

La traducción homofónica del y al latín en contextos cómicos: algunas calas de Plauto a Cervantes

Beatriz de la Fuente Marina¹

Recibido: 19 de enero de 2019/ Aceptado: 11 de julio de 2019

Resumen. La traducción homofónica ha desempeñado un papel significativo desde los orígenes de la literatura occidental, especialmente como recurso humorístico en textos cómicos y paródicos. Consiste en explotar la semejanza fónica de determinados vocablos o segmentos (homofonía o parofonía) entre dos lenguas distintas, los cuales aluden sin embargo a conceptos divergentes e incluso contrapuestos. Se produce así una tensión dinámica entre el significante y el significado, dando como resultado textos polifónicos y polisémicos con múltiples resonancias, que raramente admiten una sola lectura y, aún menos, una sola traducción.

Proponemos un recorrido a través de una serie de escenas de traducción homofónica en las que interviene la lengua latina, ya sea como lengua de salida o como lengua meta. Partimos del comediógrafo latino Plauto (ca. 254-184 a.C.) y terminamos con *El Quijote* de Cervantes (1605-1615), pasando por Bartolomé de Torres Naharro (ca. 1485-1530 d.C.) y Giovan Francesco Straparola (ca. 1480-1557), con menciones a algunos de sus traductores.

Palabras clave: traducción homofónica; traducción del humor; Plauto; Torres Naharro; Straparola; Cervantes.

[en] Homophonic Translation from and into Latin in Comic Contexts: Some Passages from Plautus to Cervantes

Abstract. Homophonic translation has played a significant role since the very origins of Western Literature, especially as a source of humour in comedy and parodic texts. It is based on the use of similar sounding words or segments (parophony or homophony) from two different languages, which nevertheless have divergent and even contrasting meanings. In most cases, the author seeks a dynamic tension between signifier and meaning, resulting in a polyphonic and polysemic text with multiple resonances that hardly admits a single reading or, for that matter, translation.

This paper leads us through a series of homophonic translation scenes with Latin as source or target language, from the Roman playwright Plautus (ca. 254-184 B.C.) to Bartolomé de Torres Naharro (ca. 1485-1530) and Giovan Francesco Straparola (ca. 1480-1557), through to Cervantes's *Don Quixote* (1605-1615). We will mention some of their translators too.

Keywords: homophonic translation; translation of humour; Plautus; Torres Naharro; Straparola; Cervantes.

Sumario. Introducción. 1. Tito Maccio Plauto. 2. Bartolomé de Torres Naharro. 2.1. Del latín eclesiástico al castellano rústico. 2.2. Del latín eclesiástico al latín rústico deformado. 3. Giovan Francesco Straparola y Francisco Truchado. 4. Cervantes. A modo de conclusión. Bibliografía.

Cómo citar: De la Fuente Marina, B. (2020). La traducción homofónica del y al latín en contextos cómicos: algunas calas de Plauto a Cervantes, en *Revista de Filología Románica* 37, 55-68.

Introducción

Desde los orígenes del género cómico, los dramaturgos se han servido con profusión de recursos retóricos sonoros. Baste recordar las divertidas onomatopeyas y aliteraciones que en el siglo V a.C. empleó Aristófanes en sus *Aves*, donde imitaba los sonidos de estos animales integrándolos en la métrica griega y en el contexto semántico de la obra. Así, la abubilla, en griego ἔποψ, emite sonidos que reproducen su denominación (ἔπο-ποῖ ποποποποποποποποῖ); el imperativo ἴτω va precedido de otro trino, ἰὼ, y finalmente el coro explota en un cúmulo de gorjeos (Hall y Geldart 1907: v. 227 y ss.):

¹ Departamento de Traducción e Interpretación
Universidad de Salamanca
fuentemarina@usal.es

Ἔποψ

έποποί ποποποποποποποί,

ίώ ίώ ίτώ ίτώ ίτώ ίτώ,

ίτω τις ώδε τών έμών όμοπτέρων

(...)

Χορός

τοροτοροτοροτοροτίξ.

κικκαβαύ κικκαβαύ.

τοροτοροτοροτορολιλιλίξ.

Resulta difícil mantener este efecto en la traducción. Para ello, en su versión al castellano, Francisco Rodríguez Adrados interviene en el primer canto, el de la abubilla, cuya onomatopeya, a imitación del recurso griego, representa como “abubuí bubuí” (2006⁷: 195-196):

Abubilla. (*Cantando. Rápido y alegre.*)

¡Abubuí bubuí bubububuí bubuí!

¡Íó, íó, venid, venid!

Venid aquí todos, amigos alados

(...)

¡torotorotorotorotix!

¡kikkabaú, kikkabaú,

torotorotorolilix!

En este artículo me centraré específicamente en los recursos que tienen que ver con la parafonía u homofonía en textos cómicos, es decir, el uso, con fines humorísticos, de segmentos (palabras, pero también unidades mayores y menores) que presentan una fonética parecida pero cuyos significados son divergentes e incluso contrapuestos. En la mayoría de los casos, como sucede en la poesía lírica², el autor busca una tensión dinámica entre el *signum* (el significante) y el *signatum* (el significado), según la terminología de Jakobson (1959: 232 y ss.). Ello da como resultado un texto polifónico y polisémico con múltiples resonancias, que raramente admite una sola lectura y, mucho menos, una sola traducción.

Aludiré principalmente a la homofonía en la que interviene la lengua latina, ya sea como lengua de partida o como lengua de llegada. He seleccionado pasajes de dos padres fundadores de la comedia latina y castellana respectivamente, Plauto (ca. 254-184 a.C.) y Bartolomé de Torres Naharro (ca. 1485-1530 d.C.), así como fragmentos de un relato, también de carácter lúdico, extraído de *Le piacevole notti* de Giovan Francesco Straparola (ca. 1480-1557), para terminar con *El Quijote* (1605-1615) de Cervantes. La conexión está justificada no solo por el hecho de que Naharro fue pionero en la introducción y adaptación de los recursos latinos e italianos a la comedia española, sino también porque –como veremos– los pasajes de traducción homofónica de los distintos autores se benefician enormemente de la comparación. Con “traducción” me refiero a la transferencia real entre dos lenguas (ya sea latín > púnico, púnico > latín, o latín > castellano, castellano > latín, latín > italiano, italiano > latín). Asimismo, he incluido una sección con ejemplos de transposición intralingüística (entre el latín eclesiástico y el latín rústico deformado³), que juega igualmente con la homofonía y que de hecho actúa como puente entre dos registros, por no decir entre dos estratos socioculturales (la conocida variación diastrática).

1. Tito Maccio Plauto

El primer pasaje, no ya de figura retórica fonética, sino propiamente de traducción homofónica, se encuentra en el *Poenulus* o *Cartaginesillo* de Plauto, y también tiene algo que ver con las aves. Aparte de etiquetar a los cartagineses como prototípicamente “pérfidos” (Livio se referiría a la *perfidia plus quam punica* de Aníbal [*Ab urbe condita* 21.4.9]), la libertad que proporcionaba la comedia antigua permitía a los romanos representar a los enemigos como animales. Milfión se refiere a Hanón como *avis*, ‘pájaro’, porque va vestido de manera

² Para la relación entre la traducción de poesía y la traducción del humor, véase Antoine, Fabrice (2001). “L’humoriste et le traducteur ou quand la traduction s’en mêle...”, cit. en Santana López 2006: 29.

³ Evito la denominación “latín macarrónico” ya que, como se explicará en el apartado 2.2., constituye una variante cercana pero diferenciada del “latín” pronunciado por pastores iletrados.

extraña a sus ojos⁴. Esta es la impresión de otredad causada por Hanón, un viejo cartaginés que llega a Etolia (donde, de acuerdo con las convenciones de la *palliata*, se habla latín⁵), con el objetivo de localizar a su sobrino y a sus dos hijas, que fueron raptadas cuando eran pequeñas. Y es en esta comedia donde por primera vez, como subraya Maurizio Bettini (2012: 3 y ss.), se representa en la escena un problema de traducción (o de interpretación, diríamos hoy, dada su naturaleza oral). Sin embargo, no se trata de una traducción normal o “deontológica”, en términos contemporáneos, sino que el taimado esclavo Milfión acomete la tarea de verter el púnico sin saber la lengua, ya que es capaz de comprender poco más que los saludos. Sería, por tanto, una excelente encarnación del consejo satírico de Quevedo (2007²: 430): “Si quieres saber todas las lenguas, háblalas entre los que no las entienden”. De hecho, es el esclavo quien se propone a sí mismo como intérprete, desconociendo, a diferencia de los espectadores, que Hanón, el cartaginés, sí que domina todas las lenguas en juego (*omnis linguas scit*):

MIL. quid ais tu? AGOR. quid vis? MIL. Vin appellem hunc Punice?
 AGOR. An scis? MIL. Nullus me est hodie Poenus Poenior. (...)
 HAN. Avo. MIL. Salutat. HAN. Donni. MIL. Doni volt tibi
 dare hic nescio quid. audin pollicitarier?
 AGOR. Saluta hunc rursus Punice verbis meis.
 MIL. Avo donni inquit hic tibi verbis suis.
 HAN. Me har bocca. MIL. Istuc tibi sit potius quam mihi.
 AGOR. Quid ait? MIL. Miseram esse praedicat buccam sibi.
 fortasse medicos nos esse arbitrarier (Ed. Leo, acto 5, escena 2, vs. 30-44).

Reproducimos ahora la traducción de José Román Bravo (2010⁴: 352-353) para facilitar la comprensión general del fragmento:

MILFIÓN. – (*A Agorastocles*). Dime una cosa.
 AGORASTOCLES. – ¿Qué quieres?
 MILFIÓN. – ¿Quieres que me dirija a él en cartaginés?
 AGORASTOCLES. – ¿Es que sabes cartaginés?
 MILFIÓN. – No hay en el mundo cartaginés más ducho que yo en el arte de la cartaginesería. (...)
 HANÓN. – *Avo*.
 MILFIÓN. – Te saluda.
 HANÓN. – *Donni*.
 MILFIÓN. – Un don quiere hacerte. ¿No oyes cómo te lo promete?
 AGORASTOCLES. – Salúdalo a su vez de mi parte, en cartaginés.
 MILFIÓN. – (*A Hanón*). *Avo donni*. (*Señalando a Agorastocles*). Él me encarga que te lo diga de su parte.
 HANÓN. – *Me har bocca*.
 MILFIÓN. – Eso ojalá te ocurra a ti mejor que a mí.
 AGORASTOCLES. – ¿Qué dice?
 MILFIÓN. – Dice que le duele la boca. A lo mejor cree que somos médicos.

La casualidad ha querido que la audiencia, incluyendo a los filólogos, se encuentre hoy en la situación de Milfión, dado que los pasajes púnicos de la obra han pasado a ser prácticamente indescifrables. Hay consenso en que *avo*, próximo al latín *ave*, significa ‘hola’, y *donni* ‘señor’. *Avo donni* significaría, por tanto, algo así como ‘Buenos días, señor’. A partir de ahí, los fragmentos púnicos son tan enigmáticos que los editores críticos ni siquiera están de acuerdo en la separación de palabras: en Riley (1912: V.2) encontramos *mehar* en lugar de *me har*; y otros prefieren confrontar al lector con la *scriptio continua*: *meharbocca* (MEPHARBUA en el palimpsesto ambrosiano). Maurice Sznycer (1967: 141) revisa los esfuerzos de los estudiosos por desentrañar el significado: para *meharbocca*, Schröder intuye una manifestación de gratitud (*qui me remercie par toi?*); Gray piensa que Hanón está devolviendo el saludo (*le matin avec toi!*), mientras que el propio Sznycer prefiere ser cauto y no resuelve si *mehar* se refiere a una “mercancía” o a “acabar de conocer a alguien”.

En cualquier caso, lo que está claro es que Milfión está llevando a cabo una traducción homofónica del púnico al latín, ya que no se preocupa por ajustarse al contenido, sino que simplemente busca los significantes latinos de fonética más parecida. Interpreta *donni* como el genitivo del latín *donum*, ‘regalo’ [en su oración, el genitivo *doni* complementa al pronombre *quid*], lo que encajaría en el contexto de hospitalidad de un primer encuentro. Sin embargo, cuando su amo le pide que devuelva el saludo, usa *avo donni* correctamente. Al principio, el espectador o lector se queda un poco sorprendido: ¿es Milfión un mal intérprete por malevolencia, y no solo por ignorancia? Su siguiente observación parece confirmar simultáneamente ambas sospechas: pensan-

⁴ Se puede encontrar un análisis antropológico de este pasaje en Bettini 2012: 3-31.

⁵ Según Dwora Gilula (1991: 135), el hecho de que los actores hablaran en latín cuando interpretaban el papel de personajes griegos reforzaba el carácter ficticio de la experiencia teatral. Esto contrasta con la pretensión de veracidad que busca Naharro.

do que Hanón se lamenta de una *misera bucca*, una ‘boca estropeada’ (traducción parafónica –asumimos– del púnico *mehar bocca*), lanza una especie de maldición apotropaica para ahuyentar el mal: “Eso ojalá te ocurra a ti mejor que a mí”. Pero, puesto que no está seguro de que la traducción sea convincente, añade un contexto explicativo: *fortasse nos medicos esse arbitrarier*, “a lo mejor cree que somos médicos”.

Milfión procede de manera similar durante más de veinte líneas, aunque, tras los saludos iniciales, su primer instinto es guardar silencio, como si fuera consciente de que cualquier hablante latino, a menos que estuviera sordo, sabría desenmascarar lo que está haciendo. Cuando Agorastocles insiste en que se le traduzcan las palabras del extranjero, Milfión protesta: *audin tu?* (v. 52 de la misma escena V.2), “¿es que no lo oyes?”. Finalmente llegamos al meollo de la cuestión: solamente un sordo sería incapaz de producir una traducción como la suya; uno solo tiene que prestar atención a la “superficie” de los sonidos, al nivel fónico, sin descender más (el término *Oberflächenübersetzung* resulta aquí muy pertinente⁶). Por tanto, el desconocimiento de una lengua se asimila a la sordera (una metáfora corporal) y, de hecho, los errores de interpretación causados por problemas de audición son también un recurso común del humor intralingüístico. Pondré solo un ejemplo del célebre cómico Miguel Gila (1919-2001), cuyos personajes, especialmente los de avanzada edad, tienen dificultades para entender lo que se les grita a través de un teléfono de primera generación. Es lo que sucede en el “Violinista sin violín”: “‘¡Abuela! ¿Tú has visto mi violín? Que si has visto mi violín. Que si has visto mi violín. Que si le llaman de Berlín, dice. Abuela, Abuela...’ Dice ‘No soy Manuela’, y ha colgado”⁷. Como se observa, en este caso los cuasi-homófonos son *violín* y *Berlín* y *abuela* y *manuela*; más concretamente, parece que se juega con las similitudines, una técnica que encontraremos en algunos textos de Naharro.

Volviendo a Plauto, es importante subrayar su maestría a la hora de usar la homofonía no como un recurso puntual, sino como un mecanismo a través del cual construye toda la escena. A pesar de que el esclavo Milfión se niega a seguir traduciendo cuando el discurso se complica, se muestra increíblemente rápido a la hora de buscar significantes apropiados en latín, que incluso encajan en el perfil de un cartaginés en viaje de negocios que el intérprete se ha sacado de la manga:

HAN. Lech lachanna nilimniictho. AGOR. Quid nunc ait?
 MIL. Ligulas, canalis ait se advexisse et nuces:
 nunc orat, operam ut des sibi, ut ea veneant.
 AGOR. Mercator credo est. HAN. Assam. MIL. Arvinam quidem.
 HAN. Palu mirga detha. AGOR. Milphio, quid nunc ait?
 MIL. Palas vendundas sibi ait et mergas datas,
 ad messim credo, nisi quid tu aliud sapis,
 ut hortum fodiat atque ut frumentum metat (Ed. Leo, acto 5, escena 2, vs. 53-60).

El tratamiento de este pasaje latino supone un *tour de force* para el traductor moderno, que encuentra grandes dificultades para mantener el efecto plautino de “charada”⁸. Muchas de las traducciones que he cotejado mantienen las palabras púnicas y traducen el latín de Milfión literalmente. Es lo que hace, por ejemplo, Martín Robles (1944-45: 130-131):

HANNÓN. – *Laech lach ananim limini chot*.
 AGORÁSTOCLES. – Y ahora, ¿qué es lo que dice?
 MILFIÓN. – Que ha traído cintas, canutos y nueces, pide que le ayudes para venderlas.
 AGORÁSTOCLES. – ¿Es un vendedor, entonces?
 HANNÓN. – *Issam arbinam*, ciertamente. *Palu mergad etha*.
 AGORÁSTOCLES. – ¿Qué es lo que dice ahora, Milfión?
 MILFIÓN. – Que trae palas, para venderlas, y bieldos, para cuando se hace la cosecha, creo yo; a no ser que tú entiendas otra cosa. Para cavar el huerto y cojer (*sic*) el trigo.

Obviamente, aquí se pierde el juego homofónico, pero no podemos saber si se debe a una falta de observación por parte del traductor. En este sentido, las traducciones de J. Naudet (1845: 95) y Pierre Grimal (1971: 755) se asemejan a la de Robles. La de Paul Nixon (1980: 102) sí que consigue a ratos plasmar la impresión homofónica: por ejemplo, “paraphernalia” para *palu mirga detha* y “latchets, channels and nuts” para *lech lachanna nilimniictho*. Georg Gustav Samuel Köpfe (1820: 565), por su parte, busca una compensación ofreciéndonos entre paréntesis un hipotético significado “real” de las palabras de Hanón, de manera que multiplica el efecto cómico: para *Leche Lachananim limnuchot* añade entre paréntesis *Zu den Teufeln in die Hölle geht* (una expresión aún más enfática que “vete al infierno”). Muy atrevido es J. T. L. Danz en su traducción alema-

⁶ Como explica Till Dembeck (1957: 7), el término alemán fue acuñado por el poeta austriaco Ernst Jandl en 1957, quien lo usó como título para un texto donde transformó un poema de William Wordsworth a través de la imitación de su sonido.

⁷ Los monólogos de Gila se retransmitían por televisión. Una transcripción de “Violinista sin violín” se puede encontrar en el blog <www.miguelgila.com> [Consulta: 9 agosto 2018].

⁸ Este fragmento tiene “casi un carácter enigmático, más próximo a una charada que a un diálogo teatral” (Bettini 2012: 12).

na de 1811 (421 y ss.), en la que, para reproducir el efecto exótico del púnico, lo reemplaza directamente por hebreo, sin ofrecer mayores indicaciones sobre su significado.

Quizás la mejor solución sea la de José Román Bravo (2010⁴: 355), quien interviene en los fragmentos púnicos con el fin de que produzcan un doble juego fónico y semántico con su propia traducción castellana:

HANÓN. – *Palu horc illa. [Palu mirga detha]*

AGORASTOCLES. – Milfión, ¿ahora qué dice?

MILFIÓN. – Que le han dado para vender palas y horquillas, supongo que para la cosecha, si a ti no se te ocurre una idea mejor, para labrar el huerto y recoger el trigo.

AGORASTOCLES. – ¿Y a mí eso que me importa?

MILFIÓN. – Quiere informarte, para que no vayas a pensar que oculta objetos robados.

HANÓN. – *Mufonnim bajcanizim [mufonnim siccoratim]*

MILFIÓN. – (*A Agorastocles*) ¡Eh! ¡Ni se te ocurra hacer lo que te pide!

AGORASTOCLES. – ¿Qué dice? ¿Qué me pide? Vamos, dímelo.

MILFIÓN. – Quiere que lo hagas extender bajo un cañizo y poner encima muchas piedras, para que lo mates.

Como se observa, Bravo imita además la separación de palabras y la rareza ortográfica de los fragmentos púnicos que nos han llegado y que hemos indicado entre corchetes: *palu horc illa* respecto a *palas y horquillas*; o *bajcanizim* como “cartaginización” de su traducción “bajo un cañizo”. Por tanto, utiliza la homofonía al revés, partiendo de su traducción y alterando el texto original.

El truco del esclavo es finalmente descubierto cuando el cartaginés presumiblemente ordena a Agorastocles, en contra de su instinto de conservación, “que lo hagan extender bajo un cañizo y le pongan encima muchas piedras, para que lo maten”. En ese preciso instante Hanón revela que sí que habla el latín, lo que a su vez provoca la cólera del esclavo, quien vuelve a los ofensivos símiles de animales, enfatizando ahora la perfidia de tener “dos lenguas” (*bisulci lingua*, literalmente, “una lengua bífida”), como las serpientes, y haberlo ocultado:

HANÓN. – Pues para que entiendas, a partir de ahora hablaré en latín. Tienes que ser, por Hércules, un granuja y un bribón de esclavo para burlarte de un extranjero recién llegado.

MILFIÓN. – Y tú, por Hércules, un sicofanta y un impostor, que ha venido aquí a tratar de engañarnos, mestizo de lengua bífida, como las serpientes (Trad. Bravo 2010⁴: 355).

2. Bartolomé de Torres Naharro

2.1. Del latín eclesiástico al castellano rústico

Grismer, en su estudio sobre la influencia de Plauto en España antes de Lope de Vega (1944: 7), subraya que “ninguna influencia fue tan grande como la que ejercieron las comedias de Plauto, Terencio y otros comediógrafos latinos” sobre el teatro del siglo XVI: “Las tramas, los personajes, la escenografía y los recursos dramáticos se tomaron prestados y se adaptaron libremente a las demandas cambiantes de teatro nuevo en el sur de Europa”. En España, esta influencia se canalizó a través de autores que visitaron o vivieron en Italia, como Juan del Encina y Torres Naharro⁹, entre el siglo XV y el XVI. Ciertamente, el *Poenulus* o *Cartaginesillo* no se encontraba en la lista de comedias plautinas preferidas, pero su redescubrimiento en 1426 gracias a un manuscrito encontrado en Alemania, junto con otras once comedias, pudo atraer la atención de eruditos como Naharro. Sabemos, por ejemplo, que el *Poenulus* se representó en la corte de Ferrara en 1499 (Grismer 1944: 63).

Sin embargo, Torres Naharro, que declaró su intención de imitar y superar la comedia romana¹⁰, contaba también con poderosos recursos autóctonos. Entre ellos, cabe mencionar la larga tradición de *contrafacta* que pobló la literatura latina y vernácula en la Baja Edad Media y el Renacimiento. El término musical *contrafactum*, aplicado a la literatura, se refiere a una imitación profana de textos (o “hipotextos”) bíblicos o litúrgicos en los que las citas intertextuales se resemantizan para provocar un efecto cómico. Recontextualizaciones típicas son el amor erótico, la vida goliardesca, la comida, la bebida o el juego. Durante la Edad Media, lo normal era encontrar *contrafacta* monolingües en latín (Paul Lehmann ofrece numerosos ejemplos, entre ellos la *Missa potatorum*, o Misa de los bebedores, que imita el *Pater Noster: potus noster, qui es in cypho...* [‘Bebida nuestra, que estás en la copa...’]). Pero a partir de la Baja Edad Media el bilingüismo (para nuestro propósito, latín-castellano) se comenzó a percibir como un recurso poético que podía aumentar la ambigüedad y el contraste, ya que el latín era más solemne y el español, más emocional y expresivo (Gernert 2009: 24). Juan Ruiz, Ar-

⁹ Para el caso de Naharro, Eva Marqués López (2015: 247 y ss.) recoge la argumentación de varios investigadores según los cuales el extremeño no tuvo que adoptar necesariamente de Plauto algunos recursos cómicos (en particular, el plurilingüismo), sino que, como opina Pilade Mazzei, pudo hacerlo del teatro italiano (Alione, Beolco, los Rozzi) o incluso, según Othón Arróniz, de la mera observación de la realidad en Nápoles o Roma, donde la mezcla de lenguas era habitual.

¹⁰ Un estudio sobre su teoría dramática se puede encontrar en Ruiz Ramón 1967: 73 y ss.

cipreste de Hita, explotó las posibilidades que ofrecían las glosas y los *contrafacta* en su *Libro de Buen Amor* (ca. 1343), tanto con intenciones lúdicas como edificantes (véase, por ejemplo, su “Del Ave María de Santa María”), y así hicieron todos los grandes poetas y dramaturgos después de él, incluyendo los ya mencionados Juan del Encina y Torres Naharro.

Las comedias de Naharro son, más que bilingües, multilingües. Sus personajes hablan en latín, italiano, portugués, catalán, alemán, español (con sus diferentes dialectos). Como observa Pabst, “las lenguas se elegían como el escultor se decide por un determinado material optando en ocasiones por el mármol, el bronce o la madera” (cit. en Gernert 2009: 24). No es de extrañar que, con una yuxtaposición tan prolífica de lenguas, surgieran escenas de traducción. La que probablemente sea la más sistemática aparece en la *Adición del Diálogo*, un anexo al *Diálogo del nacimiento* (ca. 1507). Esta subversiva obra de Navidad pone el foco en el debate teológico entre dos peregrinos en Roma, un converso (Patrispano) y un cristiano viejo (Betiseo)¹¹. En el anexo, dos *pastores-bobos*¹², los pastores rústicos de la tradición castellana, se unen a ellos y lanzan *pullas* (comentarios ofensivos). El texto culmina en un *contrafactum* del himno *Ave maris stella*, de la Liturgia de las Horas. Patrispano, el converso erudito, canta en latín, mientras que el rústico Herrando acepta el lance de traducir todos los versos al castellano. Su peculiar versión atiende no solo a la fonética, sino a la resemantización dentro del esquema mental de los pastores, que es materialista y abiertamente blasfemo:

PATRISPANO. Ora, pues
qu’ esta noche santa es
quiero decir yo un cantar:
respondedme todos tres
y a palmas, por más holgar:
*Celorum via
nobilis est Maria.*
HERR, GARR. *Celorum via,
nobilis est Maria.*
PATRISPANO. *Ave maris stella,
Dei mater alma
atque semper virgo,
felix celi porta.*
HERR, GARR. *Celorum via.*
BETISEO. En fin, fin
cante el padre por latín,
dejáme a mí por romance.
GARRAPATA. Puto sea y hi de ruin
quien no acetare ese lance.
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. Zúmante los peces¹³.
PATRISPANO. *Qui pro nobis natus.*
HERRANDO. Que perros y gatos.
PATRISPANO. *Tullit ese tuus.*
HERRANDO. Royan huesos tuyos,

¹¹ Para un comentario sobre los aspectos religiosos, véase Weinerth 1982: 249-54.

¹² Como señala John Brotherton (1975: ix), el término *pastor-bobo* reúne las dos características más prominentes de estos personajes, su rusticidad y su simpleza, aunque hay otros atributos que se les asocian: pereza, glotonería, ignorancia, superstición, grosería, obscenidad e indiferencia.

¹³ El periódico *La Vanguardia*, en su artículo “Ensaladilla para Navidad” (16 de diciembre de 1977, p. 19) publicó la variante “cómante los peces”.

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. Esos abadaños,

celorum via.

(Adición, ed. Vélez-Sainz 2013: vs. 1062-1111).

Celorum via / nobilis est Maria es una adición de Torres Naharro a modo de estribillo del villancico (Trapero 1987: 437), y que se debía acompañar con palmas. Del himno *Ave maris stella*, se seleccionan cuatro de las siete estrofas que contiene. Después de la primera estrofa en latín (*Ave maris stella / Dei mater alma / atque semper virgo / felix celi porta*), la canción navideña se convierte en un diálogo por sugerencia de Betiseo. A continuación, las estrofas 2, 4 y 5 son reformuladas en boca del pastor, de manera que el latín se intercala verso a verso con la traducción de Herrando al sayagués, un dialecto originario de Zamora que en la literatura pasó a identificarse convencionalmente con la lengua rústica.

A modo de comparación, reproducimos la traducción (seria) que hace Lope de Vega (1562-1635) de las estrofas que nos interesan:

1. Salve, del mar Estrella,

Salve, Madre sagrada

De Dios y siempre Virgen,

Puerta del cielo Santa.

2. Tomando de Gabriel

El Ave, Virgen alma,

Mudando el nombre de Eva,

Paces divinas trata.

4. Muéstrate Madre, y llegue

Por Ti nuestra esperanza

A quien, por darnos vida,

Nació de tus entrañas.

5. Entre todas piadosa,

Virgen, en nuestras almas,

Libres de culpa, infunde

Virtud humilde y casta.

(*Romancero espiritual*, ed. Sancha 1855: 111).

La polémica pieza de navidad naharresca termina con un villancico igualmente burlesco. Lo que al principio parece una ofrenda inocente y generosa por parte de los pastores (miel, arrobe y huevos) a una Virgen que se sitúa físicamente en Nápoles en lugar del cielo, o a su hijo recién nacido, se convierte en una pulla dirigida a un “tú” inespecífico, que se podría interpretar como una blasfemia a la Virgen o a Jesús. Los pastores desean vinos buenos para sus hijos y terminan con una ofensa a la comunidad monástica: los *abadaños* deben irse al infierno, o, más concretamente, convertirse en el objeto de más pullas, ya que, como explica Martín Alonso en su *Diccionario medieval español* (1986), *puto* en el siglo XV es un ‘sujeto de quien abusan los libertinos’.

En cuanto a la formulación lingüística del pasaje, se puede conjeturar que no solo el castellano de Herrando es corrupto (*soncas*, por ejemplo, es una de las interjecciones típicas del sayagués). También el latín de Patrispano parece reflejar la evolución de la pronunciación hispana (*caelum* [*kaelum*] > [*tsielo*] > [*θielo*]¹⁴), dado que *celorum* se asimila a *zagales*.

Como ocurría con Plauto, la falta de competencia en la lengua de partida fuerza al improvisado traductor a adherirse a la superficie fónica, pero las transposiciones son difícilmente predecibles. A veces se cambian las vocales y se mantienen las consonantes, como en *Nápoles* por *nobilis*, a excepción de la *p* sorda (aunque con el mismo punto de articulación). Sin embargo, el pastor se centra generalmente en las vocales y transforma o deja caer determinadas consonantes: *monstra* > *moscas*, *matrem* > *maten*, *preces* > *peces*, *virgo* > *vinos*. Hay un cierto grado de ecolalia (*singularis* pasa a *singulares*) y similitudines (*solutos* > *putos*), así como una serie de segmentaciones erróneas (*Ga|brielis* > *la miel*). Como sucede con las canciones traducidas, se tiende a imitar de cerca la rima, en detrimento del sentido. Por regla general, Herrando transforma los conceptos espirituales y abstractos de acuerdo con su visión materialista: la anunciación de Gabriel se convierte en miel y

¹⁴ Cf. Bassols de Climent 1992: 175.

vino, al igual que la virgen; el nombre de Eva equivale a un determinado número de huevos; las oraciones se cambian por peces, y el misterio de la Encarnación, por perros y gatos.

Sin duda, el personaje del *pastor-bobo* está perfectamente caracterizado en este diálogo. Es jactancioso, blasfemo y vulgar. Ello llevó a Nora Weinerth (1982: 254), entre otros, a considerar la *Adición* como un medio para ridiculizar al *villano*: “El desdén hacia el *villano* es típico de la sensibilidad del converso, y la *Adición* equivale a una orgía de desprecio. Es en la *Adición* donde tiene lugar ‘la venganza de un converso’, según lo expresa el Dr. Villalobos”.

La parodia de la falsa religión apenas se puede cuestionar, pero es el rústico quien hace posible esta escena hilarante. Como se observa por otros pasajes, la lengua de los iletrados causa gran fascinación entre los autores eruditos y su audiencia, y no solo cuando hablan en romance o sayagués, sino también cuando se atreven a hablar en su peculiar modalidad de “latín”. Naharro es plenamente consciente de las posibilidades que ofrece este segundo recurso, el de la “traducción” o transposición homofónica intralingüística, objeto de nuestro próximo apartado.

2.2. Del latín eclesiástico al latín rústico deformado

En el siglo XVI, un gran número de iletrados, que no tenía acceso a la Biblia escrita, estaba expuesto con frecuencia al latín, dado que las ceremonias litúrgicas se celebraban en latín y los predicadores solían mezclar el español y el latín durante la misa. Esta práctica debió llevarse a tal extremo que hubo reacciones incluso desde el mismo clero. Ángel Rosenblat (1971: 18) menciona varias de ellas:

La primera *Rhetórica en lengua castellana*, publicada en 1541 por un fraile de la Orden de San Jerónimo (se cree que era Fr. Miguel de Salinas), critica a los predicadores que “hablan una palabra en romance y tres en latín, que ni son latinas ni castellanas”. Y Fray Diego de Estella, en su *Modus concionandi*, de 1576 (ed. de Madrid, 1951), aconsejaba no echar largos latines, que enfadaban al que no los entendía, y también al que los entendía, que tenía que oírlos dos veces, una en latín y otra en romance.

Torres Naharro, en su reflexión teórica sobre la comedia (Ruiz Ramón 1967: 77), subraya la importancia del *decus* o *decorum*, es decir, la necesidad de presentar a los personajes de acuerdo con su posición y comportamiento real en la sociedad. Ello incluye el uso de la lengua, como hemos visto con el registro de Herrando en castellano. ¿Y cómo sonaban los predicadores latinos a oídos de pastores sin cultura, pero tremendamente ingeniosos? Ofrecemos a continuación una breve compilación de las imitaciones naharrescas, con referencia a su hipotexto latino estándar¹⁵:

Dominus vobiscum¹⁶. | Benedicta tu (in mulieribus)¹⁷:
Y an si d'igreja querrán,
también sé, como d'aprisco,
hin al Dominos obisco
d'avangelo de San Juan. *Comedia Serafina*. Introito (vs. 105-108).

HERRANDO. ...que sé pullas a barrisco,
más de mil en una riza,
para el dóminos bovisco
y para el ju benediza. *Adición del diálogo* (vs. 973-976).

GARRAPATA. ¿Que has pensado
decir al beneficiado
para el dóminos obisco? *Adición del diálogo* (vs. 1017-1019).

GARRAPATA. Pues, verás,
¿al capellán qué dirás
para el juba benediza? *Adición del diálogo* (vs. 1027-1029).

In nomine Patris, et Filii et Spiritus Sancti. Amen¹⁸:
MINGO OVEJA. Nomeli Patris en Fillo
del Esprito sancto, amén. *Comedia Trofea* (vs. 1745-1746).

¹⁵ Sigo de nuevo la edición de Vélez-Sainz.

¹⁶ Oración eucarística.

¹⁷ Lucas 1,28.

¹⁸ Fórmula que acompaña a la señal de la cruz.

Per omnia saecula saeculorum¹⁹:

GARRAPATA. ¡Hi del moro!

Y al peroña secoloro,

¿qué dirás, si lo dirán? *Adición del diálogo* (vs. 977-979).

Kyrie eleison²⁰ | Pater noster, qui es in caelis (...) et ne nos inducas in tentationem²¹:

GALTERIO. Crialisón del paternostra

Qui's in celis lo dinos

tentaciones vita nostra. *Comedia Aquilana* (vs. 1694-1696).

JUAN TOMILLO. Mas di la crialaisón. *Comedia Trofea* (v. 646).

Salve Regina²² | Deus, in adiutorium meum intende. Domine, ad adjuvandum me festina²³ | Dominus meus et deus meus²⁴ | Anima Christi²⁵ | Judica me, Deus... quare me repulisti²⁶.

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 qué de crina

lugo arreo

dominos dominos meo

con la *media alima christe*,

y el cara m'arrelliste

de la jódicame deo. *Comedia Trofea*. Introito (vs. 29-40).

GOMECIO. 'D aniuvandum me festina'. *Comedia Serafina* (v. 1787).

¡Dios mal juba me festina! *Comedia Aquilana*. Introito (v. 73).

Abrenuntio²⁷:

PAJE. ¡Abrenuncio Satané! *Comedia Trofea* (v. 913).

Estos ejemplos revelan notables divergencias con respecto al pasaje de la *Adición* que comentamos en el apartado anterior. En primer lugar, no se mencionan las oraciones latinas "correctas": se presupone que los personajes las han oído en misa y que han memorizado una versión bastante peculiar de ellas. En segundo lugar, se mezclan fragmentos de oraciones diferentes sin orden ni concierto (aquí no hay un hablante nativo, como en Plauto, o una persona competente, como en la *Adición*, que lleve la batuta). En tercer lugar, no hay intención de emitir una traducción al castellano: los pastores y los criados piensan que saben latín, y a veces incluso presumen de ello ("también sé, como d'aprisco"; "ya yo sabría cantar bien aína"). En su mayoría, vemos que intentan descodificar la cadena de sonidos del latín, como si poseyeran lo que Saenger (1989: 142) denomina "alfabetismo fonético", es decir, "la habilidad para descodificar textos sílaba a sílaba y pronunciarlos oralmente". Obviamente, fracasan, y lo que producen es una secuencia fónica inexistente, donde, sin embargo, se cuelan algunos significantes castellanos, siendo esta la única lengua que tienen como referencia. A veces la suerte está de su lado (*tentationem* > *tentaciones*), pero otras el intento desemboca en la comicidad: el interrogativo *quare* ('por qué') se convierte en *cara*; *benedicta tu* pasa a *juba benediza*, siendo *juba* una vestidura morisca; y *ab-renuntio* ('renuncio') se pronunciaría [abre-nuncio] (*abre* como el imperativo del verbo *abrir* y *nuncio* como el representante del papa).

La *Propalladia* de Naharro (1517), una colección de sus comedias, deleitaría sin duda a los lectores atentos, que podrían constatar –con más calma de lo que permitía la representación real– la deliciosa *variatio* de las

¹⁹ Es el final de oraciones como el *Gloria Patri* (también "in" *saecula saeculorum*). Esta sería la fuente más plausible para los pastores. Además, aparece varias veces en el libro del Apocalipsis (1,7; 1,18, etc.).

²⁰ Transliteración del griego κύριε ἐλέησον, "Señor, ten piedad", oración litúrgica.

²¹ La oración por excelencia, el Padre Nuestro.

²² Conocida antífona mariana.

²³ Salmo 69,1.

²⁴ El pastor probablemente se refiere a esta jaculatoria extraída de Juan 20,28.

²⁵ Esta oración se pronunciaba como acción de gracias tras recibir la comunión.

²⁶ Salmo 42,1.

²⁷ Fórmula bautismal.

oraciones rústicas deformadas: tenemos los ejemplos de *dominus vobiscum* o *ad adjuvandum me festina*, que se transcriben de manera diferente para cada uno de los hablantes (también el griego *Kyrie eleison*). Un equivalente moderno sería el canturreo de canciones inglesas por gente que no conoce suficientemente la lengua, y cuya transcripción produciría un efecto similar. Parece existir una tendencia universal a imitar los sonidos de una lengua desconocida. De hecho, los *contrafacta* de oraciones latinas fueron comunes también en otras lenguas y literaturas romances. Gian Luigi Beccaria ha estudiado este fenómeno en Italia, y sus reflexiones sobre el carácter enigmático del lenguaje eclesiástico y la necesidad de resemantizarlo encajan con el método de Naharro:

La concreción o la segmentación arbitraria de la cadena del latín litúrgico genera una alteración en la cual el efecto expresivo nace, no tanto de la parodia ocasionada por la manipulación burlesca del código, de las fórmulas, sino más bien de las alusiones, de las falsas equivalencias, de la invención de un nuevo grumo misterioso de sonidos incomprensibles. Un grumo fonético reinventado, remotivado emotivamente por el hablante (...). Es realismo y no solo artificio. Una lengua desconocida, no analizable por parte del hablante, induce a formar nuevos conglomerados: una construcción compleja pero incomprensible se suelda en un nuevo bloque compacto, y se fuerza la forma sonora con el fin de adaptarla a una nueva motivación. Beccaria 2002: 33-34.

El uso sistemático por parte de Naharro del latín rústico deformado, junto con otros registros relacionados pero de motivación distinta, como son el latín macarrónico y el latín de sacristía (que no deben confundirse con el balbuceo del ignorante absoluto²⁸), da buena cuenta de su gran esfuerzo de documentación o, lo que es más, de un genuino interés antropológico por todas las facetas de la sociedad. Es mucho más que una parodia de la religión o una denuncia de los cristianos viejos que solo practicaban la religión de cara a la galería²⁹. Si se entiende el género cómico como un *mundus inversus*, a veces da la impresión de que los estratos más bajos de la sociedad se vengan por la fatiga que les ocasionaría escuchar diariamente, y tener que reproducir de mala manera, una lengua que no entienden. ¿Cómo descifraría el público aristocrático de Naharro *hin al Dios menajotorio / d'aljobando ma festina*? Si escucharan atentamente, podrían reconocer la cita, aunque al principio se quedarían atónitos: de hecho, *festina* es la única palabra latina que ofrece al final una pista. Y, una vez que reconocieran el mecanismo, sentirían probablemente, como los lectores modernos, cierto afecto por los paisanos genuinos y socarrones.

3. Giovan Francesco Straparola y Francisco Truchado

En los apartados anteriores nos propusimos contribuir a la exploración de los orígenes de la traducción y de la transposición homofónica en un género determinado, la comedia, centrándonos en textos que, por su fecha temprana, pueden ser considerados fundacionales para la literatura latina y castellana. En la segunda mitad del XVI los dramaturgos siguen recurriendo al resorte ya probado de los divertidos rezos rústicos: *patre nostro, solibranos a malo*, se oye en la *Comedia Florisea* (1551: 7) de Francisco de Avendaño. Lo cierto es que, por esos mismos años, no resulta difícil encontrar otras lenguas vernáculas y otros géneros que saquen partido a idéntico mecanismo. En uno de los relatos de *Le piacevoli notti* (1550-1608) de Giovan Francesco Straparola (concretamente la fábula IV de la novena noche), encontramos a un fatuo clérigo —no ya un esclavo, como en Plauto, o un pastor, como en Naharro— “que presumía ser muy sabio y era el mayor necio que naturaleza crió”. Este cura es incapaz de descifrar las órdenes en latín que provienen del obispo, aun reflexionando largamente sobre ellas, y como los protagonistas de las comedias queda atrapado en las redes de la homofonía, confundiendo *cappis et coctis*, ‘capas y cotas’, con *capponi cotti*, ‘capones cocidos’ (de nuevo una resemantización culinaria):

Partito che fu il nunzio, messer pre' Papiro cominciò tra sé stesso pensare e ripensare che dir volesse ch'ei venisse a tal solennità *cum cappis et coctis*. E discorrendo su e giù per casa, ruminava con la dottrina e sapienza sua, se per avventura poteva venir in cognizione delle predette parole. Or avendo lungamente pensato sopra questo, finalmente gli occorre nell'animo che *cappis et coctis* non significasse altro che capponi cotti. Onde, fermatosi nella sua bestial intelligenza, senza aver l'altrui consiglio, prese due paia di capponi, e degli migliori, e alla fante ordinò che diligentemente li cucinasse. Note nona, favola IV (Ed. Giuseppe Rua 1927: 113).

²⁸ Beccaria, tras referirse a los *contrafacta*, explica en 2002: 21: “Distinto fenómeno, y más tardío, es la parodia del latín clásico, el llamado ‘macarrónico’, que tiende a crear un lenguaje híbrido, aplica las normas morfológicas y métricas del latín al fondo léxico dialectal, latiniza superficialmente el vulgar o presta desinencia italiana a una voz latina”. La diferencia fundamental con el latín deformado de los pastores radica en el hecho de que el macarrónico nace de una interferencia voluntaria propia de personas que tienen un buen conocimiento del latín. Sigue Beccaria (2002: 22): “Es una operación culta, no popular. Es obra de literatos, de goliardos, nace de la escuela y de la iglesia. Los autores cultos promueven un encuentro lúdico y burlesco entre la tradición dialectal y la del latín humanístico”. Encontramos varios ejemplos en la *Comedia Serafina* de Naharro, donde Gomecio, definido como un “escolar medio necio”, emite versos como estos: “maneo solus in boscorum, / sicut mulus sine albarda; / mortis mea non se tarda / propter meus peccatorum” (vs. 377-380). En cambio, Teodoro, el ermitaño, habla en un latín aparentemente correcto, pero no clásico, más próximo al llamado “latín de sacristía”. Sin embargo, como subraya Márquez Villanueva (1973: 272), Naharro escribe antes de la publicación de las *Maccheronee* de Folengo y maneja “una variedad más cercana a la vieja tradición goliardesca y de pretensiones mucho menores”.

²⁹ En su tesis (2007: 147), Ana Cecilia Prenz menciona el himno de la *Adición* que hemos analizado como evidencia de “la dicotomía entre lo que debería ser la palabra de la oración y en lo que realmente se transforma”.

Así traduce el pasaje Francisco Truchado en su versión, bastante libre, que tituló *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (1578-1612):

Pirro Testa³⁰ quedó confuso, pensando qué quería dezir el Obispo quando dixo *veniant omnes cum capis et cotis*³¹. El pobre clérigo ignorava esta seña, porque en el año de su pontificado que era aquel, no se le havía mandado otro tanto. Y discurriendo por un sentido y otro y por varias imaginaciones, procurando dar sentido a *capis et cotis*, después de haverla bien imaginado dixo:

–Yo no puedo entender otra cosa destas palabras del Obispo sino que manda que todos los priores y curas y beneficiados vengan a esta fiesta con capones cozidos– y afirmándose en su vana ciencia, sin tomar consejo de nadie tomó dos pares de capones los mejores que tenía, y mandó a su criada que luego los coziesse muy bien. (Ed. Marco Federici 2014: 659).

El lector avisado se identifica con el obispo, el cual, “quando vido los capones gordos y lindos y bien adereçados”, tuvo dificultades para contener la risa. Lo curioso es que el clérigo no solo realiza traducción homofónica directa latín > italiano, sino también inversa italiano > latín. Así, llamado a casa del campesino Gianotto con la finalidad de que examine los progresos de su hijo, estudiante en Padua, el cura va preguntando al joven por las equivalencias latinas de determinados vocablos vernáculos. Este, pese a estar bien instruido en las reglas gramaticales, es incapaz de sustraerse a las correcciones del cura, quien considera que los términos latinos no solo deben presentar una correspondencia conceptual, sino que también han de tener un significado transparente y –esto es sin duda lo más hilarante– en gran medida homófono a algún elemento de las definiciones italianas que el clérigo va ofreciendo de su propia cosecha:

Dimmi adunque, Pirino, figliuolo mio: come si addimanda latinamente il prete? – Pirino, ch’era ottimamente instrutto nelle regole grammaticali, arditamente rispose: – *Praesbyter*. – Papiro, udita la presta e pronta risposta datagli da Pirino, disse: – E come *praesbyter*, figliuol mio? Tu t’inganni di largo. – Ma Pirino, che sapeva che diceva il vero, affermava audacemente, quello che risposto aveva, esser la verità; e provavalo con molte autorità. Dimorando l’uno e l’altro in grandissima contenzione, né volendo pre’ Papiro cedere all’intelligenza del giovane, voltossi verso che a mensa sedevano, e disse: – Ditemi, fratelli e figliuoli miei: quando nel tempo di notte vi occorre alcuno caso che sia d’importanza, come di confessione, di comunione o di altro sacramento che è necessario alla salute dell’anima, non mandate subito al prete? – Sí. – E che fate voi prima? Non picchiate a l’uscio? – Certo sí. – Dopo non dite voi: Presto, presto, messere, levatevi su e venete presto a dar i sacramenti ad un infermo che se ne more? – I contadini, non potendolo negare, confermavano così essere il vero. – Adunque, – disse il pre’ Papiro, – il prete latinamente non si dice *praesbyter*; ma *prestule*, perché egli presto viene a sovenire all’infermo. Ma voglio che questa prima volta ti sia sparamiata. Ma dimmi, come si addimanda il letto? – Pirino prontamente rispose: – *Lectus, thorus*. Udendo pre’ Papiro cotal risposta, disse: – O figliuol mio, tu sei in grand’errore, e il tuo precettore ti ha insegnato il falso. – E voltatosi verso suo padre, disse: – Gianotto, quando voi venete dalla campagna a casa stanco, dopo che avete cenato non dite voi: Io voglio andar a riposare? – Sí, – rispose Gianotto. – Adunque, disse il prete, il letto *repositorium* si chiama. – Il che tutti ad una voce confermarono esser il vero. (Ed. Giuseppe Rua 1927: 115-116).

De este modo, se va creando un peculiar diccionario italiano-latín, que resumimos a continuación (entre corchetes apuntamos las sugerencias del estudiante, correctas y refutadas invariablemente):

- 1) Prete. *Prestule*, “perché egli presto viene a sovenire all’infermo”. [*Praesbyter*].
- 2) Letto. *Repositorium*, “dopo che avete cenato non dite voi: Io voglio andar a riposare?”. [*Lectus, thorus*].
- 3) Tavola. *Gaudium*, “perché di quanto l’uomo sta a tavola, sta in gaudium e allegrezza”. [*Mensa*].
- 4) Gatta. *Saltagraffa*, “perciò che quando se le porge il pane, ella subito salta, e con la zatta s’attacca, graffa e poi se ne fugge”. [*Felis*].
- 5) Fuoco. *Carniscoculum*, “Quando, fratelli miei, voi portate la carne a casa per mangiarla, che ne fate voi? non la cucinate?”. [*Ignis*].
- 6) Acqua. *Abondantia*, “per ciò che, se voi andate a i fiumi per attinger l’acqua o per abbeverare gli vostri animali, l’acqua non vi manca, e però dicesi *abondantia*”. [*Limpha*].
- 7) Richezze. *Sostantia*, “perché sono sostentamento dell’uomo”. [*Divitiae*].

³⁰ Son habituales las renombraciones de los personajes en la traducción de Truchado. El cura “messer pre’ Papiro” se convierte en “Pirro Testa”, y el campesino “Gianotto” en “Galandín”.

³¹ Marco Federici explica en qué consiste la confusión en las notas a su edición de Truchado (2014: 659, n. 13): “El equívoco nace de una interpretación libre de *cappis*, entendido como *capus*, -i, ‘capón’. El lexema *cotis*, que no parece referirse a la cota, se confunde con *coctis*, relacionado con la semántica de la cocina. El término gráficamente correcto para entender el equívoco es *cottis* (la ‘cota’), o sea, la túnica de lino blanca usada por los sacerdotes encima del hábito talar. Pensando en una transmisión oral en italiano, como en el relato, el término *cotis* podría confundirse erróneamente con ‘cotti’, a partir de lo cual se entiende la versión *cozidos* en castellano: *capis & cotis* habría por tanto generado ‘capponi cotti’, de donde la traducción *capones cozidos*”.

Truchado (2014: 662 y ss.), consciente del recurso cómico empleado por Straparola, tiene que hacer algunas adaptaciones, pero consigue reproducir el juego homofónico en las nuevas equivalencias castellano > latín:

- 1) Clérigo. *Préstole*, “porque presto viene a favorecer el enfermo”. [*Presbiter*].
- 2) Cama. *Reposorium*, “quando vós venís cansado de arar y havéis cenado y queréis descansar, ¿no dezís vamos a reposar?”. [*Gravatium, torum*].
- 3) Mesa. *Gaudium*, “porque quando el hombre se sienta a comer, cosa llana es que está en gozo y contento”. [*Mensa*].
- 4) Gata. *Saltagafa*, “porque saltando gafa lo que coge”. [*Felis*].
- 5) Fuego. *Carniscocum*, “porque al fuego cozés la carne que traéis para comer”. [*Ignis*].
- 6) Agua. *Abundancia*, “porque hay abundancia”. [*Limpha, aqua, unda*].
- 7) Riquezas. *Substancia*, “porque las riquezas son sustancia del hombre”. [*Divitiae*].

Como sucedía en el caso de los “capones”, que el cura llevó ante el obispo, la errónea traducción homofónica no queda ahora sin consecuencias. El joven, amén de sufrir el escarnio de verse ridiculizado ante sus familiares y amigos, es enviado de nuevo por su padre a cuidar cerdos, después de verse despojado de las honrosas vestiduras de ciudad. Ahí no queda la cosa. Si los pastores naharrescos se vengaban solo de palabra, farfullando latinajos incomprensibles o degradando un himno mariano, ahora el hijo del campesino acompañará las palabras con actos. Prende fuego a la cola de una gata que tenía el cura, la cual, al irse a refugiarse bajo su cama, expande el fuego por la casa. Para despertarle, el mozo combina los falsos equivalentes latinos propuestos por el cura a modo de centón, que casi suenan como un conjuro maléfico:

Prestule, prestule, surge de reposorio, et vidde ne cadas in gaudium, quia venit saltagraffa et portavit carniscoculum et nisi succurras domum cum abundantia, non restabit tibi substantia (1927: 118).

Pero el desmemoriado Papiro ni siquiera es capaz de reconocer sus extemporáneas creaciones “porque no se acordaba de los mentirosos y falsos vocablos que había compuesto en la disputa”. Pierde sus bienes temporales, no su ignorancia, y el hijo del campesino Gianotto, en principio el más débil en la contienda por su posición social³², consigue volver a Padua, donde continúa con gran mérito los estudios que había comenzado.

Straparola y Truchado nos permiten extraer asimismo una moraleja metaliteraria: a finales del XVI, la traducción homofónica se ha consolidado como andamiaje humorístico para construir escenas enteras. De ahí a su consideración como recurso humorístico universal hay solo un paso.

4. Cervantes

Nuestro recorrido termina con el Príncipe de los Ingenios, y en concreto con un pasaje de *El Quijote* (1605-1615) sobre el que arrojan luz los antecedentes mencionados. Nos referimos al fascinante personaje de Sancho Panza, de nuevo un labrador analfabeto que reconoce no saber “la primera letra del abecé” (I.26³³), que solo es capaz de firmar con “unas letras como de marca de fardo” (II.43) y que se queja repetidamente de no entender latín cuando su señor lo asalta con “latinicos” (“no entiendo otra lengua que la mía”, concluye en II.2). Pues bien, en I.25, el escudero, al que suponemos completamente lego en la lengua madre, da lugar a un intercambio de papeles. Don Quijote, que a menudo se topa con la incomprensión de Sancho, a su vez encuentra difícil descifrar este mensaje de su escudero, cuando inesperadamente osa hablar “latín”:

- “Quien ha infierno –respondió Sancho– *nula es retencio*”, según he oído decir.
- No entiendo qué quiere decir *retencio* –dijo don Quijote.
- Retencio* es –respondió Sancho– que quien está en el infierno nunca sale de él, ni puede.

La frase en cuestión del oficio de difuntos rezaba *Quia in inferno nulla est redemptio*. Sancho, que presume de cristiano viejo, la habría oído múltiples veces y sabía perfectamente qué quería decir, como demuestra su paráfrasis: “que quien está en el infierno nunca sale de él”. Al intentar formularla en latín, lo que hace es precisamente producir una traducción homofónica *sui generis*, al asimilar los significantes latinos a aquellos que conoce de su propia lengua, basándose en su similitud fonética. Así, la conjunción causal *quia* se convierte en el relativo “quien”, seguido del verbo “ha”; *inferno* naturalmente en “infierno”; el indefinido *nulla* se asimila

³² José Manuel Pedrosa (2018: 367) ve en esta historia una reelaboración de “un tópico literario y cultural de raíces viejisimas: el que ha sido a veces etiquetado como debate –en el plano de la palabra más que de la acción– del campesino o aldeano frente al poderoso (...) Admira, dentro de este marco, la manera poco convencional y al mismo tiempo cáustica en que el cuento de Straparola / Truchado pone en escena el enfrentamiento entre dos sujetos pertenecientes a estamentos diferentes y enfrentados –el binomio agricultor/clérigo es también el binomio pobre/rico y débil/poderoso– y la convicción con que otorga el triunfo al contendiente que parte de la situación más desventajosa, cuando se revela capaz de manejar de manera más diestra que su oponente el *logos*, el lenguaje, el instrumental dialéctico –sustanciado en el manejo del latín, en este cuento concreto– que estaba tradicionalmente confiscado por una casta clerical formada, en buena medida, por tiranuelos corruptos, presuntuosos e ignorantes”.

³³ Sigo la edición de Francisco Rico (2004).

al adjetivo “nula”; y –el golpe de humor–, *redemptio* se convierte en “retencio”, sustantivo que también existe en latín, incluso con esa grafía en la época (*retencio* = *retentio*), en castellano “retención”. Sancho sabe perfectamente que del infierno no se sale, que uno queda “retenido” en él.

No es la única vez que Sancho comete semejantes aberraciones lingüísticas. En la segunda parte (II.35), vuelve a demostrar su “dominio” de las ceremonias litúrgicas. Convierte el *abrenuntio* del bautismo –que ya encontrábamos en Naharro como *abrenuncio*–, por metátesis en *abernuncio*³⁴, y lo hace dos veces, para dejar claro que renuncia a azotarse para desencantar a Dulcinea, por él mismo encantada.

Así pues, este “prevaricador del buen lenguaje” (II.19), en términos de Don Quijote, viene a sumarse al resto de figuras ambivalentes, a la vez simples y agudas, que hemos reconocido en las distintas obras como solaz del resto de personajes intradieгéticos y, hasta hoy, de nosotros los lectores.

A modo de conclusión

Los textos analizados en este artículo nos han permitido delimitar qué se entiende por traducción / transposición homofónica y comprobar cómo los distintos autores se sirven de ella, en menor o mayor escala, para provocar comicidad. Hemos estudiado este fenómeno exclusivamente en concurrencia con la lengua latina, ya sea como lengua de partida o como lengua de llegada. Cabe recordar una vez más que el fenómeno se da en combinación del latín con cualquier lengua, como demuestra, a distancia de siglos, la novela *Bourses de voyage* (1903) de Julio Verne:

– Voici la phrase: *Rosam angelum letorum*.

– Ah! fit M. Patterson, qui parut surpris. Et de qui est-elle, cette phrase?...

– D’un auteur inconnu... mais peu importe!... Que peut-elle signifier?...

– Elle ne signifie rien, Tony!... Ce sont des mots sans suite... *Rosam*, la rose, à l’accusatif; *angelum*, l’ange, à l’accusatif; *letorum*, des heureux, au génitif pluriel...

(...)

“Rien n’est plus simple, répondit le jeune loustic d’Antilian School.

– Eh bien ?...

– *Rosam angelum letorum* signifie exactement en bon français: *Rose a mangé l’omelette au rhum!*”. M. Patterson ne comprit pas tout d’abord, mais, quand il eut compris, il sursauta comme s’il venait de recevoir une décharge électrique, puis se voila la face en signe d’horreur. (346 y 454).

Quizás el lector tenga presente, de sus propias clases de latín, algún otro ejemplo empleado como divertido recurso didáctico: *mater tua mala burra est*, que parece significar “tu madre es una mala burra”, cuando en realidad quiere decir “tu madre come manzanas rojas”; o *tu comes cara coles*, que nada tiene que ver con la degustación de moluscos testáceos, sino con el cultivo de cosas hermosas por parte de un amigo (Peral Torres 1998: 11 la parafrasea así en latín: *tu, o comes, o amice, coles vel obtines ea quae cara, nempe bona vel optima sunt*).

Quien desee ampliar el horizonte a otras combinaciones lingüísticas, sin intervención del latín, tendrá por delante sin duda un viaje extraordinario. Pero, en cualquier caso, recuerde: el recurso nació latino.

La comedia es acabada:

Valete et plaudite agora,

*Y ficai tudos en bora*³⁵.

Bibliografía

Alonso Pedraz, Martín (1986): *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

Avendaño, Francisco de (1551): *Comedia Florisea nuevamente compuesta por Francisco de Avendaño muy sentida y graciosa. En la qual se entreviene[n] la Fortuna, y un Cavallero queroso de ella llamado Muerto: y otro Cavallero herido d’amor llamado Floriseo...* [S.I.]

Bassols De Climent, Mariano (1992): *Fonética latina*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Beccaria, Gian Luigi (2002): *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell’italiano e nei dialetti*. Milano: Garzanti.

Bettini, Maurizio (2012): *Vertere. Un’antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Bravo, José Román, (ed.) (2010⁴): *Plauto. Comedias II*. Madrid: Càtedra.

Brotherton, John (1975): *The “Pastor-bobo” in the Spanish Theatre. Before the Time of Lope de Vega*. London: Tamesis books.

³⁴ Aunque Frago (2015: 108) sostiene que el vulgarismo real sería “arrenuncio”, la literatura documenta, como venimos viendo, diversas variantes deformadas del latín.

³⁵ *Comedia Trofea*, ed. Vélez-Sainz 2013: vs. 1823-1825.

- Danz, Johann Traugott Leberecht, (trad.) (1811): *Marcus Accius Plautus, lateinisch und deutsch*. Vol. 4. Leipzig: Schwickert.
- Dembeck, Till (2015): "Oberflächenübersetzung: the Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation". *Critical Multilingualism Studies* 3.1: 7-25.
- Frago, Juan Antonio (2015): *Don Quijote*. Lengua y sociedad. Madrid: Arco/Libros.
- Gernert, Folke (ed.) (2009): *Parodia y "Contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*. Vol. I. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- Gilula, Dwora (1991): "El teatro griego en Roma: algunos aspectos de la transposición cultural", en *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Hanna Scolnicov y Peter Holland (comp.), 130-142. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Grimal, Pierre (ed. y trad.) (1971): *Plaute. Théâtre complet II*. Paris: Gallimard.
- Grismer, Raymond Leonard (1944): *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*. New York: Hispanic Institute in the United States.
- Hall F. W. y Geldart, W. M. (eds.) (1907): *Aristophanes Comoediae*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press.
- Jakobson, Roman (1959): "On linguistic aspects of translation", en *On Translation*. Reuben Arthur Brower (ed.), 232-239. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Köpfe, Georg Gustav Samuel (trad.) (1820): *Lustspiele des Markus Accius Plautus: in alten Sylbenmaassen deutsch wiedergegeben*. Berlin: Nauck.
- Lehmann, Paul (1963): *Die Parodie im Mittelalter*. Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Leo, Friedrich (ed.) (1895): *T. Maccius Plautus. Plauti Comoediae*. Berlin: Weidmann.
- Livio, Tito (1929): *The History of Rome. Books XXI-XXII With an English Translation*. Benjamin Oliver Foster (ed.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Marqués López, Eva (2015): *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones.
- Márquez Villanueva, Francisco (1973): *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos.
- Martín Robles, P. A. (trad.) (1944-45): *Comedias de T. Maccio Plauto. Traducidas de lengua latina al español*. Tomo cuarto. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- Naudet, J. (trad.) (1845): *Théâtre de Plaute. Tome IV*. Paris: Lefèvre.
- Nixon, Paul (trad.) (1980): *Plautus. IV: The Little Carthaginian, Pseudolus, The Rope*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Pedrosa, José Manuel (2018): "Straparola, Truchado y el debate del campesino y el clérigo (ATU 1562A): una vindicación del héroe traductor y de la cultura popular". *eHumanista* 38: 364-410.
- Peral Torres, Antonio (1998): *Michael a Cervantes. Dominus Quixotus a Manica*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Prenz, Ana Cecilia (2007): *Contigüidades culturales en las "composiciones romanas" de Bartolomé de Torres Naharro* (Tesis Doctoral). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Quevedo, Francisco de (2007²): "Para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día", en *Prosa festiva completa*. Celsa Carmen García-Valdés (ed.), 430-441. Madrid: Cátedra.
- Rico, Francisco (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española.
- Riley, Henry Thomas (ed.) (1912): *The comedies of Plautus; literally translated into English prose, with notes*. London: G. Bell and Sons.
- Rodríguez Adrados, Francisco (ed.) (2006⁷): *Aristófanes. Las avispas, La paz, Las aves, Lisístrata*. Madrid: Cátedra.
- Rosenblat, Ángel (1971): *La lengua del "Quijote"*. Madrid: Gredos.
- Ruiz Ramón, Francisco (1967): *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*. Madrid: Alianza.
- Saenger, Paul (1989): "Books of hours and the reading habits of the Later Middle Ages", en *The culture of print. Power and the uses of print in early modern Europe*. Roger Chartier (ed.), 141-173. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sancha, Justo de (1855): *Romancero y cancionero sagrados: colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Santana López, Belén (2006): *Wie wird das Komische übersetzt?* Berlin: Frank & Timme. Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- Straparola, Giovan Francesco (1927): *Le piacevoli notti*. Giuseppe Rua (ed.). II. Bari: Gius Laterza & Figli.
- Szyncer, Maurice (1967): *Les passages puniques en transcription latine dans le "Poenulus" de Plaute*. Paris: Klincksieck.
- Torres Naharro, Bartolomé de (2013): *Teatro completo*. Julio Vélez-Sainz (ed.). Madrid: Cátedra.
- Trapero, Maximiano (1987): "La música en el antiguo teatro de Navidad". *Revista de musicología*. Vol. X, 2, 415-458.
- Truchado, Francisco (2014): *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Marco Federici (ed.). Roma: Nuova Cultura.
- Verne, Jules (1903): *Bourses de Voyage*. Paris: Hetzel.
- Weinerth, Nora (1982): Bartolomé de Torres Naharro's *Diálogo del Nacimiento*: A *Converso* Christmas Play. *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) IX, 249-254.