

«FER CARTA AMUNT»: TORRES NAHARRO I LA CONNEXIÓ ROMANA DEL TEATRE RENAIXENTISTA EN CATALÀ

JOSEP SOLERVICENS

(Universitat de Barcelona)*

Tot i que la literatura catalana del Renaixement se sol considerar escassa en producció, limitada en qualitat i molt dependent de la literatura castellana, dues comèdies plurilingües de l'escriptor extremeñy Bartolomé de Torres Naharro, la *Tinelaria* i la *Serafina*, permeten mostrar la connexió romana del teatre en català i la perfecta sincronia amb el teatre renaixentista italià. A la *Tinelaria* s'expressa en català un criat valencià, Miquel, i, encara que la seva presència escènica és molt reduïda i que la majoria de personatges utilitzen el castellà, el català apareix al costat del francès ridícul del criat Petijan i del cuiner Metreianes, de l'italià de Fabio o del llatí del criat alemany. En canvi, a la comèdia *Serafina*, on conviuen en un cert equilibri el català, el castellà, l'italià i el llatí, són la protagonista, Serafina, i la seva criada, Dorosia, també valencianes, les que utilitzen el català; les seves intervencions ocupen gairebé una quarta part de l'obra, en concret 501 dels 2263 versos.

Evidentment la *Serafina* no ha passat desapercibuda als estudiosos del teatre català, tanmateix Rubió i Balaguer la vinculava a una hipotètica estada de Torres Naharro a València i la considerava «una anella d'una tradició escènica ja arrelada a terres valencianes»;¹ i per Romeu l'obra «s'inspirava en l'ambient concret i en la tradició dramàtica de València»;² de manera

* El treball s'insereix dins el projecte d'investigació Mimesi FFI 2011-22910 i el grup de recerca consolidat 2009 SGR 1239. Cf. <http://stel.ub.edu/mimesi>

1. «Aquest teatre popular, no existia a València? Els documents no en parlen, i de textos del segle xv, no en tenim. Haurem, doncs, de concloure que no existiren? Tenim tres mostres d'escenes teatrals escrites el segle XVI en el català de València, prou conegudes, i les quals no podem deixar de considerar com a anelles d'una tradició escènica ja arrelada a terres valencianes (...). El cas de Torres Naharro és sorprenent. Era extremeñy, visqué a València o l'hi veiem relacionat»: RUBIÓ (1990: 151). L'original de Rubió es va publicar el 1949.

2. «El seu autor, extremeñy de naixença, degué residir algun temps a València, a judicar per les referències que en fa a l'Epístola IV, o a la *Timellaria*, a la *Himenea* i a la *Serafina*, i per la correcció amb què escriví en el nostre idioma»: Romeu (1962: I, 47).

que «demostrava» l'existència d'una «tradicció» teatral innovadora a la capital del Túria a començament del segle XVI, de la qual, però, no ens n'han arribat més indicis. La lectura que plantejo ressitua la comèdia en la nova dramaturgia que s'estava forjant a Itàlia i en desplaça la representació de la capital del Túria a la del Tíber. El plurilingüisme, l'específica combinatòria de llengües i la clara influència italiana corroboren les dades sobre la vinculació romana de Torres Naharro i permeten situar l'inici del teatre renaixentista en català als sumptuosos palaus dels refinats cardenals romans entre 1512 i 1517.

1 PROMOTORS I ESPECTADORS ROMANS

Torres Naharro va traslladar-se a Roma entre 1508 i 1512 i va estar al servei d'influents cardenals: de Giovanni i de Giulio de' Medici, els futurs Lleó X i Climent VII, i de Bernardino de Carvajal, que havia aspirat a succeir Alexandre VI. El març de 1517, quan se l'esperava a Nàpols al servei del marquès de Pescara, Fernando Francisco de Ávalos, i de la marquesa, la poetessa Vittoria Colonna, va publicar la seva obra literària amb el títol de *Propaladia*. El recull inclou sis comèdies —*Serafina*, *Trofea*, *Soldadesca*, *Tinelaria*, *Himenea* i *Jacinta*— escrites i representades durant la seva estada romana.³

Com a resultat de la política d'Alexandre VI (1492-1503), el segon papa Borja, ben explorada per Miquel Batllori (1994), Roma tenia una important presència de càrrecs eclesiàstics procedents de les corones d'Aragó i de Castella. Quan Torres va arribar-hi, el català ja no era la llengua de la cort pontifícia i, mort Alexandre VI, una part dels seus homes de confiança havien retornat a la Península, però d'altres van seguir actius durant els pontificats de Pius III (1503), de Juli II (1503-1513) i de Lleó X (1513-1521). A la comèdia *Soldadesca*, on Torres Naharro mostra descaradament l'oportunisme, el cinisme i la cobdícia dels soldats que s'enrolen als exèrcits mercenaris dels pontífexs, Guzmán, un dels soldats més clarividents de la comèdia, recorda nostàlgicament els temps d'Alexandre VI i es dol del traspàs de Cèsar Borja, a qui havia servit. El criat Tristán creu que encara es podrien reclutar homes de confiança: «en cas del embajador/ y de otros sé más de ciento,/ y en cas de Oristán mejor, / y Santa Cruz y Sorrento» (Torres 1517: sense numerar, f. m2r).

3. Nàpols, Jean Pasquet, 1517. No va existir mai la suposada edició sevillana de 1520. La segona edició va aparèixer a Nàpols el 1524 i incorpora una nova comèdia, la *Calamita*; la tercera edició, impresa a Sevilla el 1526, n'afegeix una altra, l'*Aquilana*, tot i que tant aquestes dues comèdies com la *Soldadesca* i la *Tinelaria* s'havien editat ja prèviament soltes, sense lloc ni data d'impressió. Per a la bibliografia de i sobre Torres Naharro és útil el catàleg de Stathatos (2004).

En realitat el llistat que elabora el personatge de ficció sembla una relació dels influents contactes hispànics, fonamentalment catalanoparlants, de Torres Naharro a Roma i un *omaggio agli amici*. Identifico aquest entorn: l'ambaixador espanyol a la Santa Seu era el refinat polític valencià Jeroni de Vic, mecenes artístic que va aplegar una important biblioteca literària i, al final de la seva missió diplomàtica, va fer-se construir un palau renaixentista a València. L'arquebisbe d'Oristany era Jaume Serra, nomenat cardenal d'Arborea el 1500, autor de múltiples cartes a membres de la família Borja que sobten pel català viu que hi esmerça, ple de jocs de paraules i girs populars, i per l'esmolada ironia;⁴ apreciava també el teatre ja que al seu palau romà el 6 de gener de 1513 es va estrenar una obra de Juan del Encina, possiblement la *Representación sobre el poder del Amor*, en presència de Federico Gonzaga. El cardenal de Santa Creu de Jerusalem era l'influent Bernardino de Carvajal,⁵ doctor en dret i en teologia, amb un sumptuós palau a la zona de San Marcello, Palazzo Millini, que sembla que Torres Naharro va freqüentar almenys durant els anys 1516-17. Finalment, el cardenal de Sorrento era el català Francesc de Remolins, jurista, president de la comissió pontifícia que havia jutjat Savonarola, bisbe de Terni i de Fermo, i arquebisbe de Sorrento; va morir a Roma el 1518 i és enterrat a Santa Maria sopra Minerva.

Aquest havia de ser l'entorn que va promoure el teatre de Torres Naharro. Les comèdies representades als palaus cardenalicis eren vestits a mida per a una circumstància i un públic molt concrets. L'ocasió predetermina els temes de les obres: la *Himenea* s'escriu i representa en ocasió d'un casament; la *Trofea*, arran de l'ambaixada portuguesa de Tristán de Acuña a Roma el març de 1514; la *Jacinta*, per l'estada a Roma d'Isabella d'Este l'octubre del mateix any. El plurilingüisme de la il·lustre audiència determina també els usos lingüístics de les comèdies: Torres Naharro sol redactar els introitos, protagonitzats per un rústec, en dialecte sayagüès, i el cos de les comèdies en castellà, italià, llatí, català i, més anecdòticament, francès i portuguès.⁶ L'introito de la *Serafina* adverteix els espectadors sobre el plurilingüisme de l'obra: «mas habéis de estar alerta/ por sentir los presonajes/ que hablan cuatro lenguajes (...)/ por latín e italiano, castellano y valenciano,/ que ninguno desconcierta» (Torres 1517: e2v). Els únics espectadors a qui aquesta combinatòria lingüística no havia de desconcertar eren precisament els eclesiàstics que residien a Roma. El conjunt de llengües que interactuen a la comèdia hi encaixen perfectament i, per tant, sembla prudent oblidar la poc probable estada a València de Torres. De

4. Batllori (1998: 45-49, 61-62, 75-86, 161-168, 181-184), epístoles 4, 10, 15, 45 i 52.

5. Sobre el qual, cf. Batllori (1994: 227-243).

6. Sobre el plurilingüisme al teatre de Torres Naharro, cf. Cirillo (1988).

fet, no és l'únic episodi revisable de la biografia de Torres Naharro: un error bibliogràfic que va datar el 1520 una edició sevillana de la *Propaladia*, en realitat no publicada fins el 1526, va permetre imaginar una estada del comediògraf a Sevilla;⁷ i, d'altra banda, només sabem que el 1517 l'esperaven a Nàpols els virreis, però no ens ha pervingut cap obra vinculada a aquest alt mecenatge i la seva hipotètica estada napolitana necessita encara de millors suports documentals.⁸

2 CONNEXIONS AMB LA COMÈDIA RENAIXENTISTA ITALIANA

La vinculació romana explica millor per què el teatre de Torres Naharro segueix els paràmetres més innovadors de la dramaturgia europea del Renaixement i no n'és un receptor passiu o un simple adaptador, sinó un dels seus més actius creadors.⁹ Torres recrea elements de les comèdies de Plaute i Terenci; construeix intrigues originals, en alguns casos amb girs sorprenents, i escenes extraordinàriament vives; exhibeix una galeria de personatges egoistes i ambiciosos, amb afany de diners, càrrecs o plaers, però que malgrat tots els esforços segueixen sent víctimes dels seus propis anhels; crea uns ambients densos i intensos, en clara connivència amb els espectadors; juga amb la diversitat de llengües i de registres per a la caracterització matisada dels personatges; idea uns monòlegs reflexius que exploren els mòbils de les seves accions i uns diàlegs àgils i enginyosos, amb tota seguretat un dels millors encerts de les seves comèdies. Res d'això no hauria estat possible entre 1512 i 1517 sense una vinculació directa amb la Itàlia del Renaixement.

La comèdia *Tinelaria*, representada a Roma el 1516 davant de Lleó X i el cardenal Giulio de' Medici, se situa als budells del palau d'un cardenal romà, al *tinelo* o menjador del servei, i enfronta cuiners, dispensers, botellers, escuders i criats cobdiciosos i oportunistes, tots embolicats en tripijocs per cisar, traficar, intrigar o obtenir càrrecs eclesiàstics, mentre disfruten intensament a Campo de' Fiori, l'indret més agitat i brogent de la Roma de l'època, sense sentiments ni ideals, gens preocupats pel cardenal a qui serveixen, combinant les al·lusions a prostitutes amb rumors sobre afers d'estat o càbales sobre qui pot ser el nou papa i quin profit en poden treu-

7. El 1526 possiblement Torres Naharro ja havia traspassat. La suposada estada a Nàpols l'havia formulat Gillet (1961: 412) en base a «the fading of Italian influence and the increasingly frequent allusions to Seville and Andalusie in the *Calamita* and *Aquilana*», tot i que l'edició sevillana no és de 1520 i la *Calamita* i l'*Aquilana* s'havien publicat prèviament en versions soltes. Algunes reconsideracions molt útils a Oleza (2004).

8. Si més no, als estudis sobre els virreis de Nàpols al segle XVI, Torres no hi apareix: Coniglio (1967), Galasso (1982), Galasso (1994), Hernando (1994).

9. Andrews (1993) traça una bona visió de conjunt de la comèdia italiana del Renaixement, on, però, Torres Naharro no apareix. Cf. també el conjunt d'articles aplegats a Cruciani / Seragnoli (1987).

re en forma de càrrecs i d'influències, amb tots els matisos que ofereix el criat deslleial de la comèdia clàssica.

Les converses dels personatges de la *Tinelaria* es poden posar en relació amb els diàlegs entre secretaris, criats, prostitutes i trinxeraires de la comèdia *Cortigiana* de Pietro Aretino. Els tripijocs de Valerio i Flaminio a la *Cortigiana* per dissimular la imprudència del seu amo, els planys perquè no senten recompensats els seus serveis, «ché non è umile la pazienza», «che insomma un che sempre serve non ha mai nulla», mentre que d'altres se'n porten el mèrit injustament, i la resolució final de «mutare padrone perché disse lo spagnolo che gli è meglio perdere che mas-perdere»¹⁰ recorden els monòlegs del Dispensero de la *Tinelaria* a l'inici de la quarta jornada, «ya no es cosa de sufrir/ una vida tan penada./ ¡Que no se pueda vivir/ con este maestro de nada! No hay paciencia/ con hombre tan sin prudencia,/ que quiere siempre de hecho cargarme a mí la conciencia/ y llevarse él el provecho» (Torres 2005: 107), o d'Escalco a l'inici de la cinquena. D'altra banda, els tripijocs del Rosso, el més desvergonyit dels servents de la *Cortigiana*, es poden posar en relació amb les aventures sexuals de Barrabás, el credenciero, i amb l'actitud del cuiner francès Mètreianes i de la majoria de criats, inclòs el valencià Miquel. En aquest context l'escena final de la *Tinelaria* té una força especial, si som capaços de desdoblar-nos en directors d'escena i imaginar-ne la representació: els personatges borratxos, estirats a terra i perduts en la foscor, en un crescendo de desinhibició, alternen cants goliàrdics, himnes litúrgics, jocs i justes còmiques, que fàcilment podien prolongar-se per tot el palau, inserits en l'ocasió festiva que va originar la representació.

Les coincidències en la caracterització dels personatges, tots ells al servei de cardenals romans, no necessàriament haurien de pressuposar lligams textuais més estrets. Tanmateix, a la quarta jornada de la *Tinelaria* apareix en escena Manchado, un criat ingenu, ignorant i rústec, sense talents ni aptituds, «muy fiado, aunque no es muy avisado» (Torres 2005: 117), però extraordinàriament ambiciós, acabat d'arribar a Roma a la caça de càrrecs i beneficis. Només entrar en escena es treu el barret davant dels criats, amb un ús poc apropiat de la cortesia, confessa ingènuament la seva ambició, estimulada pel desvergonyit Godoy, que li explica que el Pontífex té un bon bastó per fer fàcilment «cardenales», tot jugant, almenys, amb el sentit de dignitat eclesiàstica i de morat. Finalment, li fan creure que el seu físic no és del tot apropiat per prosperar i li depilen les celles enmig de la gresca dels altres criats. La peripècia té punts de contacte amb les desventures de

10. Aretino (1971: 671, 712-713). Cito de la primera redacció, de 1525. El volum conté també la segona redacció, la més difosa, publicada el 1534, a Aretino (1971: 93-217).

Maco da Coe a la *Cortigiana*, igualment rústec, igualment afamat de càrrecs i igualment víctima de la seva pròpia ambició, perquè mastro Andrea li fa creure que «voi non potete essere cardinale si prima non diventate cortigiano e io son maestro di farli» (Aretino 1971: 665). Hom esdevé cortesà «per le forme» i, en aquest cas, les formes són uns motlles on s'ha d'introduir l'incaut, per al divertiment de la resta de personatges i dels espectadors. Les desventures de Manchado semblen prefigurar les de Maco da Coe. Val a recordar que la *Timelaria* es va representar a Roma el 1516, que la primera redacció de la *Cortigiana* se situa entre el febrer i el juliol de 1525, i que el seu autor, Pietro Aretino, entre 1516 i 1522 residia a Roma, on un oncle matern, Niccolò Bonci, al servei d'Agostino Chigi, el va introduir a la cort de Lleó X (Larivaille 1980). És, doncs, possible que l'Aretino hagués tingut present la comèdia de Torres Naharro en construir una de les peces fonamentals del teatre renaixentista, la *Cortigiana*. En qualsevol cas, els paral·lelismes hi són i la peça de Torres és anterior.

Menys clar és l'entorn precís en què es va representar la comèdia *Serafina*, possiblement al palau romà d'un alt càrrec d'origen català. L'obra escenifica les trifulques del cavaller Floristán, un jove egoista i banal que se sent atret per l'exuberant Serafina, una valenciana extraordinàriament atractiva, frívola i voluble, amb qui va casar-se en secret. Però el jove, pressionat pel pare, va acabar acceptant casar-se amb una dama noble romana, Orfea. És aleshores que Serafina torna a interessar-se per Floristán, li retreu promeses anteriors, li exigeix oficialitzar el matrimoni i, vist que Floristán ja s'ha casat amb Orfea, proposa que assassini la seva muller. Amb raonaments molt capciosos, Floristán es convenç de l'efectivitat de la proposta, però abans consulta amb fra Teodoro, un cínic ermità que es presta a fer d'intermediari en l'assassinat. La muller, absolutament abnegada, accepta la seva sort quan inesperadament apareix en escena un germà de Floristán, Policiano, elegant, ric i enamorat d'Orfea. De nou amb l'ajut inestimable de fra Teodoro, que declara no consumat el matrimoni entre Floristán i Orfea, la dama romana es pot unir amb Policiano i Floristán amb Serafina. Tanmateix el caràcter absolutament voluble de Serafina i la inconsistència de Floristán no fan preveure que el final feliç duri gaire.

Pickering (1956) havia apuntat que el motiu central de la trama podia procedir del *Romance del conde Alarcos y de la infanta Solisa*, on també apareix una reclamació de matrimoni que comporta l'assassinat de la primera muller, però el tractament del motiu és radicalment diferent. Pilade Mazzei (1922) i Anna Giordano (1986) van buscar paral·lelismes estructurals i temàtics amb *La Cassaria* (1508) i *I Suppositi* (1509) d'Ariosto, la *Commedia in versi* (c. 1506) de Lorenzo Strozzi i la *Calandria* (1521) de Bernardo Dovizi, que demostren la inequívoca factura italiana de la *Sera-*

*fin*a. El camp d'exploració s'ha d'ampliar també a la comèdia llatina i l'*Àndria* de Terenci n'és un referent segur.

Del joc d'intertextualitats n'emergeix la *Commedia in versi* de Strozzi com a molt possible lectura prèvia de Torres Naharro, per detalls de la trama ben identificats per Mazzei (1922: 98-101, 112), però també per la construcció d'escenes concretes i, fins i tot, pels paral·lelismes entre alguns versos: en els planys de les mullers abandonades, la Pamfila de Strozzi i l'Orfea de Torres; en els laments sobre la condició masculina i el desig de venjança d'Apollonia i de Serafina; o en la malfiança de totes dues envers el galant. Que en algunes paraules de Serafina ressonin les d'Apollonia, la rufiana celestinesca, i no les de Virginia, que seria la seva equivalent a la trama de Strozzi, és un subtil joc gens gratuït. La *Commedia in versi*, datada al voltant de 1506, es va difondre només a través de manuscrits (Strozzi: 1980) i és una lectura que Torres havia de fer no a València sinó a Roma.

Una anàlisi dels personatges de la *Serafina* també permet trobar paral·lelismes amb les comèdies italianes coetànies, fonamentalment perquè Torres Naharro participa en el mateix procés d'adaptació i recreació de la galeria de caràcters de la comèdia llatina. De fet, la protagonista femenina, Serafina, remet a un dels arquetips de la comèdia clàssica, la cortesana de luxe, condició que explica el seu temperament, la seva manera d'actuar i els seus usos lingüístics, il·lumina les diverses al·lusions a aquesta activitat al llarg de l'obra, reforça els paral·lelismes amb la Glicera de l'*Àndria* i les connexions amb l'Apollonia de Strozzi. Floristán fa el paper d'adolescent indolent i irresponsable de la comèdia llatina, i els criats adopten diverses facetes del *servus* clàssic. Dorosia, la criada valenciana, és un bon exemple del *servus callidus*, del criat astut i fidel, però la resta articulen amb diversos accents el *servus fallax*: Gomecio, el criat de fra Teodoro, que se'n riu dels eclesiàstics i vol tenir relacions amb Dorosia, és un parent dels criats de la *Timelaria*; Lenicio, el criat de Floristán, actua sempre buscant el profit propi, amb plena consciència de tenir un ase per amo.

Un personatge inexistent al teatre clàssic és fra Teodoro, el cínic ermità que s'ofereix a fer d'intermediari en la mort d'Orfea, sempre, això sí, que mori confessada, tramita dissolucions matrimonials, resa a la mare de Déu en to clarament irreverent i no desaprofita l'ocasió d'intentar seduir Serafina. Es tracta d'un cosí germà del fra Timoteo de la *Mandragola* de Maquiavel. Tots dos disposats a mentir i enganyar si en treuen algun benefici, armats amb argumentacions morals i teològiques subtils i convincents, però aplicades a objectius gens morals: «quanto allo acto che sia peccato, questa una favola (...) un peccato che se ne va con l'acqua benedecta», explica fra Timoteo; «fili mi, rogatus eo,/ tamen, ut dixit Pilatus,/ ab ista morte lavatus,/ spero salutem in Deo» argumenta fra Teodoro (Machiavelli 1997:

77-78; Torres 1517: f8v). Fins i tot etimològicament Teodoro i Timoteo estan connectats. El llatí del frare de Torres és un argument més de la seva postissa autoritat. Són, en síntesi, dos exponents de la religiositat externa que no té res d'espiritual, encara que aquest sol fet no permet connectar els seus autors amb l'erasmisme. Només un coneixement més precís de la data de redacció de les dues comèdies podria determinar quin frare prefigura a quin, però, a priori, la redacció de la *Serafina* sembla anterior a la de la *Mandragola*,¹¹ si no és que tots dos autors van adaptar de la mateixa manera els eclisiàstics del *Decameron*.

Corroborava la impressió que Torres Naharro és a l'avantguarda del teatre europeu la dimensió teòrica que aporta al pròleg a la *Propaladia*, on no solament mostra estar al dia de les reflexions sobre el gènere que utilitza, la comèdia, sinó també tenir criteri propi sobre el tema. Cap dramaturg anterior havia prestat tanta atenció a la clarificació del marc teòric en què situa la seva obra.¹²

3 USOS LINGÜÍSTICS DE LA COMÈDIA RENAIXENTISTA

El plurilingüisme també vincula les comèdies de Torres a Itàlia, no solament perquè l'italià hi és present, sinó també perquè a la comèdia italiana del Renaixement el toscà conviu amb altres llengües itàliques i amb llatí, francès i castellà. Al teatre farsesc, amb efectes exclusivament còmics, mentre que a la comèdia l'entramat lingüístic és considerablement més subtil i complex: aconseguix potenciar-ne la comicitat, crear situacions, singularitzar personatges. La comèdia representada en palaus privats amplifica la diversitat de registres i introdueix un plurilingüisme adequat a l'específica audiència a qui s'adreça. Els dos histrions que dialoguen al pròleg de la

11. La *Mandragola*, ambientada a Florència el 1504, sembla no haver-se representat fins el 1518. El manuscrit Rediano 129 de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florència, l'únic testimoni manuscrit, està datat el 1519 i l'edició prínceps, impresa a Venècia per Alessandro Bindoni, és datable el 1522. Giorgio Inglese, amb arguments ecdòtics, s'inclina per situar l'obra el 1519: Machiavelli (1997: 9-21). Una lectura en clau biogàfica del pròleg porta a la mateixa conclusió: cf. Bausi (2005: 274-275). La *Serafina* es va imprimir a Nàpols dins de la *Propaladia* el 1517. Mazzei (1922: 106-107) plantejava la qüestió a la inversa, perquè aleshores es creia que la *Mandragola* s'havia escrit el 1504.

12. Al «Prohemio» a la *Propaladia* Torres repassa el que n'havien dit els clàssics, tot i que les cites procedeixen dels *Praenotamenta* (1502) de Josse Bade, i amb actitud desafiant acaba conclouent que «todo lo cual me parece más largo de contar que necesario de oír; quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho, y digo así, que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado» (Torres 1517: a3r). Per a Torres la representació divertida d'esdeveniments rellevants sembla el tret distintiu del gènere. A continuació revisa un conjunt d'aspectes més tècnics: la divisió en cinc «jornadas» que defineix com «descansaderos [...] de donde la comedia queda mejor entendida y recitada», és a dir que permeten el descans dels espectadors («entendida») però també dels actors («recitada»); el nombre de personatges que conté, entre sis i dotze; la importància del decòrum en l'actuació i evolució dels personatges; la diferenciació entre introito i argument; i una tipologia personal que diferencia la comèdia a *noticia*, que tracta «de cosa nota y vista en realidad de verdad», de la comèdia a *fantasia*, que tracta «de cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea».

primera versió de la *Cortigiana* (1525) d'Aretino adverteixen l'espectador que «mi vien da ridere perch'io penso che inanzi che questa tela si levassi dal volto di questa città, vi credevate che ci fussi sotto la torre de Babilonia e sotto ci era Roma». L'equívoc de l'espai escènic, entre si representa Babilònia o Roma, té a veure només amb la barreja lingüística de l'obra, però l'Histrió primer afegeix consideracions més específiques sobre la qüestió: se'n riu del model arcaic d'italià que Bembo vol imposar ressuscitant Petrarca, esmenta les llengües que Pasquino pot utilitzar — grec, cors, francès, alemany, bergamasc, genovès, venecià i napolità — i proclama la legitimitat de cadascú per utilitzar la seva, de manera que «il milanese può dire *mica* per *pane* e il bolognese *sippa* pro *sia*». Per això, la comèdia que es representa, la *Cortigiana*, «è per padre toscana e per madre da Bergamo». L'Histrió segon es queixa de tantes precisions lingüístiques amb un «che domin t'importa egli il volere disputare del parlare?» (Aretino 1971: 657-659).

La incorporació de varietats estilístiques i dialectals, i fins i tot de llengües diverses, no és, per tant, una qüestió específica del teatre català del Renaixement ni un mirall de la realitat lingüística. Tant l'Aretino com Maquiavel en fan un ús abundant per a la caracterització dels seus personatges. L'italià literari d'alt registre de l'espavilat Callimaco de la *Mandragola* contrasta amb el florentí dialectal de l'obtús Nicia i, de fet, un florentí com Francesco Gucciardini es queixava de no entendre'l. El *Negromante* (1520) d'Ariosto o el *Pedante* (c. 1529) de Belo juguen també amb la diversitat de llengües.

Torres Naharro no desaprofita el potencial còmic dels usos lingüístics i crea escenes còmiques basades, per exemple, en el xoc entre el llatí macarrònic de Gomecio i el català groller de Dorosia:

«GOMECIO: Bona dies, Dorosia,
cordis nostris, grandis bene.
DOROSIA: A la vostra, mon cosí!
GOMECIO: Toquetis manibus nostra.
DOROSIA: Jau!
GOMECIO: Besetis boca vostra.
DOROSIA: No façau, trista de mi!
GOMECIO: Passim, passim.
DOROSIA: Veu d'ací,
que no vull passes tantost.
GOMECIO: Parcatís
DOROSIA: més porc sou vós,
amb vostre negre llatí» (Torres 1517: e3r)

És evident que la noia no entén el llatí de Gomecio i interpreta preventivament les llatínades com insults, fins i tot quan es tracta d'excuses, com

el «parcatis» (perdoneu-me), per això l'«a la vostra» i el «més porc sou vós». Però no solament interaccionen quatre llengües diferents a la comèdia, sinó també diversos registres d'aquestes llengües: el català de Serafina és col·loquial però elegant, menys quan en privat o davant de Gomecio perd els nervis i momentàniament es val de registres grollers; la seva criada, Dorosia, en canvi, fa servir un català més groller. L'italià d'Orfea és elegant i esnob, mentre que el de la seva criada Brunetta és col·loquial i desinhibit. El llatí de fra Teodoro és retòric i buit, en clara oposició al ridícul llatí macarrònic de Gomecio, l'«escolar medio necio». El castellà de Floristán és ampul·lós, enfront del directe i barroer de Gomecio, i del sayagüès del personatge que protagonitza l'introito i recita l'argument. La llengua en aquests casos caracteritza els personatges i crea el to de les escenes.

Serafina a la seva primera intervenció a la comèdia és conscient que no aconseguirà guanyar el seu joc «si no féssim carta amunt», si no ensenya les seves cartes. Les cartes amagades de la comèdia *Serafina* la situen a Itàlia. Roma esdevé així l'escenari del primer teatre renaixentista que utilitza el català, d'un teatre cronològicament ubicat als inicis de la dramaturgia italiana del Renaixement, que assimila influències de les comèdies italianes estrictament coetànies, però que també contribueix a perfilar-ne el model i que pot haver germinat en obres tan emblemàtiques com la *Mandragola* o la *Cortegiana*, i que podria haver estat llegida per l'anònim autor de la *Comèdia de Corney*. La reubicació permet explicar millor l'obra, reconsiderar el sentit del plurilingüisme del teatre renaixentista, també en comèdies com *La vesita* de Ferrandis d'Herèdia, valorar la importància del model italià en la literatura catalana de l'època i presentar un cas únic de perfecta sincronia entre les dues literatures.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANDREWS, RICHARD (1993): *Scripts and scenarios. The Performance of Comedy in Renaissance Italy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ARETINO, PIETRO (1971): *Teatro*, a cura di GIORGIO PETROCCHI. Verona, Arnoldo Mondadori editore.
- BATLLORI, MIQUEL (1994): *La família Borja*, ed. a cura d'EULÀLIA DURAN i JOSEP SOLERVICENS. València, Ed. Tres i Quatre.
- BATLLORI, MIQUEL (1998): *De València a Roma. Cartes triades dels Borja*. Barcelona, Quaderns Crema.
- BAUSI, FRANCESCO (2005): *Machiavelli*. Roma, Salerno editrice.
- CIRILLO, TERESA (1988): «Plurilinguismo nelle commedie di Torres Naharro». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, vol. 30/1, p.173-221.
- CONIGLIO, GIUSEPPE (1967): *I vicere spagnoli di Napoli*. Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1967.

- CRUCIANI, FABRIZIO / SERAGNOLI, DANIELE (ed.) (1987): *Il teatro italiano nel Rinascimento*. Bologna, Il Mulino.
- GALASSO, GIUSEPPE (1982): *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura, società*. Firenze, Sansoni editore.
- GALASSO, GIUSEPPE (1994): *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli XVI-XVII*. Torino, Giulio Einaudi.
- GILLET, JOSEPH E. (1961): *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Pennsylvania, Bryn Mawr College, vol. IV.
- GIORDANO, ANNA (1986): «Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro». CANET, JOSÉ LUIS (coord.): *Teatro y prácticas escénicas, vol. II: La comedia*. London, Tamesis Books, p. 11-25
- HERNANDO, CARLOS (1994): *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, estado y cultura (1532-1553)*. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- LARIVAILLE, PAUL (1980): *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*. Roma, Bulzoni editore.
- MACCHIAVELLI, NICCOLÒ (1997): *Mandragola*, a cura di GIORGIO INGLESE. Napoli, Società editrice Il Mulino.
- MAZZEI, PILADE (1922): *Contributo alla Studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*. Lucca, Tipografia Amedei.
- OLEZA, JOAN (2004): «En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro». GARELLI, P. / MARCHETTI, G. *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*. Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- PICKERING, TIMOTHY (1956): «A Note on the *Comedia Serafina* and *El Conde Alarcos*». *Modern Language Notes*, vol. 71/2, p. 109-114.
- ROMEU, JOSEP (ed.) (1962): *Teatre profà*. Barcelona, Barcino.
- RUBIÓ I BALAGUER, JORDI (1990): *Humanisme i Renaixement*. Barcelona, PAM.
- STATHATOS, CONSTANTIN CHRISTOPHER (2004): *Bartolomé de Torres Naharro: A Bibliography (1517-2003)*. Kassel, Edition Reichenberger.
- STROZZI, LORENZO DI FILIPPO (1980): *Commedie (Commedia in versi, La Pisana, La Violante)*, a cura di ANDREA GAREFFI. Ravenna, Longo editore.
- TORRES NAHARRO, BARTOLOMÉ DE (1517): *Propaladia*. Napoli, Jean Pasquet.
- TORRES NAHARRO, BARTOLOMÉ DE (2005): *Tinelaria. Pícaros en la cocina de un cardenal*, ed. de JUAN LUIS SUÁREZ GRANDA. Gijón, Ediciones Trea.

