

## **“¿NON SAPETE QUE LOS SIERVOS HAN DE SER MUY PUNTUALES?”: LA LENGUA ITALIANA EN UNA MOJIGANGA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO**

**Carola Sbriziolo**

*Universidad de Palermo*

*RESUMEN: Este trabajo pretende estudiar el papel de la lengua italiana en la mojiganga Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles. Primero, se fija su fecha de composición y su autoría, ya que hasta hoy se ha atribuido la pieza a un Simón Aguado homónimo del verdadero autor, fechando por tanto erróneamente la mojiganga. En segundo lugar, se rastrean los orígenes, las funciones y los objetivos del italiano propuesto por el dramaturgo desde el punto de vista fonético, morfológico, léxico y sintáctico para ver hasta qué punto Aguado traduce, imita, reelabora o parodia este idioma.*

*PALABRAS CLAVE: Siglo de Oro, teatro breve, mojiganga, Simón Aguado, lengua italiana.*

## **“¿NON SAPETE QUE LOS SIERVOS HAN DE SER MUY PUNTUALES?”: THE ITALIAN LANGUAGE IN A SPANISH MOJIGANGA OF THE GOLDEN AGE**

*ABSTRACT: This article aims to study the role of the Italian language in the mojiganga Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles. First, a date of composition and authorship are set, since until now critics have attributed the piece to another Simón Aguado and have therefore incorrectly dated the mojiganga. Second, this study traces the origins, functions and objectives of the Italian proposed by the author from a phonetic, morphological, lexical and syntactic point of view, to see if Aguado is translating, imitating, reworking or parodying this language.*

*KEYWORDS: Golden Age, short plays, mojiganga, Simón Aguado, Italian language.*

Traducir no significa solo “convertir” una lengua en otra, sino también plasmarla y aprovechar las posibilidades que un idioma encierra en sí para crear algo nuevo, tal como sugería la voz verbal “trasladar”, que en la España del Siglo de Oro indicaba la misma práctica del traducir. Responde a esta visión el fenómeno del poliglótismo, uno de los abundantes recursos que los escritores aprovechan como medio cómico. Aunque la tendencia a insertar lenguajes extranjeros y extraños en los textos literarios es muy antigua, las comedias de Torres Naharro y Gil Vicente se consideran el prototipo de este género de obras, seguidas por grandes ingenios auriseculares como Cervantes, Góngora, Lope y Quevedo, entre otros. El fenómeno se da en todos los géneros, pero donde más se encuentran muestras de poliglótismo es en el género dramático y, en modo especial, en el teatro breve. De ahí que se representen a personajes arquetípicos hablando una tan improbable cuanto ridícula lengua: italianos, portugueses, franceses, moros, negros, gitanos.

A la luz de la interesante mezcla de estilos y lenguajes típica del Barroco, este trabajo pretende centrarse en el papel de la lengua italiana. Las relaciones políticas y culturales entre Italia y España a lo largo de los siglos XVI y XVII producen un provechoso intercambio cuyas consecuencias se pueden apreciar en la literatura de ambos países. Sin embargo, como se suele afirmar, mientras España dominaba Italia con las armas, Italia a su vez dominaba España con las letras: es decir, la superioridad cultural italiana en esta época es innegable. Como recuerda Canonica (1991: 107), casi cada ciudad española tenía una librería italiana y en Madrid había dos, una de las cuales pertenecía a los tipógrafos florentinos Giunti. Y se registra una fecunda presencia de artistas italianos en la corte española, tales como, por ejemplo, los pintores venecianos, Tiziano a la cabeza, que contribuye a la decoración de El Escorial bajo encargo de Felipe II. A estos artistas hay que sumar los jardineros, astrónomos, alquimistas, destiladores e incluso ajedrecistas, dado que en 1575 el rey celebra en su corte el primer torneo internacional de maestros de ajedrez de la historia y llama a los italianos Leonardo da Cutri y Paolo Boi, dos de los cuatro mejores jugadores del mundo.

Es conocida, además, la presencia en España de las compañías teatrales italianas y la herencia que el teatro italiano dejó al español: el profesionalismo de las compañías, la importancia del teatro como “lugar físico”, la introducción de carros y de mujeres en las representaciones, etc. El tratamiento de este interesante tema sobrepasaría los límites de este trabajo; sin embargo, no se puede dejar de mencionar algunos aspectos relacionados al presente estudio, tales como, por ejemplo, el papel que la *Commedia dell'arte* ejerció en el teatro español aurisecular y en particular, la importancia de la figura del comediante Alberto Naselli llamado “Ganasa”, que al representar en varias ciudades españolas entre 1574 y 1584, influyó

en las técnicas dramáticas (improvisación, *lazzi*), en los argumentos, pero sobre todo en la lengua de las comedias. De hecho, en sus diálogos, bajo el disfraz del criado *Zanni*, solía mezclar el italiano, mejor dicho, el dialecto bergamasco, al español. Y, atendiendo a las noticias de Cotarelo, “Ganasa y su compañía representaron en los últimos años comedias españolas” (1901: 60)<sup>1</sup>.

En tal contexto de intercambio cultural, es inevitable que el contacto directo entre los dos países favorezca, por un lado, el uso de cierto léxico prestado o imitado por el otro idioma, y por otro, la creación de unos tópicos que reflejan la percepción que un pueblo tiene del otro. Para los españoles, los italianos eran ingeniosos, refinados, amanerados, afeminados, volubles o codiciosos<sup>2</sup>. Los españoles, en cambio, eran vistos por los italianos como chulos, galantes, cortesés o valientes.

La pieza que aquí se estudia es la mojiganga de Simón Aguado titulada *Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles*. Se pretende rastrear los orígenes, las funciones y los objetivos del italiano propuesto por el autor y ver hasta qué punto Aguado traduce, imita, reelabora o parodia este idioma. Como se verá, se trata de un italiano macarrónico, que bien encaja con el carácter cómico-burlesco del género mojiganga, que, recordamos aprovechando la definición de Buezo, es “un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical para fin de fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberados, explicables por su rai-gambre esencialmente carnavalesca” (Buezo 1993: 22).

Antes de abordar el análisis de la mojiganga de Aguado, es imprescindible aclarar unos datos relativos a su fecha de composición y sobre todo a su autoría.

El texto procede del manuscrito 14.782 de la Biblioteca Nacional de Madrid, proveniente de la Biblioteca de Osuna y con letra del siglo XVII. Lamentablemente, el manuscrito, que consta de seis hojas, se encuentra bastante deteriorado, siendo incluso ilegible en algunas de sus partes. No es posible afirmar con seguridad si el texto es autógrafo, dado que las referencias bibliográficas lo dudan (Paz y Meliá 1934: 382; Simón Díaz 1972: 476) o no dicen nada a propósito (Rocamora 1882: 98; Cotarelo 1911: 222) y solo las fuentes modernas afirman que lo es

---

1. Falconieri, que en 1957 dedicó dos valiosos estudios a la historia de la *Commedia dell'arte* en España, recordaba la versatilidad y facilidad de Ganassa para “amoldarse y adaptarse a la tradición y costumbres del teatro español”, junto a la decencia de su arte, que nunca fue vulgar (33). Por lo que respecta a este tema, ver también Baffi 1981.

2. Ver Herrero García 1966: 321-384.

(Faliou-Lacourt 1991: 51; Buezo 2005: 139<sup>3</sup>; Ferrer 2008). Subraya Cotarelo que la pieza termina de dos maneras: con el estribillo del principio, como era usual en las mojigangas, y con un homenaje a los reyes, seguido por unos versos en latín relacionados con la fiesta del Corpus. Como sugiere Buezo, a quien se debe la edición moderna y el estudio de esta y otras mojigangas, esta peculiaridad lleva a pensar que la pieza pudo representarse en al menos dos ocasiones –una, probablemente, en el último tercio del siglo XVII, para el Corpus madrileño–.

Por lo que respecta a la cuestión de la autoría, existen dos homónimos que guardan una relación de parentesco, ambos andaluces: Simón Aguado “tío” de Granada, y Simón Aguado “sobrino” de Málaga. Ambos están ligados al mundo teatral, siendo autores y actores cómicos (el tío era además “autor” de compañías)<sup>4</sup>. Debido a la homonimia, Catalina Buezo (1993: 394; 2005: 139) se equivoca en atribuir la mojiganga a Aguado “el viejo”, autor de los entremeses *El Platillo* (1599) y *Los negros* (1602)<sup>5</sup>, pero no de la mojiganga *Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles*. Por consiguiente, al confundir los dos autores y hablar en sus trabajos indistintamente del uno y del otro<sup>6</sup>, coloca la mojiganga en una fecha muy temprana, declarando que se trata de una de las primeras muestras del género. Según se lee en *Genealogía*, el interesante manuscrito anónimo de principios del siglo XVIII cuya edición moderna se debe a

---

3. Aunque en la p. 20 del mismo trabajo y en la p. 394 del volumen de 1993 lo pone en duda.

4. Teresa Ferrer en su *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (2008), denomina respectivamente los dos Aguado “el viejo” y “el joven”. Como se desprende de dos obligaciones, “el viejo” estuvo con el actor italiano Juan Jorge Ganassa y su compañía desde 1593 y con Pinedo en su compañía en 1618. Señaló Sánchez Romeralo (1990) que es importante distinguir entre el famoso Alberto Naselli apodado “Ganassa” o “Ganasa” (presente en España desde 1574 a 1584) y el menos conocido y “malo” Juan Jorge Ganassa, cuya presencia se registra después, si como consta de una obligación de 1593 Simón Aguado “el viejo” estuvo con él. La homonimia entre los dos italianos ha causado confusión entre los críticos, que han llegado a creer en un supuesto retorno de Naselli a España en 1603, como hizo Pellicer que, al leer en los libros de los Hospitales de Madrid que Ganassa representó en Madrid en 1603, creyó se tratase del mismo Alberto Naselli y no de Juan Jorge.

5. A propósito del entremés *El Platillo* Buezo afirma que es de 1599 y Ferrer escribe que Aguado lo firmó en Granada el 16 de julio de 1602. En realidad, como aclara De la Granja, se copió en Granada en 1602, pero se compuso poco después del mes de abril de 1599, “pues los personajes, que aún recitan en prosa, dicen venir de Valencia, de las bodas de su Magestad”, es decir, de Felipe III y Margarita de Austria (De la Granja 1998: 260).

6. Por ejemplo, en la p. 117 de su estudio sobre la mojiganga dramática cita la representación, por la compañía de Simón Aguado, del auto de Yáñez “Gedeón”, que en 1687 en la corte de Carlos II rompe con la tradición de representar únicamente autos calderonianos para la fiesta del Corpus madrileña. Es evidente, por las fechas en que vivieron los dos autores, que esta vez se trata de Aguado “sobrino” y no de Aguado “tío”.

Shergold y Varey (1985), Aguado “el joven”, el que nos interesa, era hijo de Pedro Aguado, actor también. Sabemos que tuvo una hermana, Catalina, madre de la actriz María Aguado y que se casó con la actriz Antonia Isabel Rizo, con la cual parece haber tenido un hijo, probablemente el Simón Aguado de Navas que aparece en 1687 en una lista de la compañía para las fiestas del Corpus de Madrid. Fue actor en varias piezas de Lope y Calderón, entre otros, y autor de un entremés autógrafa conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y titulado *La plaza del Retiro* y del *Fin de Fiesta de los remedos de los matachines* (1685)<sup>7</sup>.

Ahora bien, aunque no se pueda fijar con exactitud la datación de la mojiganga *Los niños de la rollona*, me parece acertado afirmar, junto a Barrera y a Cotarelo<sup>8</sup>, que su autor es el Simón Aguado “sobrino” que nació en 1621 y murió en 1706, como se lee en *Genealogía*: “Aguado (Simón). Nació en Málaga (según me dijo él), á 25 de octubre 1621. Murió en Madrid, siendo agente de las compañías, en 18 de enero de 1706”. Asimismo, podemos atestiguar que la representación de la pieza se remonta a finales del siglo XVII para el Corpus, como se desprende de la lista de los actores. Hay que desplazar por tanto la mojiganga hacia mitad o finales del siglo, teoría que se confirma con el hecho de que, como recuerda Buezo (1992), el tema del “Niño de la Rollona” aparece y se pone de moda en esas fechas y no antes. Además, si como la misma Buezo sugiere, el término “mojiganga” no aparece en el léxico dramático hasta 1640 aproximadamente, dado que al principio del manuscrito que analizamos sí aparece el vocablo, se confirmaría la adscripción del texto a una fecha que rodearía los años cuarenta<sup>9</sup>.

---

7. Sabemos también que en 1613 Aguado estaba en la compañía de Cristóbal Ortiz de Villazan (actuando en *La dama boba* de Lope), en 1614 en la de Antonio de Prado (actuando en *La Tercera de Sancta Juana* de Tirso) y en 1619 con Alonso de Olmedo. Estuvo algunos años en París con la compañía de Sebastián del Prado y es de 1661 una obligación en la que se empeña en representar con su compañía un auto del Corpus, en el que Aguado hace el papel de gracioso. Luego, estuvo con la de Pedro de la Rosa (quizás desde 1664 a 1668); en 1662 y 1674 tuvo su propia compañía y en 1675, 1676 y 1678 representó otra vez el papel de gracioso en la de Escamilla; finalmente, en 1677 estuvo en la de Agustín Manuel de Castilla y en 1679 en la de José Antonio García de Prado. Las noticias sobre los Aguado se pueden encontrar en Cotarelo 1911: LXX (nota); Rennert 1907: 338; Shergold y Varey 1985: 248 (Aguado “el joven”), p. 298 (Pedro Aguado), p. 443 y p. 549 (Isabel Rizo), p. 478 (María Aguado), p. 570 (Catalina Aguado); Ferrer 2008.

8. En 1860 Barrera en su *Catálogo bibliográfico* había atribuido a un Simón Aguado granadino los entremeses *El Platillo*, *Los negros* y *El ermitaño*, sin nombrar, acertadamente, nuestra mojiganga. Y en 1911 Cotarelo atribuía la pieza a Aguado “sobrino” (LXX, nota).

9. Buezo (1993: 101) señala las siguientes fases de desarrollo del género: inicios (1620 aprox.-1640) con Aguado, Quevedo y Quiñones; desarrollo (1640-1665) con Cáncer, Monteser, Suárez de Deza y Calderón; decadencia (1665-1725) con los epígonos de Calderón, F. de Castro y otros.

Habiendo aclarado estos datos importantes sobre la fecha y la autoría de la pieza, es posible ahora detenernos en su análisis. Para este estudio he manejado la edición de Buezo de 2005 (139-156), siendo más fiable que la de Cotarelo de 1911 (222-226), aunque opino que sigue careciendo de suficientes notas tanto textuales como explicativas y discrepo en algunas elecciones relativas a la interpretación de la príncipe. Si fuese cierto que se trata de un autógrafo, como opina la crítica moderna antes citada, entonces tendríamos la suerte de tener una de las pocas moji-gangas autógrafas (las moji-gangas circulaban manuscritas o sueltas en recopilaciones no llevadas a cabo por los mismos autores) y por tanto estaríamos en presencia de un manuscrito libre de erratas de editores y copistas. Por consiguiente, se podría identificar cada elección como del propio autor. Sin embargo, no se puede afirmar con absoluta seguridad que se trata de un texto autógrafo, aunque lo creo muy probable en cuanto, al cotejar la letra con la del manuscrito de *La plaza del Retiro*, entremés autógrafo de Aguado que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, me parece que proceden de la misma mano.

La moji-ganga está ambientada en Madrid y presenta, como las demás piezas del género, un sutil hilo argumental que deja el paso a un espectacular y desordenado desfile de personajes extraños pronunciando disparates y juegos de palabras. Entre ellos, sobresale la figura de la Rollona. La figura del “Niño de la Rollona” aparece a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y persiste hasta el siglo posterior; el motivo se localiza al mismo tiempo en textos del teatro breve (entremeses, moji-gangas, sainetes) y también en espectáculos callejeros burlescos, a veces ligado a festividades estudiantiles.

En el *Diccionario de Autoridades* encontramos la siguiente definición de “Niño de la Rollona”: “expresión baja, con que se nota al que siendo ya de edad, tiene propiedades y modales de niño” y bajo el término “rollona” leemos: “adjetivo que se aplica en estilo festivo a la mujer rolliza y fuerte; y solo tiene uso en la fase [sic] del Niño de la Rollona”. En el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias se cita el refrán: “El niño de la rollona, que tenía siete años y mamaba” y se explica así: “hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus madres; salen éstos grandes tontos o grandes bellacos viciosos”. Y en el *Vocabulario de refranes* de Correas (2000: núm. 8088) encontramos “El niño de la rollona. / Apodo a un tocho o roncero”, identificando más genéricamente el niño de la rollona con un hombre tonto.

En el universo dramático, la rollona es la nodriza de unos niños con comportamiento y características físicas ilógicas y casi grotescas, siendo represen-

tados como gigantes que comen y beben con desmesura, pero no leche sino vino y alimentos grasientos. La rollona protagoniza casi siempre un papel fundamental dentro de las mojigangas, al constituir el personaje “eje” de la pieza, que al principio explica el argumento (aquí es que la Rollona ha perdido a sus hijos y anda buscándolos). Se trata de un personaje conocido y reconocido enseguida por el público, que de este modo consigue, digamos, situarse inmediatamente en el espacio dramático, como si estuviese dentro de la fiesta carnavalesca representada. Como es sabido, la finalidad de las mojigangas es la de divertir el público a través de varios recursos: el vestuario ridículo, los bailes y movimientos descompuestos, los instrumentos ruidosos que tocan produciendo un sonido infernal... En este contexto, la distorsión cómica del habla lingüística del italiano y de otros idiomas contribuye a crear un mundo caótico y al revés. La comicidad escénica y la comicidad verbal colaboran, por tanto, con un objetivo común, el entretenimiento del auditorio.

En la mojiganga de *Los niños de la rollona* de Simón Aguado se aprecia la figura de un italiano, que con su criado anda por las calles de Madrid hablando una extraña y cómica lengua, escena que ocupa aproximadamente los versos 130-193.

- |          |  |
|----------|--|
| ITALIANO | ¡Hola, Pietro Macarrone!<br>¿Non sapete que los siervos<br>Han de ser muy puntuales?                 |
| CRIADO   | Yo ya sacho tuto aquello<br>qui lo mío patrón manda.   |
| ITALIANO | Y cómo parlate aqueso<br>Dátimi li señoría.  |
| CRIADO   | ¿Señoría?  |
| ITALIANO | Yo pretendo<br>que digáis a aquella dona<br>que, como el ánima quiero,<br>que aquesta será tendrá... |
| CRIADO   | Sí, señoría, yo intendo.   |
| ITALIANO | Formache e brocubi y altres<br>chuchurríos de Palermo,<br>de Génova macarrone<br>E tuta folla.       |
| CRIADO   | Yo intendo.  |
| ITALIANO | Dátimi li señoría<br>tuti volta che parlemo,<br>que en Italia non se parla<br>de otra volta.         |
| CRIADO   | Ya yo intendo.   |
| ITALIANO | Dátimi li señoría. (vv. 130-150)   |

Como se puede notar, no solo el criado –como es usual en los contextos burlescos– sino también su amo habla una lengua extranjera. Sin embargo, queda a salvo el mecanismo dialógico de contrastes gracias al hecho de que el criado, que entiende el español, hará de intérprete entre su amo –que no entiende el español– y la Rollona. Durante toda la escena el italiano no para de pedirle a su criado “Dátimi li señoría”, porque “en Italia non se parla de otra volta” (vv. 148-149); y cuando la Rollona se dirigirá a él tratándole de “Usté” (v. 173), el italiano le contestará: “Dátimi li señoría, / que esa parola no intendo; / ¿qué diche?” (vv. 174-176)” y el criado le explicará que la Rollona le ha deshonrado porque “Ha estropeato / vestra siñoría”. El título *Vossignoria*, contracción de *Vostra Signoria*, era frecuente en Italia a partir del siglo XVI como fórmula de tratamiento, aunque Beccaria observa que ya se usaba desde el siglo XIII<sup>10</sup>. Tiene numerosas ocurrencias en la literatura española aurisecular con las variantes “vuseñoría”, “vusiñoría” o “vosiñoría”. Ahora bien, el estereotipo de los italianos cortesés y caballerosos se repite en el Siglo de Oro<sup>11</sup>. Si Tirso de Molina (1968:271) definía Italia como la tierra “madre del trato cortés”, en la mojiganga de Aguado la Rollona reflexiona: “Bravos charlatanes son / los italianos y pienso / que, aunque sean saltimbancos, / luego se hacen caballeros” (vv. 196-199)<sup>12</sup>.

A nivel léxico, encontramos otros varios casos de italianismos. Al salir a escena, el italiano se dirige a su criado exclamando “¡Hola, Pietro Macarrone!”, usando el italianismo “macarrón”, que es un apodo –o más bien un insulto– muy conocido en la época, aprovechado también por otros autores<sup>13</sup>. Por lo que respecta a la palabra “Hola”, interjección castellana usada para llamar a los inferiores, sobre todo los criados, Canonica, al analizar su ocurrencia en la obra de Lope de Vega, sugiere que se trata de una expresión italiana, derivada de *oh* y *là*, que se encuentra en textos teatrales toscanos de los siglos XVI y XVII y en las comedias *de-*

---

10. Beccaria (1968: 196) precisa también que muchos vocablos considerados de origen español, en realidad son de origen italiano: lo que ocurrió fue que España, gracias a su poder sobre Europa en los siglos XVI y XVII, los llevó a Francia, Inglaterra e incluso los volvió a introducir en Italia.

11. Canonica (1991: 137) recuerda que en la comedia de Lope *La cortesía en España* (Parte XII, 1619) el español Zorrilla explica a Julia: “Hablan en Italia así, / porque son muy comedidos”.

12. A este propósito, Correas recoge los dos refranes: “Marrano. / Al español dice el italiano; porque ellos todos se hacen caballeros” y “Español marrano. / Dícelo el italiano, porque allá todos se hacen nobles, dando a entender que no lo son todos, sino que algunos guardan los marranos” (2000: núm. 9720 y núm. 13547).

13. Entre otras obras, ver *El genovés liberal* de Lope de Vega, v. 971. A este propósito ver Canonica (1991: 271).

*ll'arte* con función de amenaza o reprensión<sup>14</sup>. Esta acepción encaja muy bien en boca del italiano de nuestra mojiganga, que reprende a su criado por llegar tarde. Algo parecido ocurre con la palabra “patrón” del v. 190, cuyo origen es el latín *patronus* y que se registra entre el léxico básico de los textos de la *Commedia dell'arte* como forma del dialecto veneciano. Asimismo, el insulto “poltronaza” (v. 180), dirigido por el italiano a la Rollona, es un italianismo, tal como indica el mismo *Diccionario de Autoridades* bajo la entrada “poltrón, poltrona”: “Flojo, perezoso, haragán y enemigo del trabajo. Es voz italiana”. Su ocurrencia se registra en otros textos teatrales de la época, como en el entremés de *El cortesano* de Jerónimo Cáncer, donde se pone en boca de un italiano tachando al gracioso de “poltronazo” por quererse introducir sin permiso en su coche. También este término se encuentra con frecuencia en el lenguaje de la *Commedia dell'arte* y en particular del personaje del *Zanni*<sup>15</sup>.

Como demuestra el manejo de la lengua italiana en la mojiganga de Aguado, la irradiación de la comedia italiana en España vio su ocaso cuando con el teatro nacional el país encontró su propio camino; pero las huellas que el género había dejado perdurarían hasta muy tarde. Junto a términos procedentes del italiano “estándar”, es decir, el toscano, encontramos expresiones que parecen proceder del área véneta: “lo mío patrón” (v. 134), con el artículo antes del posesivo; “mañanremo” (v. 155, it. “mangeremo”, cast. “comeremos”); “mañata” (v. 157, it. “mangiata”, cast. “comida”). Y hallamos también formas dialectales meridionales, como “sacho” (v. 133, it. “so”, cast. “sé”); “Dátimi” (v. 136, v. 146, v. 150, v. 156, v. 174, it. “Mi dia”, cast. “Deme”); “Veniti” (v. 187, it. “venga”, cast. “venga”). La misma técnica había usado, décadas atrás, el actor y autor Vincenzo Belando en *Gli ammorosi inganni*, comedia *dell'arte* en la cual explotaba, además del siciliano –su lengua de origen– el toscano, el bergamasco, el veneciano y el español, idiomas y dialectos que Belando no conocía bien y cuyo inexacto manejo justificaba en el prólogo al lector:

S'ella [la comedia] non parlerà fiorentino, almeno parlerà mezzo toscano; se'l Zanne non parlerà tutto bergamasco, parlerà mezzo lombardo, ma più intelligibile; il Magnifico parlerà all'antica venetiana, e non come si scortica al presente a Vinegia; lo spagnuolo favellerà castigliano più che potrà; il siciliano, ch'è la

---

14. Es otra vez en *El genovés liberal* de Lope donde encontramos la presencia de esta expresión (Canonica 1991: 163).

15. Canonica (1991: 203) precisa que en el italiano antiguo el término significaba “animal salvaje”, pero que ya en Boccaccio indica “lento, holgazán”.

mia lingua materna, spiegherà e' sua concetti più chiari che sia possibile (1985: 205).

Finalmente, en el nivel léxico encontramos también casos de préstamo, pero se trata siempre de palabras italianas “clave”, es decir, fácilmente comprensibles porque tan comunes que el público reconocía sin dificultad. Es el caso de “sera” (v. 140, “noche”), “parla” (v. 148, “habla”), “caro” (v. 152, “querido”), “parola” (v. 175, “palabra”), “Andiamo” (v. 190, “Vamos”). Al fin y al cabo, la presencia de otro tipo de palabras hubiera causado extrañamiento y hasta desconcierto en los oyentes.

A nivel fonético, morfológico y sintáctico, el mecanismo que domina es la adaptación del italiano al castellano, recurso que otra vez contribuye a acercar el auditorio al espacio dramático. En el plano fonético, que incide también en el ortográfico, se usan calcos adaptados al sistema ortográfico castellano: es el caso de “dona” (v. 138 y v. 166, “donna”), “bela” (v. 157, “bella”), “¿qué ha fato?” (v. 178, “che ha fatto?”), “piache” (v. 168, “piace”), “¿qué diche?” (v. 176, “che dice?”), “facha” (v. 184, “faccia”). En todos estos casos, los signos fonéticos italianos se representan con una ortografía castellana.

Muestras de palabras adaptadas a la morfología castellana son, por ejemplo: “altres” (v. 142, “altre”), “voltas” (v. 192, “volte”) o “poquis” (v. 193, “poche”), donde la desinencia plural se forma con el morfema “s” como en la lengua castellana; incluso se añade la desinencia plural en el adverbio temporal “depois” (v. 155, “dipoi”). También, hay lugares del texto en los que el pretérito perfecto español se adecúa al *participio passato* italiano, como ocurre con “pasata” (v. 171, “pasada”) o “estropeato” (v. 176, “estropeado”). Lo mismo pasa con el pretérito perfecto con valor adjetival: “deshonorata, empicata” (v. 186). En los vv. 181-182, en cambio, asistimos curiosamente al fenómeno contrario, con la expresión “il respeto non guardate”, donde al verbo español “guardar” se aplica la desinencia italiana de la segunda persona plural “-ate”. Asimismo, la palabra “bruji” del v. 184 deforma el sustantivo español “bruja” adaptando la desinencia –supuestamente italiana– “-i”.

Por lo que atañe a la sintaxis, se antepone el artículo definido al posesivo “lo mío patrón manda” (v. 134, “il mio padrone comanda”), se pasan por alto las concordancias (“treinta volta”, v. 172) o se construye la frase italiana calcando la construcción castellana, como en el caso de “Non poso piu” (v. 331, “Non ne posso più”).

Los pocos ejemplos mencionados hasta aquí me parecen suficientes para llegar a concluir que en la pieza de Simón Aguado prevalece en general una traducción, digamos, calcada y no directa, es decir, no se traducen los vocablos españoles directamente al italiano, sino a otro idioma que, si guarda un parecido con el italiano, sigue teniendo rasgos (fonéticos, morfológicos o sintácticos) de la lengua de partida.

Quizás cabe preguntarse si el autor conocía el idioma itálico, pregunta a la que hoy en día no se puede contestar, ya que no existen noticias documentadas sobre el asunto: no nos consta ninguna estancia suya en Italia, sí en París, ciudad en la que las compañías italianas también tuvieron mucho éxito. Aunque una estancia tampoco significaría mucho, dado que Lope, por ejemplo, manejaba muy bien el italiano pero nunca había estado en este país. Dificulta la respuesta el hecho que, como venimos demostrando, la lengua extranjera es intencionalmente abusada y distorsionada por los autores. Por tanto no es tarea fácil establecer exactamente hasta qué punto la intervención en sentido “machacador” se debe a una falta de conocimiento del italiano o a una voluntad del propio dramaturgo. En cualquier caso, lo importante resulta ser el fin que se propone el autor y el resultado que consigue. Y a este propósito me parece que en la mojiganga *Los niños de la rollona* se pueden rastrear tres de los cinco tipos de funciones dramáticas del poliglotismo clasificadas por Canonica (1991: 506-509): la realista, la evocativa y la cómica, pero no la satírica o la narrativa<sup>16</sup>. La función realista, que otorga verosimilitud a lo representado, se logra con la presencia del personaje del italiano, que habla su lengua materna y no comprende el idioma español; la evocativa se consigue gracias a cierto léxico que proporciona la mención de lugares y productos típicos de Italia: el “formache”, los “brocubi” (errata de Buezo por “bróculi”) y otros “chuchurríos” de Palermo junto al “macarrone” de Génova (vv. 142-144). Por lo que respecta al efecto cómico no debemos olvidar, junto al papel de las palabras y la mezcla de lenguas y dialectos, la importancia de la gestualidad, que en los géneros breves españoles así como en la *Commedia dell'arte* italiana contribuía a crear el efecto burlesco, uno de los numerosos recursos cómicos que este género italiano comparte con el teatro breve español: entre ellos, la presencia de personajes-tipo y la disminución de la intriga a favor de los contrastes.

No parece, en cambio, estar presente la función satírica insinuada por algunos críticos: Huerta Calvo (1995: 97), por ejemplo, indica como germen principal del po-

---

16. La función narrativa, generalmente poco frecuente en el teatro breve, se da cuando la lengua extranjera llega a tener importancia para el desarrollo dramático.

liglotismo caricaturesco el odio hacia los extranjeros típico del siglo XVII hablando de “vocación transgresora e iconoclasta del género” y Buezo (1993: 290) afirma que, si bien predomina el propósito lúdico, está presente también un intento satírico. Creo que, lejos de reflejar la xenofobia típica de la época, el recurso del poliglotismo se hace testigo aquí de una actitud lúdica más que satírica, que lleva a hablar de comicidad antes que de verdadera parodia. De ahí que no estoy de acuerdo con Buezo (1993: 289) cuando afirma que el empleo de estos idiomas caricaturescos consigue un efecto de “superioridad” en el público. Como sugiere Bajtín, en el mundo carnavalesco actor y espectador se acercan hasta confundirse, así que “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven” (1990: 13). Y según hemos visto, la mojiganga tiende a acercarse al espectador usando palabras cuanto más cercanas al español.

Según lo dicho hasta ahora, se puede concluir que la alteración de su propia lengua es un recurso consciente por parte de Aguado. Su objetivo es el de llegar a dar la impresión de credibilidad y de verosimilitud, caracterizando un personaje con su idioma y las maneras de expresarse típicas de cierta habla. A propósito del uso del italiano en el teatro breve aurisecular, observa acertadamente Aurelia Leyva que el objetivo del dramaturgo “es sólo dar la sensación de que se habla italiano” (1985: 136). Y en efecto, a Aguado no le interesa reflejar un italiano correcto, sino aprovechar las semejanzas entre el italiano y el español para crear equívocos y comicidad. Al tratarse de figuras tópicas y ridículas que, además, se encuentran enmarcadas en un contexto burlesco, no sería creíble que estas se expresasen en un italiano perfecto. Si hubiesen reproducido un italiano correcto, el público—alma del teatro aurisecular—no habría llegado a entender la función. Tal como se ha ido demostrando, el autor elabora un lenguaje ficticio y, en la mayoría de los casos, no traduce los términos españoles directamente al italiano, sino que inventa una traducción a otro idioma que “suena” a italiano y posee características (fonéticas, morfológicas, sintácticas) del castellano, adaptándose a este. Si aparecen palabras italianas, estas son palabras conocidas y reconocidas por un público acostumbrado a cierto lenguaje ya tópico. No se trata, por tanto, de bilingüismo ni de un fenómeno lingüístico concreto, sino de una moda que se inserta en la tradición dramática de mezclar lenguas y jergas. En definitiva, es un expediente que no sobrepasa los límites de un juego literario y que, además, se ciñe en la mayoría de los casos al universo burlesco o a los géneros cómicos, como en el caso de la mojiganga de Simón Aguado.

## Bibliografía

AGUADO, S. (1911). “Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles” en *Co-lección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo*

- XVI a mediados del siglo XVIII* (Ed. E. Cotarelo). Madrid: Bailly Bailliére, BAE. Tomo I, vol. I: 222-226.
- AGUADO, S. (2005). “Los niños de la rollona y lo que pasa en las calles” en *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. II. Edición* (Ed. C. Buezo). Kassel: Reichenberger: 139-156.
- BAFFI, M. (1981). “Un comico dell’arte italiano in Ispagna: Alberto Naselli, detto Ganassa” en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Actas del coloquio, Roma, 16-19 de noviembre de 1978 (Coord. F. Ramos Ortega). Roma: Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma: 435-444.
- BAJTÍN, M. 1990 (1941). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BECCARIA, G. L. (1968). *Spagnolo e Spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*. Torino: Giappichelli.
- BELANDO, V. 1985 (1609). *Gli amorosi inganni* en *Commedie dell’Arte* (Ed. S. Ferrone). Milano: Mursia. I.
- BUEZO, C. (1992). “El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva”. *Criticón* 56: 161-178.
- BUEZO, C. (1993). *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*. Kassel: Reichenberger.
- BUEZO, C. (2005). *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. II. Edición*. Kassel: Reichenberger.
- CANONICA, E. (1991). *El políglotismo en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger.
- CORREAS, G. 2000 (1627). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (Ed. digital R. Zafra). Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger.
- COTARELO, E. (1901). “Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo” en *Estudios de historia literaria de España*. Madrid: 150-175.
- COTARELO, E. (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*. Madrid: Bailly Bailliére, BAE. Tomo I, vol. I.
- DÍAZ, S. J. (1972). *Bibliografía de la literatura hispánica* (16 tomos). Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica. IV.
- FALCONIERI, J. (1957). “Historia de la *Commedia dell’arte* en España”. *Revista de Literatura* 11 (23-24): 60-90.
- FALIOU-LACOURT, C. (1991). “El Niño de la Rollona”. *Criticón* 51: 51-56.
- FERRER, T. (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.

- GRANJA, A. de la (1998). "La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*". *Anales Cervantinos* 34: 255-267.
- HERRERO GARCÍA, M. (1966). *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- HUERTA CALVO, J. (1995). *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- LEYVA, A. (1985). "El uso de la lengua italiana en algunos entremeses españoles del siglo XVII" en *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas* (Eds. J. Montoya Martínez y J. Paredes Núñez). Granada: Universidad de Granada. Departamento de Filología Románica: 131-140.
- PAZ Y MELIÁ, A. (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (3 tomos). Madrid: Blass. I.
- RENNERT, H. A. (1907). "Spanish actors and actresses between 1560 and 1680". *Revue Hispanique, recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais* 16: 334-538.
- ROCAMORA, J. M. (1882). *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del excmo. señor duque de Osuna é infantado hecho por el conservador de ella don José María Rocamora*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- SÁNCHEZ ROMERALO, J. (1990). "El supuesto retorno de Ganasa a España". *Quaderni Ibero-americanani* 67-68: 121-133.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*. Londres: Tamesis Books.
- TIRSO DE MOLINA (1968). *El caballero de Gracia en Obras dramáticas completas* (Ed. B. de los Ríos) (3 tomos). Madrid: Aguilar. III: 261-308.