1888, precisamente cuando Echegaray, Sellés y Cano empiezan a eliminar del escenario los ambientes históricos.

Las fechas de estreno de los seis dramas citados reflejan una etapa de utilización de épocas remotas, la cual llega hasta 1888. El verso es preferido sobre la prosa en este tipo de obras: sólo los dos estrenos de Echegaray de 1880 y 1888 se hallan en prosa.

Pero en todos estos casos lo histórico queda, como en el teatro romántico, relegado a un plano superficial y secundario. La atención de los dramaturgos se centra en construir, ideándolo, el mundo sentimental de unos personajes, extraídos de la historia o imaginarios. Por ese motivo, los conflictos podrían igualmente desarrollarse en la época misma de los autores (16).

Esta utilización de temas históricos, con la que nuestros dramaturgos prolongan un elemento constitutivo de la literatura precedente, es correlativa de usos lingüísticos arcaicos, que no se ciñen sólo a los dramas de época, sino que se extienden también, como se irá viendo, a los ambientados en el S. XIX.

Es preciso examinar, en primer término, los distintos tipos de arcaísmos y la utilización que nuestros autores ofrecen de ellos. Sólo a partir de las características que este análisis ofrezca de dicho lenguaje, podrán conjeturarse las funciones que éste desempeña en el teatro del último tercio del S. XIX. En ellas estará la explicación de la distinta frecuencia que ofrece por autores y épocas.

Estos arcaísmos son de tres tipos, que iremos viendo paulatinamente: léxicos, sintácticos y librescos.

I) ARCAISMOS LEXICOS

Existe a lo largo de todos estos dramas un fuerte predominio de los arcaísmos sintácticos frente a los léxicos, que constituyen tan sólo el 28'4 %.

Su índice de aparición es mucho mayor en verso que en prosa, hallándose en el primer tipo de dramas el 92'5 % de los ejemplos. Esta desproporción se debe, de una parte, al mayor número de formas de uso exclusivamente literario; y, de otra, quizá al aprovechamiento que los autores realizan para completar la medida de los versos. En menos casos estos términos vienen motivados por la rima, como veremos.

En general, destaca más la variedad que la frecuencia en la utilización de estos arcaísmos, ya que algunos aparecen una sola vez a lo largo de todos los dramas que nos ocupan.

Veámoslos:

tristura por «tristeza» resulta sobremanera afectado en un drama de ambiente moderno:

Cuando es tanta su tristura, (P. N. 837)

Otros están puestos en boca de criados del S. XIII, para crear el ambiente de éste:

guisa, que en la E. Media estaba bastante generalizado (17), con el significado de «a manera». Con notoria impropiedad, el dramaturgo transforma la expresión arcaica «a guisa de», posiblemente por imperativos de la medida del verso (18):

**En fin, los cuatro
preparáronse en la guisa
de gente que va a juzgar
y busca la luz divina. (P. N. 527)**

Al mismo tiempo, **guisa** facilita la rima **í-a** entre el 2.º y el 4.º verso. Existe en este ejemplo una comparación, cuyo nexa es **en la guisa/de**, entre la actitud de **los cuatro** y la de los jueces que desean la iluminación, la ayuda de Dios para hacer justicia. En el mismo verso se halla otro arcaísmo más: la enclisis del pronombre.

La preposición **so** (19), que equivale a «debajo de»:

**Pero el hombre al fin es hombre,
y so lo que hay aquí dentro
(Golpeándose el pecho.)
está en poder de una hermosa,
ya no es suyo. (P. N. 451)**

Observemos que su única aparición es impropia, porque sobra: no es lo que hay debajo del corazón, sino el corazón mismo, en su sentido metafórico tradicional, lo que **está en poder de una hermosa**:

Priesa (20):

**Venid conmigo de priesa,
venid y vos lo veréis, (P. N. 533)**

Sin que exista motivación ambiental o humorística, L. Cano va a utilizar este arcaísmo (21):

L.—**Pues, entonces a firmar.**

ESC.—**¿Tanta priesa?... (Gloria, 141)**

En este otro ejemplo, Cano lo precisa para la rima:

MOZO.—**Diez o doce;**

y uno, inglés, que mete priesa.

CAB. 1.º—**Pues a la mesa. (Gloria, 70)**

E. Sellés lo emplea en la versión de 1884 de **Las Vengadoras**, sin que exista ninguna motivación; tal vez por eso lo elimina en 1892:

¿No tiene usted priesa? (Las Vengadoras, 63)

En dramas de ambiente histórico se hallan **noramala** y **nora-buena**. El primero posee el valor de la expresión «mandar a alguien noramala», es decir, echarlo de un sitio:

**¡Váyase muy noramala
el escudero insolente!** (P. N. 260)

D. G.—**Es mi deber...**

G.—**Norabuena. (La torre de Talavera, 7)**

J. Dicenta y E. Sellés utilizan las formas **en redor** y **en rededor**:

Mire usted en rededor suyo. (Luciano, 9)

¡Todo cerrado en redor! (El cielo o el suelo, 77)

Para los ambientes de los siglos XIII y XIV, Echegaray y Sellés utilizan el arcaísmo **prez** («valor», «precio» o «mérito») (22):

**escoltada por mi gente,
que es de confianza y de prez,** (P. N. 463)

Sellés lo utiliza al mismo tiempo para la rima:

**Os devuelvo vuestra prez:
mas temed que en trueco tal
pierda el amor maternal
lo que ganó la honradez. (La torre de Talavera, 22)**

Entre los dramas que estudiamos de estos autores, sólo en los de Echegaray se halla la conservación de la F-. Los ejemplos aquí proliferan. Se encuentran casi siempre por motivos de ambientación. En el S. XIII:

**A este castillo feudal,
¿no trajo jamás el viento
el enamorado acento
de la musa provenzal?
¿Ningún trovador llegó
bien amado o mal ferido?** (P. N. 512)

Aquí el arcaísmo puede hallarse por motivos de ambientación, pero también para contribuir al posible carácter paródico de los dos últimos versos, que hacen referencia a la poesía amorosa trovadoresca. En la transferencia de esta cualidad de dicha poesía al personaje que la difunde, el trovador, radica el carácter tal vez irónico de los versos, que contienen un tópico muy traído a lo largo de toda la literatura: el sentimiento de amor no correspondido identificado con el dolor físico, la herida.

Mayor número de ejemplos nos ofrece el ambiente renacentista. El término arcaizado es siempre «hierro»:

**Ferrato, como perito de artefactos de fierro, (N. I. 69)
¡con el fuego de su mirada ablandó el fierro!** (N. I. 17)

Con una anacronía total (23), sitúa en el S. XIX el siguiente ejemplo:

J.—**Quería encontrar remate
para cietra obra de mérito.**
T.—**¿Para la fábrica nueva?**

J.—No es obra de piedra y fierro.

T.—Pero ¿es...?

J.—De misericordia

obra, (P. N. 655-6)

En este caso no se trata de ambiente dialectal (el personaje es madrileño). El arcaísmo, por una parte, evita la cacofonía que pudiera existir en «piedra y hierro»; y, por otra parte, refleja la actitud humorística del hablante, debida al regocijo por su **obra**, que no es material.

Un personaje moderno manifiesta su humorismo mediante una expresión muy quijotesca:

V.—(A PEDRO.)

¿A dónde te lleva Nieves?

P.—A desfacer un entuerto. (P. N. 873)

Del mismo modo, sólo en Echegaray encontramos, y en pocas ocasiones, el arcaísmo **do**, variante poética de «donde», sin diferenciar épocas:

¡Mis secos labios posar
do posó sus labios trémulos! (P. N. 112)

¿Qué más, conde? (Y observad
a dó llega mi delirio.) (P. N. 343)

Lo mismo sucede con **doquier** y **doquiera**. Se presentan con escasa frecuencia en diversos ambientes:

sombras por doquier avanzan... (P. N. 793)

¡Y es la noche tan oscura
que sombras hay por doquier!
¡Su letra!... ¡Pienso que lloro! (P. N. 83)

Se observa en estos versos una adecuación de la naturaleza, en su fase negativa de oscuridad y sombras, al estado anímico del hablante. Los elementos **noche**, **oscura** y **sombras**, cuyo grado de intensidad se amplía mediante **tan** y **por doquiera**, incluyen también un contenido figurado y tópico de «tristeza», que se concreta, se especifica en el último verso.

A pesar de que el arcaísmo poético **doquiera** se introdujo hacia 1490 (24), el autor lo retrotrae a 1285:

Ahora la muerte doquiera;
muy pronto el asalto fiero... (P. N. 461)

Tampoco la forma **aqueste** se halla en ninguno de los dramas que estudiamos de Sellés, Cano y Dicenta; sólo se encuentra en los de Echegaray. Es un arcaísmo mucho más frecuente que los anteriores, como adjetivo o pronombre, con sus variantes genéricas y numéricas. El autor lo utiliza tanto en dramas históricos como contemporáneos, pero siempre en verso. En ningún caso este término pretende reflejar un lenguaje rústico, sino un estilo elevado o arcaizante (25). Muchas veces es un artificio para solventar dificultades mé-

tricas. Si es perfectamente coherente oírlo en boca de personajes del S. XIII o XIV:

**De aquestos divinos lazos,
de aquestos divinos seres, (P. N. 365)**

O en estos otros casos, en los que es fácil advertir la presencia del arcaísmos por imperativos de la medida de los versos:

**y la historia de su muerte,
en aqueste pergamino
dejó escrito el infeliz. (P. N. 540)**

**y al menos por una vez
aquestos helados mármoles
comprendan lo que es la vida
al ver tu hermoso semblante, (P. N. 537)**

Se realiza aquí una prosopopeya en **mármoles**, así como la antítesis vida/muerte; esta última se contiene en el tópico que la identifica con el «frío»: son los mármoles de un panteón.

En boca de personajes del S. XIX es muy amanerado y muchas veces no tiene otro cometido que lograr las ocho sílabas:

**Dos años ha que, anhelante,
(...)
preparo aquesta jugada
y aqueste supremo instante. (P. N. 124)**

Se observa que la apócope arcaica **ha** se halla también por esa misma razón.

El adverbio **presto** es utilizado por Echegaray, Cano y Sellés para ambientar dramas históricos:

**Presto vuelvo, no temas; (P. N. 595)
Vete al punto, y torna presto. (La muerte de Lucrecio, 10)
Presto entrará. (La torre de Talavera, 9)**

Sin embargo, en los dramas echegarayanos, este arcaísmo presenta su mayor frecuencia en ambientes modernos, en verso siempre, lo que vuelve a evidenciar el deseo del autor por crear un estilo elevado (26):

**¡Memorias, acudid presto!... (P. N. 225)
Haz porque nos deje presto. (P. N. 675)**

Por el mismo motivo lo utiliza en alguna ocasión Sellés:

Y que pasará tan presto. (El cielo o el suelo, 11)

De forma anacrónica, Echegaray sitúa en los siglos XV y XVI, e incluso en 1285, el verbo **aprestar-se**, que hizo su aparición en la lengua hacia 1633 (27). Veamos algún ejemplo:

**Mal se apresta a recibir
a su señor y a su dueño; (P. N. 330)**

Quiero que estés prevenido y que te aprestes a la lucha. (N. I. 59)

El autor no emplea el sustantivo más que en época de Carlos V; su utilización es, por tanto, más rigurosa (28):

**que no hiere más profundo
que yo, ni con más presteza.** (P. N. 472)

Sellés y especialmente Echegaray ofrecen una nueva muestra de su gusto por la ampulosidad, por el texto afectado, en la copiosísima utilización del **cual** en frases comparativas en que sustituye a «como» (29). Se halla siempre en verso. Ambos autores lo utilizan en los dramas estrenados en o antes de 1888. Los ejemplos son numerosísimos. Veamos alguno:

Al que cual tú se hundió bajo sus ruinas... (P. N. 509)

Y yo, cual siempre, obedezco. (El cielo o el suelo, 7)

**Ya rival enconada que celebra
su triunfo, cual rugiendo se desata
volcán ahogado que su cárcel quiebra.** (La torre de Talavera, 35-36)

Es un arcaísmo muy utilizado por otros autores románticos, como Zorrilla:

**«Y cual vos, por donde fui
la razón atropellé.»** (30)
**«Mi juventud me atormenta
cual pudiera la vejez.»** (31)

El adverbio exclamativo **cuál** por «cómo» inicia muchos versos de Zorrilla. **Don Juan Tenorio** comienza precisamente así:

«¡Cuál gritan esos malditos!» (32)
«¡Cuál corren delante de él!» (33)

Con este mismo valor se halla algunas veces en Echegaray:

**oye, madre, cuál retumba
en las olas el romper.** (P. N. 236)

En este otro ejemplo incluso sitúa el término, como Zorrilla, al comienzo:

**¡Cuál rueda por su mejilla
de terror lágrima hirviente!** (P. N. 79)

Con su carga acentual, este comienzo exclamativo realza la intensidad afectiva de **lágrima**. Este sustantivo se halla destacado artificialmente por el singular y la carencia de presentador; aparece, así, como arquetipo del llanto. La truculencia (**terror**) se enfatiza, además, mediante la aliteración de fonemas vibrantes en el 2.º verso. Muy escasas son también las ocasiones en que Sellés y Echegaray utilizan **cuál** como sustituto exclamativo de «qué»:

¡Cuál infortunio mayor que el de perderte! (Las Vengadoras, 75)

¡Cuán amargo será el desengaño! ¡Cuál cruel será el castigo! (P. N. 441)

Ambos exclamativos comunican su carga enfática a los adjetivos **amargo** y **cruel**. Este ejemplo condensa varios elementos retóricos: la entonación exclamativa; la ampulosidad de dos exclamativos literarios (**cuán** y **cuál**), más comunes en verso que en prosa; la variación formal de los mismos para un único contenido («qué»); la distribución paralelística de ambas oraciones.

En J. Dicenta no hallamos la forma **cuán** y es poco frecuente en los dramas que también nos ocupan de Sellés y Cano:

¡Cuán errador proceder! (El cielo o el suelo, 42)
¡Cuán extraña pregunta! (La muerte de Lucrecia, 25)

En las obras de Echegaray es, por el contrario, incluso más frecuente que «cuál». Lo utiliza como adverbio exclamativo, nunca como nexos comparativo, con el fin de intensificar el grado del adjetivo al que se antepone (34). Es un vocablo que produce gran ampulosidad:

¡Mi Beatriz!... ¡Mi amor!... ¡Cuán bella! (P. N. 596)
¡Cuán feliz!... Pero, ¡ay Dios mío! (P. N. 117)

Pero también en alguna ocasión lo utiliza en prosa:

¡Calla; escucha, escucha cuán angustiosa es su respiración! (P. N. 614) (35)

E. Sellés utiliza, para el S. XIV, la forma **cuyas** como pronombre interrogativo, equivaliendo a ¿de quién? (36):

**Sepulcro, más que fin, a tanto ultraje
dio esta torre feudal de Talavera;
aquí la ley es vuestra, vuestro el mando:
¿cuyas las manos son que me atormentan?** (La t. de Talavera, 16)

En una ocasión, J. Dicenta refleja el carácter proletario de uno de sus personajes mediante el femenino de **calor** (37):

sola, sin la calor de nadie. (Juan José, 39)

Echegaray caracteriza el habla aldeana del tío Lesmes, para el que el sustantivo **color** sigue siendo femenino en el S. XIX:

Como guapa, sí que es guapa. Unas carnes y una color... ¡Ni Tomasa, la carnicera, tiene la color más encendida! (P. N. 1239)

Obsérvese, cómo, en cambio, utiliza el nombre propio sin artículo, lo que es poco común en el habla rural.

El autor lo había utilizado ya en verso, evidentemente para conseguir la rima:

**Su color es encendida,
y parece haber llorado.**

**De niño y enamorado
se llora sólo en la vida. (P. N. 673)**

En este mismo autor encontramos el adjetivo **grande** sin apocopar, cuando debería estarlo (38). Es un uso enfático (39):

¿Tan grande afecto le tienes? (P. N. 530)
¡Ay, cuán grande desaliento! (P. N. 214)

Para completar la medida:

**digo que es grande bobada
acobardarse en la vida
porque al Destino le plazca. (P. N. 793)**

Del mismo modo utiliza **tercero**:

y os casáis en la capilla de Roger antes del tercero día. (P. N. 577)

Para completar la medida del verso:

**En esa muerte, hija mía,
que te finge la pasión,
hay siempre resurrección
antes de tercero día. (P. N. 842) (40)**

Por lo mismo, el autor aprovecha la vacilación existente en la expresión «algu(o) que otro...» (41):

**Entre la copa de ojén
la ceniza del cigarro
y alguno que otro terrón
de azúcar allí esparcido, (P. N. 706)**

Muy escasamente utilizan Sellés, Cano y Echegaray el caso contrario, es decir, la apócope, en los adjetivos «malo» y «bueno», seguidos del sustantivo «hora» (42):

**que me dio, como a culpable,
en mal hora una mujer. (Gloria, 142)**
salgamos de esta casa, donde en mal hora entraste por vez primera.
(P. N. 403)

En buen hora. (La torre de Talavera, 25) (43)

También es arcaizante el empleo de la forma apocopada del presente de indicativo del verbo hacer, **ha**. Se halla siempre en expresiones temporales, en todo tipo de ambientes y sobre todo en verso. No aparece en los dramas que tratamos de J. Dicenta. He aquí unos ejemplos:

Ha poco más de un año. (Las Vengadoras, 60)
**Albornoz, veinte años ha
era un hermoso mancebo. (P. N. 331)**

Aquí la medida del verso requiere el arcaísmo, como en este otro ejemplo:

**Dos años ha que partió;
dos años, ¡qué largo tiempo!** (P. N. 107) (44)

Sólo Echegaray utiliza alguna vez la apócope vulgar **diz** por «dice» (45), porque la requiere la medida de los versos:

**Y la leyenda al llegar
a este punto, diz que luego
que todo quedó en sosiego,** (P. N. 517)

**Leyendo un libro de amor,
por pasatiempo tan sólo,
diz que Francesca y Paolo** (P. N. 715)

También se halla algún caso de **si** con el antiguo matiz concesivo (46), de forma similar a como aparece a veces en el **Quijote** («Si le acometieran todos los arrieros del mundo, no volviera pie atrás», I, 3). Los ejemplos son escasos y aparecen en dramas de diversa ambientación; así, en el S. XIII:

**Ni he de salir sin él, si el firmamento
encima de la torre se viniera.** (P. N. 548)

En el S. XIV:

**si le doy de noche abrigo
¡ay! ¡si en campaña le hallo!** (La torre de Talavera, 9)

En el S. XIX:

**Pero yo no me resigno:
ni soy manco ni soy mudo,
y me llamo don Tozudo
si me llame don Benigno.** (P. N. 914)

En estos versos, la calificación que el propio personaje se atribuye, «tozudo», se ha convertido en nombre propio para conseguir humorismo. Esa identificación que existe, al fundirse el nombre y el calificativo (**don Tozudo = don Benigno**), es una hipérbole, un modo de exagerar el hablante su actitud.

A través de todo esto puede observarse que los arcaísmos léxicos son bastante variados, pero poco frecuentes en general. Muchas veces, como se ha visto, se hallan por motivos de ambientación, pero otras muchas responden sólo a imperativos de la medida y, en ocasiones, de la rima de los versos.

2) ARCAISMOS SINTACTICOS

Ofrecen muy escasa variedad y, por el contrario, una frecuencia extraordinaria. En este sentido destacan dos netamente: la utilización del imperfecto de subjuntivo en su forma **—ra**, con carácter ponderativo, en sustitución del potencial simple, con el 28'6 %, y el pronombre átono enclítico, que arroja el 23'5 % del conjunto total de arcaísmos.

El imperfecto de subjuntivo en —ra en sustitución del potencial simple (47) se presenta, por tanto, como el arcaísmo más utilizado por estos dramaturgos. Es sobre todo abundante en Echegaray y Sellés; Cano lo utiliza más esporádicamente; incluso Dicenta ofrece algunos ejemplos. Sin embargo, en los dramas que estudiamos estrenados a partir de 1888 es ya muy escaso. He aquí algunos ejemplos de este arcaísmo en su época de esplendor:

**¿No le parece a usted, tía,
que la debieran ahorcar? (La Pasionaria, 63)**
**si sólo por mentir maté a Nebreda,
por trocar en verdades sus calumnias,
yo conmigo, culpable, ¿qué no hiciera? (P. N. 750)**

Aquí el arcaísmo viene motivado por exigencias de la rima. Lo mismo sucede en este otro:

**¡Si tal creyera de ti,
si yo tal cosa pensara
por liviana te matara
y por miserable a mí! (P. N. 357)**

Más tarde también lo utilizará J. Dicenta:

**Nadie viéndote así dormido, débil, [...] fuera capaz de hacerte daño.
(El crimen de ayer, 21) (48)**

El pronombre átono enclítico es especialmente numeroso en los dramas de ambiente histórico. Lo utilizan Echegaray, Sellés y Dicenta. Coincidiendo con el anterior, este arcaísmo sólo se halla muy esporádicamente a partir de 1888. La colocación es precisamente una de las mayores diferencias en el orden de palabras entre el castellano antiguo y el moderno (49). Veamos cómo lo utilizan nuestros dramaturgos en obras de ambiente histórico:

¿Fugóse el conde? (La torre de Talavera, 34)
y fuíme con Jacobo. (P. N. 592)
Al cabo dasotóse tu lengua; eres buen calvinista. (P. N. 635)

En muchas ocasiones la enclisis se halla por imperativos de la medida o rima de los versos. He aquí algún ejemplo:

**en luchas de ambición y de cariño
rindióse al fin la juvenil flaqueza. (La torre de Talavera, 17)**

**Cuando venció mi brazo en el combate,
yo siempre perdoné, decirlo puede
ese soberbio rey que a Francia vase. (P. N. 539)**

Echegaray utiliza a veces la enclisis de dos pronombres:

puerta del Paraíso antojósele a Raimundo. (N. I. 38)
**Tu terquedad es por ese mancebo, que metiósete en el corazón
(P. N. 605)**

Pero también hallamos muy frecuentemente el pronombre átono

enclítico en dramas ambientados en el S. XIX:

en viva línea angulosa

desplomóse rojo el rayo. (P. N. 827)

¡Vencióme esta carne flaca! (El cielo o el suelo, 30)

en verle cifrábase mi único consuelo, y no le vi. (Luciano, 32) (50)

El pronombre átono proclítico es, por el contrario, poco frecuente y solamente lo utiliza Echegaray. Mientras en el S. XIX el infinitivo, gerundio e imperativo exigían, como hoy, el pronombre pospuesto, en los siglos XVI y XVII se admitía en ciertos casos el orden contrario. El dramaturgo, siempre en ambiente histórico, echa mano del arcaísmo para no romper la rima y para completar la medida del verso:

**Juana, partamos al punto;
Roger, tu mano me presta,
que aquí se me acaba el aire,
que aquí se me hunde la tierra.** (P. N. 474)

**Razón tenéis; mas llamad
a Fernando, que al fin es,
como vuestro, leal; después
ese pliego le mostrad,** (P. N. 284)

**Y tú, mi noble conde, de mi cámara
el camino me muestra, que fue ruda
y sin descanso alguno la jornada.** (P. N. 521)

Aquí el arcaísmo posibilita la acentuación del verbo en la sexta sílaba, manteniéndose así el ritmo.

Aunque escasas veces y en formas de expresión arcaizantes que conserva la lengua, no podía dejar de hacer presencia en los dramas echegarayanos un tiempo tan pomposo como es el llamado futuro de subjuntivo. El autor lo utiliza, ambiental y cronológicamente, de forma muy dispar. Así, puede hallarse en épocas pretéritas:

**Con mi espada
atajaré, si necesario fuere,
al mismo rey si ciego se empeñara,** (P. N. 522)

Puede observarse un afán de eludir, mediante el futuro, la forma en —ra, que rimaría con el verso siguiente.

Pero oigamos también a personajes contemporáneos:

pero no le gusta tu hotel, casa de campo o lo que fuere, y se marcha.
(P. N. 940)

En **O locura o santidad** Echegaray crea un personaje de carácter muy afín al de Don Quijote, y, al mismo tiempo, su lengua es tan retórica y libresca como la de éste; tal vez por eso utiliza el llamado futuro de subjuntivo:

Diga el mundo lo que quiera, piense lo que pensare la duquesa, iré.
(P. N. 381) (51)

Pero existe la radical diferencia de que en Echegaray no hay intención paródica, y Cervantes, en cambio, «se burlaba de la ampulosidad y afectación de la lengua culta o literaria, y una de sus fuentes de comodidad era el habla arcaizante de Don Quijote». (52).

De todo esto se desprende que hay una mayor proclividad de estos dramaturgos hacia los arcaísmos sintácticos que hacia los léxicos; son menos variados, pero mucho más constantes. Aunque se hallan en prosa con mayor frecuencia que aquéllos, también son más abundantes en verso, porque, como se ha visto, su utilización muchas veces no está motivada por razones ambientales, sino por imperativos métricos, lo que sucede incluso en los dramas de ambientación histórica, como hemos podido observar.

3) De nuevo se inscriben nuestros dramaturgos en el lenguaje pomposo y carente de naturalidad mediante la utilización de expresiones arcaizantes de carácter eminentemente libresco, en todo tipo de ambientes, en verso y prosa. Veamos las más destacadas: **haber menester** (53), que se conserva aún hoy en la lengua como resto fosilizado:

tú has **menester** mi consuelo. (P. N. 243)
y si fuera **menester** la componen. (El crimen de ayer, 23)
quien tiene **remordimiento**
no ha **menester** delator. (El cielo o el suelo, 74) (54)

También se encuentra **por ventura**; es equivalente de «quizás», «acaso»:

¿**Por ventura**
me diste esa comisión? (Gloria, 18)
¿Y no sabe, **por ventura**,
que estoy prometida a Eduardo? (El cielo o el suelo, 19)
¿Usted sabe **por ventura**
lo que es el perder un hijo? (P. N. 166) (55)

Muchas veces esta expresión no parece sino una excusa para rellenar el verso. Lo mismo sucede frecuentemente con la fórmula **en puridad**, en ocasiones requerida por la rima:

tu sistema no es sistema;
es, en toda puridad,
la anarquía permanente
y el desorden general. (P. N. 809)
y un ingrato; en puridad,
ni merezco su bondad,
ni merezco su cariño. (P. N. 662)

Es frecuente en los dramas en verso de Echegaray, Sellés y Cano la expresión de uso literario **en pos (de)** («tras una cosa») (56):

Iban en **pos**
de todos y les pedía... (La Pasionaria, 42)
vas en **pos** de amor insano (Gloria, 98)
siempre del placer en **pos** (P. N. 218) (57)

Resulta libresco también el uso del adjetivo **menguado**; se halla aplicado especialmente al sustantivo **hora**, en el sentido de «hora desgraciada» (58):

**para ella en hora infeliz,
para él en hora menguada, (P. N. 313)
en hora triste y menguada, (P. N. 757)**

Y también como insulto, del mismo modo que puede serlo el término «desgraciado» (59):

**De la verja en el dintel
no hubo portero menguado
que nos echase, la puerta
dirigiendo al férreo marco. (P. N. 823) (60)**

Existe aquí una confusión de **dintel** con «umbral». La perífrasis de los dos últimos versos, para expresar «cerrando la puerta», parece tener finalidad humorística.

También se halla en alguna ocasión el verbo **amenguar**, que es un vulgarismo arcaico:

**y esto no amengua
ni mi lealtad, señor, ni mi respeto. (P. N. 510)**

A partir de 1888 estas expresiones librescas son ya muy escasas. Así, por ejemplo, E. Sellés en 1892 hace desaparecer de **Las Vengadoras** la siguiente fórmula de la primera versión:

Y después no los he menester. (Pág. 63)

Además de todo esto, se hallan algunas fórmulas características de nuestro teatro clásico, como **a fe** (61), que sirve para reafirmar lo que se dice. Es una expresión que se halla con frecuencia en dramas románticos; así, en **Don Juan Tenorio**:

«No a fe; contra todos juntos» (62)
«Sí, a fe; bebamos.» (63)

Entre nuestros dramaturgos, sólo Echegaray la utiliza y, además, con bastante frecuencia, sobre todo en dramas de época:

**¡A fe que eres hermosa! (N. I. 50)
¡Arrogante sois, a fe! (P. N. 289)**

Pero también en dramas de ambiente moderno:

**¡Buena memoria, a fe mía! (P. N. 896)
A fe que no entiendo una palabra. (P. N. 960) (64)**

Muy escasamente utiliza el autor la siguiente expresión de llamada, en dramas de época:

**¡Ah, de la gente! (N. I. 79)
¡Ah! ¡de la casa! (N. I. 79)
¡Ah de mis gentes!... (P. N. 370)**

Mención especial merece un aspecto muy importante de los dramas de ambientación histórica: las formas de tratamiento. De ellas se valen Echegaray y Sellés para situar a los personajes en la clase social a la que pertenecen y para indicar el grado de intimidad que existe entre ellos. Ya uno de los personajes de la novela popular indica que el voseo es uno de los rasgos característicos de «las novelas», refiriéndose, sin duda, a la novela histórico-folletinesca del siglo:

«—Señora, ¿por qué ese tratamiento de vos?

—Porque quiero hablar con el lenguaje que se usa en las novelas.» (65)

Hay que considerar que, anteriormente al S. XVI, el voseo era la forma respetuosa de tratamiento; el tuteo se reservaba para los de clase social inferior y para el trato familiar (66). Ambos dramaturgos siguen esta normativa cuando se trata de una ambientación anterior a dicho siglo; así, don Jaime, conde de Argelez, se dirige en estos términos al rey:

**Justicia, ¡oh rey!, a demandaros vengo,
aunque ya di comienzo por mi cuenta
a la que vos sin duda haréis más tarde** (P. N. 545)

El rey, en cambio, le contesta tuteándolo:

A punto vienes si justicia pides, (P. N. 545)

En **La torre de Talavera**, todos los personajes vosean a la Reina; así, doña Leonor:

**Perdonad: la madre
olvidó a la prisionera.** (Pág. 9)

Pero todos esos personajes, que son de la alta nobleza, también reciben de ella este tratamiento:

R.—¿Sois vos?
Dña. L.—Yo. ¿Qué os espanta? (Pág. 35)

En este drama, incluso el hijo vosea a su madre, dándole así un tratamiento respetuoso:

**¡Vos, madre, en el ruin espacio
de este torreón sombrío!** (Pág. 12)

Y ella, por el contrario, lo tutea: **¿Tú en tal riesgo?** (Pág. 12)

A veces existe una progresión en la familiaridad entre los personajes echegarayanos: Muntaner, cuando acaba de conocer a Raimundo, le da tratamiento de cortesía:

¿Con que tanto os regocija entrar ahí?... (N. I. 38)

En cambio, cuando sabe que es su hijo y llega el momento de la revelación de la paternidad, lo tutea:

Raim.—¿Y tú, quién eres?
Munt.—Mírame. (N. I. 106) (67)

El «vos» se desvalorizó tanto en el S. XVI que vosear a una persona implicaba, si no un insulto, una familiaridad íntima o superior categoría social por parte del que hablaba (68). Echegaray, sin duda influido por nuestro teatro clásico, lo incluye en uno de nuestros dos dramas ambientados en el S. XVI. Así, don Juan, conde de Orgaz, se dirige a D. Rodrigo, marqués de Moncada, en términos respetuosos:

**y al entregarlo he cumplido
mi misión, que es para vos.** (P. N. 282)

Don Juan se dirige a doña Violante con deferencia:

Vos lo habéis dicho, señora: (P. N. 286) (69)

Todos los criados vosean a sus amos; así, por ejemplo, Brígida a doña Violante:

**No. Poned el fin.
Yo vigilo; descuidad.** (P. N. 296) (70)

En cambio, en el otro drama ambientado en el S. XVI, el autor no se plantea problema alguno: todos los personajes se tutean. Esto mismo hace L. Cano en **La muerte de Lucrecia**, porque es un drama histórico, pero ambientado en Roma, en el S. VI a. de C.

Frente al vos, el tratamiento de **vuestra merced** es muy reducido, y sólo lo utilizan personajes echegarayanos. Mediante él, el autor intenta nuevamente caracterizar el habla aldeana, arcaizante, del tío Lesmes:

Se la di, que por eso vengo. Digo, a traerle a su merced la contestación. (P. N. 1238)

El segundo personaje que lo utiliza es Brígida, de comienzos del Renacimiento, fecha aproximada en que nace la fórmula (71). Conforme al uso de la época, Brígida lo aplica a personajes principales, pero no pertenecientes a la nobleza (en este caso les correspondería el «vuestra señoría» o «vuestra excelencia»):

no hubiera yo necesitado cuarenta años como su merced para dar con él. (N. I. 52)

Por quitar enojos a vuestra merced no dirá lo que pasó. (N. I. 62)

Esporádicamente se hallan en estos dramas que nos ocupan de Echegaray, Sellés y Cano expresiones de cortesía desusadas del tipo **por merced**, **hacer merced** (72), utilizadas sólo en obras de ambientación contemporánea. Así:

**Vas a hacerme la merced
de callar.** (*La Pasionaria*, 29)
Oiga... por merced. (*El cielo o el suelo*, 17)

No es merced. (Gloria, 148)
¡Si lo pido por merced! (P. N. 764) (73)

Por último, en ciertos dramas históricos hay correspondencia, como exige el decoro poético, entre los nombres propios de los personajes y la clase social a la que pertenecen, tal y como sucede en el teatro clásico. De este modo, existen para los personajes de la clase aristocrática nombres como Rodrigo, Violante, Laura, Fernando, Jaime, Beatriz, Leonor, Enrique, etc. Los criados o soldados, en cambio: Nuño, Ramiro, Brígida, Mendo, Garcés, Zurita, Cabrera, etc. (74).

En la frecuencia de todos estos arcaísmos precedentes, esparcidos a lo largo de las obras que nos ocupan, existen dos épocas que marcan perfectamente un cambio de actitud de los dramaturgos, no iniciado por Echegaray precisamente. En los dramas que de él nos ocupan se observa lo siguiente:

después de **Piensa mal... ¿y acertarás?**, de 1884, los arcaísmos disminuyen muy notablemente; se convierten ya en simples reminiscencias de la precedente y arraigada costumbre del autor. Esto resulta obvio si se observa que los siete dramas de esta segunda época arrojan tan sólo el 2'8 % del número total de arcaísmos. (**El hijo de hierro y el hijo de carne**, de 1888, se halla cronológicamente en la segunda época, pero constituye una excepción en ella en cuanto a la cantidad de arcaísmos, debido a su ambientación histórica. Por este motivo lo incluimos en la primera para todos los efectos.) Incluso, en el drama que cierra esa primera época hay ya algún indicio del cambio de actitud; y, así, el autor parodia el estilo ampuloso incluyendo el subjuntivo **—ra** en el texto, aunque, como hemos visto ya, había sido el más utilizado por él mismo. Dice Paquita pseudorrefinada:

¿Cómo pudiera la humilde Paquita corresponder a la magnanimidad de la ilustre personalidad que en usted resplandece? ¡Oh, mi magnánimo protector! (P. N. 1064)

En el drama que inicia la segunda época, **De mala raza** (1886), Echegaray pone en boca de un personaje la burla de la expresión **en puridad**:

Pr.— A mí, muy acertadas. Esta es mi opinión en puridad de verdad.

Ans.—Pues a mí, detestable. Dicho sea con tanta puridad y tanta verdad como don Prudencio. (P. N. 947)

Y es que concurren en sus dramas posteriores a 1884 dos circunstancias determinadas del bajo índice de frecuencia: se hallan en prosa y ambientados en el S. XIX. La avalancha de arcaísmos se concentra, por tanto, en la 1.^a época. Las razones se deducen de todo lo anteriormente dicho: en primer lugar, Echegaray utiliza con frecuencia el arcaísmo en los dramas de época con el objetivo de crear en el espectador la idea de lejanía en el tiempo, una ambien-

tación histórica, pretérita. Para conseguirlo se vale de los falseamientos que, como se ha dicho ya, el convencionalismo ofrece al lenguaje escénico; y hemos visto que el dramaturgo no vacila en caer en el anacronismo o en la utilización impropia. Por otra parte, en este primer grupo de dramas se hallan todos los escritos en verso, históricos o no históricos, y hemos podido ir viendo cómo el autor recurre muchas veces al arcaísmo para que el verso, ritmo, rima o estrofa continúen en su «molde». Esta preocupación por la métrica no la manifiesta sólo en la porción de literatura que de él nos ocupa, sino también en el largo discurso que dirigió a sus compañeros académicos (75):

«Sostener que la forma métrica ha de desaparecer, vale tanto como empeñarse en que desaparezcan los rayos de luz [...] Expresa, pues, la versificación este hecho importantísimo y trascendental en materias de estética: la reproducción y repetición constante de un período, la ley de periodicidad, en una palabra; y mientras este supremo principio de la naturaleza y del espíritu no se anule, y no es fácil que esto se consiga por el mal humor de un crítico o por el espíritu prosaico de otro o por la influencia pasajera y antiartística de la moda, o por imitaciones serviles de allende los Pirineos, subsistirá la forma métrica [...] lo prosaico con vestidura poética es caricatura insoportable, cuando no irritante profanación.» (Páginas 47-53).

Pero existen numerosos arcaísmos en esta primera época, aunque en dramas históricos o en verso, no exigidos por la ambientación o la rima; incluso, la única de este grupo de obras que se halla en prosa, **O locura o santidad**, presenta un alto porcentaje. Esto puede hacernos pensar que en su primera época Echegaray recuerda los dramas románticos, que, por ambientación y énfasis, se hallan plagados de arcaísmos. De todas formas, no cabe duda de que el autor, en estos casos, carga el texto de una afectación muy ampulosa.

En cuanto a sus seguidores, esta abundancia de arcaísmos sólo se reitera en los dramas de Sellés de 1877 y 1880, ambos en verso, pero únicamente de ambientación histórica el primero. Son casi nulos en 1892, en **Las Vengadoras**. Sellés parece seguir las directrices marcadas por el maestro.

En los dramas que nos ocupan de L. Cano, las formas arcaicas son, por el contrario, poco abundantes. El primero de estos estrenos es de 1883, y, por consiguiente, él comienza, antes que Echegaray, a manifestar un alejamiento de este tipo de lenguaje.

De todos modos, todo esto nos lleva a pensar en una época de vacilación, tanto en los temas históricos como en el lenguaje arcaizante, que abarcaría aproximadamente desde 1883 hasta 1888. En estos años los dramaturgos se darían cuenta de un cambio de gusto operado en el público hacia la preferencia por un teatro de carácter coetáneo en lenguaje y ambientación (76). No es precisamente casual que el Naturalismo llegara a España por estos años (77), y

que la característica más importante de su léxico sea «la inclusión del lenguaje del medio ambiente» (78).

Entre nuestros dramaturgos, J. Dicenta parece ser el más claro exponente de esta nueva tendencia: apenas aparece, en los dramas que de él nos ocupan, el lenguaje arcaizante; por cada arcaísmo de Dicenta hallamos 2 de L. Cano y 9 de E. Sellés. En cuanto a la ambientación, la nueva tendencia culmina en **Juan José**, donde se presentan las diferencias sociales del Madrid que vivían los espectadores mismos (79).

De todo lo que precede se deriva que los arcaísmos de nuestros dramaturgos no caracterizan personajes, en general. Sólo se halla, como respeto al decoro poético, la diferenciación de las clases sociales, en ciertos dramas de ambiente, a través del tratamiento, así como los nombres propios; la extracción proletaria de un personaje de Dicenta a través del femenino **la calor**; y la caracterización del origen aldeano de Lesmes, realizada por Echegaray mediante el femenino **la color** y el tratamiento **su merced**.

Se observa que todas esas formas arcaizantes son fácilmente accesibles a cualquier público medio; en este sentido es un teatro de mayorías. Esto explica también la ausencia total de arcaísmos semánticos

NOTAS

- (1) Así, por ejemplo, las **Leyendas** de Zorrilla o sus numerosos dramas históricos, cuyos temas se extienden desde los visigodos hasta los Austria: **El Rey loco** se remonta al s. VII y al palacio del rey Wamba. El **puñal del godo**, que tiene una segunda parte titulada **La calentura**, narra la leyenda de don Rodrigo. **El eco del torrente** se sitúa en el s. X. **Sancho García**, en el XI. **El encapuchado** se desarrolla a principios del reinado de los Reyes Católicos. **Traidor, inconfeso y mártir**, en el s. XVI. **Ganar perdiendo**, en el reinado del último de los Austria, Carlos II. Etc.
Son copiosos también los temas de ambientación histórica en el Duque de Rivas: **Ataúlfo**, **Aliatar**, **El duque de Aquitania**, **Malek-Adhel**, **Lanuz**, **Don Alvaro**, etc.
J. E. Hartztenbusch sitúa **Los amantes de Teruel** en 1217. **El Trovador**, de García Gutiérrez, en el s. XV. **La conjuración de Venecia**, de Martínez de la Rosa, en 1310. Etc.
- (2) R. Mesonero Romanos: **El romanticismo y los románticos**. BAE, t. 200, II. Madrid, 1967, pág. 63.
- (3) F. Ruiz Ramón: **Historia del teatro español**. 2.^a ed., Madrid, Alianza Editorial, 1971. pág. 371.
- (4) J. I. Ferreras: **La novela por entregas 1840-1900**. Madrid, Taurus, 1972, pág. 264.
- (5) Son innumerables las novelas históricas que ofrece el género folletinesco. He aquí otros títulos que ya en sí contienen dicho rasgo: **Viajes, hazañas y aventuras de un héroe del s. XIII**, de A. María del Valle y Serrano; **Juan II o el Bufón del Rey**, de M. Fernández y González; **Lucrecia Borgia**, del mismo; **Episodios del sitio de Pavía**, de R. López Borreguero; **El hechicero de Sancho el Bravo**, de Alfonso García Tejero; etc.

- (6) E. Tierno Galván: **Idocafismo y pragmatismo en el s. XIX español**. Madrid, edit. Tecnos, 1977. Pág. 15.
- (7) Peth Bogatyrev dice al respecto: «Au théâtre, il n'est souvent pas nécessaire de localiser avec précision la région d'où vient le campagnard représenté; c'est ainsi que l'acteur n'utilise que quelques-uns des traits caractéristiques d'une région et va parfois jusqu'à réunir, dans le langage de son campagnard, les traits caractéristiques de plusieurs dialectes [...] C'est pour cela qu'à mon avis, un dialecte artificiel de cette espèce possède pleinement le droit d'exiter sur la scène.»; «Les signes du théâtre», en **Poétique**, 8, 1971, pág. 522.
- (8) Así, por ejemplo, un espectador español fácilmente aceptará el origen venezolano de un personaje si utiliza el «che», algún diminutivo, entonación chilena, etc. Del mismo modo, puede aceptar para el s. XII todos aquellos elementos lingüísticos que le sugieran una época pretérita.
- (9) Como simple muestra, he aquí algunos de los arcaísmos de **Traidor, incomfeso y mártir**, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 1977: «seor», p. 56; «quienquier que fueren», p. 67; «priesa», p. 73; «os plugo», p. 87; «diz», p. 95; «mesmo», p. 113; etc.
- (10) **Ob. cit.**, pág. 26.
Incluso, [según el mismo autor, pág. 26, nota 17], una de estas novelas es un auténtico modelo de imitación del lenguaje de las siete partidas: la titulada **El Caballero de la Almanaca**, de Mariano González Valls.
- (11) Uno de los volúmenes de la colección de Premios Nobel, que se dedica a José Echegaray, **Teatro escogido**. Prólogo de A. Lázaro Ros. 5.^a ed., Málaga, Aguilar, 1964. Contiene los dramas siguientes: **El libro talonario** (1874), verso; **La última noche** (1875), verso; **En el puño de la espada** (1875), verso; **O la locura o santidad** (1877), prosa; **En el seno de la muerte** (1879), verso; **La muerte en los labios** 1880), prosa; **El gran galeoto** (1881), verso; **Piensa mal... ¿y acertarás?** (1884), verso; **De mala raza** (1886), prosa; **Sic vos non vobis** (1892), prosa; **Mancha que limpia** (1895), prosa; **La duda** (1897), prosa; y **A fuerza de arrastrarse** (1905), prosa.
En segundo término, José Echegaray, **Dramas varios**, Madrid, La Novela Ilustrada (sin año). Contiene los dramas: **El hijo de hierro y el hijo de carne** (1888), prosa; **El poder de la impotencia** (1893), prosa; y **La calumnia por castigo** (1897), prosa.
Para efectos de cita, a partir de ahora figurarán las siglas P.N. y N.I., respectivamente, junto con la página.
- (12) L. Cano: **La Pasiónaria** (1883), Madrid, 1890; en verso. **La muerte de Lucrecia** (1884), Valladolid, 1884; en verso. **Gloria** (1888), Madrid, 1888; en verso.
- (13) E. Sellés: **La torre de Talavera** (1877), Madrid, 1877; verso. **El cielo o el suelo** (1880), Madrid, 1880; verso. **Las Vengadoras** (refundición de 1892), Madrid, 1892; prosa. Haremos alguna referencia a la primera versión de este drama (1884), 4.^a ed., Madrid, 1884.
- (14) J. Dicenta: **Luciano** (1894); La novela teatral, Madrid, 15 de sept. de 1918; en prosa. **El crimen de ayer** (1908); La novela teatral, Madrid, 8 de julio de 1917; en prosa. **Juan José** (1895), Madrid, Taurus, 1965; en prosa.
A partir de ahora, estos dramas de L. Cano, E. Sellés y J. Dicenta figurarán con el título y página para efectos de cita.
- (15) Aunque también en este sentido hace alguna concesión al Romanticismo; así, realiza algo tan zorrillesco como es la exhumación del rey D. Pedro el Cruel, en su **Honra y Vida** (1889), uno de los primeros estrenos del dramaturgo, en verso.
- (16) En el drama **En el puño de la espada** el contexto histórico, época del emperador Carlos V, es sólo escenario para representar el conflicto entre dos amores y el honor. **En el seno de la muerte** trata el honor y el patriotismo. Se sitúa en 1285, en Aragón. Incluye, como detalle histórico, la aparición

de D. Pedro III de Aragón y algunas referencias a Fernán-Sánchez. **El hijo de hierro y el hijo de carne** se sitúa a comienzos del Renacimiento. Los dos primeros actos transcurren en Barcelona y el tercero en Venecia. Los personajes y la acción parecen absolutamente ficticios. Pero contiene algunos elementos ambientales, como la creencia en magias y hechicerías, referencias a la supremacía de Aristóteles y a la didáctica medieval. **La muerte en los labios** se ambienta en 1553, en Ginebra; desarrolla las circunstancias, imaginarias, de los días cercanos a la captura de M. Servet por los calvinistas. A lo largo del drama se hallan numerosísimas referencias a la vida y obra de este personaje histórico. Sin embargo, la acción principal se centra en la filiación de un personaje ficticio. La ambientación en 1351 que E. Sellés realiza en **La torre de Talavera**, junto con algunas referencias a Pedro el Cruel y la aparición de D. Enrique de Trastámara, constituyen tan sólo el marco donde se sitúan rivalidades y afectos. No hay más referencias históricas en este drama.

L. Cano, en **La muerte de Lucrecia**, dramatiza el trágico episodio que sobre ésta narra Tito Livio en **Historia romana**, libro I, cap. LVIII.

- (17) Vid. J. Corominas, DCELC, II, pág. 841b. Terminada la E. Media, Don Quijote lo emplea como término característico de los Libros de Caballerías.
- (18) J. de Valdés, en su **Diálogo de la lengua**, señala la expresión que corresponde a este significado: «Guisa solía tener dos significaciones [...] hombre de alta guisa, por de alto linaje, la otra [...] cavalgar a la guisa [...] agora dezimos a la brida; ya no lo usamos ni en la una significación ni en la otra; también se dezía a guisa por a manera». Madrid, Castalia, 1969, pág. 123.
- (19) Según el **Esbozo**, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, pág. 443, «so» únicamente tiene ya uso con los sustantivos capa, color, pena y pretexto. Pero no hace muchos años, la R.A.E., tanto en la **Gramática de la lengua castellana**, Madrid, 1908, pág. 185, como en la **Gramática de la lengua española**, Madrid, Espasa-Calpe, 131, pág. 125, enumera las preposiciones incluyendo **so**. También la incluye, entre otros, J. Moneva y Puyol: **Gramática castellana**. Barcelona, Labor (sin año), aunque señala «Esta preposición es cada día menos usada, con ventaja del bien hablar» (pág. 214).
- (20) Según J. Corominas, **Ob. cit.**, t. III, pág. 887a, **prisa** procede del anticuado y dialectal **priessa**, y hoy sigue empleándose en ciertas regiones de España. En nuestro ejemplo se halla en boca de una criada del castillo de Argelez, en los Pirineos.
- (21) Tal vez sea error de impresión.
- (22) J. Corominas, **ob. cit.**, t. III, pág. 867b: «Duplicado de **precio** es **prez** [...] es palabra sólo libresca en la actualidad (ya Covarrubias la da como antigua)».
- (23) Para la evolución F > H, vid. Penny, R. J.: «The reemergence of /F/ as a phoneme of castilian». **Z.F.RPh.** 1972, págs. 463-482. H. Meier: «La F no etimológica en español antiguo», en **Homenaje a Menéndez Pidal**, IV, Madrid, 1970, págs. 215-222.
R. Menéndez Pidal: **Manual de gramática histórica española**. 14.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 121-124.
F. Hanssen: **Gramática histórica de la lengua castellana**; París, Ediciones hispano-americanas, 1966, pág. 48. Etc.
- (24) J. Corominas, **ob. cit.**, t. II, pág. 190b.
- (25) **Aqueste** es anticuado y vulgar, según V. García de Diego, **Gramática histórica española**, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1970, pág. 213. J. Corominas, **ob. cit.**, t. II, pág. 424b, dice que en el s. XIX es ya amanerado y que en el s. XVII era propio sobre todo del estilo arcaizante por poético o en un tono de prosa muy elevado, o bien, por el contrario, como vocablo rústico. Ya Quevedo censuraba su utilización: «Mire lo que le digo, decimos todos por óigame; pues no se parecen los ojos a las orejas. **Aqueste**, por este: **agora**, por ahora. Son infinitas las veces que, pudiendo escoger, usamos lo

- peor». **Cuento de cuentos**, BAE. XLVIII, pág. 400.
- (26) Según J. Corominas, **ob. cit.**, t. III, pág. 881a, a partir de la época clásica este adverbio pertenece sólo al estilo elevado.
- (27) Según J. Corominas, **id.**, pág. 881b.
- (28) **Id.**
- (29) Vid. H. Keniston: **The syntax of castilian prose**. The University of Chicago, pág. 198.
- (30) J. Zorrilla, **Don Juan Tenorio**, 9.ª ed., Madrid, Austral, 1974, pág. 33.
- (31) J. Zorrilla. «Lealtad de una mujer y aventuras de una noche», en **Obras completas**, t., II, Valladolid, 1943, pág. 842.
Sobre todo Echegaray ofrece numerosos ejemplos. Cfr. P.N. 70, 78, 84, 101, 140, 164, 191, 221, 226, 234, 243, etc. **El cielo o el suelo**, 50, 18.
- (32) **Ed. cit.**, pág. 11.
- (33) **Id.**, pág. 16.
- (34) S. Fernández Ramírez, **Gramática española**. Manuales de la Revista de Occidente, Madrid, no presta gran atención a este exclamativo. Donde más explícito se manifiesta dice: «**lo...que** [sustituye] a **qué** o **cuán**: Ay, Nolo, no sabes las ganas que (=qué ganas) tengo de dejar de servir...», pág. 319. Para el **Esbozo**, **ed. cit.**, pág. 358, la lengua literaria sigue utilizando este término: «La forma apocopada **cuán** no se emplea más que como exclamativa y en lenguaje literario; el habla coloquial la sustituye por **qué**.»
- (35) Otros ejemplos en P.N. 100, 112, 115, 214, 240, 299, 614; N.I. 48.
- (36) Según J. Corominas, **ob. cit.**, t. III, pág. 933b, «Hasta el s. XVII fue muy vivo el uso de **cúyo** como interrogativo, sea en la interrogación directa (**¿cúyo eres?**) o en la indirecta», después quedó confinado a zonas arcaizantes, como la de Cespadosa y la del Interior argentino. Vid. P. Sánchez Sevilla, «El habla de Cespadosa de Tormes (en el límite de Salamanca y Avila)», **RFE**, XV, 1928, pág. 246.
- (37) Con respecto a los nombres abstractos en —or, S. Fernández Ramírez, **ob. cit.**, págs. 162-3 cita a A Rosenblat: «La lengua culta generaliza el masculino, y el femenino «va quedando relegado a los campos o al habla vulgar de las ciudades» [BDH II, 119]».
- (38) Para la apócope de los adjetivos, vid. S. Fernández Ramírez, **ob. cit.**, págs. 96-98.
- (39) J. Corominas, **ob. cit.**, t. II. S. v. **grande**.
H. Keniston, **ob. cit.**, pág. 302, dice con respecto a grand(e): «But **grande** shows both forms, and before nouns beginning with a vowel the full forms predominate.»
- (40) H. Keniston ofrece ejemplos de «tercero día», **ob. cit.**, pág. 303.
- (41) S. Fernández Ramírez, **ob. cit.**, pág. 97, anota que para la apócope «Hay vacilación en casos como [...] **De algun (o) que otro** [...], si no existe pausa melódica entre ellos.»
- (42) **Id.**, pág. 97: «Con buen y mal sólo encuentro **en buen hora** como arcaísmo.»
- (43) **En buen hora** se halla muy repetidas veces en el **Poema de mio Cid**; 13.ª edc., Madrid, Espasa Calpe, 1971:
«Fabló mio Cid Roy Díaz, el que en buen hora fue nado:» (v. 613, pág. 139)
«Fabló mí Cid, el que en buen ora çinxó espada;» (v. 78, pág. 109).
- (44) Otros ejemplos en P.N. 66, 76, 82, 123, 124, 248, 278, 339, 342, 249, 353, etc. **El cielo o el suelo**, 10, 35, 49, 48. **La torre de Talavera**, 8, 9. **La Pasionaria**, 63.
- (45) Rara vez se halla aislada y siempre en la forma **diz que**, según R. J. Cuervo: **Diccionario de construcción y régimen del español**, II, 815b. Vid. C. E. Kany: «Impersonal «dizque» and its Variants in American Spanish», **H. R. V. XIII**, núm. 2; abril, 1944, págs. 168-177.
- (46) Antiguo, según María Moliner, **Diccionario de uso del español**, Madrid, Gredos, 1975. S. v. **si**. No así en el DRAE, 19.ª ed., Madrid, 1970: «Empléase también como conjunción adversativa, equivaliendo a **aunque**.»

- Vid. J. Vallejo: «Notas sobre la expresión concesiva en español», **R. F. E.**, IX, 1922, págs. 40-51. Un exponente muy claro de las dificultades de interpretación que a veces entraña este *si* arcaico, se halla en el conocido ejemplo del **Poema del Cid**. Véase al respecto E. de Chasca, **El arte juglaresco en el «Cantar de mio Cid»**, Madrid, Gredos, 1967, págs. 65 y ss. A. Alonso, «¡Dios, qué buen vassallo! ¡Si oviesse buen señore!», en **R.F.H.**, VI, 1944, págs. 187-191, cree que ésta es una interpretación más correcta que la tradicional. L. Spitzer rechaza esta lectura, aceptando algunos aspectos de la nueva interpretación (*id.*, t., VIII, 1946, págs. 132-5). Martín de Riquer se inclina por la opinión de éste: **Revista Bibliográfica Documental**, t. III, 1949, pág. 249.
- (47) Vid. Ch. N. Staubach: «Current variations in the past indicative uses of the —RA form», **Hispania**, Washington, 1946, XXIX, págs. 335-362. J. E. Espinosa: «The use of the condicional form the subjunctive in Castilian Popular Speech», **Mod. Phil.**, XXVII, 1930, págs. 445-49. Leawitt O. Wright: «The indicative function of the —RA verb form», **Hispania**, XII, mayo 1929 (núm. 3), págs. 48-78.
- (48) Los ejemplos son innumerables. Cfr. P. N. 307, 295, 647, 652, 685, 688, 711. N. I. 6, 11, 40, 47, 50, 95, 117. **El cielo o el suelo**, 10, 19, 20, 37, 45... **La torre de Talavera**, 7, 8, 15, 16, 28, 38... **La Pasionaria**, 67, 84-85. Etc.
- (49) Vid. R. J. Cuervo: «Los casos encíclicos y proclíticos del pronombre de tercera persona», **Romania**, XXIV. R. Lapesa: **Historia de la lengua española**. 7.^a ed., Madrid, 1962, págs. 154 y 261. H. Keniston, *ob. cit.*, págs. 66 y ss.
- (50) Pueden verse más ejemplos en P. N. 384, 385, 501, 502, 536, 598, 615, 695, 914, 1036... N. I. 7, 8, 18, 73, 103, 112... **El cielo o el suelo**, 9, 10, 32, 45, 62, **Luciano**, 7, 19, 32. Etc.
- (51) Otros ejemplos en P. N. 313, 573, 1219.
- (52) A Rosenblat: **La lengua del «Quijote»**. Madrid, Gredos, 1971, pág. 33.
- (53) Vid. E. Seifert: «haber» y «tener» como expresiones de la posesión en español», **R.F.E.**, t. XVII, 1930, pág. 359.
- (54) Otros ejemplos en P. N. 98, 267, 339, 657, 723, 736, 427, etc. **Juan José**, 41.
- (55) Otros ejemplos en P.N. 304, 305, 441, 443, 647, 708, 855, 911, etc.
- (56) Así, por ejemplo, puede hallarse esta expresión en A. de Guevara: **Menosprecio de corte y alabanza de aldea**. Madrid. Clásicos Castellanos, 1915, 251, 4. Del mismo modo, en Fray Luis de León: **De los nombres de Cristo**, Madrid Cl. Castellanos, 1914, vol. I, 143, 15. G. Pérez de Hita: **Guerras civiles de Granada**. Primera parte, Madrid, 1913, 74, 19.
- (57) Otros ejemplos en P. N. 94, 516-7, 731, 797. **El cielo o el suelo**, 23, 48, 70. **Gloria**, 50, 142. **La Pasionaria**, 27, 122. Etc.
- (58) Cfr. «hora menguada» en M. Alemán, Cl. Cast., XCIII, 105; **Quijote**, R. M. 1928, V, 294; V. de Guevara, Cl. Cast., XXXVIII, 13.
- (59) **Menguado** en el sentido «escaso o falta de seso», puede hallarse en el **Quij.**, R. M., 1928, V, 317.
- (60) Otros ejemplos en P. N. 306, 308, 696, 791. **La torre de Talavera**, 29.
- (61) «A fe que me han de pagar los míos»: Lope de Vega. **El alcalde de Zalamea** Edit. Juventud, 1970, pág. 219.
- (62) *Ed. cit.*, pág. 122.
- (63) *Id.*, pág. 131.
- (64) Los ejemplos son numerosísimos. Cfr. P.N. 293, 298, 312, 317, 309, 345, 518, 605, 817, 868, etc. N. I. 12, 21, 35, 73, 74, etc.
- (65) Torcuato Tárrego, **Historia de un sombrero blanco**. La Novela de Ahora, número 104 (Madrid), pág. 17.
- (66) Vid. J. Pla Cárceles: «La evolución del tratamiento «vuestra merced», **R.F.E.**, t. X, 1923, págs. 245 y ss. R. Lapesa: «Personas gramaticales y tratamientos en español», **Rev. de la Universidad de Madrid**, vol. XIX, núm. 74, págs. 141-167. Hoy se usa en Buenos Aires «vos» para la intimidad; «usted» es ceremo-

nioso; y «tú», de poca confianza; cfr. F. Weber, «Fórmulas de tratamiento en la lengua de Buenos Aires», R.F.H. 1941, III, págs. 105-139 (sobre todo, 105-108).

- (67) Varias veces Echegaray se vale, en dramas de ambientación moderna, del tratamiento «usted» para reflejar el distanciamiento moral que existe entre dos personajes. Así, en *Mancha que limpia*:

M.—¿Me mira usted con enojo, don Justo?

J.—No; la miro a «usted» con tristeza.

M.—Me hablaba usted antes como se habla a una hija. Decía usted: «Oye tú, Matilde.» (P.N. 1147)

En *De mala raza*, don Anselmo primeramente tutea a Adelina:

Y ahora, Adelina, sal inmediatamente. (P.N. 964)

Pero, en cambio, cuando la cree adúltera, se distancia afectivamente de ella, lo que se refleja en un reiterado «usted»:

Está usted todavía en su casa [...] Se lo advierto a usted lealmente. [...] o conmigo o con usted, señora. Ya sabe usted a qué atenerse con respecto a mis intenciones. (P.N. 994)

El diálogo continúa de modo similar a éste.

Un personaje de E. Sellés se preocupa igualmente por el tratamiento:

R.— ¡Siempre «usted». Poco me amas!

Almas que se entienden bien

usan pronombre más llano:

tú... (El cielo o el suelo, 46)

- (68) R. Lapesa, «Personas gramaticales...», pág. 145.
En el s. XVII se robustece en este tratamiento el significado de inferioridad social aún más. Así, S. de Covarrubias dice en la palabra **vos**: «Pronombre primitivo de segunda persona del plural, aunque usamos del en el singular; y no todas veces es bien recibido, con ser en latín término honesto y común a todos». **Tesoro de la lengua castellana**. Edic. Martín de Riquer. Barcelona, 1943.
- (69) Para la concordancia de estos pronombres, véase F. Hanssen, **ob. cit.**, pág. 187. R. Lapesa, «Personas gramaticales...», págs. 162-4, en cuanto al «don», las causas que pueden determinar su empleo en la lengua no nacieron siempre de consideraciones de linaje o de jerarquía. Véase al respecto A. Marichalar: «El uso del «Don» en Garcilaso», R.F.E., XXXV, 1951, págs. 128-132.
- (70) En el primer diálogo que mantienen Brígida y doña Laura hay un pequeño descuido del autor (o del editor):

L.— **Le vi yo.**

Br.— **¿Al marchar le viste:** (P. N. 263)

Pero a partir de aquí, Brígida siempre vosea a su ama.

- (71) J. Pla Cárceles, **ob. cit.**, pág. 245, dice: «este tratamiento ya estaba en circulación en la primera mitad del s. XV, época en que parece haber sido equivalente a «vuestra alteza».
- (72) María Moliner, **ob. cit.**, s.v. **merced**.
- (73) Otros ejemplos en P. N. 845, 909. **Gloria**, 23, 115. **La Pasionaria**, 74.
- (74) La atención de la literatura a este aspecto del decoro poético requiere un estudio, como también las diferencias, que van desapareciendo indudablemente, existentes hoy entre los nombres propios de la ciudad y la aldea.
- (75) R.A.E.: **Discursos**. Serie IV. Madrid, Gráficas Ultra, 1948.
- (76) Vid. R. Senabre: «El influjo del público en la estructura de la obra literaria»,

- en **Coloquios de Historia y Estructura de la obra literaria** (marzo, 1967). Madrid. C.S.I.C., 1971.
- (77) Las primeras traducciones conocidas de novelas de Zola datan de 1880. **Una página de amor, L'Assommoir** y **Naná**, con las cuales el Naturalismo «toma carta de naturaleza en España», según L. López Jiménez, **El Naturalismo y España**. Madrid, Alhambra, 1977, pág. 19.
- (78) **Id.**, pág. 10
- (79) Aunque, evidentemente, en este drama el «problema social» esté planteado de una manera marginal y *simplista*. Vid. F. García Pavón, **El teatro social en España**, Taurus, 1962.