

## Sobre el plurilingüismo poético: ejemplos de Góngora y Lope de Vega

Karlo Budor

Facultad de Filosofía y Letras, Zagreb

Tres sonetos cuatrilingües (en español, latín, portugués e italiano), compuestos por Góngora y Lope de Vega, se enfocan desde el punto de vista de la práctica poética plurilingüe. A la luz de varios textos documentales y en contra de algunas opiniones, puede concluirse que la creación de estas composiciones no obedece a una definida teoría poética ni tampoco a un particular ideal estético. Sería más bien la manifestación de un capricho personal que se apoya a la vez en la estética posrenacentista y en el culteranismo barroco.

*Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres, y se dijo: «He aquí un pueblo uno, pues tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros». Y los dispersó de allí Yavé por toda la haz de la tierra, y así cesaron de edificar la ciudad. Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de la tierra toda, y de allí los dispersó por la haz de toda la tierra. (Génesis: 11, 5-9)*

Siendo antaño símbolo universal de una confusión idiomática, la bíblica torre de Babel hoy día ha llegado a convertirse en metáfora poética del plurilingüismo.

En nuestra cultura y civilización, en la hora actual, muy comunes son los textos plurilingües, es decir, traducidos o redactados paralelamente en varios idiomas. Antes que nada, son textos no literarios y, por tanto, se pueden considerar como textos de índole utilitaria: folletos o prospectos informativos, informes de varios tipos en medios de comunicación, espacios y programas de radio y televisión, glosarios o diccionarios terminológicos, guías turísticas, documentaciones técnicas, manuales e instrucciones para el uso, etc.

Tanto en el pasado como también en la actualidad, es posible encontrar casos, situaciones y épocas enteras en que la lengua materna, indistintamente en forma oral o escrita, se reserva a la comunicación en un ámbito vernacular o nacional más o menos restringido, mientras que para la comunicación pública, oficial e internacional se

emplea la lengua extranjera, como una especie de «lingua franca» (p. ej. el latín usado entre los humanistas europeos de antaño o el latín usado por la iglesia católica; en nuestros días, el inglés usado en ciencias, en aviación, en radiotelegrafía, etc.; los idiomas «oficiales» o «de trabajo» en congresos, conferencias y en organismos internacionales tales como O.N.U.; Comunidad Europea y otros; en algunos países y Estados plurinacionales y multilingües, como el ruso en la Unión Soviética, el inglés en India, Nigeria, etc.). Es igualmente posible que, en un mismo ámbito, varios idiomas se empleen separadamente y de acuerdo con las diferentes materias tratadas (teología, filosofía, legislación, ciencias, etc.).

Tampoco escasean textos literarios en versiones idiomáticas distintas y presentadas una(s) al lado de otra(s). Pero, desde luego, como más natural y, por tanto, como más corriente se considera el que una obra literaria, en general, esté escrita en un solo idioma. Aunque más bien excepcionalmente, sin embargo también existen algunas obras literarias en que el instrumento, o sea el idioma empleado, no sigue siendo el mismo desde el principio hasta el final. En tales obras, el uso de idiomas distintos no necesariamente debe hacerse en un mismo plano ni tampoco el texto ha de ser lingüísticamente proporcional y equilibrado.

Hasta la fecha, el fenómeno del plurilingüismo literario ha sido estudiado relativamente poco. Primero, porque, según toda evidencia, se trata de un fenómeno marginal; en segundo lugar, por considerarse tal vez como una anomalía o como una mera curiosidad desconcertante, indigna de cualquier valoración estética; y, por último, debido a la opinión generalizada de que la expresión literaria no puede ser perfecta si no se realiza en lo que se suele llamar la «lengua materna» del autor.<sup>1</sup>

Por plurilingüismo literario se entenderá, aquí y ahora, el empleo de distintos idiomas en el seno de una sola y misma obra literaria. Más precisamente, obras literarias plurilingües son aquéllas en las cuales textos en varios idiomas se emplean como elementos heterogéneos insertos dentro de un contorno lingüísticamente distinto y preponderante. Por lo tanto, no se entiende como manifestación del plurilingüismo literario el empleo de lenguas mixtas (p. ej. del «latín macarrónico», de la «lingua franca», etc.) ni tampoco de los textos en lenguas extranjeras que figuran como elemento ilustrativo o a título de citas.<sup>2</sup>

El plurilingüismo literario es determinado por muy diversas circunstancias y condiciones. El grado de mezcla puede variar – de una sola palabra, de una frase aislada o de un pasaje completo, hasta extenderse a la obra entera. Puede ser un inserto ocasional, efectuado sólo en ciertos lugares, o bien la introducción del elemento foráneo y heterogéneo se puede efectuar de manera irregular o siguiendo un procedimiento sistemático, al obedecer a una regla definida.<sup>3</sup>

1. Nótese que desde el punto de vista lingüístico, los conceptos de *lengua materna*, *monolingüismo*, *bilingüismo* y *plurilingüismo* se definen más bien como categorías cuantitativas que cualitativas. Aún más difícil resulta precisar qué es lo que implica el término *perfección*.

2. Cfr. Wilhelm Theodor Elwert, «L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique», *Revue de Littérature Comparée* (Paris), XI, III, 1960, pág. 409–437; id., «Fremdsprachliche Einsprengsel in der Dichtung», *Festschrift Wilhelm Giese*, Hamburg, 1972, pág. 513–545.

3. Cfr. Wilhelm Giese, «El empleo de lenguas extranjeras en la obra literaria», *Studia Philologica. Homenaje... a Dámaso Alonso...*, Madrid: Gredos, 1961, vol. II, pág. 79–90.

- (1) El idioma extranjero se puede emplear para escribir en él una obra literaria entera:
  - (a) Cuando existe cierto dualismo lingüístico, con preferencias manifiestas para la lengua extranjera en algunos géneros particulares de la literatura, al ser ésta exponente de una cultura más refinada. (Es el caso de la lírica medieval en Castilla y en Cataluña, escrita en parte en gallego o provenzal, respectivamente.)
  - (b) Cuando el idioma extranjero se considera como el de mayor prestigio que la lengua materna. (Así ocurría con muchos autores medievales y renacentistas europeos que, a menudo, preferían el latín a sus lenguas maternas.)
  - (c) Cuando ciertos autores prefieren expresarse en otro idioma para lograr unos fines artísticos o con el deseo de contribuir a la literatura cuya lengua adoptan por varios motivos: íntimos, políticos, migración, educación, etc. (Tales autores fueron, por ejemplo: Gil Vicente, portugués que también escribía en castellano; Joseph Conrad, polaco, y Salman Rushdie, hindú, convertidos en novelistas ingleses, etc.)
- (2) La intercalación de palabras, frases o fragmentos en otro idioma (poco importa que se trate de vernáculo, dialecto o lengua) puede manifestarse a distintos niveles diastráticos y sociolingüísticos:
  - (a) Para caracterizar al país extranjero, sugiriendo el ámbito local, regional, foráneo, exótico o cosmopolita;
  - (b) Para caracterizar a un(os) individuo(s) o ámbito(s) extranjero(s);<sup>4</sup>
  - (c) Para lograr efectos humorísticos. (Así, por ejemplo, se introducen el «latín macarrónico» y las llamadas «lenguas mixtas» como las que, en España, lingüísticamente solían imitar o parodiar el habla de los sayagueses, vizcaínos, moriscos, gitanos, negros, portugueses, etc.)

Existen, sin embargo, épocas culturales enteras caracterizadas por cierto plurilingüismo, manifiesto igualmente en la creación literaria. Pero conviene notar que una particular explotación estilística y literaria del plurilingüismo se limita exclusivamente a la poesía. Porque, desde el punto de vista de su constitución estructural — es decir, teniéndose en cuenta la equiparación de los elementos formativos (en poesía, *poema* frente a *estrofa* o *verso*; en prosa, *novela* frente a *capítulo* o *párrafo*; en teatro, *pieza dramática* frente a *acto* o *escena*, etc.) — es obvio que el uso del plurilingüismo en obras literarias pertenecientes a varios géneros resulta ser muy desigual. A ver si me explico con claridad: por lo que se me alcanza, no tengo conocimiento de la existencia de novela u obra dramática alguna en que, póngase por caso, los capítulos o párrafos, o bien actos o escenas estuvieran escritos en distintos idiomas. En poesía, por el contrario, se dan numerosos ejemplos de composiciones poéticas cuyos elementos constituyentes (versos o estrofas) pueden presentar una diversidad lingüística que, en tales proporciones y con efectos parejos, no es imaginable en otros géneros literarios.

4. Por sus componentes «documentales» y «verídicos», tales recursos estilísticos son comparables con los procedimientos corrientemente usados en el arte cinematográfico y televisivo, sobre todo en el llamado «cinéma vérité».

Este hecho, pues, da pie a suponer que el plurilingüismo poético, de acuerdo con unos criterios socio-culturales, más que nada obedece a unas tendencias esteticistas, mientras que en otros géneros predominaría cierto pragmatismo funcionalista, menos favorable a un artismo plurilingüe.

En vista de tales presupuestos, tal vez sea interesante ensayar una aproximación a tres sonetos plurilingües — esto es, cuatrilingües, para ser más exacto —, uno escrito por Góngora y otros dos por Lope de Vega.

El único poema cuatrilingüe de Góngora es un soneto del año 1600 y publicado en 1627.<sup>5</sup>

<i>Las tablas del baxel despedaçadas</i>	(castellano)
<i>(Signum naufragii pium et crudele),</i>	(latín)
<i>Del tempio sacro, con le rotte vele,</i>	(italiano)
<i>Ficaraon nas paredes penduradas.</i>	(portugués)
<i>Del tiempo las injurias perdonadas,</i>	(castellano)
<i>Et Orionis vi nimbosae stellae,</i>	(latín)
<i>Reccoglio le smarrite pecorelle</i>	(italiano)
<i>Nas ribeiras do Betis espalhadas.</i>	(portugués)
<i>Volueré a ser pastor, pues marinero</i>	(castellano)
<i>Quel Dio non vuol, che col suo strale sprona</i>	(italiano)
<i>Do Austro os assopros e do Oceám as agoas.</i>	(portugués)
<i>Haciendo al triste son, aunque grosero,</i>	(castellano)
<i>Di questa canna, già selvaggia donna,</i>	(italiano)
<i>Saudade a as feras, e aos penedos magoas.</i>	(portugués)

A este soneto Salcedo Coronel, representante de la estética posrenacentista,<sup>6</sup> lo tachó de «fatiga inútil». Otros comentaristas, al contrario, elogiaron su penetración con el espíritu de cada una de las lenguas empleadas. Al decir de E. Orozco, Góngora hizo «alarde de su saber de letras y lenguas», así que tenemos «esa miscelánea de lenguas fundidas con la castellana que constituía para él un ideal de universalidad poética de la que quedó sólo como muestra su interesante soneto cuatrilingüe». Para W. Pabst,<sup>9</sup> es todo «un programa lingüístico del idioma gongorino», así que prosigue:

*Erraríamos si no quisiéramos ver en este soneto más que un pasatiempo. El encanto estético de estos versos es único. No puede decirse que sea ésta una poesía sin estilo, pues en primer lugar el parentesco de las lenguas empleadas permite*

5. Cito este soneto según figura en: a) *Obras completas* de Góngora, recopiladas, prologadas y anotadas por Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid: Aguilar, 6. ed., 1967 — núm. 266, pág. 466; b) *Sonetos completos* de Góngora. Edición, introducción y notas de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid: Clásicos Castalia 1, 1969 — núm. 84, pág. 142.

6. Edward M. Wilson, «La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII», *Revista de Filología Española* (Madrid), XLIV, 1961, pág. 1-27.

7. García de Salcedo Coronel, *Obras de Don Luis de Góngora comentadas*, t. II, Madrid, 1644.

8. Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 2. ed., 1975, pág. 138; id., *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973, pág. 230.

9. Wilhelm Pabst, *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, Madrid: C.S.I.C., (Anejos de Revista de Filología Española 80), 1966, pág. 20-21.

reunirlas, y en segundo lugar se mantiene una rigurosa estructura en la que cada línea forma una unidad lingüística. Lo que buscaba Góngora era — exactamente lo mismo que el manifiesto de nuestros modernos — l'expression de l'inexprimable. Góngora no puede traducir con palabras castellanas lo que encierra fonética y conceptualmente el verso latino *signum naufragii pium et crudele*. Nada puede encontrar en italiano que pinte el estallido del casco de un barco estrellado como los fuertes sonidos españoles -as del primer verso. En ninguna lengua románica se expresa tan bien como en portugués la suavidad del reposo; por ello la descripción del último lugar de descanso del barco se expresa en esta lengua, en cuyos arrolladores sonos vibra aún la tragedia y el triste recuerdo del dolor: Ficaraon nas paredes penduradas. Esta estrofa dice mucho más que si hubiese sido escrita en una sola lengua. En primer lugar toma la palabra la austeridad castellana ante la catástrofe, luego el heroísmo latino soporta con dignidad el destino, y mientras la credulidad italiana ofrece al templo los restos, la melancolía portuguesa los contempla. Góngora alcanza por entero su objetivo en este soneto, si no más. Podíamos continuar el análisis con toda la poesía. ¿Qué otra lengua románica sería capaz de expresar, por ejemplo, el decidido y resuelto Volueré a ser pastor? ¿Qué otro pueblo meridional dispone de una palabra, de una idea, de un sentimiento como saudade?

Sin embargo, estas consideraciones — tan efusivamente encomiásticas — merecen que se vuelva sobre ellas en un replanteamiento menos emocionalmente idealizado por una aproximación demasiado impresionista, extemporal y desarraigada de las circunstancias y contingencias del ámbito profesional, cultural y social en que vivía el poeta. Al contrario, parece cada vez más claro que Góngora no puede desprenderse totalmente del tiempo y del espacio en que le tocó vivir.

Los dos sonetos cuatrilingües de Lope de Vega (núm. 112, 195) fueron publicados en sus *Rimas*, en 1602.<sup>10</sup>

*De versos diferentes, tomados de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camões, Tasso, El Serafino, Boscán y Garcilaso*  
Soneto 112

<i>Le donne, i caualier, l'arme, gli amori,</i>	(italiano — Ariosto)
<i>En dolces jogos, en pracer contino,</i>	(portugués — Camões)
<i>Fuggo per più non esser pellegrino,</i>	(italiano — Petrarca)
<i>Ma su nel cielo infra i beati chori.</i>	(italiano — Tasso)
<i>Dulce et decorum est pro patria mori;</i>	(latín — Horacio)
<i>Sforçame Amor, Fortuna, el mio destino;</i>	(italiano — Serafino)
<i>Ni es mucho en tanto mal ser adiuino,</i>	(castellano — Boscán)
<i>Seguendo l'ire e i giouenil furori.</i>	(italiano — Ariosto)
<i>Satis beatus unicus Sabinis,</i>	(latín — Horacio)

10. Cito estos dos sonetos siguiendo las ediciones: a) Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle — Saale: Max Niemayer (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 86), 1936 — pág. 236, 262; b) *Obras poéticas* de Lope de Vega. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona: Clásicos Planeta 18, 1969 — pág. 89—90, 140.

<i>Parlo in rime aspre, e di dolceza ignude,</i>	(italiano - Petrarca)
<i>Deste pasado ben, que nunca fora.</i>	(portugués - Camões)
<i>No hay bien que en mal no se conuierta y mude,</i>	(castellano - Garcilaso)
<i>Nec prata canis albicant pruinis,</i>	(latín - Horacio)
<i>La vita fugge, e non se arresta un hora.</i>	(italiano - Petrarca)

El mismo Lope, pedantemente, indica la procedencia de los versos empleados en este centón plurilingüe. El otro centón suyo reza:

*Al casamiento del Duque de Saboya y doña Catalina  
de Austria, Infanta de España  
En cuatro lenguas  
Soneto 195*

<i>Sit, o sancte Himenoe, haec dies clara,</i>	(latín)
<i>Eas bellas Ninphas, en alegre coro,</i>	(portugués)
<i>Ornen le tempie con girlande di oro,</i>	(italiano)
<i>Al dulce esposo, y a su esposa cara.</i>	(castellano)
<i>Abesto procul, inuida et amara,</i>	(latín)
<i>Fortuna, e longe fuja o triste choro;</i>	(portugués)
<i>Accinge, o luno, il giogo al bel laboro,</i>	(italiano)
<i>Y llueua el cielo de su gracia rara.</i>	(castellano)
<i>Carolus Dux, et infans Catherina</i>	(latín)
<i>Ogi celebrão desejadas bodas,</i>	(portugués)
<i>Et in duoi corpi un alma si racoppia.</i>	(italiano)
<i>Ecce aperitur iam aula diuina,</i>	(latín)
<i>Y en nuues de oro las deidades todas</i>	(castellano)
<i>Vengono ad honorar la bella coppia.</i>	(italiano)

En la Edad Media y también en el Renacimiento, las personas cultas a veces llegaban a conocer y emplear el latín, tanto en el habla como en escritos, con una soltura sorprendente, sólo comparable a la perfección adquirida en la lengua materna. El que un poeta corrientemente hiciera uso literario de una lengua que no fuese suya o de una variedad de lenguas distintas, esto era posible porque la poesía solía operar con una gama relativamente restringida de sujetos, conceptos, fórmulas y tópicos, que eran internacionales por formar parte del abolengo general de una cultura más amplia a escala europea. La situación se prolongaría en el Renacimiento y hasta en el siglo XVII, cuando muchos poetas aún escribían sus primeros versos no en lengua materna, sino en latín, en la escuela.<sup>11</sup> Así, en 1609, Quevedo puede afirmar que «no se permite hablar sino en latín en ninguna de todas las Universidades de España».<sup>12</sup>

11. Cfr. Leonard Forster, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, Cambridge: Cambridge University Press - University of Otago Press, 1970, pág. 19; Paul Zumthor, «Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme», *Le Moyen Age* (Paris), LXVI, 1960, pág. 301 y sgtes.

12. Quevedo, *España defendida y los tiempos de ahora*, en *Obras en prosa*, Madrid: Aguilar, 1932, pág. 269 b.

Por cuanto se refiere a los precedentes poéticos del género plurilingüe, es prácticamente infinita la lista de los poetas españoles del período clásico que dejaron no pocas constancias versificadas de haberse ejercitado componiendo algún que otro poema en idioma extranjero otro que el latín (portugués, italiano, catalán, francés...), o bien en distintos registros idiomáticos del castellano, tales como: en «fabla» remedando el castellano arcaico, en dialecto sayagués, en medio lenguaje de los vizcaínos, moriscos, gitanos y negros, en germanía y otras jergas semejantes. Baste con citar los nombres de Alonso de Ledesma, Quevedo, Gabriel Bocángel y, también, a los propios Góngora y Lope de Vega. En tres o cuatro lenguas componían Gaspar de Aguilar, Miguel de Montalvo, Henrike Garcés, Melchor Orta, bien que las creaciones poéticas políglotas, alrededor del año 1592, aún no debían de estar muy de moda.<sup>13</sup> En la mayoría de los casos se trataba de una explotación cómica, pero – a veces – incluso de un jugueteo culto sin propósito cómico.<sup>14</sup>

Así se explican igualmente la propagación y la generalización de ciertas formas métricas – póngase como ejemplo también el soneto – que luego iban granjeando la aprobación universal.<sup>15</sup>

*Este genero de verso es en la cantidad y numero conforme al Ytaliano usado en los Sonetos y Tercetos, de donde parece esta composicion no auerla aprendido los Españoles de los poetas de Ytalia, pues en aquel tiempo, que ha quasi trezientos años, era vsado de los Castellanos como aqui parece, no siendo aun en aquella edad nascidos el Dante, ni Petrarca, que despues ilustraron este genero de verso y le dieron la suavidad y ornato que aora tiene. En estos mesmos tiempos leemos aver florescido muchos poetas notables Españoles, Proençales, que en el escriuieron, cuya lengua de aquel tiempo se conformaua con la Castellana muy antigua, y assi los versos y poesia fue semejante...*<sup>16</sup>

Un caso aparte lo constituyen las composiciones hispano-latinas del siglo XVII.<sup>17</sup> Estas composiciones corresponden al deseo de justificar una opinión generalizada en aquel entonces entre los humanistas que sostenían que el castellano – al igual que las demás lenguas románicas – no era otra cosa sino un latín corrupto, pues tal debía de parecer «el *non plus ultra* de este ingenioso o milagroso hipérbole de hablar en vna lengua y ser entendido en muchas».<sup>18</sup>

13. Cfr. O. Jörder, o. cit., pág. 261 y sgtes.

14. «Gelehrte Spielerei ohne komische Absicht», al decir de Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin: Walter de Gruyter, 1963, vol. II, pág. 207.

15. Cfr. el tratado de Fernando de Herrera sobre el soneto (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Edición de Antonio Gallego Morell, Madrid: Gredos, 2. ed., 1972) – comentario núm. 1, pág. 308–315.

16. Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la poesia castellana*, Sevilla, 1575 – cito por la edición de Elena Casas (*La retórica en España*, Madrid: Editora Nacional, 1980, pág. 201–215), pág. 212.

17. Cfr. Erasmo Buceta, «De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII» *Revista de Filología Española* (Madrid), XIX, 1932, pág. 388–414. En la pág. 388 se dice: «Si juzgamos estos trabajos bilingües, redactados en nada elegante español y en defectuosísimo latín – en una palabra, esfuerzos de correspondencias que no están exactamente escritos, en realidad, ni en uno ni en otro idioma –, contentándonos con la primera impresión superficial, podemos adoptar una actitud desdeñosa y considerarlos simplemente frívolos y hasta ridículos pasatiempos.»

18. Cfr. E. Buceta, o. cit. pág. 399, donde se cita el prólogo a uno de estos poemas.

*El artificio de dos lenguas se haze de vocablos que juntamente sean de dos lenguas, como de vocablos que sean italianos y franceses, o españoles y latinos, que hagan vn mesmo sentido y lo propio signifiquen en vna lengua que en otra, [...] El hazer esta compostura es mas de trabajo que de industria, porque se han de ayuntar mucha copia de vocablos, y de allí ir entresacando los que fueren menester para el propósito, y también puede auer compostura de vocablos que sean de dos lenguas, más diferentes significados, [...]]; pero si ha de tener sentido en entrambas lenguas haráse con mucha dificultad.*

La aparición de los textos literarios plurilingües en la época del Renacimiento y del Barroco, L. Forster<sup>20</sup> la atribuye, en primer lugar, a un interés comercial fundado en la existencia de un gran público internacional de lectores políglotas fuera de las propias fronteras nacionales o lingüísticas.<sup>21</sup> Al ser las funciones de la poesía en aquel entonces *planteamiento y presentación*,<sup>22</sup> los contemporáneos solían referirse a estos dos aspectos usando los términos «utile et dulce» e «instruire et plaire». Es decir, la utilidad se relacionaba con el planteamiento de lo socialmente aceptable y – por tanto – de lo instructivo, mientras que dulce era la forma de una presentación estéticamente agradable. Por haber sido heredadas de la Antigüedad y estudiadas en las escuelas, las técnicas del planteamiento y de la presentación fueron esencialmente idénticas, no obstante la lengua empleada, de manera que no resultaba más difícil aplicar estas técnicas en lengua extranjera que en la suya propia. Este proceso inevitablemente incluye cierto re-planteamiento y cierta re-presentación, susceptibles de proporcionar un parejo placer al poeta y también a su lector. El re-planteamiento ya en sí constituía un atractivo adicional, que un lector educado sabía apreciar. Tal práctica suponía el que tanto el poeta así como también el lector debieran tener unos sólidos conocimientos idiomáticos, de la lengua materna al igual que de las extranjeras, lo cual ya era suficiente estímulo para los dos. Es en cierto modo posible concebirlo, por parte del poeta, como un laborioso proceso de «auto-traducción», cuyo resultado no era una poesía políglota, sino – más precisamente – éste era el trabajo de un poeta políglota que usaba su arte o su habilidad para reformular en una lengua lo que previamente ya había formulado en otra.

19. Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602 – Diálogo II «De las composturas de dos lenguas y de las ensaladas», citado por E. Buceta, o. cit., pág. 393–394. Según Juan Díaz Rengifo (*Arte poética española*, Madrid, 1606, pág. 93), «Ensalada es vna composicion de coplas Redondillas, entre las quales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo Españoles, pero de otras lenguas, sin orden de vnos a otros, al aluedrio del Poeta; y segun la variedad de las letras, se va mudando la musica; y por esso se llama Ensalada, por la mezcla de metros, y sonadas que lleua.»

20. L. Forster, o. cit., pág. 26 y sgtes.

21. Respecto a la extensión de lectura y al número de lectores en la España – y también en los demás países europeos – del Siglo de Oro, Maxime Chevalier (*Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976, pág. 13 y sgtes) expresa serias reservas. Estas se fundan en los siguientes hechos: el analfabetismo casi general, el altísimo precio de los libros, el escaso interés por la literatura de entretenimiento. Estos hechos en modo drástico limitaban la probabilidad real de que en aquel entonces pudiera funcionar un «mercado común» librero a escala europea.

22. L. Forster, o. cit., pág. 27: «statement and representation».

Es posible también que un poeta, conscientemente y con intención, emplee una lengua extranjera, por más que sepa que el lector no llegará a comprenderla.<sup>23</sup> Por otro lado, incluso en una sociedad o entre un público en que tan sólo se puede suponer el conocimiento o la mera comprensión del elemento foráneo, el hecho mismo de su empleo dependerá del grado en que el público tolere tal mezcla. Al concurrir los factores socio-culturales y literarios, la mezcla lingüística surge como una moda que caracteriza a la literatura de una época, para desaparecer luego. Sin embargo, una composición poética plurilingüe puede deberse a una actitud o a un sentimiento totalmente individual y muy efímero.<sup>24</sup>

En un soneto «de cabo roto», escrito en los años 1604 - 1609 y dedicado «a Lope de Vega»,<sup>25</sup> Góngora maliciosamente alude al centón plurilingüe de Lope:

*hermano Lope, bórrame el sone(to)  
de versos de Ariosto y Garcila(so),  
.....  
y en cuatro lenguas no me escribas co(sa),  
que supuesto que escribes boberí(as),  
lo vendrán a entender cuatro nacio(nes);*

Defendiendo sus *Soledades* de las acusaciones de que fuera una obra oscura, en una carta dirigida a Lope, probablemente en septiembre de 1613 o 1614, Góngora insistía:

*Al ramalazo de la desdicha de Babel, aunque es símil es humilde, quiero descubrir un secreto no entendido de V.m. al escribirme. No los confundió Dios a ellos con darles lenguaje confuso, sino en el mismo suyo ellos se confundieron, tomando piedra por agua y agua por piedra; que esa fue la grandeza de la sabiduría del que confundió aquel soberbio intento. Yo no envíó confusas las Soledades, sino las malicias de las voluntades en su mismo lenguaje hallan confusión por parte del sujeto inficionado con ellas. [...] no van en más que una lengua las Soledades, aunque pudiera, quedando el brazo sano, hacer una miscelánea de griego, latín y toscano con mi lengua natural, y creo no fuera condenable; que el mundo está satisfecho, que los años de estudio que he gastado en varias lenguas han aprovechado algo a mi corto talento; y porque la alabanza propia siempre fue aborrecible, corto el hilo en esta parte.<sup>26</sup>*

Replicando a Góngora, el 16 de enero de 1616,<sup>27</sup> Lope - entre burlas y veras - comentó la oscuridad gongorina y, en el fondo, reprehendía la práctica plurilingüe en la poesía de su rival:

23. Tal posibilidad fue satíricamente comentada por Quevedo en 1627: «Si quieres saber todas las lenguas, háblalas entre los que no las entienden, y está probado.» (*Libro de todas las cosas y otras muchas más*, en *Obras en prosa*, Madrid: Aguilar, 1932, pág. 59 b)

24. Cfr. W. T. Elwert, o. cit., pág. 416.

25. Este soneto, «atribuible» a Góngora, también fue atribuido por varios críticos a Cervantes. Cfr. Góngora, *Obras completas* (ed. Millé y Giménez), núm. LVI, pág. 537-538; *Sonetos completos* (ed. B. Ciplijauskaité), núm. XI, pág. 257.

26. Góngora, *Obras completas* (ed. Millé y Giménez), pág. 897-898.

27. Esta carta fue descubierta y publicada por E. Orozco Díaz (*Lope y Góngora frente a frente*, pág. 238-248). Cito por las *Cartas* de Lope de Vega (Edición, introducción y notas de Nicolás Marín. Madrid: Clásicos Castalia 143, 1985, pág. 153-166), en particular pág. 158-159.

*V.m. leyó de priesa o con pasión la carta del ausente, pues siendo una de las proposiciones della la desdicha de Babel V.m. la llama humilde símil y, cuando lo fuera, siendo de torre de gigantes y de uno de los mayores pecados y más castigados en el mundo y de los más ponderados en historias humanas y divinas, no sé cómo le parece humilde símil, aun cuando no procediera de soberbia que es su opuesto. La advertencia que V.m. hace al ausente del secreto que no entendió al escribir este misterio sé yo que la ha de estimar, porque es muy amigo de saber, aunque, mirada bien y el propósito a que él la escribe, parece todo uno y que así lo afirma V.m., pues al pie de tan docta explicación dice luego que las Soledades no van confusas, sino que la malicia las confunde en su mismo lenguaje, con lo cual las escusa V.m. desta confusión; luego bien entendió que della le acusaban con sólo apuntar la desdicha de Babel, y lo que V.m. entendió eso se dijo. Demás que tan castigado fue de los que hablaban como de los que oían, que entendiendo los unos que decían una cosa, los segundos entendiesen otra; y esto mismo ha sucedido entre V.m. y sus oyentes, y así parece que la advertencia de V.m. es de menos importancia que debiera, respeto de la satisfacción con que la da.*

*Mas pase este descuido con los otros y háganos V.m. merced de sacar a la luz la miscelánea cuatrilingüe que ofrece, que es muy deseada y he visto a muchos muy alborozados esperándola, porque de tal caudal nos prometemos un monstruo de erudición y agudeza, si bien algunos con envidia esperan el que pinta Horacio o el parto ridículo de los montes y, hablando verdad con V.m., no sé si es acertado divertirse a tantas lenguas, porque el río derramado en brazos enflaquece su corriente principal, y eso mesmo dice el Filósofo del entendimiento atento a muchas cosas diferentes. Bien lo entendió Aristipo, cuando, alabándole un hombre que sabía muchas cosas y diversidad de lenguas, dijo que no envidiaba él a los tales, sino al que sabía mucho, que como un estómago se corrompe con variedad de manjares, dejando de digerir unos por otros, decía él se ofuscaba un entendimiento con diferencias de ciencias; pero letrado ha habido que jugaba cañas sin que las letras lo embarazasen, de los cuales decía que no embotaban las armas, y si un malicioso no glosara que esto se entendía cuando las letras eran pocas, no era mal texto para probar la composibilidad de estudios que V.m. ha hecho a tantas lenguas diversas, que no deja de hacerse dificultoso, porque, como cada uno tiene tanto que saber, el que más estudia en la extraña, si llega a leerla con buena pronunciación y acentos hace harto, si a entender algo della, mucho, y si a escribirla, muchísimo. Y todo esto no es más que leer y escribir, y deste término al de alcanzar la fuerza de las frases, propiedad y galanterías de la tal lengua y lo demás necesario para componer en ella, bien sabe V.m. la distancia que hay, como sabe también que pocos o ninguno han escrito en lengua ajena conceptos propios que merezcan nombre de poema o trabajo de importancia; que fragmentos sueltos o traducciones muchos los han acometido y pocos lo consiguieron con perfección; mas esta miscelánea de V.m. ha de ser el plus ultra no conocido hasta aquí;...*

La verdad es que, en lo esencial, en su carta, Lope parece hacerse eco de las ideas ya expresadas previamente por ciertas autoridades españolas del pasado y también por algunos autores contemporáneos, cuyos textos – relevantes al respecto – citaré a continuación.

En sus comentarios a la obra poética de Garcilaso de la Vega, en 1580, Herrera formula sus propias teorías estéticas que toleran un limitado uso poético de los elementos foráneos:

*...No puedo dejar de decir aquí que es vicio muy culpable entremeter versos de otra lengua, [...] En nuestra lengua, porque no pudiesen los italianos alabarse de haber incurrido ellos solos en este error, se han inclinado muchos a entrelazar versos italianos y españoles. Y parece que se puede decir por los que hacen esto lo que se dijo por los que escribían junto verso y prosa; que eran dos veces sin juicio porque es mezcla mal considerada y ajena de la prudencia y decoro poético y grandamente huida y abominada de todos...*

*...Lícito es a los escritores de una lengua valerse de las voces de otra; concédeseles usar las forasteras y admitir las que no se han escrito antes, y las nuevas, y las nuevamente fingidas, y las figuras del decir, pasándolas de una lengua en otra. Y quiere Aristóteles que se admitan en la poesía voces extranjeras, y que se mezcle de lenguas para dar gracia a lo compuesto y hacello más agradable, y más apartado del hablar común. Porque, como él dice en el libro tercero de la Retórica, las dicciones extrañas hacen que la oración parezca más grande, como se ve en los peregrinos y extranjeros, que los hombres los admiten, y se les afecionan más que a los suyos; y así es de parecer que se haga peregrina la oración, porque los hombres admiran las cosas extrañas y ajenas; y todo aquello que engendra admiración, es suave. Pero esto se entiende en la poesía. Finalmente, es muy importante la variedad de las lenguas en la variación de las palabras, y con ella se exornan y aderezan los poemas y se deleitan los que leen;...<sup>28</sup>*

Una postura casi idéntica es la que, en 1588, sostiene Juan de la Cueva:

*Caerá en el mismo yerro el que escribiendo  
puramente en lenguaje castellano  
se sale de él por escribir horrendo.*

*Cual ya dijo un poeta semi hispano  
el centimano Gigans que vibraba,  
que ni habló en romance, ni en romano*

.....  
*Los poetas que fueren diligentes  
observando la lengua en su pureza  
formarán voces nuevas de otras gentes.*

*No a todos se concede esta grandeza  
de formar voces, sino a aquel que tiene  
excelente juicio, y agudeza.*

.....  
*Peregrinos vocablos, y extranjeros  
sirven a su propósito, y mezclallos  
permitido es también con los iberos.  
Mas deben con tal orden aplicallos*

28. A. Gallego Morell, o. cit., comentarios núm. 132 (pág. 368) y núm. 417 (pág. 471-472).

*que su encomía y su decoro sea  
en el nuevo idioma trasladallos.*

.....  
*Cuando en vulgar de España se razona  
no mezcles verso extraño, como Lasso:*

.....  
*Cualquiera cosa destas es viciosa  
y no la debe usar el que no quiere  
padecer la censura rigurosa.*

.....  
*Es preceto por ley establecida  
que hable pura, casta y propiamente  
el poeta, y en lengua conocida.*

*Que no mezcle vocablo diferente  
con mudar letras, o añadir diciones,  
sino cual pide el Arte, y se consiente.*

*Sea griego, o latino, o de naciones  
bárbaras, aplicado y bien dispuesto  
es usado de célebres varones.*

*Mas no se entiende que ha de ser compuesto  
de esclavón y germano, y mixturado  
de aquella suerte en otra lengua puesto.*

.....  
*De suerte, que hablando en castellano  
si de extranjera voz se aprovecharen  
no huyendo lo impuro es ser profano.<sup>29</sup>*

En 1575, Huarte de San Juan está dando pruebas de una actitud netamente pragmática:

*De ser las lenguas un plácito y antojo de los hombres, y no más, se infiere claramente que en todas se pueden enseñar las ciencias, y en cualquiera se dice y declara lo que la otra quiso sentir. Y, así, ninguno de los graves autores fue a buscar lengua extranjera para dar a entender sus conceptos; antes los griegos escribieron en griego, los romanos en latín, los hebreos en hebraico, y los moros en grábigo; y así hago yo en mi español, por saber mejor esta lengua que otra ninguna.<sup>30</sup>*

Treinta años más tarde, el mismo Cervantes – que, junto a no pocos *rifacimenti* en su propia obra poética, al igual que otros muchos autores, dejó numerosas pruebas de haber insertado palabras e incluso versos enteros en lenguas extranjeras y también de otros poetas – se hará aún más intransigente, así al menos en teoría:

29. *Ejemplar poético de Juan de la Cueva*, Edición, notas e introducción da Francisco A. da Icaza, Madrid: Clásicos Castellanos 60. 1924, pág. 185–246 – epístola I, vs. 79–84, 121–126, 331–336; epístola II, vs. 295–296, 304–306; epístola III, vs. 25–36, 52–54.

30. Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Esteban Torre, Madrid: Editora Nacional, 1977, pág. 165–166.

...el grande Homero no escribió en latín, porque era griego; ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino. En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que ni se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya.<sup>31</sup>

Fundado en la autoridad de Aristóteles y su *Poética*, también Quevedo alza su voz contra el plurilingüismo poético y achaca tal práctica a las influencias nefastas del culteranismo:

Pues haciendo su discurso en metáforas, [Juan Ruíz de Alarcón] fabricó un enigma; y componiéndole de diversidad de lenguas, foró un barbarismo.

...lo que es plebeyo, que usa de vocablos peregrinos; peregrino llamo la variedad de lenguas, translación, extensión y todo lo que es ajeno de lo propio. [...] Empero, si alguno rebuja todas esas cosas juntas, o hará enigma u barbarismo: enigma, si amontona translaciones; barbarismo, si lenguas. [...] Poco duró el alborozo a los mezcladores de lenguas y translaciones. [...] De buena gana lloro la satisfacción con que se llaman hoy algunos cultos, siendo temerarios y monstruosos; osando decir que hoy se sabe hablar la lengua castellana, cuando no se sabe dónde se habla, y en las conversaciones, aun de los legos, tal algarabía se usa, que parece junta de diferentes naciones, y dicen que la enriquecen los que la confunden.<sup>32</sup>

Desde el punto de vista socio-cultural, las obras literarias plurilingües – las poéticas muy en particular – se inscriben claramente dentro de las tradiciones características de una supuesta «Comunidad Europea» poética, por haber pertenecido a lo que, en un sentido más amplio, se define como *poésie précieuse*.<sup>33</sup> Este tipo de poesía, a su vez, había nacido en Europa Occidental entre unos pequeños grupos de personas cultas que se proponían producir un placer intelectual y estético sin poner en peligro la atmósfera y el clima cultural esenciales para tal grupo. El ideal estético o cierta moda poética afectada por el estrato socio-cultural de los *précieus* se resume perfectamente en la frase «Parole adorne di lingua più d'una».<sup>34</sup> No obstante la lengua empleada, siempre queda el hecho de que el convencionalismo temájico, inocuo y neutro, llega a formar – en efecto – una especie de «esperanto lírico».<sup>35</sup>

31. *Don Quijote*, parte II, cap. XVI.

32. Quevedo, *Comento contra scienca y tres stancias que don Juan de Alarcón ha escrito...*, en *Obras en prosa*, Madrid: Aguilar, 1932, pág. 645 a; id. en una carta dirigida al Conde-Duque de Olivares el 21 de julio de 1629 (Luis Astrana Marín, *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1964 – carta núm. CXVI, pág. 221, 229).

33. Odette de Mourgues, *Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry*, Oxford: Clarendon Press, 1953 – en especial, pág. 115 y sgtes.

34. Palabras adornadas en más de una lengua – es verso, en italiano, de John Milton y citado por L. Forster, o. cit., pág. 45–46. Lucien-Paul Thomas, (*Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne. Etude historique et analytique*, Halle – Paris: Max Niemeyer/Honoré Champion, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 18, 1909, pág. 38) también menciona «poésies polylingues et autres fantaisies de tous genres».

35. La expresión «lyrisches Esperanto» fue acuñada por Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg: Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, 1959, pág. 114.

Por otro lado, cosa harto sabida es que, en los Siglos de Oro, los versos circulaban mucho menos en libros impresos que en copias manuscritas o en pliegos sueltos y misceláneas poéticas. Los lectores aficionados solían recopilar versos ajenos en unos cuadernos o cartapacios de apuntes y catálogos de citas, que a veces se convertían en una «curiosa taracea de citas» entresacadas de autores diversos.<sup>36</sup>

Obra compuesta de piezas heterogéneas en varios idiomas, el centón plurilingüe es una especie de *patchwork* literario, juego intertextual e interlingüístico.<sup>37</sup> Este tipo de composición poética puede tomarse como demostración literal y textual de una acrobacia conceptual y artística, al igual que es una prueba de habilidad de versificación y de conocimientos lingüísticos.

En muchos casos, pues, la poética barroca coincide – precisamente – con un centón compuesto a partir de unas cuantas obras de autores renombrados, mientras que la poesía barroca más que nada se convierte en un centón adornado con versos ejemplares en lenguas extranjeras. El poeta barroco se siente orgulloso tanto de su propia erudición libresca como también de los extractos hechos por él mismo, habiendo logrado crear con ellos una nueva poesía.<sup>38</sup> En el fondo, el centón representa aquel arraigado ideal poético que al poeta y al lector les proporciona un placer mutuo hallado en un juego con los modelos propuestos.<sup>39</sup> En fin, el centón se sitúa en un punto fluctuante dentro de la amplia gama de posibilidades – plagio, reproducción, remedo, imitación, refundición, adaptación, inspiración... – que se interponen entre los extremos: la cita y la creación original. Esto quiere decir que un poeta, consciente o inconscientemente, puede apropiarse unos versos ajenos. Luego de reformularlos, podrá presentarlos – explícitamente – a título de una cita confesada y declarada como tal, o bien – implícitamente – en cuanto creación propia y préstamo callado, lo convertirá en un quebradero de cabeza para los comentaristas y críticos.

Concluyamos. En el estado actual de nuestros conocimientos, y vistas ya las evidencias documentales en relación con el tema que nos preocupa, me parece razonable poner en duda la *seriedad* o, mejor dicho, la *sinceridad* de Góngora cuando insistía en la dimensión plurilingüe de sus creaciones poéticas. El hecho de haberles atribuido, aparentemente, un valor intrínsecamente universal está en patente contraste con el contadísimos número de tales composiciones registradas en el conjunto de la obra poética de cada uno de los autores cotejados. Además, dado su carácter más o menos pronunciadamente ocasional e incontestablemente convencional, creo que este fenómeno poético no pasa de ser una mera contribución obligada a cierta moda literaria. Con otras palabras dicho, los poetas sólo seguían unos modelos y esquemas en boga por aquel entonces. Pese a una actitud – hostil en general – de los preceptistas clásicos y contemporáneos hacia las obras plurilingües, el hecho mismo de que tanto Góngora como también Lope hayan producido algunas obras de este tipo, esto no puede

36. Cfr. M. Chevalier, o. cit., pág. 59.

37. En latín *cento*, –*onis* m. es 'trozo de tela remendado' o 'jirón'. Sobre el centón, cfr. A. Liede, o. cit., vol. II, pág. 214–218.

38. Las *Rimas* de Camões y de Lope serán, a su vez, aprovechadas por João Gomes de Pegoy Manuel Faria y Sousa, respectivamente, puesto que construirán centones con sus versos (cfr. O. Jörder, o. cit., pág. 236–237).

39. Cfr. A. Liede, o. cit., vol. II, pág. 216.

constituir una prueba suficiente de que ello correspondiese a un programa poético definido o a cierto ideal estético. Por otro lado, es cosa conocida que en muchísimos autores de aquella época la práctica no seguía siempre a una teoría preconcebida y precisa. Muy al contrario, habrá que suponer el que ni Góngora ni tampoco Lope hayan podido resistir a la tentación demoníaca de emular y hasta de superar a toda una sarta de poetas mediocres que se habían lucido en este género de versificación. Luego, no menor importancia habrá tenido en esto la rivalidad entre los poetas más excelsos.<sup>40</sup>

Ahora bien – sin que para ello fuera necesario abordar los pormenores de un detallado análisis textual –, en efecto, no ha de exagerarse al extremo el mérito lingüístico y poético de tales creaciones plurilingües. Porque, en realidad, la esencia de este supuesto «programa» lingüístico y literario consistía en contraponer versos de unas lenguas genética y tipológicamente próximas, con grandes afinidades, y que todavía conservaban un alto grado de comprensión mutua.

Con esto, estamos metidos de lleno en la problemática que atañe a la competencia lingüística de los poetas tratados. Aún queda sin respuesta definitiva la pregunta de si ha de creerse a pies juntillas en las desmesuradas fanfarronerías de los propios autores y en los asertos encomiásticos de los biógrafos demasiado parciales. Con iguales reservas deben tomarse en cuenta las cuestiones sobre hasta qué punto pudieran ser merecidas y objetivas la mar de insinuaciones e invectivas que Góngora, Lope y también Quevedo se habían vertido uno contra otro, acusándose mutuamente de ignorantes en materia de idiomas, de los clásicos al igual que de los modernos.

Hechas estas salvedades, sigue siendo cierto que, en cuanto poetas de la época áurea y de transición, Góngora y Lope de Vega sin duda alguna fueron atraídos, a la vez, por el universalismo expresivo del juego polilingüístico renacentista y, también, por el hermetismo exclusivista culterano y barroco. Es decir, ambos poetas, al parecer, debían de haberse encontrado indecisos a mitad del camino entre dos torres – una de Babel y otra de marfil.

#### O PJESNIČKOJ VIŠEJEZIČNOSTI: PRIMJERI GONGORE I LOPE DE VEGE

Tri četverojezična soneta (na španjolskom, latinskom, portugalskom i talijanskom), što su ih spjevali Góngora i Lope de Vega, razmatraju se sa stanovišta višejezične pjesničke prakse. U svjetlosti brojnih dokumentarnih tekstova, a nasuprot nekim iznesenim pretpostavkama, moguće je zaključiti da nastanak tih pjesama ne slijedi neku određenu pjesničku teoriju niti poseban estetski ideal. Bit će da je prije posrijedi ispoljavanje osbujnog hira koji se jednovremeno oslanja na postrenesansnu estetiku i na barokni kulteranizam.

40. El historial de esta rivalidad lo estudió E. Orozco Díaz (*Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973).