**Zeitschrift:** Hispanica Helvetica

**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

**Band:** 4 (1992)

**Artikel:** Del plurilingüismo al bilingüismo : el camino hacia la verosimilitud en las comedias de Torres Naharro

**Autor:** Canonica, Elvezio

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-840921

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# DEL PLURILINGÜISMO AL BILINGÜISMO: EL CAMINO HACIA LA VEROSIMILITUD EN LAS COMEDIAS DE TORRES NAHARRO

Elvezio CANONICA
Université de Fribourg

## 1. INTRODUCCIÓN

El comediógrafo extremeño Bartolomé de Torres Naharro, afincado en Roma a partir de los primeros años del S. XVI, es en la historia literaria española el iniciador del filón de la comedia políglota, que tendrá seguidores de la categoría de Lope de Vega y Tirso de Molina[1]. En este breve panorama sobre sus obras que contienen pasajes en una o más lenguas extranjeras, quiero centrarme esencialmente en los cambios en el tratamiento de este recurso, encaminados hacia una mayor eficacia expresiva y un mayor realismo. La tentación de hablar de «evolución» en el refinamiento de esta técnica es fuerte, pero no puedo pasar por alto el hecho de que las tres comedias que me interesan, es decir: la *Tinellaria*, la *Soldadesca* y la *Seraphina* se publicaron juntas en la primera recopilación de las obras dramáticas de Torres Naharro, la *Propalladia*, cuya primera edición apareció en Nápoles en 1517, y que reúne un total de ocho comedias. En cuanto a las fechas de composición de estas comedias muy poco es lo que se puede establecer con seguridad, pero parece que todas las piezas tempranas de Torres, que confluyeron en la *Propalladia* de 1517, se escribieron entre 1512 y 1517[2].

Su autor llegó muy joven a Italia, en los primeros años del S. XVI, y su primera actividad fue la de soldado, que evocará en la *Soldadesca*. Pero a los pocos años pasó al servicio del gran mecenas Julio de Médicis y, cuando éste fue nombrado cardenal por su primo, el papa León X, entró al servicio de un conterráneo suyo, el cardenal extremeño Bernardi-

no de Carvajal. Sus comedias fueron representadas en la corte de León X, contando con el apoyo de dos mujeres influyentes, la poetisa Vittoria Colonna, a cuyo marido, Fernando d'Avalos, marqués de Pescara, dedica su *Propalladia*, y la propia duquesa de Ferrara, Isabella d'Este. Se puede por lo tanto afirmar que se concibieron para un público culto y cosmopolita, donde había un buen número de hispanófonos, que habían confluido en la ciudad eterna a raíz del nombramiento, en 1492, del cardenal valenciano Rodrigo Borja como papa Alejandro VI.

El éxito editorial de la *Propalladia* fue inmediato, pues hubo ocho rediciones antes de la última versión expurgada de Madrid de 1573. Las fechas de publicación de tales reediciones son también reveladoras del rápido éxito: Nápoles, 1517 («princeps»); Sevilla, 1520; Nápoles, 1524; Sevilla, 1526, 1533; Toledo, 1535; Sevilla, 1545; Anversa, 1546; Madrid, 1573 (expurgada). La acogida más que favorable de esta recopilación de piezas dramáticas, cuya principal característica radica en la presencia de varias lenguas habladas en el escenario, se explica con el contexto histórico-literario italiano de la época. Es en efecto en estos años cuando este recurso dramático adquiere una singular importancia gracias sobre todo a la naciente «commedia dell'arte», en cuyos guiones, como sabemos, se hace un extenso uso de una gran cantidad de dialectos italianos y de lenguas extranjeras. Sabemos incluso que una de estas compañías de actores «all'improvviso» actuó en el «tinello» (comedor) de León X en 1520, que quizás sea el mismo escenario en que Torres Naharro estrenó su *Tinellaria* en 1516[3]. Coincide por tanto con la época en que Aretino publica sus comedias, en las que hay de vez en cuando algun diálogo bilingüe hispano-italiano[4].

Como se ve, fuera de este contexto histórico-literario, sería muy difícil explicar la operación de Torres Naharro que, dentro del ámbito hispánico, asume una función innovadora. En realidad, se trata de un recurso conocido desde la antigüedad y cultivado esencialmente en el género dramático. En la Edad Media, no escasean las composiciones poéticas bilingües, tanto de un bilingüismo de tipo vertical (latín-vulgar) como horizontal (dos o más vulgares)[5]. En esta época primitiva de las lenguas y literaturas románicas, la ausencia de unas normas lingüísticas hace que la distancia entre las diferentes lenguas neo-latinas sea mínima, lo que favorece su confusión. Es por este mismo motivo que en algunas de las primeras muestras de obras políglotas, como son el «descort» de Raimbaut de Vaqueiras o el poemita «Nunca querría eu achar» de Cerverí de Girona, los críticos no se han puesto aún de acuerdo sobre la real identidad de las lenguas presentadas. Por otra parte, es bien sabido que este re-

curso fue adoptado por los grandes autores, quienes lo emplean en sus obras más «serias»: el ejemplo más conocido son las estrofas en provenzal que Dante pone en boca de Arnaut Daniel en el *Purgatorio* [6].

Como es bien sabido, el ámbito hispánico ofrece la primera muestra de bilingüismo literario de toda la Romania, aunque no se trate ni de un bilingüismo vertical ni tampoco horizontal. Me refiero, claro está, a las llamadas «jarchas», donde una lengua romance, el mozárabe, se combina con el árabe o el hebraico. No deja de ser interesante el que la mayoría de las jarchas se presenten en discurso directo, lo que es un importante indicio de la funcionalidad propiamente dramática del recurso. Y así ocurre en otras obras maestras de la Edad Media española, como las palabras árabes pronunciadas por una mora en el *Libro de buen amor* y por un moro en el *Conde Lucanor*. De la combinación del español con las otras lenguas ibéricas hay ejemplos en el cancionero de Baena y, cuando nace aquel peculiar género poético-musical llamado «ensalada», la mezcla de lenguas parece haber encontrado su molde adecuado. Gran cultivador de «ensaladas» (valga la imagen) fue Juan del Encina, cuya importancia en la historia del tema que nos ocupa es notable, pues constituye el antecedente español más inmediato de los experimentos de Torres Naharro. En su teatro aparece un nuevo tipo dramático, el pastor cómico, a veces sencillamente llamado «bobo», dotado de una lengua rústica convencional, el sayagués. A su lado aparecen pronto, en el teatro de finales del S. XV, otros tipos fijos, igualmente caracterizados por un registro lingüístico propio: el negro, el moro, el gitano, el vizcaíno. De aquí al personaje propiamente extranjero que se expresa en su lengua, no hay más que un breve paso, que Torres Naharro, con Gil Vicente, será el primero en dar. Veamos ahora cómo se estructuran las escenas plurilingües de Torres Naharro en las tres comedias citadas.

## 2. COMEDIA TINELLARIA

Se puede empezar el estudio con esta comedia porque representa el grado más bajo de funcionalidad narrativa del recurso del poliglotismo. Ello se debe sin duda a la conjunción de dos hechos: la ausencia de una verdadera trama narrativa y la presencia de un número muy elevado de lenguas, que además ocupan un espacio muy reducido. En efecto, hay tan sólo dos escenas verdaderamente políglotas en toda la pieza que, recordémoslo, se compone de cinco jornadas. Pues bien: en este material

que suma apenas 158 versos, se hablan seis lenguas (español, italiano, portugués, catalán, francés y latín), además de la jerigonza del vizcaíno. Parece evidente que, en estas condiciones, Torres Naharro no podía profundizar en la dinámica de la comunicación dramática plurilingüe. Si a ello se añade el contenido tópico de estas intervenciones, se tendrá un cuadro aún más pobre. Pero observemos con más detenimiento las dos escenas plurilingües.

La primera aparece al principio de la segunda jornada, y presenta a los criados del cardenal que están en la cocina del «tinello» y se disponen a comer. Se trata de un pretexto para reunir a todos los personajes extranjeros y hacerles hablar cada uno en su lengua. Después de una primera riña por cuestiones domésticas, la discusión vierte sobre las virtudes de los diferentes pueblos reunidos y cada personaje defiende su patria con abundantes y muy gráficas expresiones de menosprecio hacia la de los demás. Desde el punto de vista de la comunicación dramática, todos parecen entender la lengua del otro sin mayores complicaciones, con la salvedad del personaje francófono, al que no hay quien le entienda. Ello se debe en gran parte al uso casi exclusivo de la función lingüística emotiva, que se manifiesta en la abundancia de exclamaciones y que sobrepasa la propiamente referencial[7]. En estas condiciones, la comunicación de los mensajes en la escena (coherencia interna) pasa a segundo plano, siendo la expresión de las emociones el principal objetivo: se trata pues de una serie de mensajes que van dirigidos esencialmente fuera de la escena, hacia el público (coherencia externa). Con todo, en los casos de efectiva presencia de la función referencial en la escena, la lógica discursiva funciona, y no aparecen casi nunca los clásicos malentendidos en forma de equívocos bilingües burlescos. Hay pues una despreocupación hacia la comunicación plurilingüe, que aquí tiene la función de reflejar la situación efectivamente cosmopolita y por lo tanto políglota del público en la Roma de esta época. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos de verosimilitud, la impresión que se retiene tras la lectura de esta escena es la de unos personajes convencionales, herederos de las farsas del s. XIV, con un temario y un léxico muy reducidos.

Notemos sin embargo un hecho estructural que es muy peculiar en el tratamiento del diálogo plurilingüe en Torres Naharro, y que volverá a aparecer de una forma cada vez más refinada en las otras comedias. Se trata del cambio de código lingüístico en boca de un mismo personaje, que asume en general una función irónica y ridícula por los errores que este procedimiento generalmente conlleva. Al final de la escena, el italó-

fono Fabio se expresa, o más bien trata de expresarse, en español, y pregunta a Francisco:

**Fa**: Puis, yrmano,
¿per qués cosas restirano
istas gentes que diezis?

**Fr:** C'acá ay, de mano en mano,
guardarán todo el país.

(II, vv. 155-159)

Como se ve, a pesar de las muchas faltas, Fabio logra hacerse entender por el español Francisco. Pero no deja de ser significativo el que esto se realice precisamente sacrificando el bilingüismo, lo cual es una confirmación en negativo de que la comunicación de una lengua a otra en esta comedia no es aún muy fluida.

Asimismo, en un pasaje anterior, el español Mathías, pasa del español al portugués (vv. 108-109). Aquí, el cambio de lengua obedece a la función de cita que asumen los versos portugueses en boca del hispanófono, y sirven para realzar la fanfarronería del portugués, a la que hace alusión Francisco:

**Fr:** Cosa cierta
es auer luego rehierta
con quien ua fuera de ley,
y con quien diz que a su puerta
cagó el cauallo del rey.

(II, vv. 100-104)

Mathías, el otro español, enseguida reacciona a esta imagen, y quiere añadir algo que dé aún más fuerza a este alegato y por eso siente la necesidad de pasar al idioma original:

**Ma:** ¡Qué varones!
Y aun dizen en sus razones
algunos más ahotados
*que chantaua*[8] *os cagallones*
*por enriba dos tellados* .

(vv. 104-109)

Como se ve, el paso al idioma original no tiene una función específicamente referencial o comunicativa, sino que no hace más que confirmar los sentimientos anti-portugueses de los castellanos.

Esta movilidad de las lenguas entre los personajes es un fenómeno original, que muestra la intercambiabilidad y la compenetración de los códigos lingüísticos. El propio Lope de Vega se atendrá por lo general a la identidad entre lengua y personaje. Es interesante a este propósito observar el tratamiento que estas mismas lenguas extranjeras reciben en una pieza de Lope, el *Auto del hijo pródigo*, donde hay una escena que es derivada de ésta de Torres Naharro[9]. Se trata de un auto sacramental publicado en la novela *El Peregrino en su patria*, que apareció en Sevilla en 1604. En esta pieza alegórica hay un personaje llamado «Juego» que hace el papel de un «Zan italiano, con su vestido de anjeo cubierto de remiendos de diversos colores», es decir, del Zanni, el prototipo del Arlequín. En su primera intervención, el Juego se expresa en las mismas seis lenguas habladas en la comedia de Torres, añadiendo el tradicional saludo vasco «Agur», pronunciado por el «vizcaíno», personaje presente en la *Tinellaria*, donde habla en su jerigonza cómica. Después de esta primera intervención, el Juego hablará «en macaronea», es decir, en una lengua mixta italo-española. Como se ve, Lope concentra todas las lenguas de la *Tinellaria* en boca de un mismo personaje, siguiendo en esto la pauta de la «commedia dell'arte», género al que se remite explícitamente.

La segunda escena plurilingüe de la *Tinellaria* se sitúa en la tercera jornada (vv. 293-324), es más corta que la precedente y los idiomas hablados se reducen a tres: español, catalán y latín, amén de la jerigonza del vizcaíno. Otra vez se trata de una riña por cuestiones domésticas, y una vez más es el pobre «tudesco» quien es acusado del robo de un pedazo de carne. Como en la escena anterior, no hay dificultades de comprensión recíproca, pero no deja de ser significativo el que un personaje hispanófono, el Escalco, sienta la necesitad de pasar al latín cuando habla con el «tudesco». Cuando el pedazo de carne se le cae del jubón y va a parar debajo de la mesa, el tudesco quiere recuperarlo, pero el Escalco le grita: «Veni foras». Hay pues una adaptación al registro lingüístico del interlocutor que se hace en un momento muy peculiar, es decir, cuando el personaje desaparece de la escena y por consiguiente el código verbal es el único medio que le queda para hacer pasar el mensaje. Es por esta razón que el Escalco, para asegurarse la correcta comprensión, adopta la lengua de su interlocutor sólo en en este momento. Es asimismo muy significativo que al propio tudesco se le escape una palabra española, precisamente en la réplica al Escalco: «Io(b), *micer/* Ille panem ...» (vv. 315-316). Volvemos a encontrar la misma prueba en negativo de la escasa capacidad comunicativa entre las diversas lenguas, puesto que

para asegurarse de que el mensaje sea descifrado correctamente hace falta pasar a la lengua del otro.

## 3. COMEDIA SERAPHINA

Es ésta una comedia de enredo, que se desenvuelve en la ciudad de Valencia y cuya trama narrativa es mucho más consistente que en la precedente. Es seguramente por este motivo que se opera en esta comedia una primera reducción del número de lenguas habladas en la escena: de las seis presentes en la *Tinellaria*, aquí sólo quedan cuatro: el español, el catalán, el latín y el italiano. Hay que notar sin embargo que el latín posee aquí dos registros expresivos, pues el novicio Gomecio adopta un latín más bien macarrónico, mientras que el fraile Teodoro se expresa en buen latín. La primera observación que se impone tras una rápida confrontación con la comedia precedente está en la mayor actividad plurilingüística de esta comedia: si en la *Tinellaria* había tan sólo dos escenas verdaderamente políglotas, aquí hay solamente tres escenas monolingües, aparte de los monólogos. La mayoría de las demás escenas es bilingüe (16), no faltando incluso escenas trilingües (7). No hay en cambio ninguna cuatrilingüe. Como se ve, a la reducción de los idiomas corresponde una utilización más extendida de los mismos que cubre toda la comedia, con el consiguiente empleo predominante de la función lingüística referencial. Torres Naharro parece haber comprendido que la extrema concentración no da buenos resultados y por eso procede a la dilución del recurso, a través de una distribución mucho más equilibrada de las lenguas.

Este nuevo tratamiento conlleva varios corolarios: el principal consiste en el desdoblamiento de los personajes «alóglotas», lo que permite, por ejemplo, la constitución de dos escenas monolingües catalanas (II 1, 3). Si el español sigue siendo la lengua más hablada y en la que se expresan varios personajes, por primera vez las otras lenguas están representadas por dos personajes: la valenciana Seraphina tiene una criada, Dorosía, también valenciana y catalanófona; asimismo la italiana Orphea va acompañada por su sirvienta Bruneta, igualmente italófona, asi como el fraile Teodoro aparece siempre junto al novicio Gomecio, lo cual provoca un desdoblamiento expresivo en la lengua latina, como he dicho arriba. A pesar de estas importantes diferencias estructurales, encaminadas hacia un grado más alto de realismo escénico, se advierte en esta comedia la misma despreocupación que en la precedente en cuanto a la comunicación dramática: es

un hecho normal el que todo el mundo se comprenda perfectamente y por ello casi no existen equivocos bilingües debidos a malentendidos. Esta situación puede parecer algo convencional, sobre todo si se piensa que la función lingüística predominante en esta comedia es la referencial, o sea: la coherencia interna es tan importante como la externa. No hay que olvidar sin embargo que en la Valencia de la época había una situación de bilingüismo catalán-castellano y que el latín era la lengua corriente de la Iglesia. El italiano se conocía como lengua de cultura, y la comedia se representa al fin y al cabo en una ciudad italiana. Por lo tanto, la ausencia de malentendidos (aparte de algún latinajo) puede significar un intento de reflejar un ambiente efectivamente plurilingüe. Con todo, cuesta creer por ejemplo que las criadas Bruneta y Dorosía entiendan siempre sin problemas el latín de Teodoro.

También en esta comedia aparece el rasgo estilístico típico de Torres Naharro que consiste en el cambio de lengua por parte de un personaje, tal como lo vimos en la *Tinellaria*. Aquí se trata de la imitación de la lengua española en boca de la criada italófona Bruneta. Antes de entrar en los detalles de esta imitación, quiero llamar la atención sobre una vinculación que me parece bastante explícita entre esta comedia y otra de Lope de Vega, *El genovés liberal*, en la que hay un criado italófono que se llama precisamente Bruneto y cuyo italiano está lleno de españolismos. Además, el tono de sus lamentaciones amorosas se parece mucho, tanto en la forma métrica como en el léxico, al de Orphea, el ama de Bruneta[10].

Volviendo a Torres, he aquí el pasaje en cuestión: Bruneta se queja con su ama de la galantería poco elegante y muy pesada de los españoles, y así imita su acento:

D' una miglia ch'el ti vede:
«Mi ricomiendo's, yrmanos;
signoras, beso's las manos.
¿Che mandáis, vuestras mercede?
[...]
»No habláis d'éstas, signora.
¡Guardáis, hidesputas viejas,
che vis tomo las orejas
e las capeças anchora!«

(III, 174-184)

Se habrá notado, comparando esta imitación de la lengua española con la de Fabio en la *Tinellaria*, unos progresos indudables, siendo los errores típicos de la tradición italiana (especialmente en Ruzzante) y te-

niendo éstos una base cómica encaminada hacia la ridiculización del personaje español[11]. Bruneta muestra saber bastante bien el español, ya que la mayoría de los términos que emplea no pertencen al léxico común de las dos lenguas. A pesar de su contenido crítico hacia los españoles, esta imitación tiene la función de mostrar la compenetración de las dos lenguas, que alcanza aquí un nivel mucho más realista que en las precedentes imitaciones en la *Tinellaria.* Al contrario que en aquella comedia, aquí el pasaje en la lengua del otro tiene una función lingüística esencialmente emotiva: va dirigida directamente al público.

Comparando las dos comedias estudiadas, se puede afirmar que el tratamiento de las lenguas extranjeras en la *Tinellaria* es muy diferente del de la *Seraphina*: en la primera predomina la función emotiva y el paso a la lengua del otro conlleva el paso a la función referencial; en la segunda la función referencial predominante en toda la comedia se convierte en emotiva cuando hay un cambio de registro lingüístico en boca de un mismo personaje.

## 4. COMEDIA SOLDADESCA

El esfuerzo hacia una mayor verosimilitud en la comunicación dramática plurilingüe alcanza en esta comedia su punto más alto. A nivel narrativo, la trama es más bien pobre y sin comparación con los enredos de la *Seraphina*, que de las tres es sin duda la comedia más lograda en este aspecto. La *Soldadesca* posee un leve hilo narrativo, que consiste en los esfuerzos del Capitán español para enrolar en el ejército papal al mayor número de soldados. Este esquema narrativo dura prácticamente hasta el final de la pieza, que carece pues de un efectivo desenlace, dejando bien en claro que el aspecto narrativo no es más que un pretexto para realzar el aspecto descriptivo. Como se ve, en cuanto a las técnicas puramente dramáticas, no hay una real progresión con respecto a la *Tinellaria*, y nos quedamos de lleno dentro de los moldes de las farsas y piezas cortas del s. XV, por la presencia constante de un mismo esquema repetitivo. Se trata de una evocación de la carrera militar del propio Torres Naharro, con una visión más bien crítica de la corrupción y de la barbarie de los soldados provocada por la situación de miseria y de hambre. Este último motivo hace de hilo conductor de la literatura dramática italiana de la época, tal como se refleja en las piezas de Ruzzante y en

los guiones de la «commedia dell'arte», para no citar más que los dos ejemplos más llamativos.

Pero es a nivel del tratamiento del plurilingüismo en función dramática donde se nota una gran progresión. Ante todo, se reduce aún más notablemente el número de las lenguas habladas, quedando tan sólo el español y el italiano. El paso del plurilingüismo al simple bilingüismo tiene importantes consecuencias. La principal consiste en la notable profundización y en la toma de consciencia de la problemática de la comunicación bilingüe. Esto lo consigue Torres Naharro en primer lugar gracias a la creación de un verdadero personaje bilingüe, el Capitán español, que, cuando debe cumplir con su obligación de buscar a soldados para el ejército papal, utiliza un italiano correcto, mientras que con sus soldados habla en español.

De paso, se puede observar que el bilingüismo permite a Torres operar una importante diferenciación sociolingüística: el Capitán es el único personaje capaz de hacerse entender con los taberneros italianos, mientras que sus soldados no lo consiguen nunca. Es decir: el dominio de la otra lengua refleja el orden jerárquico pero, a la vista de las trampas que hace el Capitán a los soldados italianos, se puede afirmar que su conocimiento de esta lengua es el arma que necesita para llevar a cabo sus engaños, y que por lo tanto su bilingüismo pone de manifiesto su condición deshonesta.

Frente a este elemento de unión entre las dos lenguas, que permite la comprensión recíproca, se encuentra otro recurso que al contrario hace manifiesta la incomprensión entre los dos pueblos: el empleo muy acusado de la función metalingüística, casi ausente en las dos comedias precedentemente estudiadas. Dicha función lingüística se manifiesta esencialmente de dos formas: l) mediante los frecuentes malentendidos bilingües, aprovechados cómicamente, entre los soldados «bisoños» y los taberneros italianos; 2) a través de las numerosas reflexiones propiamente metalingüísticas sobre los dos códigos lingüísticos que están en contacto uno con otro: «Mo qui non li intende niente» (III, v. 278); «Non v'intendo» (III, v. 225); «Que dice questo marrano?» (V, v. 53), etc. En este pasaje, que reproduzco a continuación, los dos procedimientos —juegos equívocos y empleo de la función metalingüística— se combinan:

**Cola:** ¿Mo che fate?
Veni pur intra, pigliate
si ce n'è pur di la *roba*

**Pero:** ¿Vos no veis que os dice orate
y a mosotros gente *boba?*

**Liaño:** *No entendéis.*
Antes dice, si queréis,
que entremos y que comamos.

**Pero:** Pues entremos. ¿Qué hacéis?
Yo no sé a cuándo esperamos.

**Cola:** Non c'è *nula.*

**Juan:** ¿Que tenemos una *mula?*

(III, vv. 240-251)

Como se ve la incomprensión es recíproca, y el tabernero italiano lo afirma de forma tajante:

«que loro v'intendon male
e voi a lor anche pegio»

(V, vv. 98-99)

Incluso el estilema predilecto de Torres Naharro, que consiste en las imitaciones de la lengua del otro, como ya habíamos observado en las dos comedias precedentes, asume aquí una función de contraste entre los dos pueblos y, al par de los otros recursos observados, tiende a destacar las incomprensiones recíprocas. Por ello, en esta comedia dichas imitaciones se hacen por primera vez en las dos direcciones: un italiano habla en español, y un soldado español se expresa, en una ocasión, en italiano. Veamos los dos pasajes: primero tenemos la imitación del italiano hecha por el soldado español Pero, quien decide pasar a esta lengua tras el fracaso de todos los intentos de sus compañeros de hacerse comprender por el tabernero italiano:

**P:** ¿Queréis ver
si me hago yo entender
por el su mesmo lenguaje?
'*Madono,* hazme un pracer,
que mates un buen *formaje*'.

(III, vv. 230-234)

Como se ve, se trata de un uso típicamente referencial de la lengua, puesto que el español quiere obtener un resultado concreto de sus mensajes lingüísticos. Pero su torpe imitación de algunas palabras italianas

españolizadas provoca una incomprensión aún mayor y constituye un rotundo fracaso.

En la otra dirección las cosas no van mejor, a pesar de que la imitación del español en boca del italiano sea más elaborada y más lograda. El tabernero Cola se queja con su amigo Joanfrancisco de lo difícil que es entender a los españoles. Este le quiere dar una breve lección de español:

**J:** Sono stato tempo assai
con loro presso Ferrara:
*«Juras Dios, siñor, tumai*
*cuschilladas per las cara.*
*¡Majadieros!*
*Yo tiengos muchos dinieros*
*en las Cúrdubas, Sibilias;*
*míos patres cabalieros*
*siñores de las Castilias».*

Pero Cola se da perfecta cuenta de lo ridiculo de la imitación del español de su presumido compañero, y le contesta:

**C:** Mò, coglione,
¿a quo modo intenderone
asta forgia il lor parlare?

Sin embargo Joanfrancisco no se da por vencido, y sigue con su explicación de algunos términos españoles, de los que ofrece la traducción italiana:

**J:** Ti mi par un gran mincione;
ti voglio meglio amparare
dapertuto.
Secondo quel ch'i' ho veduto,
las *cole vo* dir caolata:
*tuncinos vo* dir presuto,
las *oglia vo* dir pignata.

**C:** Meglio è questa.

(III, 278-299)

Como se ve, en los dos casos Torres Naharro hace hincapié en las diferencias más que en las semejanzas entre las dos lenguas, y por lo tanto insiste en la incomprensión que de éstas se genera. Es también de notar que la mayor extensión de los pasajes en español apunta a una mayor ridiculización de esta lengua, que es deformada con las hipercorrecciones

típicas de la imitación literaria del español hecha por italianos. Además, aparecen aquí muchos de los tópicos negativos de los españoles, lo que añade una carga aún más grande al escarnio. Sin embargo, creo que no es tanto la ridiculización de una o de otra lengua lo que más le importa al autor, sino más bien la voluntad de marcar la precariedad del funcionamiento del doble canal lingüístico. Esto lo consigue Torres mediante una hábil combinación de las funciones lingüísticas: la primera imitación de la lengua española tiene el mismo tono que la que aparecía en la *Seraphina*, en boca de la criada Bruneta, donde predominaba la función emotiva. Aquí, en cambio, a esta última función se combina la metalingüística, puesto que este pasaje pretende servir de «specimen» de la lengua española, con fines didácticos. Por ello se puede decir que en esta segunda imitación de la lengua española se opera un cambio de la función emotiva a la función metalingüistica, que es la que predomina ahora.

En el segundo pasaje, se asiste a la composición de un brevísimo diccionario italo-español, en el que se opera la fusión de las dos funciones lingüísticas predominantes en esta comedia, la metalingüística y la referencial, puesto que el diccionario es un instrumento que contiene toda la «langue» y que tiene una función propiamente comunicativa.

## 5. CONCLUSIONES

A lo largo del análisis de las tres comedias plurilingües de Torres Naharro, se ha podido constatar un cambio paulatino hacia una mayor verosimilitud lingüística.

En la *Tinellaria*, la comunicación dramática plurilingüe no está profundizada, y ello se debe en gran parte a la ausencia de una verdadera función lingüística referencial, siendo la emotiva la que predomina. Aquí los personajes y sus lenguas no buscan una verdadera comunicación, sino que permanecen aislados cada uno en su código lingüístico, y sus intervenciones de contenido patriótico y xenófobo suponen también el rechazo de la lengua del otro. Como vimos, la mejor prueba de ello está en el sacrificio del plurilingüismo, cuando lo que importa es hacerse comprender por el otro.

En la *Seraphina* el empleo más generalizado del plurilingüismo, aunque limitado a lenguas hermanas y en acuerdo con el espacio de la ficción (Valencia) y el de la representación (Roma), conlleva un uso preva-

lentemente referencial de las lenguas. Dentro de este marco ya notablemente más verosímil, quedan sin embargo algunos reparos en cuanto a la constante fluidez de la comunicación plurilingüe y la casi total ausencia de malentendidos, y por lo tanto de la función metalingüística.

La comedia en la que esta última función se impone es la *Soldadesca*, donde sirve para hacer hincapié en la incomprensión recíproca entre los personajes de condición más humilde. Por otro lado, en esta misma comedia, el bilingüismo desemboca también en la comprensión recíproca, mediante la creación de un personaje bilingüe, que hace uso de la función referencial. Como se ve, en esta comedia consigue Torres un mayor equilibrio entre las funciones lingüísticas, lo que conlleva una representación más calibrada, y por lo tanto más verosímil, de los mecanismos de la comunicación dramática plurilingüe. Esto se confirma por la presencia por primera vez de una doble imitación de la lengua del otro que va en las dos direcciones, del italiano al español y del español al italiano. En este sentido, el diccionario italo-hispano de la *Soldadesca* constituye la mejor expresión de la voluntad de acercarse serenamente a la lengua del otro y se convierte en el símbolo de la evolución y del refinamiento que se opera a lo largo de estas tres comedias: el punto de llegada es diametralmente opuesto al de partida, o sea, las incomprensiones y las riñas de la *Tinellaria*.

Por último quisiera proponer una breve comparación de las soluciones que encuentra Torres Naharro a la problemática de la comunicación bilingüe, tal como se reflejan en la *Soldadesca*, con las de otro texto literario casi contemporáneo y que recrea el mismo ambiente romano, la novela picaresca *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado. La solución aquí adoptada es la de la «lingua franca» italo-hispana, de una lengua mixta en la que se operan préstamos y calcos en las dos direcciones. Si su empleo fue seguramente un fenómeno practicado por la colonia española en Roma, este recurso pasa por alto la problemática de la comunicación bilingüe, como es confirmado por la poca relevancia que asume en dicha novela la función metalingüística. Tenemos por lo tanto que convenir que Torres Naharro, gracias a su preocupación constante por dicha problemática, logra una representación más equilibrada y por lo tanto más verosímil de la comunicación bilingüe.

## NOTAS

1. Sobre Lope cfr. mi estudio: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.
2. Todas las citas de las comedias proceden de la edición crítica de la *Propalladia*, a cargo de Eugen GILLET, Bryn MAWR, Pennsylvania, 4 vols., 1943-51. Hay también ediciones sueltas modernas de la *Soldadesca* y de la *Tinellaria*. De la primera poseemos dos, la de MC PHEETERS, en Clásicos Castalia, n. 51, Madrid, 1984, y la de LÓPEZ MORALES, Madrid, Taurus, «Temas de España», n. 171, 1986; de la segunda, la de Mc Pheeters, *ed. cit.*
3. Cfr. la introducción de Vito PANDOLFI a su recopilación de los guiones de la «commedia dell'arte»: *La commedia dell'arte: storia e testi*, vol. I-V, Firenze, 1957-61: aquí vol. I, p. 33.
4. Doy más ejemplos en: «Lo spagnolo degli italiani e l'italiano degli spagnoli. Alcune commedie del XVI e del XVII secolo», en: *Nuova Secondaria*, 3 (1988), pp. 68-73, Brescia.
5. Adopto la terminología de Paul ZUMTHOR, «Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme», en: *Le Moyen Age* LXVI (1960), pp. 300-336; 561-594, luego republicado en versión revisada en el volumen: *Langue et technique poétique a l'époque romane*, Paris, 1963, pp. 83 y ss.
6. Para una buena ejemplificación de textos bi- y plurilingües en la Romania medieval, con comentario filológico y literario, cfr. Giuseppe TAVANI, *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XIV secolo*, L'Aquila, Corsi monografici universitari, Japadre ed. s. f.
7. Me remito a la teorización de las funciones lingüísticas establecida por Roman JAKOBSON: «Linguistica e poetica», en: *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 181-218.
8. El verbo «chantar» es el portugués arcaico «plantar», «fincar», esp. «hincar».
9. Analizo los pormenores de este intercambio en: *El poliglotismo*, ed. *cit.* pp. 121-122.
10. Estudio con más detenimiento esta derivación, en *El poliglotismo*, *ed. cit.* pp. 170-172.
11. Cfr. por ejemplo este pasaje sacado de la farsa *La moscheta* de Ruzzante (alias Angelo Beolco): «Se volis essere la mias morosas, ve daranos de los dinaros» (II, 4), ed. L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1979.