

## Aproximación a la noción de variación lingüística en Torres Naharro

ANTONIO SALVADOR PLANS  
*Universidad de Extremadura*

Una de las características más sobresalientes del dramaturgo extremeño Bartolomé de Torres Naharro se vincula con la atención a la variación lingüística que aparece en su obra<sup>1</sup>. Este hecho ha sido destacado ya en diversas ocasiones, aunque los estudios más extensos se centran en su utilización del italiano<sup>2</sup> o del valenciano<sup>3</sup>, por ejemplo. Es un fenómeno al que aluden, generalmente sin profundizar porque no se trata de su principal interés, numerosos estudiosos y editores de la obra del escritor<sup>4</sup>.

Torres Naharro se inserta en una amplia tradición hispánica en la que la aparición de lenguas o de dialectos diferentes al castellano resulta frecuente. Recordemos el ejemplar caso del Arcipreste de Hita, con la incorporación de

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda concedida por la Junta de Extremadura al grupo de investigación “El habla en Extremadura”, referencia GR15163.

<sup>2</sup> Al empleo del italiano y sus razones en el escritor de Torre de Miguel Sesmero ha dedicado un profundo análisis, entre otros, Enrique Segura Covarsí, “Aportaciones al estudio del lenguaje de Torres Naharro”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XVIII/2, 1944, pp. 211 – 241. También, desde una perspectiva de influencia, no estrictamente de acomodación lingüística, destacan los estudios de O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia* española, Madrid, Gredos, 1969 y los trabajos de Ana Giordano Gramegna, “Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro”, *Teatros y prácticas escénicas, II: La Comedia*, ed. Juan de Oleza, Londres, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 11-49 y *La influencia del primer teatro renacentista italiano en las comedias de Bartolomé Torres Naharro*, Valencia, Universitat de València, 1988.

<sup>3</sup> El empleo del valenciano en el autor ha sido destacado por Hermenegildo Corbató, “El valenciano en la *Propalladia* de Torres Naharro”, *Romance Philology*, 3, 1950, 262 – 270. Más recientemente, Ricardo García Moya en *Historias del idioma valenciano*, Imprenta Romeu, Valencia, 2003.

<sup>4</sup> Sí existe un interesante y documentado estudio de conjunto de Teresa Cirillo, “Plurilinguismo nelle commedie di Torres Naharro”, *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, 30,1, 1988, pp. 173 – 221.

fragmentos con numerosos latinismos, la recreada lengua oriental del ejemplo de Don Pitas Paya, el uso del árabe popular en el pasaje de la anónima mora o las peculiaridades lingüísticas de los pasajes de las serranas. Del mismo modo, y ya más cercano al autor, la absorción de elementos de lenguaje pastoril, de germanía y una enorme variación por parte de Rodrigo de Reinosa. Por supuesto, no hay que olvidar, porque se encuentra muy presente, el precedente del sayagués de Juan del Encina.

Pero nuestro dramaturgo ofrece un interés diferente. En los autores citados y en los pioneros del empleo de lenguas marginales y de minorías, esas lenguas y dialectos no llegan a entremezclarse de modo nítido. Lo importante del dramaturgo extremeño radica en la combinación de varias de esas lenguas o del empleo por ejemplo del habla popular en una misma escena. En este aspecto, resulta un claro antecedente de lo que va a suceder en el teatro y en la poesía posterior. Se ha indicado con toda la razón que su pensamiento dramático es claro precedente del arte renovado de Lope. Pero también hay que considerarlo en este aspecto como antecedente de utilización y mezclas de muy diversas lenguas. Serán también maestros de este recurso Góngora en sus romances de tema navideño o la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, aunque ambos harán desfilar sucesivamente, y no de modo simultáneo, a los distintos grupos que acuden a adorar al Niño Jesús (pastores, negros, gitanos, moriscos e incluso indios mexicas en el caso de la autora).

¿Qué razón existe para esta innovación de Torres Naharro? Se ha señalado como posible causa la imitación de los modelos italianos, que mezclaban diversos dialectos de la Península Itálica en sus obras<sup>5</sup>. Sin descartar en absoluto esta influencia, me parece que no es la única explicación posible, ya que los antecedentes españoles lo justificaban plenamente.

Creo que esta peculiaridad del dramaturgo se encuentra justificada básicamente por la visión que posee del “decoro”. En el *Prohemio* lo sitúa en la centralidad de la obra dramática<sup>6</sup>. Y en ese decoro dramático se encuentra

---

<sup>5</sup> Esta tradición la destaca Miguel Ángel Pérez Priego en su edición de la *Obra Completa* del autor (Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. XIV). Indica los precedentes de los Rozzi de Siena o de G. Alione d’Asti, en sus farsas con los dialectos italianos. El mismo prologuista piensa, sin embargo, y en mi opinión de modo completamente acertado, que no es necesario probablemente acudir, al menos de modo exclusivo, a estos precedentes.

<sup>6</sup> Cito por la edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994.

también la propiedad lingüística: “de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*” (p. 8). Esta idea de “decoro” se encuentra además plenamente unida al concepto de verosimilitud lingüística<sup>7</sup>.

En este mismo *Prohemio* justifica el escritor torreño la presencia abundante de términos italianos en su producción:

“Ansí mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los quales convino usar habiendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron. Algunos dellos he quitado, otros he dexado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hacen más copiosa” (p. 9).

Aunque destaque este fenómeno primordialmente en su producción dramática, también en el resto de la obra encontramos estas características. Así, en su poesía, dentro de “Capítulos diversos”, el número IV alterna, en una composición con tonos burlescos, latín, castellano e italiano (pp. 40 – 41). He aquí una muestra de ese latín:

“Queritur de Juliano,  
quod michi verbum amarum  
precio dabis,  
et sibi dixit: hoc anno  
labores manuum tuarum  
manducabis”.

Este mismo tono es el que se mantiene mayoritariamente cuando se expresa en las otras dos lenguas. Y sin embargo, los versos iniciales y finales, ambos en latín, no se encuentran en esa línea. Es solo uno de los textos de la parte poética que aparecen en latín, junto con el castellano, como sucede igualmente en la Canción V (p. 119) o en la VI (p. 119)<sup>8</sup>.

Los tres sonetos escritos por él (pp. 125 – 126) se encuentran en italiano. En el soneto III (p. 126), el primer verso del primer cuarteto y del primer terceto aparecen en latín.

---

<sup>7</sup> El tema de la verosimilitud, incluso en el plano lingüístico, fue ya destacado por Elvezio Canonica en “Del plurilingüismo al bilingüismo: el camino hacia la verosimilitud en las comedias de Torres Naharro”, *Estudios de literatura y lingüística españolas: Miscelánea en honor de Luis López de Molina*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1992, pp. 115 – 129.

<sup>8</sup> También en el Capítulo III (pp. 36 – 39) aparecen, ocasionalmente, algunos versos en latín.

Pero es en las comedias donde esta variación lingüística se percibe con mayor frecuencia y nitidez<sup>9</sup>. Con independencia del contenido de la obra, el *Introito* casi siempre es narrado por un pastor, que se expresa en sayagués, en donde abundan los dialectalismos, los arcaísmos o los latinismos y cultismos arrusticados, como analizaré más adelante. También sucede lo mismo, aunque con menor intensidad, en bastantes de los Argumentos. Solamente existe una excepción, ya que en la *Comedia Tinellaria* quien realiza la introducción es un poeta.

En cada una de estas comedias, la aparición de la pluralidad lingüística se encuentra plenamente justificada y atiende a las nociones de “decoro” y “verosimilitud” ya aludidas. Por ejemplo, en el *Argumento* de la *Comedia Seraphina*, redactado en castellano (aunque con numerosos elementos sayagueses), se dice:

“Mas havéis d’ estar alerta  
por sentir los presonajes,  
que hablan quatro lenguajes  
hasta acabar su rehierta.  
No salen de cuenta cierta  
por latín e italiano,  
castellano y valenciano,  
que ninguno desconcierta” (versos 257 – 264).

Se trata en consecuencia de un uso pertinente, dada la procedencia de los personajes. Floristán y Lenicio se expresan en castellano, Orfea y Bruneta en italiano, Seraphina y Dorosía en valenciano y Teodoro y Gomecio en un aparente latín (sobre todo por parte de este segundo personaje). Es dramáticamente muy sugerente esta distribución lingüística por parejas que aparece en la obra.

Es preciso llamar la atención sobre este punto en la *Introducción* de la *Comedia Tinellaria*, en la que el poeta advierte que

“Si mis versos tienen pies,  
variis linguis tiren coces,

---

<sup>9</sup> El análisis de los aspectos lingüísticos del escritor extremeño ya había sido efectuado sobre todo en el clásico estudio de Jhon Lihani, *Bartolomé Torres Naharro*, Boston, Twayne, 1979.

que vatibus hic mos est  
centum hisposcere voces” (versos 31 a 34).

Es decir, que tirarán coces en varias lenguas, pues los vates acostumbran a expresar esa multiplicidad. Y esas coces se van a referir a las “cien lenguas y bocas”, de las que indicará las más frecuentes, muchas de las cuales además aparecerán en la obra. Pero ante esta auténtica “Torre de Babel” a la que tiene acceso, presentará en buena medida intencionadas deformaciones paródicas de esas lenguas:

“¡Jur’ a Dio! ¡Voto a Dios!  
¡Per mon arma! ¡Bay fedea!  
¡Io, bi Got!, y ¡Cul y cos!  
¡Boa fe, naun, canada e mea!...  
De esta gente va tocando brevemente,  
Todo el resto es castellano,  
Qu’ es hablar más conveniente  
Para qualquier cortesano” (versos 45 – 53).

Sucesivas alusiones, en buena parte paródicas, como acabo de destacar, del francés, vasco, alemán antiguo, catalán (valenciano más exactamente en la concepción del escritor) y portugués, respectivamente.

De nuevo en el *Argumento* insiste en la idea:

“Variis linguis que veréis,  
Bien que serán de Castilla  
De siete partes las seis,  
Triumphavan” (versos 136 – 139).

En el cuerpo de la comedia se desarrolla esta multiplicidad lingüística. En concreto, en la Jornada Primera aparece (versos 438, 443-445 y 459) un curioso cocinero que se expresa en un extraño y paródico francés:

“¿Mon ami?  
.....  
Acuté:  
Par ma foi g’i ballaré  
Chiosa di bon compañón

.....  
 Faré bien”<sup>10</sup>.

Pero es en la Jornada Segunda (prácticamente los mismos personajes también en la Jornada Tercera) donde se manifiesta esta diversidad en todo su esplendor. Sucesivamente salen a escena Fabio (italiano), un Tudesco, el valenciano Miquel, un vizcaíno y Petiján (que habla en francés).

Destacaré brevemente dos de estos personajes, por su interés lingüístico:

El Tudesco se expresa en un parco latín: “Ego non, per Deum” (verso 683) y prácticamente igual en la Jornada Tercera (“ego non per Deum vivum”, versos 1411-1412). En otro momento, “Io, micer; ille panem...” (verso 1421), pero inmediatamente antes “Nite carne, yo, bi Got” (verso 1415), mezclando una vez más caprichosamente las lenguas en versos casi contiguos.

El otro personaje que quiero comentar brevemente es el del vizcaíno. Las peculiaridades lingüísticas de los vizcaínos cuando se expresan en castellano, llenas de tópicos, se reflejan de manera abundantísima, como es sabido, en la literatura española incluso del período clásico. Pero no solo los escritores, sino también los gramáticos destacan como notas predominantes el laconismo y el pésimo empleo del castellano. Valdés, Damasio de Frías, Antonio del Corro, Antonio de Torquemada, Covarrubias, Pedro de Madariaga, Mateo Alemán, Gonzalo de Correas, Francisco Cascales, son tan solo algunos de los que caen en el tópico y la mayoría de forma peyorativa, si exceptuamos quizás a Pedro de Madariaga (precisamente de origen vizcaíno) y parcialmente a Covarrubias (puesto que su única función es la de lexicógrafo).

Lo interesante es que seguramente su aparición en *Tinellaria* represente el primer caso del personaje en el teatro español. Es verdad que se trata de una presencia corta y que los rasgos mostrados aún son muy esquemáticos, pero es una clara muestra de la idea de “variación lingüística” que estoy mostrando en el autor extremeño<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> En la Jornada Quinta, y con las mismas características lingüísticas, reaparece este personaje: versos 2249, 2314, 2332, 2373.

<sup>11</sup> En un interesante trabajo, Azucena Penas señala la evolución literaria del personaje y sus características lingüísticas (“El habla vizcaína en el teatro de Lope de Vega”, *ASJU*, XXVII, 3, 1993, 815 – 820).

Expongo aquí los textos del vizcaíno:

“Digo, hao,  
yo criado estás en nao,  
bizcaíno eres, por cierto;  
mas juro a Dios que Bilbao  
la tiene por mucho puerto “(versos 717 y ss.).

.....  
“Castillanos, a la fe,  
la tienen mil raposías” (733 – 734).

.....  
“Pues callar,  
yo no quieres porfiar,  
.....  
vizcaíno la mar,  
juro a Dios, diablo tienen” (782 y ss.).

.....  
“No has quesido” (1406).

Puede comprobarse cómo en el dramaturgo extremeño aparecen casi todos los tópicos que configurarán posteriormente el género: vacilaciones vocálicas (‘castillano’), falta de concordancia sujeto – predicado, con un uso incorrecto de las formas pronominales personales (‘yo estás’, ‘yo no quieres porfiar’), confusión en formas verbales inadecuadas (‘quesido’ por ‘querido’). Continuamente además emplea la expresión “Juro a Dios”.

Querría destacar, en el plano de variación que estoy analizando, el personaje de Precioso de la *Comedia Jacinta*. Se expresa en castellano a lo largo de toda la obra, pero indica que en Roma eran numerosos quienes huían de la Inquisición y que (versos 1073 y ss.)

“Muchos juegan de esgarrón  
Y se afufan con el caire,  
Que no queda remendón,  
Abad, ni monje ni flaire...”

A lo que responde Pagano:

“¿ Vas tú huyendo también,  
Que habras muy ahotado?”.

Las palabras de Precioso pertenecen al lenguaje de germanía<sup>12</sup>, ausente en el resto de la producción del dramaturgo<sup>13</sup>. No se olvide el diálogo en el que está inmerso y en el que Pagano ironiza sobre los que fingen falsamente ser cristianos viejos. Por eso le señala a Precioso que no se arriesgue hablando de esa forma.

Su interés por los aspectos lingüísticos es frecuente y le lleva incluso a formular la explicación etimológica de “bisoño” en la *Comedia Soldadesca*:

“Pues verás,  
Si por aquí tardarás  
Y vienen dos compañeros,  
Piensa cómo les dirás,  
Que son *bisoños* grosseros  
ATAMBOR: ¿Dessos son?  
¿Y por qué causa o razón  
MENDOÇA Porque tienen presunción  
Y son bestias en sus modos.  
No es de oír;  
Porque si quieren pedir  
De comer a una persona,  
No sabrán sino decir  
“Daca el *bisoño*, madona”.  
Son criados  
En corte de los arados,

---

<sup>12</sup> La bibliografía sobre el lenguaje de germanía es muy amplia. Es clásica la recopilación léxica poco posterior realizada por Juan Hidalgo, *Romances de germanía de varios autores con su Bocabulario*, Barcelona, Sebastián de Corellas, 1609 (tuvo varias ediciones posteriores, algunas de ellas en Zaragoza en 1624 y 1644 e incluso ya en el siglo XVIII). Son fundamentales los estudios de José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1976 y *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía*, Universidad de Salamanca, 1979. También Ruiz Fernández, Ciriaco: “El vocabulario de germanía en el *Tesoro de las dos lenguas* de César Oudin”, *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Madrid, Arco/Libros, 1966, II, 1540 – 1555. En el 2002 se publicaron dos vocabularios que pueden considerarse complementarios: Chamorro Fernández, María Inés, *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*, Barcelona, Heder y Hernández, César y Sanz, Beatriz, *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos.

<sup>13</sup> Es decir, juega de bravata, de farol y se escapa con “lo que gana la mujer pública con su vil ejercicio”, según la definición que aparece en el vocabulario de Hidalgo y recoge textualmente el *Diccionario de Autoridades*. A lo que le responde Pagano que con esas expresiones se arriesga mucho, sobre todo en el caso de un converso.

Donde se cría la grana,  
Después no son enseñados  
En la lengua italiana” (versos 497 – 516).

Acierta plenamente Torres Naharro al señalar que el término se acuñó para caracterizar a los soldados inexpertos que marchaban a Italia y que repetían insistentemente y de modo descontextualizado el término “bisoño”, primera y casi única palabra italiana aprendida por ellos<sup>14</sup>. Es la primera documentación literaria que tenemos del término, que además debió agradar muy especialmente al dramaturgo, porque lo utiliza (ya sin referencia etimológica, sino perfectamente contextualizada) de nuevo en la misma *Comedia Soldadesca*, pero también en boca de Floristán en la *Comedia Seraphina* o en la *Comedia Tinellaria*<sup>15</sup>.

Pero quizás la máxima atención por parte del dramaturgo se centre en los personajes que se expresan en latín y en sayagués.

En latín intervienen sobre todo Teodoro y Gomecio (su criado), de la *Comedia Seraphina*, aspecto en el que profundizaré a continuación. En el *Argumento* Gomecio es definido como “un escolar más que necio” (verso 159).

<sup>14</sup> Se establece a continuación un precioso diálogo entre Mendoza, Atambor y Juan (versos 518 a 532) sobre el conocimiento mutuo de castellano e italiano y la necesidad de hablar, en el contexto en que se encuentran, en esas lenguas. En esa comedia resulta muy pertinente la aparición de diversos personajes que se expresan en italiano, como los que intervienen en la Jornada Quinta.

<sup>15</sup> En la misma *Comedia Seraphina*, Floristán exclama: “¿Tan bisoño me has hallado?” En *Tinellaria* está puesta en boca de Godoy: “¿Fresco viene? ¡Mal peccado! Algún bisoño será”. En cuanto al ejemplo de la *Comedia Soldadesca*, pertinente además por el contexto, en la presentación de los personajes de la Jornada Segunda, se señala a Juan Gozález, “bisoño” e inmediatamente después, Atambor observa la diferencia entre el dinero que se ofrece a los soldados “pláticos” (en la escena representados por Mendoza) y a los “bisoños”: “Tres ducados a los pláticos soldados y diestros en renegar, y a los bisoños onrados, dos y medio y el tragar”. Para Torres Naharro, pues, el término se encuentra ya plenamente integrado en su concepción lingüística. El CORDE (consulta el 13 de enero de 2018) registra en el siglo XVI cuarenta y nueve casos, en autores como Fray Antonio de Guevara (muy numerosos), Francisco Delicado, Juan de Arce, Baltasar del Alcázar, Luis de Miranda, Fray Luis de Granada, Fray Bernardino de Sahagún o Vicente Espinel, entre otros. En algunos casos, todavía como término aplicado al mundo militar, pero en la mayoría de los ejemplos ya con sentido traslaticio. También los diccionarios y vocabularios lo incorporan muy pronto, como sucede con *el Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, de Palet, publicado en París en 1604 (“nouveau soldat”). Sigue siendo la acepción conocida para Covarrubias, que pone como ejemplo de autoridad precisamente a Torres Naharro. Sin realizar un análisis exhaustivo del término, sí me gustaría indicar que *Autoridades* ya se refiere también al carácter traslaticio con el sentido de “nuevo en cualquier oficio, inexperto” y añade además el sustantivo ‘bisoñería’.

En su primera aparición le dice a Dorosía “toquetis manibus nostra” (362) o “besetis boca vostra” (364). Poco después, “Nemicos tuos scabellum / pedum tuorum besabo” (397 – 398), que Lenicio en un aparte matiza como “besarlo quiere en el rabo” (399). El latín de este criado (por el contrario no el de Teodoro) es burlesco y caricaturesco. Basta con esta muestra:

“Magis te volo rogare:  
Dic michi ¿qui sum facturus  
Ut nunc et tempus futurus  
Ipsa me possit amare?” (1822 – 1826).

Pero sin duda el personaje más constante en la producción teatral de Torres Naharro es el del pastor arrusticado que se expresa en esa modalidad, con base solo parcial en la realidad, que posee, por otro lado, una amplia tradición, desde las *Coplas de Mingo Revulgo* o la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza<sup>16</sup>. También, como precedente de su uso en nuestro dramaturgo, encontramos su empleo en Juan del Encina. Algunos de estos autores emplean el sayagués sobre todo en un momento muy apropiado: la adoración al Niño Jesús por parte de los pastores<sup>17</sup>. En Torres Naharro su empleo es amplísimo. Se halla en prácticamente todos los “introitos” de sus comedias, presentadas por un pastor, salvo en la *Comedia Tinellaria*. Sin embargo, el empleo rústico no es tan intenso en cuanto a rasgos y sistematicidad como por ejemplo encontramos en Juan del Encina. Además, disminuye considerablemente en los Argumentos, aunque siga existiendo.

En la *Comedia Trophæa* nos encontramos, por ejemplo, con la deformación burlesca de los oficios religiosos y de las oraciones, que tan fructífera resultará en el teatro áureo<sup>18</sup>:

<sup>16</sup> La bibliografía sobre el sayagués es muy extensa y conocida. Recuérdese el clásico estudio de Jhon Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973. Referido a la época que analizamos, el trabajo de Humberto López Morales, “Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos XV y XVI”, *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, 411 – 419 o los diversos trabajos pioneros de Frida Weber de Kurlat.

<sup>17</sup> Sucederá esta misma situación también con su empleo en autores posteriores como Góngora en algunos de sus romances o Sor Juana Inés de la Cruz, por poner significativos ejemplos. Recuérdese también, con una finalidad completamente distinta, el conocido “Romance sayagués burlesco”, de Francisco de Quevedo.

<sup>18</sup> No se olvide, por ejemplo, el clásico estudio de Frida Weber de Kurlat, “Latinismos arrusticados en el sayagués”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1948, pp. 166 – 170.

“Ya yo sabría cantar  
bien aína  
toda la salva regina,  
por el son de mi villorio,  
hin al Dios menajotorio  
dáljobando ma festina.  
Ya sé también que decrina  
lugo arreo  
dominos dominos meo  
con la media alima christe,  
y el cara m’ arrebolliste  
de la jódicame deo” (versos 29 a 40).

Es interesante porque sigue fielmente en estas deformaciones burlescas rigurosamente el orden litúrgico. También en la misma obra dos personajes, Caxcoluzio y Juan Tomillo insisten en estas parodias litúrgicas:

- TOMILLO: “Ora, pues, sé tú’ ll abade,  
yo seré tu monacillo.  
CAXCOLUZIO: ¿Quieres que cante un poquillo  
como el crego?  
TOMILLO: A la fe que te lo ruego.  
Mas di la crialaisón  
...  
Di, pues, algo palaciego.  
CAXCOLUZIO: ¿Quiés que diga, jur’ al ciego,  
la compreta?  
TOMILLO: Mas di la tu chançoneta  
por mifasoles y cantos.  
CAXCOLUZIO: Mas quiero echar más disantos  
que llevara una carreta” (versos 641 y siguientes).

Y a continuación Caxcoluzio enumera su particular santoral de la semana: el lunes, “Sant Pontestallojo”, el martes, “San Seculos meo”, el miércoles “Pestoho nocente”, el jueves indica que se le ha olvidado el nombre del santo (“que el disanto más honrado, / era aquel de mi terruño, / q’ es más gordo qu’ este puño, / sono que se me a olvidado” (versos 669 - 672), aunque después (“Dom’ a Dios que s’ m’ acordado”), sí lo señala: “San Antón de Trasterriego”. Es interrumpido en esta descripción por Juan Tomillo, cansado ya de esta perorata (“no te ahuzio por entero la cuenta del calendario ni me paresces vicario, sino abad y balletero” (versos 681 a 684).

Esta es probablemente la comedia en que mayor número de personajes se expresan en el lenguaje popular. En la Jornada Cuarta aparecen Caxcoluzio, Juan Tomillo, Mingo Oveja y Gil Bragado, en uno de los momentos sin duda más nítidamente “sayagueses” del teatro del escritor torreño.

Pero también, como parece lógico por el tema, en el *Diálogo del Nacimiento*, en lo que supone el empleo más acorde con la tradición. Del mismo modo con intensidad en la *Comedia Aquilana* y ya más esporádicamente en la *Comedia Jacinta*.

El carácter burlesco se percibe inequívocamente en un pasaje de la *Adicción del Diálogo del Nacimiento* en el que Patrispano canta en latín y Herrando repite lo que cree entender, dando lugar a una escena disparatada:

“PATRISPANO: Celorum via,  
Nobilis est Maria.  
HERRANDO: Zagales bía,  
Qu'en Nápoles es María  
PATRISPANO: Sumens illud ave.  
HERRANDO: Soncas como sabe.  
PATRISPANO: Gabrielis ore.  
HERRANDO: La miel y el arrope.  
PATRISPANO: Funda nos in pace.  
HERRANDO: Damos buena parte.  
PATRISPANO: Mutans Eve nomen.  
HERRANDO: Mil huevos por hombre,  
Celorum via  
PATRISPANO: Monstra te esse matrem.  
HERRANDO: Moscas que te maten.  
PATRISPANO: Sumat per te preces.  
HERRANDO: Çúmante los peces.  
PATRISPANO: Qui pro nobis natus.  
HERRANDO: Que perros y gatos.  
PATRISPANO: Tullit esse tuus.  
HERRANDO: Royan huessos tuyos,  
Celorum via.  
PATRISPANO: Virgo singularis.  
HERRANDO: Vinos singulares.  
PATRISPANO: Inter omnes mitis.  
HERRANDO: Entre hijos míos.  
PATRISPANO: Nos culpis solutos.

HERRANDO: Vayan para putos.  
PATRISPANO: Mites fac et castos.  
HERRANDO: Essos abadazos,  
Celorum via”. (versos 1081 a 1111).

Herrando repite como un estribillo el único latín que utiliza correctamente, “celorum via” y que es precisamente lo que Patrispano les había pedido que contestasen: “celorum via nobilis est Maria” (1067 – 1068). No olvidemos que estos personajes se dirigen a la misa del Gallo (se supone que tras una copiosa cena y una no menor libación), y que previamente también había tenido lugar otra escena en que iban desgranando y deformando histriónicamente la liturgia de esa noche. Así, se encuentran en boca, sobre todo de Herrando o de Garrapata, expresiones como “dominos bovisco” (975 y 1019), “ju benediça” (976), “peroña seculoro” (978), el “davangelo” (999), “juva benediça” (1029).

También resultan frecuentes las deformaciones de latinismos arrusticados en la *Comedia Aquilana*, como los de Galterio y Dandario en la Jornada Segunda, la larga tira de versos de la Jornada Tercera de Galterio (1632 – 1681<sup>19</sup>), de la que selecciono un fragmento:

“Soy contento.  
Tanto negro sacramento  
Venonemo cervolín,  
do sancti codo quimento,  
si eres cosa buena o ruin,  
te conjuro.  
Por la fe del vino puro,  
con las bestias de la mar  
y ell alma del Palemuro,  
y el sancto de mi lugar  
y también  
por la sancta jurialén,  
con la cruz del charnecal,  
la quillotra de Jaén,  
con el gran cirio pascual.  
.....  
por perdones,

---

<sup>19</sup> También es interesante la intervención de Galterio en los versos 1694 - 1696 en los que se lee: “Cryaleysón del paternostra / qui ex in celis lo dinos / tentaciones bita nostra”.

por buldas y por sermones  
 que ponen por los altares,  
 por los grandes çancarrones  
 de los sanctos Doze Pares;  
 por vigillas,  
 y por las Siete Cabrillas  
 y el bordón de Santilario,  
 las ruedas de campanillas  
 y el harpón del campanario...”.

Esta burla se produce también, de modo muy semejante, en un pasaje en que quien no entiende el latín es un personaje como Escalco en *Tinellaria*. Le reprocha a Barrabás “Hideruines, / començáis por los latines? / Estén quedas las pestañas” (versos 2349 a 2351). En realidad, Barrabás lo único que ha hecho ha sido mezclar desordenadamente castellano y latín:

“¿Latinaris?  
 Calicem, pues, salutaris.,  
 yo espero veros el cabo  
 y porque estis singularis  
 nomen domini invocabo” (2344 – 2348)

La parodia de los elementos más significativos del mundo religioso se halla de manera muy habitual en la producción de Naharro. Como ejemplo puede verse este claro texto de la *Adicción del Diálogo del Nacimiento*, en que los pastores están discutiendo sobre asuntos teológicos. Indica Herrando que cuando Jesús ascendió a los cielos, se llevó “tras sí la escalera, / porque otro allá no subiese” (versos 930 y siguientes). Por su parte, Herrando le plantea a Betiseo cuál fue el mayor peligro en que se encontró Cristo. Este le responde que “el madero”. Pero le replica Herrando:

“¡Hideputa, y qué romero!  
 Más peligro hu, a la crara,  
 quando se hizo cordero  
 si algún lobo lo topara ” (versos 938 – 941).

Supone otra magnífica prueba de esta capacidad caricaturesca de Torres Naharro, en la *Comedia Aquilana*, la lectura por parte de Faceto de una carta dirigida a Aquilano, que el primero de ellos deforma.

- FACETO: “Aquilano,  
Porque no es más en mi mano,  
Yo t’escuro burramente...”
- AQUILANO: Mira que dize, villano,  
“yo te escribo brevemente”
- FACETO: Assí está.  
“Si esta noche ser podrá  
Ten perro por do sorrabes”.
- AQUILANO: Mira, bestia, que dirá  
“te espero por donde sabes” (versos 394 y ss.).

Y en este tono continúa con la lectura íntegra de la carta: “las piernas se te rompiesen” en donde dice “las piedras no te sentiesen”, “mira, en fin, mi culidad, no me des higa en el ojo” en vez de “mi calidad, no me des algún enojo”, “haz que no quede preñada”, frente a “no quede penada”, “riego por mi amor” y no “ruego” como sería lo correcto, “y al entrar, porque te pudras salar, tinaja de frente a sopas hechas” en lugar de leer “”porque te puedas salvar, ten ojo a donde sospechas”, “diez huevos mando que tengas estrellados a la luna”, aunque lo que se dice realmente en el texto es “de nuevo mando que vengas entre las dos y la una” o “Yo y Dileta te espetamos por el hueco sendas barras”, frente a “te esperamos por el huerto so las parras”. El resultado cómico de la escena es innegable.

Tal y como he destacado, posiblemente el del pastor arrusticado sea el personaje más reiterado en la producción del dramaturgo extremeño, aunque con diferente intensidad en su uso<sup>20</sup>. Habría que precisar que los rasgos típicos y tópicos del género se muestran solo parcialmente en los diversos introitos, salvo en la *Comedia Tinellaria*, como ya he tenido ocasión de señalar. Y eso con independencia de que después, a lo largo del desarrollo de la comedia puedan aparecer o no pastores. Sí se encuentran pastores en el cuerpo central de obras como la *Comedia Trophea*, *Comedia Jacinta*, *Calamita*, *Aquilana* y por supuesto el *Diálogo del Nacimiento*. Pero no intervienen pastores en

---

<sup>20</sup> Con el fin de no desequilibrar el presente trabajo no voy a detallar, en esta ocasión, cada uno de los rasgos que caracterizan a los pastores de Naharro. Me parece que este tema merece un estudio independiente y más pormenorizado. En el plano fónico destacan las aspiraciones de F-, el rotacismo en los grupos CL o PL, las alteraciones vocálicas o ejemplos de metátesis, como elementos más reiterados. Muy poco en el plano morfosintáctico, aparte de la estructura artículo + posesivo + sustantivo o formas verbales de carácter popular. Cuestión aparte es el profundo interés que posee el léxico y que, como ya he señalado, desbordaría con creces los límites de esta aportación.

*Seraphina*, *Soldadesca* o *Ymenea*, pese a lo cual el tópico del sayagués en el introito sí se halla presente. Es curioso indicar que en buena parte de estos introitos existe también una deformación burlesca de la liturgia, tal y como hemos ya comentado. Así, en *Trophea*, el pastor nos dice:

“Ya yo sabría cantar  
bien aína  
toda la salva Regina,  
por el son de mi villorio,  
hin al Dios menajotorio  
d’aljobando ma festina.  
Ya sé también que decrina  
lugo arreo  
dominos dominos meo  
con la media alima christe,  
y el cara m’arrebolliste  
de la jódicame deo” (versos 29 – 40).

También en *Ymenea*:

“Harto, soncas, gano en ello,  
que sabrá por maraviella  
repicar la pistoliella  
y antonar el davangelo.” (versos 31 – 34).

Los elementos sayagueses se observan aún con mucha menor intensidad en los “Argumentos”. De hecho, mayoritariamente aparecen redactados en castellano. En *Seraphina* únicamente cabría señalar un “concrusión” (verso 269)<sup>21</sup>. En *Trophea* únicamente “matiego” (verso 296), aplicado, como era tradicional, a los pastores y labriegos rústicos (en este caso muy significativamente a uno cuyo nombre tópicamente sayagués es Mingo Oveja). Es quizás más interesante el “Argumento” de *Jacinta*, en donde sí se hallan diversos elementos propios de la tradición sayaguesa: “nobreza” (86, en rima además con ‘fortaleza’), “prazer” (90 y 102), “nobres prazeres” (130), “sopricar” (‘suplicar’, 133), “concruida” (134), “huesse” (96) o “lugo” (‘luego’, 112, 136<sup>22</sup>). Tampoco faltan en el “Argumento” del *Diálogo del Nacimiento*: vacilaciones de vocalismo átono como

<sup>21</sup> Naharro utiliza el término dos veces más, siempre en boca de pastores, en *Ymenea* y en *Trophea*.

<sup>22</sup> Se encuentra también en el “Argumento” de *Calamita*.

“mesterio” (‘misterio’, 114), “mijor” (‘mejor’, 122), empleo de formas que, sin considerarse aún propiamente arcaísmos, no eran ya de uso tan general: “demientra” (‘mientras’, 124), “remor” (‘rumor’, 128), rotacismo (“de habras en habras’, 112, ‘habrar’, 123, ‘sopricar’, 120). Me parecen interesantes las formas “dialgo” (‘diálogo’) o “perhin” (128)<sup>23</sup>. Pocos datos se pueden conseguir en este campo en *Aquilana*: el rotacismo en “habrar” (191), la utilización del prefijo per- en “perpassar” (200), que se convertirá en tópico de género, la vacilación vocálica en “adevinar” (241) y la utilización de “recoquillar” (274). No nos encontramos con ningún elemento sayagués en los argumentos de las comedias *Soldadesca* o *Ymenea*, pese a que esté narrado por un pastor.

Se intensifican los rasgos en los pastores y campesinos que aparecen en el cuerpo de la comedia, aunque no puedo detenerme en este aspecto en el presente trabajo.

Resulta sumamente pertinente, desde la perspectiva del “decoro”, lo que sucede en *Calamita*. Torcazo posee elementos populares, pero Calamita, aparentemente una joven aldeana, se expresa siempre en un correcto castellano. Pero tiene una explicación dentro de la concepción del “decoro” si se considera la anagnórisis final por la que este personaje resulta ser hija de un noble siciliano. La acción dramática hubiese resultado muy compleja y de difícil justificación de haber estado la joven lingüísticamente marcada como rústica<sup>24</sup>. Por eso resulta sumamente adecuada esta situación. Recuérdese, por ejemplo, la comedia de Lope *El negro del mejor amo*, en donde Febo, el criado negro, sí es caracterizado por su habla, pero no el santo, o en *El santo negro Rosambuco*, en donde Lucrecia sí es representada con los tópicos habituales, frente al protagonista principal de la comedia.

Ante esta convención de la diversidad lingüística que se ha presentado, cabe preguntarse si el entendimiento entre los distintos personajes se sobreentiende y se convierte, en consecuencia, en una convención dramática. Al menos aparentemente, sí sucede, pero hay algunos datos en la propia obra que nos permiten dudar de la plenitud de esa intercomunicación. Aquí probablemente la ironía del dramaturgo extremeño se encuentre una vez más presente.

<sup>23</sup> Estas de Torres Naharro son precisamente las únicas referencias para estos términos que se localizan en el CORDE (fecha de consulta: 24 de enero de 2018).

<sup>24</sup> Torcazo es descrito en el Argumento como “inocente y asno honrado” (113 – 114), quien cuida de Calamita, pensando que es su hermana “y el burro vive engañado” (118). Más adelante es calificado como “necio” (177). La situación de torpeza y rusticidad aparecen nítidamente como la mayor característica del personaje.

Ante la argumentación en latín de Teodoro, Seraphina le responde:

“Moseyner, sé poch llatí,  
 Mes entench vos gentilment  
 Y veig que cortesament  
 Vos voleu burlar de mi” (versos 817 – 821).

Pese a lo cual los diálogos entre personas que utilizan diferentes lenguas es constante. Puede observarse, como ejemplo, el diálogo entre Teodoro (latín) y Bruneta (italiano) en los versos 1398 y siguientes o el aún más complejo entre Floristán en castellano, Seraphina en valenciano y Teodoro en latín (versos 905 a 1049).

En cuanto a la variedad diastrática, también aparecen ejemplos muy significativos: en la *Comedia Aquilana* el pastor que realiza el Introito empieza expresándose en sayagués, pero inmediatamente (versos 5 a 9) dice:

“Mas non quiero,  
 que me ternán por grossero  
 si por zagales me rijo,  
 son habrar como escudero  
 pues que se usa en regozijo”

Aunque a continuación vuelve a expresarse en la modalidad popular y rústica.

Todavía más representativa de esta variación diastrática y diatópica es este fragmento de la Jornada IV de la *Comedia Tinellaria*, en la que Manchado responde así a unas palabras de Godoy, en que aparecen términos como ‘cantina’:

“¡Dios le plega  
 con el que a esta tierra llega  
 y an con quien en ella está!  
 ¡Qué diablo, a la bodega  
 le llaman cantina acá!  
 ¡Gente extraña!  
 Y a la perra dizen caña,  
 Y a muchos hombres cotaes,  
 Y a los açumbres d’España  
 Les llaman acá bocaes”.

Se trata de un fragmento en el que puede percibirse de manera inequívoca la finura y precisión de Torres Naharro para observar estas diferencias

diatópicas y además su afán etimologista, que ya he destacado más arriba a propósito de *bisoño*. En efecto, todos los términos que acumula en estos versos son normales en la época en italiano. Por lo que se refiere a *cantina*, apenas existen ejemplos de su uso en la primera mitad del siglo XVI. De hecho, tres de los cinco ejemplos registrados por CORDE<sup>25</sup>, pertenecen a la *Tinellaria* y además se trata de un italianismo. Tanto Covarrubias como Franciosini confirman el origen<sup>26</sup>. “Caña” en vez de ‘perra’ también responde a esta procedencia, como muestran los vocabularios de Cristóbal de las Casas y de Lorenzo Franciosini<sup>27</sup>. En cuanto a “cotal”, el único caso registrado en CORDE es precisamente el de este fragmento. No es un término muy reiterado en los diccionarios, pero Covarrubias, una vez más, nos muestra tanto el significado como su procedencia: “membrum virile, vocablo italiano”<sup>28</sup>. Del mismo modo, no abundan los ejemplos de “bocal” como equivalente a “azumbre”, aunque con esta acepción sí figuran varios casos en *Tinellaria*. Explica Covarrubias que es “jarro con que se saca vino de la tinaja, y tiene cierta medida, y un bocal de vino es un jarro de vino de cantidad ordinaria, creo deve ser un azumbre. En Italia se usa este nombre”. En suma, la preocupación del dramaturgo extremeño por la variación lingüística diatópica, en este caso entre los usos castellanos e italianos, es manifiesta. Pero además siempre con una enorme precisión y acierto, por lo que considero que la revisión de su obra es fundamental para profundizar en la introducción y desarrollo de los italianismos en este período.

Otro caso muy significativo tiene lugar en la *Comedia Jacinta*. Phenicio, a lo largo de toda su intervención en la Jornada Tercera había estado criticando y despreciando a los pastores por sus modales ante la insistencia de Pagano con el objetivo de conseguir retenerle. Phenicio, cansado ya de la situación, dice:

---

<sup>25</sup> Consulta realizada en CORDE el 23 de enero de 2018, tanto para “cantina” como para “cotal”, explicado también a continuación.

<sup>26</sup> Covarrubias: “Vale lo mesmo que bodega donde se tiene el vino, vocablo italiano” (*Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611. Franciosini precisa que “ma è poco in vso in Castigliano, perche meglio si dice cueva o bodega” (*Vocabulario español – italiano, ahora nuevamente sacado a luz*, Roma, 1620).

<sup>27</sup> Cristóbal de las Casas (1570), *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla. Lorenzo Franciosini (1620): *Vocabulario español – italiano, ahora nuevamente sacado a luz*, Roma. El primero se limita a señalar la equivalencia. El segundo define “perra” como “cagna. La fémina tra cani”.

<sup>28</sup> Tanto Jhon Minsheu (*Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum milibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etimologijs*, Londres, 1617) como Jhon Stevens (*A new Spanish and English Dictionary*, Londres, 1706) reiteran el significado, pero sin ninguna precisión en cuanto al étimo.

“¡Qué pasión y qué dolencia  
Tratar con jente salvaje!  
Por tu fe que seas saje,  
No me tientes de paciencia” (versos 681 a 684).

A lo que responde Pagano:

“¡Hideputa fanfarrón!  
¿Tú piensas que no te entiendo?  
¡Dom’ a Dios que vas huyendo  
De la Santa Enquesición!” (versos 685 – 688).

En la *Comedia Aquilana*, Galterio no acaba de entender los razonamientos y explicaciones de Aquilano y lo muestra así:

“¡Qué pesar  
es oír ni razonar  
con estas gentes de villas,  
que nunca saben habrar  
sino por retartalillas!  
Hora ver:  
para pedir de comer  
el hidalgo y el gañán,  
¿qué diablo es menester  
Son decir: daca del pan?  
Los grosseros,  
essos grandes cavalleros  
que, por llamarse sabidos  
van gastando sus dineros,  
después no son entendidos” (versos 1902 – 1916).

La diferencia de lenguas puede provocar la incomunicación, que en ocasiones se resolverá en la misma comedia. Así, en *Soldadesca*, Pero, que habla en castellano, se expresa de repente en italiano:

“Queréis ver  
Si me hago yo entender  
Por el su mismo lenguaje?  
Madono, hazme un prazer,  
Que mates un buen formaje” (932 – 937).

Ante una intervención en italiano de Cola, se produce el siguiente diálogo entre Pero y Liaño:

“PERO           ¿Vos no veis que os dize orate  
                  Y a mosotros gente boba?  
LIAÑO:           No entendéis.  
                  Antes dize si queréis,  
                  Que entremos y que comamos” (946 – 950).

Y muy poco después:

“COLA:           No c’ è nula  
JUAN:           ¿Que tenemos una mula?” (953 – 954).

Las interpretaciones de Juan sobre lo que cree entender del italiano son todas de este mismo estilo burlesco. En buena medida es una traslación del latín arrusticado y de la absurda recreación del latín litúrgico que ya hemos comentado, aunque en este caso se produzca entre dos lenguas romances. Pero además no puede olvidarse que se trata de una comedia desarrollada precisamente en la Península Itálica, por lo que el aspecto cómico se hallaba sin duda completamente garantizado.

La incomprensión, por diversidad de estilos (y también por las referencias litúrgicas al santoral o al bautizo) puede llevar a la exasperación a algunos de los personajes. En *Aquilana*, al inicio de la Jornada Segunda, Dandario y Galterio no parecen entenderse y finalmente este último exclama:

“Mas pepita  
en aquessa lengua maldita,  
y que mueras malogrado” (858 – 860)<sup>29</sup>.

En las obras dramáticas del escritor extremeño pueden hallarse, sin gran dificultad, más ejemplos como los que he expuesto en estas páginas. Mi intención ha consistido en señalar y reiterar la preocupación de Torres Naharro por el ‘decoro’ y la verosimilitud’ y cómo estos aspectos implican la diversidad lingüística que, de modo siempre pertinente, se registra en su obra. Pero además cómo se encuentra dentro de la convención teatral de la intercomunicación

---

<sup>29</sup> En la Jornada Cuarta, Polidoro acusa, por el contrario, a los villanos de expresarse sin cuidado: “Villanos, ¿no paráis mientes / que habláis muy dessoluto?” (versos 2254 – 2255).

entre quienes se expresan en diferentes lenguas. La sutil ironía que discurre por las comedias del escritor extremeño (y en menor medida a través de toda su obra), le lleva a cuestionar incluso, a través de los mismos personajes, este axioma básico de su concepción del arte teatral. Es interesante, en este aspecto, su profunda y acertada reflexión sobre los italianismos que en esos años se están empezando a introducir en nuestra lengua. De ahí que se le pueda considerar un verdadero pionero en este campo, puesto que en su teatro aparecen algunos de los primeros testimonios –el primero en varios de ellos- de los italianismos que se estaban incorporando –cuajasen o no después en la estructura de nuestro idioma- al léxico del español.

Nos encontramos, pues, ante preciosos ejemplos que demuestran el conocimiento que posee el dramaturgo de Torre de Miguel Sesmero de la variación lingüística, que a veces se convierte en eje fundamental de su producción teatral. Además con una gran amplitud en el análisis de la diversidad, puesto que, como he pretendido pormenorizar, encontramos ejemplos muy variados tanto de variación diatópica como diastrática, así como de verdaderas lecciones de etimología. Suficiente para que la figura de este escritor ocupe un importante lugar no solo por ser un adelantado de la técnica teatral, sino también por su indudable contribución al conocimiento de la historia de la lengua española.