

# CONSIDERACIONES TEÓRICAS SOBRE EL CARÁCTER DEL PERSONAJE DE LA COMEDIA, FORMULADAS A PARTIR DE UN ANÁLISIS DE *LA ALDEHUELA DE LOPE*

RICARDO SERRANO DEZA  
*Université du Québec à Trois-Rivières*

El personaje del teatro áureo ha sufrido frecuentemente una empobrecedora lectura que lo ha tildado de falta de interioridad o de profundidad y, en este sentido, de falta de universalidad: “muchacha acción y poca psicología, mucho teatro y poco drama”, resume Ruíz Ramón,<sup>1</sup> esquematizando este juicio reductor que él, por supuesto, no comparte. Los personajes serían así tipos más que personajes redondos o verdaderos caracteres.

Otra lectura reduccionista —tan sólo aparentemente opuesta a la primera— considera los personajes a través de los valores ideológicos que supuestamente encarnan (concepción feliz y magistralmente minada por el clásico estudio de Vitse, *Segismundo y Serafina*),<sup>2</sup> o a través del peso de la norma a que se encuentran supuesta y férreamente sometidos.

Aparte de la ignorancia pura y simple del ritmo narrativo y dialógico de la comedia, así como de su contexto de producción, la fuerte selección histórica —ideológica— del *corpus* “canónico” de que ha sido objeto el teatro áureo es seguramente una de las causas de estos últimos reduccionismos.

Para cortar por lo sano, salimos al terreno menos manido de una comedia poco editada y conocida de Lope, *La Aldehuela* (o *El Aldegüela*),<sup>3</sup> cuya viveza tira de entrada los castillos de cartas a que nos hemos referido.

A través de caminos desviados, Comedia Nueva obliga, *La Aldehuela* nos permitirá mostrar, en primer lugar, que se da efectivamente el personaje “redondo” y complejo en la comedia barroca; en segundo lugar, que ese personaje dista

<sup>1</sup> Francisco Ruíz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Cátedra, Madrid, 1992, p. 135.

<sup>2</sup> Marc Vitse, *Segismundo et Serafina*. Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1980. Se trata de un libro inteligente, a la vez subterráneo y cartesiano, que descubre el tremendo abismo de vacío sobre el que se sustenta la obra de Calderón.

<sup>3</sup> También conocida como *Más mal hay en La Aldegüela que se suena* y como *El hijo de la molinera* (a lo largo de este trabajo se facilitarán datos bibliográficos más completos).

mucho de estar sometido a un único juego de patrones de conducta.

Cuando Velázquez presentó su famoso retrato a Inocencio X, dicen que expresó el papa “Tropo vero”, demasiado verdadero, frase sumamente interesante dentro de su simplicidad, ya que rompe inesperadamente la escala aristotélica de adecuación con la realidad, en la que una pintura, una obra de arte podía ser falsa o verdadera, pero no más. ¿Qué puede significar entonces ese “demasiado”?

Estamos convencidos de que la respuesta no va en este caso en el sentido de la parodia o la caricatura, donde “demasiado” significaría una exageración (muy poco “verdadera”, por otra parte) de trazos distintivos o defectos: el retrato mencionado carece de marcas de ese cariz y el personaje no está exento además de una cierta grandeza.

Nos queda la posibilidad de que el cuadro levante demasiados velos, de que sea brutal en su manera de mostrar algo que es tan sólo apuntable, de que violente de alguna manera los procesos de reconocimiento viables y comúnmente aceptados.

En efecto, la fabricación de un personaje, corresponda o no a un modelo real, es un sabio trabajo de dosificación entre revelación y ocultamiento, entre la máscara y el quién que habla detrás de ella. Cuando ese quién atraviesa con éxito uno de los procesos de reconocimiento viables en la estructura del drama barroco, estamos ante la comedia.

En caso contrario, no hay reconocimiento porque no hay identidad alguna, porque eso que habla detrás es una pura negación vacía, un otro maligno que no tiene cara, ni linaje ni tierra. Es la tragedia de Semíramis.

Pero limitémonos ahora al caso del personaje de la Comedia. Se daría en él, según lo que acabamos de afirmar, por un lado, una máscara, un revestimiento, un rol; por otro, un quién que pugna por manifestarse y ser reconocido, ello multiplicado además por el gran número de pieles de cebolla que integran el funcionamiento del mensaje teatral.

Caminos desviados, hemos dicho, y procesos de reconocimiento. Caminos, porque la Comedia Nueva tiene mucho de viaje, de aventura, de salida del marco urbano que le da origen y lugar de enunciación. Por eso abundan los montes y esos lugares limítrofes de las afueras, donde la ciudad es vista desde el exterior. Por eso la Comedia se va al Oriente, a Polonia o al *topos* del mito. Por eso los personajes y la misma acción cabalgan en el caballo de fuego del tiempo, y pasan años y vidas —y muertes incluso— hasta la vuelta. Porque la comedia barroca, a diferencia de la tragedia barroca, es un viaje con retorno. Es un tiempo veloz y espiral que tiene un principio, un fin y un sentido; un planteamiento, un nudo y un desenlace; una pérdida y una recuperación del centro de gravedad, de la identidad.

La cuestión de la identidad es en la Comedia el recurso teatral por excelencia y su problemática central: quién es quién. La respuesta a esa pregunta, el *reconocimiento*, es la clave de la coda final de la Comedia. Su realización se inscribe en uno de los *procesos* viables, que postulamos —tras las huellas paralelas de Eugenio Trías—<sup>4</sup> en número de tres:

- en el primer esquema, dos personajes del mismo linaje-familia se encuentran y no se reconocen pero, tras un largo *suspense* y una serie de peripecias, su origen común se revela;
- el segundo presenta dos personajes de grupos enemigos que se enamoran y terminan pagando su osadía con la vida (nótese que el reconocimiento va ligado, tanto en este caso como en el precedente, al grupo como tal, y que esencialmente lo mismo ocurrirá en el próximo esquema);
- en el tercero, dos personajes, al parecer pertenecientes a linajes-classes diferentes, se enamoran. Esta situación parece impedir la aceptación social de su amor pero al final se descubre inesperadamente el origen noble del personaje humilde.

La tarea pendiente, metodológicamente hablando, de estos modelos es la determinación del estatuto de su viabilidad, es decir, el aislamiento de los diferentes factores —los discursivos, los ligados al decoro de la representación como tal y los derivados de la norma social en general— que hacen decible y mostrable una situación teatral. Hacemos aquí, provisionalmente, una lectura global de estos factores que da un cierto peso relevante al aspecto normativo social.

Por otra parte, pasar de estos modelos teóricos a las comedias reales significa naturalmente encontrar cruces entre ellos, falsas pistas o incluso rupturas. Por ejemplo: ¿qué podía hacer el poeta en caso de mutuo enamoramiento entre personajes de gran diferencia social si esa diferencia no es anulada por ningún inesperado descubrimiento de igualdad?

Ése es precisamente uno de los muchos problemas a los que Lope tuvo que enfrentarse en *La Aldehuela* ante los ojos maravillados y chispeantes de don Marcelino Menéndez Pelayo. “El primer acto de la comedia es de todo punto excelente”, dice este gran olfato teatrero, y sigue: “Los personajes hablan y obran con la inmoralidad más candorosa, como si vivieran en pleno naturalismo

<sup>4</sup> Nos referimos concretamente a Eugenio Trías, *Drama e identidad*. Ariel, Barcelona, 1984, especialmente las pp. 97-122. Eugenio Trías, de larga obra, es quizá el pensador español contemporáneo que más lúcidamente ha leído (reescrito) a Nietzsche.

antiguo; pero cierta ingenuidad de sentimiento, unida al ambiente campesino de la obra, hace tolerables las escenas más libres”.<sup>5</sup>

Hagamos un breve paréntesis para dar las coordenadas de esta comedia poco conocida. La comedia llega hasta nosotros a través de los siguientes *medios*:

- 1) un manuscrito —posiblemente una copia de compañía—, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado *El Aldeguela* y fechado en Toledo el 6 de mayo de 1623 bajo firma de Martín Nabarro y sin mención de Lope;
- 2) *La Parte qvarenta y dos de comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1676, donde la comedia aparece titulada *El hijo de la molinera* y atribuida a Francisco de Villegas. El texto sigue con grandes libertades el manuscrito;
- 3) una suelta del fondo Gayangos que parece del XVIII, de la que se conservan además otros varios ejemplares, titulada *Más mal hay en La Aldegveta que se suena* y atribuida a Lope. El texto sigue la línea general de *La Parte*;
- 4) la edición de la BAE, de Marcelino Menéndez Pelayo, de 1901, que vuelve al manuscrito y que titula *El Aldegüela*.<sup>6</sup>

Con 16.725 palabras y 3.118 versos<sup>7</sup> en la versión establecible hoy, es un texto relativamente largo —por encima de la media de las comedias de Lope—<sup>8</sup> eso a pesar del carpetazo dado por el poeta o copista a las situaciones de reconocimiento de la tercera jornada, llenas por otra parte de una viva teatralidad.

El origen vivencial de la comedia hay que situarlo en la primera mitad del decenio de 1590, en que Lope vive entre Piedrahita, Barco de Ávila y Alba de Tormes (sobre todo en esta última) al servicio del duque de Alba. La Aldehuela, escrita con la *h* intercalada que preferimos extender hoy a la comedia, es concretamente un pueblecito situado entre Piedrahita y Barco, donde incluso actualmente puede comprobarse la gran riqueza de pormenores —y el cariffo, se diría— con que el lugar es reflejado en la obra.

<sup>5</sup> Lope de Vega, *El Aldegüela* (ed. Marcelino Menéndez Pelayo). BAE, Madrid, 1901, vol. XII, pp. XCI-XCIX [Estudio preliminar].

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 231-276.

<sup>7</sup> Esto, si contamos el verso 2.396, postulable a partir de la estructura métrica, según señala la ya citada edición de Menéndez Pelayo.

<sup>8</sup> *Vid.* a este respecto el estudio de Carlos Fernández Gómez que sitúa la extensión media de las obras teatrales de Lope en 15.151 palabras (16.176 haciendo abstracción de las obras menores o incompletas). *Vocabulario completo de Lope de Vega*. Academia Española, Madrid, 1971 (3 vols.).

La fábula parece ajustarse también de cerca a la historia real del Gran Duque de Alba y al origen de su hijo Fernando, Gran Prior de Castilla y jefe de la caballería española en Flandes en la toma de Mons en 1572.

La comedia es efectivamente un largo viaje en el tiempo —desde la juventud del Gran Duque hasta la de su hijo— y en el espacio —desde La Aldehuela hasta las puertas de Mons. Un viaje rico en *procesos de reconocimiento* cruzados, imbricados —y a veces contruidos fuera de los modelos viables, de “las normas” si se quiere. Entre ellos destacamos tres:

- al desigual amor entre el Gran Duque y la hija del molinero de La Aldehuela no aporta Lope desfiguración alguna calcada sobre el tercer modelo de reconocimiento, es decir, que la chica no resulta ser escondida hija de noble. ¿Qué hacer entonces?: salir campo a través, muy a lo Lope, y conjugar una mitigada aceptación de la norma social (el duque termina casándose con alguien de alcurnia semejante), doblada de la afirmación, por encima de ella, de una inextinguida pasión que sigue uniendo a los enamorados, sentimiento apenas velado por los muchos años que transcurren entre la primera jornada y la segunda;
- el segundo modelo está igualmente representado (y minado) en la comedia, en una prueba de fuerza a la que el ignorado hijo natural del duque, Fernando, es llevado por el “imposible” amor de uno de sus compañeros. La muerte es invocada, pero finalmente conjurada por el brío de los hombres de La Aldehuela, que se batan con éxito contra todos;
- es el tercer modelo de reconocimiento presente en la obra —el primero en nuestro esquema teórico precedente— el único que tiene una realización completa: el duque empieza a descubrir a su aguerrido hijo en la segunda jornada y termina comunicándole su identidad en la tercera.

Acabamos de abordar esta problemática dentro de lo que hemos llamado en otra ocasión la *modulación temporal* o narrativa de la temática,<sup>9</sup> aspecto al

<sup>9</sup> Hemos abordado la disquisición metodológica de las diferentes dimensiones del tema en Ricardo Serrano Deza, “¿Qué es un tema en el teatro de los Siglos de Oro? Reflexiones metodológicas y aplicación a *El examen de maridos* de Ruiz de Alarcón”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 9-12 de marzo de 1994). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 101-108.

que limitar la comedia supondría un grave reduccionismo, pero en el que puede señalarse ya en este caso un retorcimiento de los modelos viables y aceptados, un quedarse a dos cartas, que no resulta ser en absoluto una contradicción ni una componenda vaudevillesca en la dinámica de los personajes, y en la que éstos ganan, por el contrario, complejidad y espesor humano.

¿Pero qué es eso de la *complejidad* del personaje? ¿Qué significan las expresiones “personaje redondo”, “verdadero carácter”? La respuesta va a llevarnos a otra dimensión de la temática de la comedia, su *articulación dialogal*. Veamos cómo.

Un personaje cabal, no un puro tipo —dama, caballero y rey— no es un quién fabricado de una sola pieza para verse sólo en una perspectiva, sino que presenta tres características:

- posibilidad de lucha interna;
- evolución;
- interioridad.

A ellas podemos añadir dos más, específicamente ligadas a la teatralidad:

- la teatralización de la presentación del personaje, a través de la creación de una expectativa;
- la parusía o manifestación final de la escondida potencialidad o identidad del personaje.<sup>10</sup>

No todos los parlamentos de una comedia tienen la misma estructura funcional y comunicacional. Los hay que son pura acción viva, y en ellos abunda el encabalgamiento dialógico, el principio de réplica a medio verso. Los hay que cuentan la acción de otro tiempo o de otro espacio. Los hay cantados o líricos. Los hay polarizados hacia un personaje o exclusivamente hacia el espectador anticipado. Los hay que hacen un guiño a otros textos o a ciertos lugares comunes. Los hay finalmente que carecen de acción, donde ésta se limita a resonar en los tímpanos de un personaje solo en escena. Es ahí curiosamente, en ausencia de acción, antes o después de ella, donde ésta cobra intensidad y profundidad.

El aparte y el soliloquio —bien marcado este último generalmente por la forma métrica— parecen haber sido olvidados con demasiada frecuencia por

<sup>10</sup> Hagamos mención de un último fenómeno, aunque no se encuentre particularmente manifiesto en la obra de que nos ocupamos en este estudio, y es el “teatro en el teatro”, por el que los personajes pueden cobrar ambigua conciencia de su propia entidad de personajes teatrales.

una crítica obsesivamente centrada en motivos, valores y estructuras narrativas.

El duque, María la molinera, su hijo Fernando, todos los personajes verdaderamente desarrollados en la comedia vuelcan su intimidad en ese exterior-interior del soliloquio. ¡Con qué agilidad utiliza la Comedia Nueva este mecanismo general de la vuelta al *jersey* en los esquemas de comunicación del diálogo y en el decorado verbal que da, de repente, nuevo sentido a la balconada porque ahora estamos dentro de casa! ¡Qué lejos está nuestro propio teatro contemporáneo de esa fluidez en el uso del mecanismo universal del arte de representar que es el juego entre interior y exterior! ¿Cómo puede pretenderse que los personajes de la Comedia Nueva carezcan de interioridad?

Saltarse a la torera las diferencias, como hacen los personajes de *La Aldehuela*, y dar al mismo tiempo su dura parte a esas diferencias es algo que no se hace sin un continuo vaivén de acción y sentimiento, de exterior e interior. De los doce inicios de formas métricas de una cierta entidad<sup>11</sup> que integra la primera jornada de la comedia, cinco están relacionados de una manera o de otra con este fenómeno de la interiorización: un monólogo del duque y otro de María, un aparte del duque y dos canciones. Como la música en la cinematografía de la gran época de Hollywood, la forma métrica (a veces cantable) da en la Comedia Nueva el tono, el ambiente, la dimensión de la comunicación.

¿Y el tiempo, ese dios Pan que lo mueve todo en nuestro teatro áureo? ¿Cómo podrían ser los personajes impermeables a aquello que los constituye? En el largo camino de *La Aldehuela* la nieve del tiempo deja una profunda huella en los amantes, y el fuego de la pasión se convierte, con los años, en un caliente rescoldo de feliz complicidad donde no cabe la amargura. Todos los personajes cambian, maduran, se revelan a sí mismos... esperan, recuerdan.

Una nota más sobre la teatralidad de la comedia: la entrada en escena de María es una pieza maestra de focalización, desde la indicación física y verbal del molino en el primer verso, a través de la alborada de los labradores, hasta su primera aparición, cuando el duque la descubre al mismo tiempo que el espectador. En cuanto a la manifestación final de Fernando que, en su aparato, necesita echar mano de la narración de lo ocurrido fuera de escena, tiene el contraste humano del encuentro del campeón con una pobre peregrina que le pregunta por un hijo que ella tenía. La peregrina es María la molinera y ante ella, no ante el duque, pronuncia Fernando la declaración de identidad que cierra el proceso de reconocimiento.

Modulación temporal primero, al hablar de los procesos de reconocimiento. Articulación dialógica después, al tratar el concepto de personaje redondo y el

<sup>11</sup> Con una duración de al menos doce versos.

juego entre exterior e interior. Vamos a hablar ahora brevemente de una estructura temática más elemental, la relacionada con la distribución de formas léxicas portadoras de contenido —que son algunos verbos, adjetivos y adverbios y, sobre todo, los sustantivos— por lo que podemos hablar de estructura nominal o de *tema sustantivo*.

Más fácilmente abordable que las anteriores estructuras en la perspectiva del análisis infoasistido, el tema sustantivo plantea las cuestiones de la medición de la masa global del texto, de su cruzada distribución en secuencias y personajes (o acotaciones externas) y de las múltiples relaciones que pueden establecerse entre el comportamiento léxico de las secuencias, el comportamiento léxico de los personajes y el comportamiento de las mismas formas léxicas o de familias de ellas, sean éstas semánticas, morfológicas o relacionadas con un estatuto de enunciación.

Ya hemos tenido ocasión de mencionar precedentemente algunos datos relacionados con estas dimensiones. Estamos ante un texto que cuenta con 3.321 formas léxicas diferentes (con las salvedades de algunos casos ambiguos para el recuento automático simple, como “sé”, de saber o de ser). De estas formas, 180 atraviesan un umbral más que seguro de distribución teórica estable, con al menos once ocurrencias.<sup>12</sup>

Sobre el conjunto compuesto por estas 180 formas léxicas más frecuentes hemos realizado una serie de calas:

- a la pregunta sobre la presencia de marcas de persona gramatical, obtenemos una significativa primacía de la primera, seguida por la tercera y, posteriormente, por la segunda. Es por tanto un discurso donde el hablante afirma y subraya su acto mismo de enunciación con expresiones como “quiero” (39 ocurrencias), “sé” (25 ocurrencias, todas del verbo saber), “soy” (21 ocurrencias), “espero” (17 ocurrencias), o el mismo pronombre personal “yo” (125 ocurrencias). Casi todos estos ejemplos se encuentran en correlación positiva significativa

<sup>12</sup> *Vid.* la lista de formas incluida al final de este estudio. En cuanto al umbral elegido, considérese que, aparte de su objetivo de cribar convencionalmente la lista, es función del número de secuencias obtenidas (treinta y dos, sobre el criterio del inicio de forma métrica estable): así, una forma léxica que se repite once veces ( $f = 11$ ) tiene en la comedia una frecuencia de  $11 / 16.725$  palabras = 0.0007.

Si las secuencias tienen como extensión media 16.725 palabras / 32 secuencias = 523 palabras, la esperanza teórica de que la forma léxica aparezca al menos una vez en una secuencia es de  $0.0007 \times 523$  palabras por secuencia = 0.34, o sea, en una distribución perfecta, la forma aparecería en una de cada tres secuencias. La concentración real observable resulta pues claramente significativa.



en relación con el avance del texto de la comedia —es decir, que hay más cuanto más se avanza—, dato que hay que poner en relación con la importancia que hemos concedido precedentemente a la problemática de los procesos de reconocimiento;

- dentro del mismo conjunto de las 180 formas léxicas más frecuentes nos hemos preguntado a continuación por la importancia relativa de las partículas temporales (como “ahora”) y espaciales (como “aquí”), siendo las primeras las que se llevan la palma, con un valor de 514 ocurrencias frente a 256 para las segundas;
- en cuanto a las relaciones lógicas, nos hemos limitado a sondear de manera muy general aquéllas que encierran una connotación de oposición o negación (como “no” o “aunque”) y aquéllas que encierran una connotación de causa o consecuencia (como “porque”), resultando que las relaciones de oposición —marcadoras de la diferencia y por tanto de la identidad— obtienen una representación más significativa;
- entre los sustantivos de la misma lista con significado suficientemente concreto hemos identificado aquéllos que expresan sentimientos (como “amor” o “alma”), los que pertenecen a la órbita familiar (como “padre” o “casa”) y los relacionados con la guerra (como “soldado”). En general, en el teatro áureo los sustantivos obtienen bajos niveles de frecuencia. En el caso que nos ocupa aparecen mejor representados los ligados a la expresión del sentimiento —cosa bastante normal en la Comedia Nueva—, seguidos por los de la familia y, por último, por los de la guerra.

En cuanto a las referencias de enunciación de la masa textual —quién dice qué, cuánto y cuándo—, tres bocas se distinguen claramente sobre el resto en este orden: el duque, su hijo Fernando y María la molinera. Les sigue tan sólo, a prudente distancia, un personaje en papel de gracioso. Estos tres personajes definen pues el espacio de enunciación donde se desarrolla el discurso, y así puede verse en un análisis factorial de correspondencias léxicas, en que el duque, Fernando y María se convierten en los focos abarcanes de los sustantivos de la lista precedente empleados en el análisis.

El análisis factorial de correspondencias permite proyectar varias series de elementos heterogéneos —como personajes hablantes, formas léxicas o secuencias textuales— sobre un solo plano, donde la homogeneidad de la coocurrencia es representada como cercanía relativa.

En *La Aldehuela*, dos cuadrantes contiguos de ese plano (el 2 y el 4 de la infografía que se encuentra al final de este trabajo) son ocupados respectivamente

por María y el duque, y entre ellos se localizan todos los sustantivos del sentimiento. En el cuadrante 1, colateral al de María, aparecen Fernando y los sustantivos “madre” y “torre”. El cuadrante 3, contiguo al duque y a Fernando, es la tarea pendiente de revelación y reconocimiento de éste, con sustantivos como “hijo”, “guerra”, “soldado”, y “nombre”.

Unos amantes prohibidos. Un joven ignorado. Un largo viaje hasta el difícil reconocimiento de unos y otros. Un ajuste de las reglas del juego del decir y del hacer en cada esquina. Eso es *La Aldehuela*: una comedia más de las buenas de Lope.

El análisis factorial de correspondencias es una técnica de base estadística que permite partir de la frecuencia de una forma léxica en los diferentes segmentos de un texto y llegar, no sólo al establecimiento del “patrón de comportamiento” de su distribución, sino también a la asociación —presentada gráficamente en forma de cercanía cartesiana— con otros elementos del texto (sean estos segmentos, personajes hablantes u otras formas léxicas) que presentan comportamientos semejantes.

Dicha técnica ha dado lugar a la aparición de numerosos programas, que se aplican en cualquier caso sobre el texto digitalizado, una vez formateado según unos principios simples.

El método, desarrollado por J. P. Benzécri *et al.* en los años 70<sup>13</sup> y 80<sup>14</sup>, puede situarse —dentro de una investigación que se formule la pregunta “¿de qué habla realmente el texto?”— bien en la fase de postulado de hipótesis (a causa de sus características *quasi* intuitivas), bien en los primeros pasos de la fase de verificación.

En el caso que nos ocupa presentemente, *La Aldehuela*, una de las salidas del análisis factorial de correspondencias arroja el “universo semántico” presentado en un plano. En él puede observarse que María y el duque se encuentran a la derecha y, entre ambos, los vocablos “amor”, “alma” y “gusto”, es decir el sector semántico que les caracteriza en la comedia. No es el caso de su hijo Fernando, que vive en otra diferente guerra, diferencia bien plasmada tanto en la distancia gráfica como en la semántica que le rodea (= que tiene una distribución semejante a la suya propia en tanto que personaje hablante). Desde el punto de vista del encaminamiento discursivo, puede constatarse de entrada que todos los fragmentos que rodean a Fernando empiezan por las letras B o C (segunda y tercera jornadas respectivamente), resultado fácilmente explicable si se considera que en la primera jornada (A) no había nacido.

<sup>13</sup>*L'analyse des données*. Dunod, Paris/Bruxelles/Montréal, 1973, vol. 1: *La taxinomie*; vol. 2: *L'analyse des correspondances*.

<sup>14</sup>*Pratique de l'analyse des données*. Dunod, Paris/Bruxelles/Montréal, 1981, vol. 3: *Linguistique et lexicologie*.

**Mediciones e infografía**

**Frecuencias absolutas significativas (>10 ocurrencias) de formas léxicas con categorización *ad hoc***

(La categorización no es indicada en el caso de las formas desestimables por su realización de más de un valor)

| Frecuencia absoluta | Forma léxica | Categorización |
|---------------------|--------------|----------------|
| 786                 | que          |                |
| 531                 | de           |                |
| 429                 | y            |                |
| 399                 | el           |                |
| 369                 | la           |                |
| 327                 | no           | oposición      |
| 318                 | a            |                |
| 257                 | es           |                |
| 247                 | en           |                |
| 179                 | por          |                |
| 177                 | me           | 1 <sup>a</sup> |
| 173                 | #Duque       | (hablante)     |
| 144                 | #Fernando    | (hablante)     |
| 132                 | con          |                |
| 130                 | mi           | 1 <sup>a</sup> |
| 125                 | yo           | 1 <sup>a</sup> |
| 122                 | se           | 3 <sup>a</sup> |
| 122                 | os           | 2 <sup>a</sup> |
| 119                 | los          |                |
| 115                 | si           | consecuencia   |
| 107                 | qué          |                |
| 107                 | lo           |                |

|     |          |                      |
|-----|----------|----------------------|
| 107 | al       |                      |
| 107 | #María   | (hablante)           |
| 104 | pues     | consecuencia         |
| 97  | le       | 3ª                   |
| 93  | más      |                      |
| 88  | un       |                      |
| 86  | ha       | 3ª                   |
| 86  | del      |                      |
| 85  | ya       | tiempo               |
| 83  | duque    | (mención)            |
| 83  | bien     |                      |
| 82  | las      |                      |
| 78  | su       | 3ª                   |
| 74  | #Nuflo   | (hablante)           |
| 68  | #Antón   | (hablante)           |
| 64  | para     |                      |
| 61  | tan      |                      |
| 61  | #Jacinto | (hablante)           |
| 60  | como     |                      |
| 58  | Fernando | (mención)            |
| 56  | aquí     | lugar                |
| 56  | amor     | nombre (sentimiento) |
| 55  | te       | 2ª                   |
| 54  | porque   | consecuencia         |
| 53  | Dios     | nombre               |
| 52  | vos      | 2ª                   |
| 47  | señor    | nombre               |
| 45  | he       | 1ª                   |
| 44  | tu       | 2ª                   |
| 44  | María    | (mención)            |
| 44  | está     | 3ª                   |

|    |           |                      |
|----|-----------|----------------------|
| 44 | #Benito   | (hablante)           |
| 43 | son       | 3ª                   |
| 43 | ser       |                      |
| 42 | estoy     | 1ª                   |
| 42 | esta      |                      |
| 40 | aunque    | oposición            |
| 39 | sin       | oposición            |
| 39 | quiero    | 1ª                   |
| 39 | hay       |                      |
| 38 | quien     |                      |
| 37 | vuestro   | 2ª                   |
| 37 | hijo      | nombre (familia)     |
| 36 | una       |                      |
| 36 | #Vicente  | (hablante)           |
| 36 | #Duquesa  | (hablante)           |
| 35 | dos       |                      |
| 34 | vida      | nombre (sentimiento) |
| 33 | lugar     | lugar                |
| 33 | él        | 3ª                   |
| 32 | pero      | oposición            |
| 30 | mas       | oposición            |
| 30 | #Cisneros | (hablante)           |
| 28 | ver       |                      |
| 28 | salen     |                      |
| 28 | o         |                      |
| 28 | cuando    | tiempo               |
| 27 | todo      |                      |
| 27 | quién     |                      |
| 27 | puede     | 3ª                   |
| 27 | este      |                      |
| 27 | donde     | lugar                |

|    |                |                      |
|----|----------------|----------------------|
| 26 | mis            | 1ª                   |
| 25 | sol            | nombre (sentimiento) |
| 25 | sé             | 1ª                   |
| 25 | molino         | nombre               |
| 25 | #Marcelo       | (hablante)           |
| 24 | padre          | nombre (familia)     |
| 24 | ansí           |                      |
| 24 | agora          | tiempo               |
| 23 | esto           |                      |
| 23 | alma           | nombre (sentimiento) |
| 23 | #don Francisco | (hablante)           |
| 22 | tal            |                      |
| 22 | pies           | nombre (sentimiento) |
| 22 | nos            | 1ª                   |
| 22 | mí             | 1ª                   |
| 22 | duquesa        | (mención)            |
| 22 | Antón          | (mención)            |
| 21 | casa           | nombre (familia)     |
| 21 | vuestra        | 2ª                   |
| 21 | soy            | 1ª                   |
| 21 | sois           | 2ª                   |
| 21 | mucho          |                      |
| 21 | mejor          |                      |
| 21 | Jacinto        | (mención)            |
| 20 | vase           |                      |
| 20 | vanse          |                      |
| 20 | muy            |                      |
| 20 | mía            | 1ª                   |
| 20 | gente          | nombre               |
| 20 | don            |                      |
| 20 | alba           |                      |

|    |           |                 |
|----|-----------|-----------------|
| 20 | #Floro    | (hablante)      |
| 19 | tiempo    | tiempo          |
| 19 | Nuflo     | (mención)       |
| 19 | ni        | oposición       |
| 19 | #Toribio  | (hablante)      |
| 18 | luego     | tiempo          |
| 18 | fue       |                 |
| 18 | entre     |                 |
| 18 | después   | tiempo          |
| 18 | #Elvira   | (hablante)      |
| 17 | sus       | 3 <sup>a</sup>  |
| 17 | mujer     | nombre          |
| 17 | hacer     |                 |
| 17 | espero    | 1 <sup>a</sup>  |
| 17 | Aldehuela |                 |
| 16 | soldado   | nombre (guerra) |
| 16 | ocasión   | nombre (guerra) |
| 16 | fuerza    | nombre (guerra) |
| 16 | fin       | nombre          |
| 16 | día       | tiempo          |
| 16 | #Alejo    | (hablante)      |
| 15 | todos     |                 |
| 15 | tiene     |                 |
| 15 | Elvira    | (mención)       |
| 15 | ella      | 3 <sup>a</sup>  |
| 15 | desde     |                 |
| 15 | dar       |                 |
| 15 | cuidado   |                 |
| 15 | cómo      |                 |
| 15 | causa     | consecuencia    |
| 15 | #Teresa   | (hablante)      |

|    |          |                      |
|----|----------|----------------------|
| 14 | voy      | 1ª                   |
| 14 | tanto    |                      |
| 14 | sí       |                      |
| 14 | será     |                      |
| 14 | oh       |                      |
| 14 | nombre   | nombre (familia)     |
| 14 | mal      |                      |
| 14 | hasta    |                      |
| 14 | espera   |                      |
| 14 | cielo    | nombre (sentimiento) |
| 14 | buen     |                      |
| 14 | ay       |                      |
| 14 | amigo    | nombre               |
| 13 | tú       |                      |
| 13 | torre    | nombre (guerra)      |
| 13 | tengo    | 1ª                   |
| 13 | señora   | nombre               |
| 13 | noble    |                      |
| 13 | madre    | nombre (familia)     |
| 13 | hoy      | tiempo               |
| 13 | hacienda | nombre (familia)     |
| 13 | gusto    | nombre (sentimiento) |
| 13 | así      |                      |
| 12 | villano  | nombre               |
| 12 | presto   | tiempo               |
| 12 | mientras | tiempo               |
| 12 | justo    |                      |
| 12 | guerra   | nombre (guerra)      |
| 12 | gran     |                      |
| 12 | ese      |                      |
| 12 | doy      | 1ª                   |



|    |            |                      |
|----|------------|----------------------|
| 12 | dio        | 3ª                   |
| 12 | dentro     | lugar                |
| 12 | #Escribano | (hablante)           |
| 11 | dado       |                      |
| 11 | bella      |                      |
| 11 | antes      | tiempo               |
| 11 | viejo      | nombre               |
| 11 | vi         | 1ª                   |
| 11 | también    |                      |
| 11 | soldados   | nombre (guerra)      |
| 11 | siento     | 1ª                   |
| 11 | sale       | 3ª                   |
| 11 | pienso     | 1ª                   |
| 11 | peligro    | nombre (guerra)      |
| 11 | parece     |                      |
| 11 | mozo       | nombre               |
| 11 | molinera   | nombre               |
| 11 | mil        |                      |
| 11 | mano       | nombre (sentimiento) |
| 11 | Floro      | (mención)            |
| 11 | digo       | 1ª                   |
| 11 | dé         |                      |

