



**COMÉDIA DA PASTORA ALFEA. DE SIMÃO MACHADO**

Resum de la tesi presentada per assolir el grau de doctor en

Filologia per:

DANIELLE DUBROCA GALIN

DANIELLE DUBROCA GALIN

COMÉDIA DA PASTORA ALFEA,

de SIMÃO MACHADO

---

## OBJETIVO Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACION

El presente trabajo tiene dos objetivos fundamentalmente: uno, dar a conocer nuevamente la segunda comedia de Simão Machado, frecuentemente citada en manuales de literatura y por algunos críticos, pero muy poco leída por falta de ediciones asequibles. Era necesario, por tanto, fijar el texto, corrigiéndolo y presentándolo de forma legible, y, sin desfigurar su contenido, dar a conocer todas las modificaciones en el aparato crítico. El otro objetivo del trabajo es ofrecer un estudio de la lengua de S. Machado como representante de autor portugués en lengua castellana, en comparación con su ilustre predecesor Gil Vicente.

De estos aspectos tratamos en este resumen, así como de las posibles fuentes literarias de la obra que nos tocó estudiar: la Comédia da Pastora Alfea.

## I. EL AUTOR Y SU OBRA

### 1. SIMÃO MACHADO

Poco sabemos de la vida de Simão Machado. Aunque no se dispone de documentación fidedigna, parece que nació en Torres Novas, al norte de Santarém, en 1557. Su padre fue Tristão de Oliveira y su madre Grácia Machado. Se supone que su juventud transcurrió en Portugal, donde debió estudiar. Su nombre no aparece en ninguno de los catálogos hasta ahora publicados de estudiantes portugueses en Alcalá o Salamanca.

Tampoco se sabe por qué razones viene a España y entra en la Orden Franciscana, con el nombre de fray Buenaventura. Aparece en los catálogos de la Orden (Fr. Joannis de Soto, Biblioteca Universa Franciscana, tomo I, Madrid, 1732) como un miembro más, sin precisión de detalles, mientras que Barbosa Machado (Bibliotheca Lusitana, tomo II, Coimbra, 1965, pp. 539-540) señala su existencia en Barcelona, sin que se conozca la fuente de esa información. El dato de Barbosa Machado no ha podido ser comprobado por los actuales conservadores de la Orden Franciscana de la Provincia de Cataluña.

Sería interesante averiguar si bajo el apellido Oliveira y ese nombre de pila bíblico no se escondía algún descendiente de judío. Se sabe que en Portugal algunos nombres de árboles sirvieron de apellido a cristianos nuevos y que Cataluña fue en esa época un foco activo de judaísmo. Nos podemos preguntar, por consiguiente, si la enorme distancia que separa el Ribatejo de Cataluña no sirvió para burlar la vigilancia de la Inquisición. Recordemos algunas fechas: en 1580, cuando S. Machado tenía 23 años, sube al trono de Portugal Felipe II. Los judíos habían sido expulsados de

Portugal en 1496 (de España en 1492), aunque quedaron muchos criptojudíos, refugiándose los que salieron sobre todo en Amberes y Barcelona. Tal vez la proclamación en Portugal de un rey tan preocupado por la hegemonía de la religión católica haya motivado la partida de S. Machado hacia España, buscando una ciudad de seguros y numerosos compatriotas.

La Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira nos elucida con exactitud sobre la fecha de la muerte de S. Machado: 29 de junio de 1634. Prudentemente aquí la consignamos, aunque desconocemos su procedencia.

Por lo que atañe a la obra del fraile-escritor, tampoco nos podemos preciar de aportar gran novedad a lo que ofrecen tanto los diccionarios biobibliográficos como los estudios de literatura portuguesa: un "Soneto Castelhana" compuesto en Portugal en 1588, dos comedias publicadas en Portugal en 1601, Comédia de Dio y Comédia da Pastora Alfea, un Tratado do Purgatório, precedido de dos sonetos "em louvor de Fr. Dimas Serpi" y publicado en Barcelona en 1504. En 1632 publica un extenso poema de 32 cantos en castellano, en el que cuenta la vida y hechos de un jesuita, el padre Pedro Dias. Esta apología podría confirmar la hipótesis que hemos propuesto antes: ¿Por qué preocuparse de la vida de un jesuita? Si S. Machado era un cristiano nuevo, no sería extraño verlo glorificar la vida de un misionero que había contribuido con celo a la difusión del cristianismo. Este largo poema podría alejar posibles o fundadas sospechas de judaísmo de nuestro autor.

## 2. LAS EDICIONES DE LA COMÉDIA DA PASTORA ALFEA

El teatro de S. Machado se compone de dos comedias, que siempre se editaron juntas, la Comédia de Dio y la Comédia da Pastora Alfea. Ambas, también editadas siempre en este mismo orden, están escritas en portugués y castellano, con una pequeña parte en portugués rústico que podríamos denominar "beirão"; pero además la Comédia da Pastora Alfea incluye algunos versos en italiano. La primera edición data de 1601 y corrió a cargo del conocido editor de Lisboa Pedro Crasbeeck (De esta edición disponemos de una reproducción en fac-símil hecha en Lisboa en 1911). Es la que hemos tenido por edición princeps y utilizamos para este trabajo.

Existe una segunda edición, de 1631, de la que hemos localizado tres ejemplares en Madrid y Lisboa. Reproduce fielmente la anterior, incluyendo errores palmarios. Corrió a cargo del editor de Lisboa António Álvarez e incluye además dos entremeses (uno de Quevedo) y cuatro loas de Lope de Vega.

La tercera edición es de 1706, lo que demuestra dos cosas: una, que en Portugal todavía se sigue leyendo este tipo de literatura; otra, que, casi setenta años después de la Restauración, se sigue leyendo en castellano en Portugal. Presenta esta edición bastantes diferencias con relación a las anteriores: la tipografía es mucho más clara, quizás por progresos técnicos, y han sido subsanados numerosos errores; algunas grafías se han latinizado y ciertos pasajes han sido modificados, posiblemente para evitar la oscuridad que representaban para el lector de principios del XVIII. Estas transformaciones, que no alteran en profundidad el sentido del texto, no eran, en la mayoría de los casos, imprescindibles, por lo que se pueden atribuir a la evolución de las costumbres y

a la distancia cada vez mayor que ha ido separando al castellano del portugués después del Siglo de Oro.

La edición que nosotros hemos propuesto es básicamente la primera, aprovechando en ciertos casos las otras dos, sobre todo en aquellos en que la primera presentaba deterioro material (algunas hojas traspasadas por la tinta, lo que dificulta enormemente su lectura, márgenes rotos y desaparecidos, etc.).

Comparando las tres ediciones entre sí, comprobamos que las partes del texto que menos alteraciones han sufrido entre 1601 y 1706 son las escritas en lengua portuguesa rústica y en italiano. Esto parece indicar que los editores eran conscientes de que se trataba de lenguas convencionales exclusivas del teatro y que la transformación de estas partes podría cambiar el carácter de la obra.

Sin entrar ahora en más detalles, tenemos que aclarar que la Comédia da Pastora Alfea es una obra pastoril, cuyo prototipo en la literatura española es, como sabemos, La Diana de Montemayor (otro ejemplo de obra en castellano escrita por un portugués). La iglesia prohibió La Diana en Portugal de 1581 a 1624. El editor Pedro Crasbeeck se encargó de la primera edición de la obra de S. Machado; pero, al ser levantada la prohibición a La Diana en 1624, Crasbeeck se apresuró a editar esta obra, cuyo éxito asegurado le proporcionaba numerosos lectores. Esto explica que S. Machado tuviera que acudir a otro editor para la segunda edición, ya que La Diana, de evidente mayor calidad estético-literaria, había relegado considerablemente a la Comédia da Pastora Alfea.

Esta coincidencia entre ambas obras nos hace plantear otro problema sobre el que volveremos más adelante: ¿Se representó o no la Comédia da Pastora Alfea? Por razones diversas, que ya expodremos, creemos que no. Pero la sustitución de una obra por otra en un negocio como el de Crasbeeck nos obliga a pensar que ambas solamente se leían, aunque la de S. Machado sea apta para la representación en un escenario.

## II. LA COMÉDIA DA PASTORA ALFEA Y SU ÉPOCA

Esta comedia, con todas las características del género pastoril, pertenece a la escuela vicentina. Encontramos en Gil Vicente el Auto Pastoril Portugués, aunque totalmente rústico, al igual que la Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela. Gil Vicente, pues, nos ofrece en algunas de sus obras esos amores pastoriles contrariados. Por eso, S. Machado debe al gran dramaturgo y compatriota al menos las escenas rústicas, los personajes de condición humilde (cabreros, criados, etc.) y la lengua de éstos.

Sin intentar pormenores de historia literaria, diremos que la Comédia da Pastora Alfea recuerda La Arcadia de Sannazzaro, La Aminta de Tasso, El Pastor Fido de Guarani y La Diana de Montemayor.

Antes de Montemayor los portugueses habían producido otra obra con rasgos pastoriles, Menina e Moça de Bernardim Ribeiro. Portugal, por excelencia, ofrece el cuadro "saudoso" de esos análisis de estados anímicos sentimentales. En esta misma línea se inscribe Camões con sus Églogas. El género pastoril producirá en la Península una larga lista de obras, de las que solamente cita-



remos las más conocidas: La Galatea de Cervantes, La Arcadia de L. de Vega, Diana Enamorada de Gil Polo, El Pastor de Fílida de Gálvez de Montalvo y La Constante Amarilis de Suárez de Figueroa. Estas indicaciones muestran la importancia del movimiento pastoril en la Península, y S. Machado sigue esta corriente, seguro de satisfacer a un público.

Las posibles fuentes de inspiración es un apartado que decepcionará al lector, porque a diferencia del Prof. Teyssier, que descubrió la fuente exacta de la otra comedia de S. Machado, Comédio de Dio, nosotros no hemos conseguido encontrar más que parecidos ocasionales con obras anteriores o coetáneas a las de S. Machado: La Diana de Montemayor, algunos versos de las Églogas de Garcilaso y de las de Camões y poco más.

Eso sí, se observa que el género pastoril ha evolucionado desde Montemayor hasta S. Machado, a la luz del naciente barroco. Por eso hay que decir que, aunque S. Machado pertenezca a la escuela vicentina, introduce las novedades de su época: mayor complejidad psicológica de los personajes, escenificación más variada y recursos frecuentes a la magia.

La Comédia da Pastora Alfea se sitúa, por consiguiente, entre el auto y la comedia a la española. Esto último está en el título de la obra, mientras que en las de Gil Vicente encontramos la palabra "auto". Pero tampoco encontramos la estructura tradicional de la comedia en actos o jornadas; son "partes", y solamente hay dos; al parecer, S. Machado tenía la intención de escribir la tercera, con unos 7.500 versos, imposible de representar en un escenario.

En 1609 Lope de Vega publica su Arte nuevo de hacer comedias. En 1601 ya sabía S. Máchado que la moda estaba cambiando y, siendo más o menos contemporáneo del Fénix, recibió esas influencias. Como recomienda Lope, el fraile-escritor utiliza una versificación variada, personajes numerosos y una intriga más compleja con efectos teatrales desconocidos hasta entonces.

### III. ESTUDIO DRAMÁTICO DE LA OBRA

Para evitar al lector la laboriosa lectura de la acción de la Comédia da Pastora Alfea, diremos que dos personajes se aman entre sí y cada uno tiene un rival que impide esta relación sentimental; al final el desenlace es feliz para todos. Como en el teatro del Siglo de Oro, como en Le Cid de Corneille, existe una intriga secundaria que también se resolverá felizmente. Por lo que atañe a los criados, también las dos parejas podrán disfrutar de sus castos sentimientos, a pesar de la constante oposición de unos padres excesivamente rígidos.

Veinticinco personajes aparecen, en total, en la Comédia da Pastora Alfea. No están psicológicamente bien delimitados, pero esto poco importa en las obras pastoriles: del mismo modo que la naturaleza es convencional, también lo son los caracteres. Por eso, no aparece ningún confidente que permita analizar el estado anímico de cada personaje. Monólogos al viento y a los árboles -materia prima en el género pastoril- son comunes. Esto demuestra que estamos ante una obra de un período de transición, ya que la comedia utiliza el confidente en estos casos. Los personajes rústicos, totalmente tradicionales, se identifican a partir de unos rasgos dominantes de carácter: cobardía, pereza, falacia, etc.

Debemos reseñar aquí la existencia de un personaje alegórico, el Amor. Es el motor de toda la obra y representa, paradójicamente, la razón. Aniquilará la magia y el engaño y permitirá que la vida vuelva a sus cauces con amores normales y bodas en la condición de cada pareja: amos por un lado, criados por otro.

Antes de entrar en el estudio lingüístico de la obra, anotamos aquí los primeros lusismos de S. Machado, ya que frecuentemente confunde las indicaciones escénicas y utiliza arbitrariamente ora las españolas, ora las portuguesas (salir/entrar).

#### IV. ESTUDIO LINGÜÍSTICO DE LA OBRA

##### 1. HERENCIA BILINGÜE DE SIMÃO MACHADO

Es necesario subrayar, antes de pasar adelante, que el uso de una lengua no tiene siempre que ver con el nacionalismo, sobre todo en los siglos pasados. S. Machado es portugués (se nota perfectamente porque en esta lengua no presenta errores) y escribe parte de su obra en castellano por prestigio o para complacer a un público acostumbrado a leer en esta lengua. Los historiadores hacen remontar esta costumbre a la batalla de Aljubarrota (1385) entre portugueses y castellanos y que dio lugar a una ósmosis entre dos pueblos enemigos. S. Machado escribe en castellano por razones literarias y extraliterarias. Otras razones extraliterarias aparecen en la primera "representação": los portugueses son versátiles y amantes de todo lo que viene de fuera. Aunque en cierto sentido pueda ser verdad, el argumento tiene poco peso. Razón de mayor peso es el prestigio vinculado al castellano, que la corte portuguesa adoptó desde 1580 hasta 1640.

Las razones literarias son más convincentes y anteriores a Gil Vicente. Desde 1450, aproximadamente, el castellano es la lengua de todo portugués culto, como demuestra P. Teyssier en su monumental obra La langue de Gil Vicente (Klincksieck, Paris, 1958, pp. 293-296). Así se explica que el castellano sea también la lengua utilizada en parte por Sá de Miranda, Camões y otros muchos, siendo el caso más notable el de Jorge de Montemayor con La Diana, donde se produce una nacionalización total por parte de España (hasta el nombre del autor fue traducido).

Sin embargo, como veremos, no todos escribían en un castellano tan perfecto como el de Montemayor. La lengua utilizada por la mayor parte de los portugueses era una especie de "koiné", una lengua que no vivía en condiciones normales de utilización y de regeneración, fosilizada por un uso sobre todo literario y, por eso, arcaizante, si la comparamos con la de Lope por ejemplo, variada, viva, matizada.

Nos podemos preguntar dónde S. Machado aprendió el castellano. Algunos de los errores que comete en esta lengua son localizables geográficamente, aunque poco numerosos para adscribirlos a una zona determinada. Quizás así podríamos desvelar alguno de los misterios de la vida de nuestro autor. Sin embargo, también debemos tener presente el ejemplo de Gil Vicente, que nunca pisó suelo español y escribió casi la mitad de su obra en castellano. Tenemos que asumir, pues, que la convención literaria era fortísima y que casi todo autor portugués importante (excepción notabilísima es António Ferreira) debía escribir en castellano para una consideración social y literaria más amplia de su obra.

## 2. REPARTO DE LENGUAS EN LA COMEDIA DA PASTORA ALFEA

Castellano: 44 % de los versos

Castellano rústico: 2 %

Portugués: 29 %

Portugués rústico: 24 %

Italiano: 0'5 %

Se observa el predominio del castellano. Pero si sumamos las dos variedades del portugués, obtendremos más de un 50 %. Sin embargo, la consideración social del castellano es superior, porque son los criados los que hablan portugués rústico: todos los "cobreiros" se expresan en portugués rústico, mientras que el castellano que llamamos rústico (y no le es tan claramente) es hablado por un solo personaje, el "mayoral", pastor encargado del rebaño del personaje principal, Alfea, y que también tiene un estatus más elevado que el resto de los criados. El castellano aparece, pues, en esta obra como lengua de prestigio.

El personaje principal de la obra, Alfea, habla castellano, al igual que su rival, Célia. Los dos personajes masculinos, que tienen mucho menos relieve psicológico y dramático, hablan portugués.

### 2.1. EL CASTELLANO DE SIMÃO MACHADO

El problema de los autores portugueses que escribían en castellano ha sido, en muchos casos, suficientemente tratado, como es el de la lengua de Gil Vicente. También disponemos de una edición crítica de la otra comedia de S. Machado, la Comédia de Dio, en la que se encuentran reflexiones y observaciones sobre la lengua de S. Machado.

Generalmente las lenguas en contacto plantean los mismos problemas de aprendizaje, y aunque no sabemos nada de la vida de S. Machado, es evidente que para un portugués el castellano da una primera impresión de facilidad, porque no presenta grandes diferencias de estructura. Esa facilidad engaña y parece dispensar del estudio necesario para su aprendizaje, porque la comprensión casi inmediata releva, por decirlo así, del estudio pormenorizado de sus diferencias. Para expresarse el método más común y eficaz en la mayoría de los casos es el calco por similitud aplicando el procedimiento a giros y palabras, incluyendo en series preestablecidas mentalmente formas y expresiones que, por razones etimológicas o de uso, no figuran en esas series. Se cometen entonces errores por analogía.

Hay que tener en cuenta que en los siglos XVI y XVII el castellano y el portugués eran lenguas más próximas que en la actualidad. Mutatis mutandis, el aprendizaje del castellano para un portugués de la época debía presentar la misma dificultad que la que presenta el gallego actualmente para un castellano. Dicho de otra forma, poquísimos castellanos pueden afirmar haber aprendido el gallego en serio. La semejanza es tal que uno entiende y se hace entender, porque el interlocutor completa o traspone en su lengua los elementos no correctos del otro: existe una comunicación real entre los dos hablantes, sin que haya un conocimiento lingüístico perfecto.

Por otra parte, hay que diferenciar entre el aprendizaje de una lengua escrita y de una lengua hablada. Tenemos que situarnos en la perspectiva de S. Machado, en una época en la que al no exis-

tir los métodos audio-orales y audio-visuales en la pedagogía de los idiomas, era el libro el principal vehículo de la cultura y de los idiomas. Desgraciadamente no conocemos la biblioteca de S. Machado, pero podemos imaginar cuáles fueron sus lecturas en castellano: Gil Vicente, los Cancioneros, las novelas pastoriles y de caballería y todas las obras que hemos citado como posibles fuentes de inspiración de la Comédia da Pastora Alfea.

El castellano de S. Machado pertenece, por tanto, a una tradición literaria, y algunos rasgos que aparecen en la obra y que nos podrían hacer creer que el autor vivió en una zona determinada del antiguo reino de León, no deben engañarnos, ya que, según se cree, publicó sus comedias antes de entrar en la Orden Franciscana. Utiliza la lengua del teatro de Lucas Fernández y Juan del Enzina, innovada y enriquecida con elementos más modernos,

Nuestra tarea consistirá, en este dominio, en caracterizar el castellano de un portugués de finales del XVI y principios del XVII para una contribución a un estudio más general sobre el bilingüismo bajo el reinado de los Felipes.

Como demuestran las notas, nos encontramos con una dificultad insoluble al no disponer de un texto manuscrito. En algunos casos, la diferencia entre el castellano y el portugués es de una sola letra, por lo que es imposible determinar si lo que parece ser un lusismo de S. Machado podría ser una simple errata del tipógrafo, sobre todo pensando que las tres ediciones se imprimieron en talleres portugueses.

Además, a veces encontramos errores lingüísticos que serían perfectamente censurables en prosa pero perdonables en verso, en

la medida en que facilitan la métrica o la rima: una obra de 5.000 versos no se puede juzgar con los mismos criterios que un soneto.

Ofreceremos a continuación un breve catálogo de los lusismos que aparecen en esta obra de S. Machado: lusismos fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos. ¿Qué entendemos por lusismo? Cualquier empleo, fórmula, giro del castellano de S. Machado, no conforme a las normas de la época, tales y como son descritos por gramáticas y diccionarios contemporáneos y que recuerden un empleo, una fórmula o un giro portugués. Habrá lusismo en el momento en que detectemos un calco, una imitación o una interferencia del portugués en el castellano de S. Machado. Conviene avanzar con la máxima prudencia en este dominio, porque, para un lector del siglo XX, algunos rasgos del castellano de S. Machado pueden tener aspecto de lusismos cuando, en realidad, son arcaísmos. Fueron formas vigentes en un momento dentro de la evolución del castellano y que éste abandonó o sustituyó por otras, mientras que el portugués las conservó. Sin embargo, también hay casos en los que ya en la época de S. Machado eran arcaísmos o, al menos, empleos envejecidos o poco utilizados. En este supuesto nos abstendremos de hablar de lusismo, aunque esos empleos, a primera vista, coincidan con el portugués, que evolucionó menos que el castellano.

#### 2.1.1. LUSISMOS TIPOGRAFICOS

Son errores, no sistemáticos, en palabras muy corrientes y que con toda seguridad se pueden achacar al tipógrafo: em/en, com/con, e/y, fim/fin, esses/esos, quem/quien, etc.



## 2.1.2. LUSISMOS FONÉTICOS

- Sibilantes. Sin entrar en pormenores de fonética histórica, diremos que S. Machado aplica al castellano el sistema fonológico del portugués anulando las oposiciones entre sibilantes: baço/ba-zo, dizer/decir. Los casos son muy frecuentes y no se puede hablar de errores tipográficos, porque incluso esas confusiones aparecen a veces al final de versos, planteando problemas de rima: ceniza rima con Belisa y devisa

- Y inicial. Lo más común es que J portuguesa corresponda a J castellana en las grafías (javalí/jabalí). Sin embargo, existen otras soluciones: J portuguesa puede corresponder a Y castellana (ja/ya), a ch (jaleco/chaleco), a  $\emptyset$  (Janeiro/enero). Encontramos lusismos del tipo já/ya, yamás/jamás.

- Hiato y epéntesis. En la época de S. Machado, el problema del hiato no estaba resuelto y la alternancia eo/eio, ea/eia durará en portugués hasta el XIX. En cambio, en castellano es necesario consultar textos muy antiguos para encontrar ejemplos como reyal/real o documentación dialectal (Astorga). En la Comédia da Pastora Alfea encontramos creyo por creo, y también casos de ultracorrección, aer por ayer.

- Pronunciación de la Y inicial de palabra. Este fenómeno consiste en la elisión de la Y inicial en S. Machado en una proporción mucho más elevada que en Gil Vicente: que yo, que ya, y yo, de yo, tenia yo se miden como en portugués que eu, e eu, de eu, tinha eu. S. Machado practica sin razón la sinalefa en castellano.

- Vocales pretónicas en contacto con R. Un solo caso en toda

- Confusión L/R después de oclusiva. Los grupos gl, fl, bl, pl del latín evolucionan tempranamente en portugués. Encontramos en esta obra, entre otros casos, tembrar por temblar, obrigar por obligar, dobrar por doblar.

- Metátesis. Se debe este lusismo a una diferencia poco relevante de grafía y a una pronunciación muy próxima entre las dos formas. Tenemos muchos casos de perguntar por preguntar, encruvada por encorvada, grinalda por quirnalda. El autor, consciente de este problema, comete una ultracorrección con torcer, que escribe trocer.

- Aféresis y sinalefa. Son estos dos fenómenos los que nos introducen en el campo morfológico y se encuentran ya en Gil Vicente. Repetidas veces encontramos casos de neste, nesta, nel, nella, norabuena, que se encuentran en el castellano de la época, pero en contextos vulgares. Por lo que atañe a la sinalefa, encontramos dahi, dantes por de ahí, de antes.

### 2.1.3. LUSISMOS MORFOLOGICOS

- Empleo errado o excesivo del diptongo: serra por sierra. Donde aparece con más frecuencia este fenómeno es en los verbos, sea por exceso (atormienta por atormenta), sea por defecto (perde por pierde, quieres por quieres).

- Morfología verbal. En este apartado integramos varios casos que conciernen sobre todo a las vocales átonas (convirtiendo por convirtiéndolo, empido por impido).

También algunos imperativos no tienen la forma esperada en castellano: pone por pon, sale por sal. Se encuentra también tiēnē por ten, porque la forma portuguesa tem equivale al castellano

Finalmente, aparecen formas totalmente ajenas al castellano, como percamos por perdamos, riras por rieras, dizia por decía, ovi por of, via por veía, rompido por roto, etc., que son formas netamente portuguesas, excepto ovi.

- Plural de las palabras en -ey: reys por reyes, leys por leyes, según la formación de los plurales en -ey en portugués.

- Apócope. En portugués no acontece en las mismas condiciones que en castellano: grande por gran, primeiro por primer.

- El pronombre personal tónico: nós por nosotros, vós por vosotros, comigo por conmigo.

#### 2.1.4. LUSISMOS SINTACTICOS

Si comparamos la sintaxis de S. Machado con la de Cervantes, comprobaremos cómo a veces se aleja considerablemente de la norma. Encontramos lusismos esporádicos y constantes.

- Muy/mucho. La dificultad para S. Machado reside en que al port. muito corresponden en cast. muy y mucho y él no sabe hacer el reparto correcto. El empleo de muy más es corriente.

- Empleo de los verbos de movimiento. El port. se diferencia del cast. por la ausencia de la preposición a. Son frecuentes en los versos de S. Machado vengo ver y ven dar. Menos claros son los casos de vengo hacer y voy hacer por razones de métrica. Este fenómeno también aparecía en Gil Vicente.

- Empleo del infinitivo personal. No se trata de un error dudoso, por que transforma totalmente la frase. Hay que reconocer que es un giro del que prescinden difícilmente los lusofonos, porque es muy cómodo y aligera mucho la frase. Los casos más claros son aquellos en los que el infinitivo personal se distingue formalmente del impersonal: "antes de yo le hablar bolviere"

Este fenómeno es especialmente interesante para ilustrarnos del conocimiento del castellano por parte de S. Machado. En toda la obra de Gil Vicente se encuentran 28 casos de infinitivos personales en español que no ofrecen duda, y en las dos comedias de S. Machado ya encontramos 17 casos. Esto nos hace pensar que algunos lusismos dudosos en S. Machado deben ser reales, ya que otro escritor bilingüe, en un corpus mucho más amplio, comete menos errores.

- Empleo del futuro con pronombre intercalado. Es un fenómeno que desaparece del castellano a principios del XVI y que S. Machado utiliza en tres ocasiones.

- Colocación del pronombre personal átono. Es necesario ser muy prudente en este aspecto. Diremos que el uso del castellano antiguo sobrevivió hasta el XVI. En el XVII, lo que podía ser una posibilidad en castellano, era obligación en portugués. Cervantes escribe "rindióse Camila" y "se rindió Camila", mientras que el portugués ya seguía las normas que conocemos hoy. Notamos en S. Machado una tendencia a seguir el uso portugués más a menudo de lo que se hacía en el castellano de la época.

- Empleo de la preposición a ante complemento directo de persona. El recuento de los casos con empleo correcto y con falta de preposición nos lleva a la misma conclusión que el empleo del infinitivo personal en el castellano de S. Machado. Nuestro autor tiende a utilizar el castellano a la portuguesa, ya que desde el XVI el uso de la preposición a ante complemento directo de persona está prácticamente fijado en castellano.

- Casos aislados. Citamos el más relevante a nuestro juicio: "la tela que tengo urdido", no es errata, porque rima con pido.  
S. Machado utiliza a la portuguesa el verbo tener, sinónimo

de estar, cuando en realidad en portugués es sinónimo del castellano haber.

#### 2.1.5. LUSISMOS LEXICALES

Entra en este apartado una larga lista de palabras. Algunas presentan una diferencia mínima entre las dos lenguas (velo/vello, ganar/gañar) y otras son préstamos no autorizados (penedia por peñascal, lauro por laurel, estrompido por estrépito, etc.)

Notamos un cambio de género en señal que en castellano siempre ha sido femenino; un largo, visiblemente con el sentido castellano de ancho, y una poca de agua, que aún se dice en la zona occidental del leonés, pero que calca demasiado el portugués para que pueda ser considerado forma dialectal.

#### 2.2. EL CASTELLANO RÚSTICO DE SIMÃO MACHADO

Representado únicamente en Benito, mayoral del personaje principal de la obra, los rasgos del castellano rústico que emplea son muy semejantes a los de los pastores: confusión de sibilantes, exceso de diptongación, metátesis y los mismos problemas sintácticos que hemos citado más arriba.

En su carácter es cobarde y hablador y utiliza algunos rasgos gallegos que contribuyen a esa rusticidad (diaño por diablo, cozifia por cocina)

S. Machado emplea distinto procedimiento que Gil Vicente: un criado que también quiere utilizar la lengua de prestigio. Por eso, se puede afirmar que se trata de un castellano de imitación más que de un castellano rústico.

#### 2.3. LA LENGUA RÚSTICA DE SIMÃO MACHADO

Entendemos aquí por lengua rústica la portuguesa que hablan

los criados. En esta obra todos los personajes están rodeados de ovejas y és la lengua la que permitirá distinguir a los pastores de sus criados. En una obra escrita fundamentalmente para ser leída, la lengua es un rasgo distintivo, porque en la representación teatral la indumentaria ayudaría también a distinguir unos de otros.

Lo que permite hablar de lengua portuguesa rústica es que la sintaxis utilizada es indudablemente la del portugués, con sus características habituales que la diferencian tanto de la castellana: infinitivo personal, colocación del pronombre personal átono, pronombres intercalados, etc. Veamos, a continuación, en qué se diferencia la lengua rústica de la lengua "standard".

- Elementos morfológicos. En general, S. Machado respeta la conjugación. Pero aparecen algunas formas anormales que, a primera vista, parecen jocosas y que ya habían sido utilizadas por Gil Vicente: fago por faço, fige por fiz, fager por fazer (formación de un nuevo infinitivo a partir de fago). Como norma, todos los verbos irregulares presentan aún más irregularidades (dizer, trazer, ser, ter, pedir, etc.).

- Posesivos. Con frecuencia, sa por sua, en formas fosilizadas de arcaísmos populares como sa mãy, assa benção (con artículo enclítico). Muy frecuentemente encontramos inha por minha.

- Sufijación. Son los elementos más pintorescos de la lengua rústica (bastarrão y pestarrás por aumentativos de besta y peste, comestas y cozeitás por comidas y cozidas). En muchos casos se añade el prefijo a a verbos que empiezan por r- (arrenegar, arreben-tar) o el prefijo arre- a otros verbos (arregeitar por geitar).

- Preposiciones. Hay preposiciones que los pastores -personajes nobles en esta obra- no utilizan nunca. Es el caso de per en vez de por, que los rústicos alternan. Es curioso notar que, en las obras de Gil Vicente, per y por se empleaban indiferentemente, mientras que en 1601 ya se ha establecido una diferencia: per es un arcaísmo rústico. Otra variante de por es par en las interjecciones: par este rosto, par estas. Son casos en los que un interlocutor desafiaba al otro, por lo que se trata de un empleo restringido de la preposición, reservado a la lengua rústica.

Aparece en S. Machado una nueva forma desconocida en Gil Vicente: cò por com. Esta forma no es en sí rústica -aparece en Os Lusíadas-, pero, por convención del teatro, sólo es utilizada por los rústicos. La forma cò es polisémica: puede substituir también a com o y que o. Còs equivale a com os.

Con la forma comego volvemos a Gil Vicente: es un arcaísmo específico de la lengua rústica.

En cuanto a la alternancia pera/para, notaremos que la preposición para se escribía invariablemente pera en todos los contextos; se solía contar por una sola sílaba (pra). En S. Machado se pronuncia en dos sílabas y sólo entre los rústicos.

Las demás preposiciones también sufren variantes, pero esporádicamente. Até se transforma en atá, inté, atés: son arcaísmos que sobreviven hoy en algunas regiones (atá en el Alentejo). Encontramos también desna por desde, atrás por trás. En la misma línea nos encontramos con desque por desde que, todavía en vigor en más de un punto de la Península.

- Adverbios. Son muy numerosos los casos de muy por muito.

- Negación. Es más frecuente nom que não. Esta variante permanece en todas las ediciones sin modificación, lo que indica que

esta forma essentida como rústica. Es una novedad desconocida por Gil Vicenté, que venía del norte del país, ya que la escuela vicentina no distingue a los criados por la negación. También aparecen algunos casos de no, a la española.

- Alternancia quicaes/sicaes. Ambas formas son populares y rústicas en la lengua de Gil Vicente. En S. Machado, observamos un reparto según dos niveles de lengua: sicaes se emplea para los rústicos y quicaes para los otros. Asinha en Gil Vicente y su escuela pertenece a todos los niveles sociales, mientras que en S. Machado ha adquirido un empleo propio de los rústicos. Es lo mismo que sucede con canta y quanta por quanto a. No sucede lo mismo con la pareja inda/ainda, ya que detectamos un proceso de evolución: inda es utilizada casi siempre por los criados (ainda una sola vez), mientras que los nobles (aquí los pastores) raras veces la emplean.

El adverbio hi en tiempos de Gil Vicente tenía mucha vigencia. En nuestra obra sólo aparece tres veces. Aparecen también las formas perhi y di (combinación con preposiciones). Estos empleos son exclusivos de los criados; los pastores emplean ai en lugar de hi.

También los rústicos emplean otros adverbios, como doge avante o samicas, que no aparecen en boca de pastores.

### 2.3.1. ELEMENTOS LEXICALES RUSTICOS

S. Machado, al inscribirse en la tradición vicentina, acata formas de esta escuela. Encontramos todo un léxico obligatorio en el género dramático al que está acostumbrado el público desde Gil Vicente y al que cualquier autor teatral debe doblarse, si quiere recibir la absolución de aquél.



Citaremos las fórmulas derivadas de la palabra fé: bofé, bofás, mofé. Todas ellas son expresiones sacrílegas, de algún modo, aunque naturalmente aquí están desprovistas de sentido religioso.

Aparece también en S. Machado la expresión din-Rey, variante de in-Rey, que aparece en Gil Vicente y procede de el-Rey (por nasalización). Se encuentra todavía en algunas provincias y es exclusivamente rústica en nuestra obra.

La utilización del verbo chantar está reservada a los personajes populares en Gil Vicente, lo mismo que en S. Machado. Deriva del lat. *p l a n t a r e* y se emplea como sinónimo de meter. Otras veces aparece con metátesis en tanchar, quizás para disimular lo burdo de la palabra.

Un adjetivo rústico es chapado y el adverbio chapadamente. Son reminiscencias sayaguesas y significa 'bonito' y 'bonitamente'.

También podemos citar perter por pertencer, espir por despedir.

Otro rasgo claramente rústico es el uso de palabras de sustitución, como auxiliares lingüísticos para quien no es muy experto en matices o carece de un léxico amplio para expresarse. Todavía hoy se pueden oír en el portugués popular, como en el de S. Machado. Son esta, aquela y aquesta: "par esta que tei de fazer"

"porque vejo esta aquela"

"Oye la, Senhora aquesta"

"Não ha de haver mais aquela".

Imprecaciones y exclamaciones son también reveladoras de un nivel lingüístico distinto del de los pastores. Son igualmente frecuentes en Gil Vicente. Citemos eramá, oramá, muite era má, na mé ora. No menos pintorescas son las exclamaciones que hacen intervenir un vínculo de parentesco, como Minha mãy torta!, Avô torto!,

Dedicaremos unas líneas a los nombres propios de S. Machado, que siguen fielmente la línea vicentina. Los rústicos se llaman Tomé, Gonçalo, Gil, Payo, Madanela y Caterina, con variantes, como Catrina, Catelinha, Mardanella y la tan mal sonante Merdenella. Los apellidos son apodos jocosos, como Cabaço, Rulhuó, Porcalho, Repa Ovelha, Chouriceira. La ignorancia puede ser fuente de deformaciones, como Aldrão por Adão.

S. Machado ofrece elementos nuevos que no aparecen en Gil Vicente y que abren el abanico en el mismo sentido. Es, a veces, difícil distinguir lo popular de lo rústico, pero podemos afirmar que S. Machado aporta desde una lengua no literaria elementos que contribuyen a distanciar los criados de los amos. Son muchas veces deformaciones o barbarismos que la gente de bajo nivel cultural aún hoy utiliza, por ignorancia, por reticencia ante palabras menos conocidas, por timidez o temor a hablar demasiado bien o por analogía con palabras parecidas y más conocidas. Es el dominio privilegiado del arcaísmo, de la dilación, de la metátesis. He aquí un breve muestrario: coiração por coração, marudo por marido, alcambruz por arcabuz, brega por briga, geitar por deitar, leixar por deixar. Notamos que la deformación consiste sencillamente en la adición de una R en medio de palabra, como en castrijana por castellana, atrónito por atónito, pialdrade por piiedade, lingragem por linguagem, memólio por memória. A veces, un fenómeno fonético explica la deformación: gória por glória (metátesis), estólia por história (alternancia L/R), cupação por ocupação (aféresis).

Analizando de cerca esta lengua rústica nos damos cuenta de que esos rasgos rústicos aparecen agrupados en la obra. Encontramos, por ejemplo, con más frecuencia bofá en la primera parte y

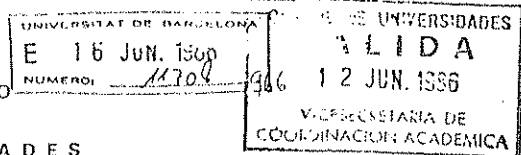
cos con por y, de repente, aparecen tres per seguidos. Da la impresión de S. Machado conoce las características de la lengua rústica, pero se acuerda de ella intermitentemente. El público no se puede dar cuenta de este detalle, aunque el estudio detallado lo demuestra. Esto nos lleva a pensar que, como el castellano y el italiano, que vemos más adelante, la lengua rústica es completamente convencional y sería inútil buscar en ella un sistema lingüístico determinado. S. Machado nos da su propia interpretación de la lengua popular; no inventa todo; utiliza el patrimonio lingüístico, como podemos comprobar hoy por ciertos usos rústicos que perduran en el pueblo.

#### 2.4. EL ITALIANO DE SIMÃO MACHADO

Dedicaremos unas líneas al italiano utilizado en esta obra. Se trata de un corpus muy reducido, unas veinte líneas, un poco a la manera del Auto da Fama de Gil Vicente, en el que dos personajes, uno francés y otro italiano, dedican su amor a una bella portuguesa, cada uno en su lengua. El uso burlesco que Gil Vicente hace de los dos idiomas subraya lo ridículo de la situación. Algo parecido sucede aquí. ¿Qué italiano encontramos en S. Machado? Pocos términos italianos exactos, formas dialectales del norte y del sur de Italia (lo que demuestra el eclecticismo y la poca preocupación por la realidad lingüística), formas anómalas en italiano, pero que tienen un aspecto italiano, y sobre todo formas castellanas. Ese empleo insólito del castellano se justifica de cara al público: el conjunto tiene que ser comprensible y a la vez dar impresión de lengua extranjera.

Por tanto, no podemos hablar de ignorancia del autor. En la época de S. Machado la literatura italiana era muy conocida y es lógico que haya leído obras italianas en textos originales. En realidad es un problema falso: si las interferencias entre el castellano y el portugués, en S. Machado, son normales entre portugueses que hablan castellano, las deformaciones lingüísticas referidas al italiano son de otra índole. Son anomalías voluntarias, destinadas a ridiculizar al personaje. Y lo que confirma esta hipótesis es que el personaje que habla italiano es ridículo, un fantoche del que hasta los criados se burlan. Por esto, consideramos inútil dar un catálogo de las anomalías del italiano de S. Machado. El autor conserva un substrato lingüístico conocido y añade sonidos italianos.

Como en Gil Vicente, S. Machado respeta una norma y, aunque hubiera conocido perfectamente la lengua, la habría escrito de este modo. Una prueba de que se tenía que respetar esta convención es que ninguna de las ediciones posteriores cambió el texto.



Excmo. Sr.:

Con esta fecha, el Ilmo. Sr. Secretario General Técnico, por delegación del Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia, ha dispuesto - lo siguiente,

" Visto el expediente promovido por D. <sup>a</sup> Danielle Micaela DUBROCA GALIN -----, en solicitud de que le sea convalidado su título de Doctor en Estudios Románicos ----- obtenido en la Universidad de Paris-Sorbone (Francia) ----- por el correspondiente español al amparo de lo prevenido en el Decreto 3199/1975, de 31 de octubre, y de la O. M. de 20 de septiembre de 1976,

Examinado el expediente por la Comisión Calificadora, constituida al efecto en la Universidad de Barcelona ----- conforme dispone el artículo 3.º del citado Decreto, y emitido favorable por la aludida Comisión,

Ratificado dicho informe por el Rectorado de la Universidad de Barcelona.

Este Ministerio ha resuelto:

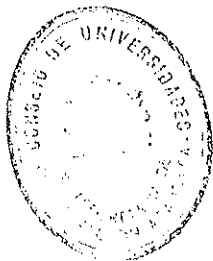
Declarar convalidado a D.<sup>a</sup> Danielle Micaela DUBROCA GALIN ----- con efectos académicos y profesionales, el título de Doctor en Estudios Románicos obtenido en la Universidad de Paris-Sorbone (Francia) ----- por el correspondiente español de Doctor en Filología Románica (Común) de acuerdo con lo establecido en el Decreto 3199/1975, de 31 de octubre, y la Orden Ministerial de 20 de septiembre de 1976."

Lo que traslado a V.M. E. para su conocimiento y efectos.

Madrid. 10 JUN. 1986

EL SECRETARIO GENERAL,

Edo. Emilio Lamo de Espinosa.





UNIVERSITAT DE BARCELONA

BARCELONA 16 de juny de 1986

V REFERÈNCIA

N-REFERÈNCIA Afers Generals-Alumnes.VD/md.

A FER

Convalidació Doctorat estranger

L

DESTINATARI

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
 ATESA GANDIESIS-ALUMNATS

S 18 JUN 1986

NUMERO: 1981

Il.lm. Sr. Degà de la Facultat de  
 FILOLOGIA .-

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
 FACULTAT DE FILOLOGIA

E 19 JUN 1986

Nº 4521

Amb aquesta data dic a la Sra. Dubroca, el que segueix:

Em plau de trametre-us fotocòpia de la comunicació rebuda en aquest Rectorat el dia d'avui, per la qual el Secretari General Tècnic del Consell d'Universitats del Ministeri d'Educació i Ciència, em comunica la resolució que declara convalidat el Títol de Doctor en Estudis Romànics de la Sra. DANIELLE DUBROCA GALIN, pel corresponent espanyol de Doctor en Filologia Romànica (Comú).

La qual cosa us comunico per al vostre coneixement i efectes.

EL VICE Rector,



*J. G.*