

ESTILIZACION TIPOLOGICA Y CONVENCIONALISMO LINGÜISTICO EN EL TEATRO COMICO DE GIAMBATTISTA DELLA PORTA. LA SATIRA DE LA ERUDICION: EL LENGUAJE DEL PEDANTE

Paolo Silvestri

The permanent characters in the plays of Giambattista Della Porta (1535-1615) are presented as «functions» of a comic organism that discounts more and more the psychological, sociological and environmental verisimilitude and express themselves through a language that, in its extreme conventionalism, specification and predictability makes them (together with other connotativ elements) immediately recognizable.

I'd like to put forward as an example of the rigid correspondence between typological styling and linguistic styling a short analysis of the language of one of the recurring types in the theatre of Della Porta: the «pedante».

En la segunda mitad del siglo XVI la comedia italiana se orienta hacia una creciente tipificación de sus elementos constituyentes y se transforma en un teatro definido por Mario Baratto «di secondo grado»¹, que reproduce enredos, situaciones y personajes preexistentes y standardizados.

La producción cómica del dramaturgo napolitano Giambattista Della Porta (1535-1615) se sitúa a caballo de los siglos XVI y XVII, período de transición en el que la comedia erudita agota progresivamente su vitalidad, fosilizándose en un género eminentemente literario y en el que, al mismo tiempo, se consolida la Commedia dell' Arte. Esta,

¹ M. BARATTO, *La commedia del Cinquecento* (Vicenza: Neri Pozza, 1977), p.141.

aunque por una parte exaspera el proceso de tipificación en acto, se erige, por otra, en portavoz de una exigencia real de espectáculo reduciendo el texto escrito a un débil trazado (el escenario o canovaccio) que halla únicamente en el escenario, con la mediación indispensable del actor profesional, su auténtica realización.

Entre tradición e innovación, Della Porta –ateniéndonos al menos al análisis de sus prólogos, espacios privilegiados para proponer, discutir y defender las propias teorías dramaturgicas– parece inclinarse por la primera respetando los preceptos del esquema canónico de la comedia del siglo XVI basada, si bien a través de la contaminación y el injerto de elementos heterogéneos (sacados por lo general de la novelística), en la imitación de la comedia clásica:

Che se non fossi così cieco degli occhi dell'intelletto come sei, vedresti l'ombre di Menandro, di Epicarmo e di Plauto vagar in questa scena e rallegrarsi che la commedia sia giunta a quel colmo e a quel segno dove tutta l'antichità fece bersaglio.

(F.RIV, Prologo)²

Pero prescindiendo del carácter convencional de esta explícita declaración de ortodoxia clasicista³, Della Porta supo realmente revitalizar modelos ya desgastados recuperan-

² En La Carbonaria encontramos una redacción distinta del mismo prólogo. Doy a continuación la lista de las abreviaturas adoptadas para indicar las comedias, añadiendo, para mayor información, la referencia a las primeras ediciones constatadas documentalmente, ordenadas cronológicamente:

OLIM: L'Olimpia (in Napoli, H. Salviati, 1589)

FANT: La Fantesca (in Venetia, G.B. Bonfadino, 1592)

TRAP: La Trappolaria (in Bergamo, C. Ventura, 1596)

CARB: La Carbonaria «nuovamente data in luce», (in Venetia, G.A. Somasco, 1601)

CIN: La Cintia «nuovamente data in luce», (in Venetia, G.A. Somasco, 1601)

F.RIV: Gli duoi fratelli rivali, «nuovamente data in luce», (in Venetia, G.B. Ciotti, 1061)

SOR: La Sorella, (in Napoli, L. Nucci, 1604)

TUR: La Turca, (in Venetia, P. Cicra, 1606)

ASTR: Lo Astrologo, (in Venetia, P. Cicra, 1606)

MORO: Il Moro, (in Viterbo, G. Discepolo, 1607)

CHIAP: La Chiappinaria, (Roma, B. Zannetti, 1609)

FUR: La Furiosa, (in Napoli, G.C. Carlino e C. Vitale, 1606)

F.SIM: I duo fratelli simili, (in Napoli, G.C. Carlino, 1614)

TAB: La Tabernaria, (in Ronciglione, D. Dominici, 1616)

Cito de: GIAMBATTISTA DELLA PORTA, Teatro, ed. RAFFAELLE SIRRI (Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1978,...) [Vol. I, Le Tragedie, 1978; Vol. II, Le Commedie –primer grupo– 1980; Vol. III, Le Commedie –segundo grupo– 1985].

Específico que por lo que respecta a La Chiappinaria, La Furiosa, I duo fratelli simili y La Tabernaria (todavía no incluidas en la edición crítica preparada por SIRRI) me he remitido directamente a las correspondientes ediciones príncipes. Las citas sacadas de este grupo de textos han sido transcritas sin ningún tipo de modernización gráfica o morfológica.

³ RAFFAELLE SIRRI interpreta esta llamada a los clásicos, más que como un topos del prólogo cómico, como un «richiamo alle origini, alla purezza delle origini riscoperta sotto le incrostazioni di una diatriba letteraria ormai secolare» [L'attività teatrale di G.B. DELLA PORTA (Napoli: De Simone, 1968), p. 13]. El hecho de seguir la estela de los antiguos comediógrafos, más que una adecuación convencional al cánón humanístico-

do precisamente la teatralidad, hecho que nos confirma la «fortuna di cui la commedia dell'Arte gode, negli ultimi decenni del secolo tra scrittori e intellettuali e del fitto processo di osmosi che è in atto tra questo genere teatrale e la commedia erudita⁴». Por tanto, bajo la interpretación a la que han dado pie los primeros biógrafos y estudiosos del dramaturgo napolitano y que pone de relieve exclusivamente las deudas de la Improvvisa con el teatro dellaportiano, se esconde la errada opinión de que la Commedia dell'Arte es simplemente una especie de degeneración de la comedia erudita⁵.

Della Porta no se presenta ciertamente ante el panorama del teatro cómico del Renacimiento como un renovador radical. Su labor consiste no tanto en zanjar, sino más bien en «reciclar» de manera hábil y original un esquema dramático, manipulando y amplificando sus elementos y enriqueciéndolos con un fuerte potencial escénico, evidente en particular en la caracterización de los personajes. Con Della Porta se alcanza en efecto el cénit de ese proceso de tipificación del personaje que acompaña al desarrollo de la comedia erudita del siglo XVI basada en una comicidad eminentemente «di situazione» y que prevee, ya desde su origen, la naturaleza sustancialmente convencional de los caracteres. Los personajes dellaportianos —por lo menos los más tipificados y frecuentes— aunque «se mueven» en el contexto formal y estructural de la comedia literaria, pueden ser pues fundamentalmente asimilables, en virtud de su estilización exasperada y su funcionalidad escénica, a las máscaras de la Improvvisa.

Pero estilización y funcionalidad escénica quedan reflejadas también, evidentemente, en el plano lingüístico⁶.

Los tipos fijos del teatro dellaportiano se presentan como funciones de un organismo cómico cada vez más alejado de preocupaciones de verosimilitud psicológica, sociológica o ambiental y se expresan mediante lenguajes que en su extremado convencionalismo, especificidad y previsibilidad, los hacen (junto con otros elementos connotativos) inmediatamente reconocibles.

renacentista de la imitación, resulta de este modo, una manera de sustraer a la comedia del «logoro pedantismo dei letterati di mestiere» (p. 12). En este sentido se puede interpretar el rechazo que DELLA PORTA (en la continuación del prólogo citado) declara experimentar respecto a los condicionamientos demasiado restrictivos que imponen la devoción a un Boccaccio o a un Aristóteles, «il qual, se avesse saputo di filosofia e di altro quanto di comedia, forse non arebbe quel grido famoso che possiede per tutto il mondo».

⁴ G. DAVICO BONINO, *La commedia italiana del Cinquecento e altre note su letteratura e teatro* (Torino: Tirrenia Stampatori, 1989), p. 105.

⁵ Cfr. RAFFAELI SIRRI, *L'attività teatrale*, cit., p. 8.

Parece, pero no se tienen datos seguros al respecto, que DELLA PORTA sugirió a la Commedia dell'Arte argumentos y situaciones y que escribió scenari. ANDREA PERRUCCI, por ejemplo, en su tratado *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (Napoli: 1699) lo define autor «classico» de scenari y reproduce algunas partes de un escenario atribuido a DELLA PORTA titulado *Trappolaria* cuyo contenido, sin embargo, no tiene nada en común con la homónima comedia dellaportiana.

⁶ NINO BORSSELLINO subraya oportunamente la funcionalidad escénica del lenguaje de DELLA PORTA, definiéndolo «un linguaggio teatrale che, se può fissarsi per gli innamorati come pausa musicale e quasi canora, attende per gli altri personaggi d'essere tradotto dall'abile gioco dell'interprete.» [Commedie del Cinquecento, 2 Vols., ed. NINO BORSSELLINO (Milano: Feltrinelli, 1962), Vol. II, p. 457].

El lenguaje del pedante, el parásito, el capitán y los enamorados resultan pues «voci a contrasto⁷», en una diferenciación expresiva que es el signo de la diferenciación sustancial y de la recíproca incompreensión de personajes que viven aislados en la clausura de su propio «mundo».

A continuación añado, como ejemplo de esta rígida correspondencia entre estilización tipológica y estilización lingüística, un breve análisis del lenguaje de uno de los tipos cómicos más recurrentes del teatro dellaportiano: el pedante.

* * *

Sin tener en cuenta las posibles referencias a la realidad italiana del Renacimiento y de finales del XVI la sátira de la erudición, encarnada en el personaje del pedante, ofrece notables pretextos para la comicidad que Della Porta aprovecha plenamente explotando en modo particular la caracterización lingüística.

El pedante, que se presenta como depositario elegido e intérprete de la tradición clásica, es el portavoz de una cultura «formalizada», aparente, depauperada, privada de contenidos auténticos. La función del gramático parodiada como empalagosa sabiduría supera, hasta anularla completamente, a la del intelectual:

...non ti potea accader cosa più mala, peggiore e pessima (positivo,
comparativo e superlativo).

(OLIM, IV, 10);

Vi fu (preterito), vi sarà (futuro), vi è (presente) sempre morigerante e
obtemperante.

(OLIM, V, 5);

Pol, aedepol, mehercle [...] Nota aedepol col diftongo

(OLIM, II, 1);

Hic, in questo luogo; illic, in quello luogo; istic, per qua...

(FANT, IV, 1);

Quellissimo, un superlativo volgarizzato.

(TAB, IV, 9).

Como puede apreciarse en los fragmentos citados, la lengua pierde su papel fundamental de vehículo de significados, convirtiéndose en objeto exclusivo de la investigación de reglas y usos gramaticales o de particularidades morfológicas. El del pedante se configura en este sentido como una especie de metalenguaje, es decir, un lenguaje cuya finalidad es el análisis de la misma lengua, viviseccionada asépticamente en su estructura:

⁷ R. SIRRI, Introduzione al Vol. II de GIAMBATTISTA DELLA PORTA, Teatro, cit., p. 11.

«Quando si mettono in evidenza—señala Maria Luisa Altieri Biagi—le strutture grammaticali di una lingua, quando le <<parole>> vengono divise in sillabe, quando il significato che una parola ha all'interno di un codice funzionante viene riportato ad un significato <<originario>> (esatto o falso che sia), la lingua cessa di trasmettere significati⁸».

Prueba de ello son, por ejemplo, las frequentísimas disquisiciones del pedante sobre el origen de las palabras⁹:

Antonomasia è nome Greco; antos vuol dir contra, onoma onomatos vuol dir il nome, quasi idest contra nomen ...

(TAB, II, 4);

Dicitur taberna a tabulis, quibus operiebatur ...

(F. SIM, II, 5);

Questo nome <<crepuscolo>>, vien da creper, cioè dubio.

(MORO, II, 1);

... i proemii non sono da lasciarsi, sono una delle parti integrali dell'orazione, et dicitur apò tù ... idest a pro (ante) et imi, idest principium, cioè, idest, ante principium...

(MORO, III, 6);

Che vuol dir Mastica se non Mastix, verbero, vulgari vocabulo sacco di bastonate e truffatore?

(OLIM, II, 4).

Tal técnica etimológica, carente de profundidad histórica y basada en la descomposición del signo lingüístico en unidades transparentes estableciendo conexiones frecuentemente arbitrarias entre sonido y sentido, contribuye precisamente a «destruir» la lengua.

Incluso las series de palabras intercambiables por su significado o función gramatical («... adeo ut, usque donec, finchè...», TAB, IV, 4; «igitur ergo, dunque...», FANT, III, 7; «...decet, oportet, bisogna...», ibid.), atentan contra la «integridad» de la lengua; en este caso también, «il risultato non è quello di precisare, di rinforzare il significato, ma addirittura di distruggerlo: alla funzione viene sostituito lo schema, alla parola, articolata e <<viva>> nel contesto, viene sostituito un repertorio grammaticale immobile¹⁰».

Las elucubraciones gramaticales invaden el lenguaje del pedante el cual, cómicamente ajeno al asunto, recurre precisamente al repertorio, al esquema, incluso en los momentos menos oportunos: veamos, por ejemplo cómo el pedante Narticoforo airea, antes y durante una solemne paliza, su enésima disquisición «docta»:

⁸ M.L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena* (Bologna: Zanichelli, 1980), p.48.

⁹ El pedante de L'Olimpia encuentra una justificación ilustre de la «nobleza» de su labor de etimólogo: PROTODIDASCALO «[...] e Quintiliano, celeberrimo scrittore, dice:

Perscrutandas esse a fideli praeceptore origines nominum.

(V,5)

¹⁰ M.L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, cit., p.49.

- NARTICOFORO – Fermate, di grazia; non cominciate ancora. Come volete che numeri, adverbialiter: *semel*, *bis*, *ter*; ovvero numeraliter: *unus*, *duo*, *tres*; ovvero ordinaliter: *primus*, *secundus*, *tertius*?
- ESSANDRO – Non tante parole: stendi le gambe; se non che te farò tener da un fachino.
- NARTICOFORO – Fate almeno che mi reminisca l'interiezioni dolentis.
- ESSANDRO – Taf
- NARTICOFORO – Heu, *unus*!
- ESSANDRO – Taf
- NARTICOFORO – Uhà, *duo*!
- ESSANDRO – Taf
- NARTICOFORO – Oh, *tria*!
- ESSANDRO – Tif, taf, tif.
- NARTICOFORO – Heu, oh, uhà, *quater*: a *quatuor* usque ad *centum* sunt indeclinabilia.

(FANT, IV, 6).

El lenguaje del pedante se caracteriza por la constante tendencia a la prolijidad y al tono elevado. Resulta interesante a este respecto el recurso a la «traducción» de locuciones y expresiones típicas de un registro lingüístico «bajo»; la frecuente imprecación que augura la muerte en la horca, por ejemplo, se convierte en boca del pedante en un altisonante «ti sia infranta la cervice con un laqueo» (F.SIM, V, 5); o bien otra expresión tan frecuente como «menti per la gola» se reviste de latín («mentiris per guttur», FANT, IV, 2) contrastando cómicamente con el prosaísmo del contenido. Otro ejemplo de dicha tendencia lo encontramos también en las perífrasis con las que se indican los nombres de lugares y ciudades («l'antica Palepoli», TAB, II, 4; «l'isola Trinacria», F.SIM, I, 3; los «lidi regiani», *ibid.*; el «capo scillaceo», F.SIM, I, 4; «la città romulea», FANT, III, 9; *ect.*...); una especie de «toponomástica pedantesca» que pretende precisamente ennoblecer el nivel lingüístico.

Es evidente que el latín adquiere para el pedante el valor de lengua paradigmática. El frecuente uso, por ejemplo, del ablativo absoluto («minitante la divina ultione», F.SIM, II, 7; «sparsasi l'aligera fama», F.SIM, IV, 10; *etc.*) testimonia el importante papel que juega el latín como modelo estructural al que se debe adecuar la lengua vulgar para parecer más noble. En muchos casos aparece como un elemento autónomo bajo forma de citas, máximas, frases hechas; un formulario al que el pedante recurre como puro alarde de erudición. Más frecuentemente se crea una especie de mescolanza que va de la simple inclusión en un contexto vulgar de adverbios, conjunciones, locuciones, interjecciones latinas, hasta una fusión más profunda, sintácticamente regulada, entre las dos lenguas:

Me subscribo alla vostra sentenza.

(TAB, IV, 6);

Il fatto *successit ex voto* ...

(F.SIM, IV, 9);

Colui, che *mecum duxi ab urbe* ...

(F.SIM, V, 4);

O quam melius non stuzzicassi i carboni semivivi, semisopiti sotto la cenere ...

(OLIM, II, 1).

A nivel lexical, el lenguaje del pedante está densamente entretejido con latinismos cuidadosamente escogidos entre los más insólitos y extraños. Veamos algunos ejemplos:

«arrabone»	(‘prenda’, TAB, III, 7);
«abligurire»	(‘devorar’, TAB, IV, 4);
«sobole»	(‘prole’, TAB, IV, 6);
«obtuto»	(‘mirada’, TAB, V, 1);
«procera»	(‘alta’, <i>ibid.</i>);
«salebroso»	(‘difícil’, F.SIM, I, 3);
«esculento»	(‘comestible’, <i>ibid.</i>);
«poculento»	(‘potable’, <i>ibid.</i>);
«xenodochio»	(‘taberna’, F.SIM, II, 5; TAB, II, 4);
«pabulare»	(‘nutrir’, OLIM, II, 6);
«lurcone»	(‘goloso’, <i>ibid.</i>);
«scrobe»	(‘hoyo, foso’, OLIM, IV, 2);
«ariolare»	(‘predecir’, FANT, III, 9);
«insonte»	(‘inocente’, FANT, III, 11);
«veternoso»	(‘atontado’, FANT, IV, 4);
«exanclate»	(‘soportadas’, MORO, III, 9).

También se registra el uso de compuestos latinos o latinizantes:

«viripotente»	(‘soltera’, F.SIM, I, 3);
«floccipeso»	(‘infravalorado’, OLIM, II, 4);
«giovenicida»	(<i>ibid.</i>);
«liberatricida, grammaticida, maestricida»	(MORO, III, 9);
«falsifera, mendacifera»	(<i>ibid.</i>);
«ensifero»	(‘armado con la espada’, MORO, II, 1);
«sanguisorbula»	(‘que absorbe la sangre’, <i>ibid.</i>); etc...

Reiterado resulta el uso, y abuso, de algunos elementos connotativos desde el punto de vista fonético, como la desinencia -BONDO¹¹:

¹¹ Precisamente esta desinencia es el pretexto en La Tabernaria de la enésima disquisición:
PEDANTE -[...] nomina desinentia in bondo significant at tum, come moribondo, e gemebondo, cioè,
idest cum maxima voluntate moriendi et gemendi. (II, 4).

«lietabondi e gratulabondi»	(TAB, II, 4);
«inflammabondo e irabondo»	(TAB, IV, 4);
«sommergebondo»	(F.SIM, I, 4);
«rotabonda»	(ibid.);
«ridibondo»	(F.SIM, IV, 10);
«ansiabondo»	(MORO, III, 6),

o bien los sufijos del diminutivo latino:

«domuncula»	(TAB, III, 7);
«animula»	(TAB, IV, 4);
«verbiculi»	(TAB, IV, 7);
«cimbola»	(‘barquita’, F.SIM,I, 4);
«morula»	(‘pequeño retraso’, F.SIM, IV, 10);
«muliercule»	(F.SIM, V, 10);
«munusculo»	(‘regalito’, OLIM, IV, 8).

En algunos casos los latinismos adquieren un papel preponderante, confirmando una notable tendencia a la redundancia verbal:

PEDANTE – Vi dirò laconice, con brevi parole ma succiplenule. Venne in Salerno, fuggendo il grassante contagio napolitano, una pedissequa, c’havea prestato il latticinio ad una puerula di facie spectanda et insuper iocunda, la quale habitava nella mia vicinia. Io circumspectando questa virguncula con uno inflexo et pertinace obtùto, la scorgeva d’una modestona, e maestosa indole [...] Resideva negli occhi sui una coruscante luce siderea con certi igniculi vivaculi spirantino l’eleganzia del ingegno [...] La bocca con certi labricoli, che trahean da lunge morsicanti, e sorbicoli baci; con certe toberose mammelle, e lattabonde...
(TAB, V, 1),

o bien:

PEDANTE – Così una matrona blandula, e politula mi recepì profugo nel suo contubernio, dove con periocundo animo, e affluente ubertate di rimedi, e con tanta sedulità mi famulava, che prima che l’omnivaga Luna complisse il suo orbe, mi restituì nelle pristine forze, e incolme dal pericolo.
(F.SIM, I, 4).

Los fragmentos citados, además de testimoniar una verborrea extenuante, resaltan el grado de contorsión que algunas veces alcanza el lenguaje del pedante.

El complacido abuso de «vocabuli ciceroniani abstrusi e reconditi» (OLIM, IV, 8) provoca la previsible incomprensión de los otros personajes en una cómica espiral de malos entendidos lingüísticos. Se trata del juego, frecuentísimo en la comedia del siglo XVI, del equívoco interlingüístico es decir, del contraste que se deriva de los distintos

códigos que se enfrentan. El lenguaje del pedante, saturado de latinismos y citas, resulta de este modo a los destinatarios una especie de oscura jerga incomprensible, objeto, como tal, de una remotivación que a menudo se resuelve en un grotesco «descenso»:

PEDANTE – [...] fai error ne' casi?

HOSTE – Non ho errato ne' casi, che tutti fur casi eccellenti, casi parmeggiani, casi marzolini, e casi del regno.

(F. SIM, II, 5);

PEDANTE – Siam qui venuti con passo celere e pernice

TEDESCO – Non stare ca pernice, nè fasane ...

(TAB, IV, 7);

PEDANTE – Nil aliud volo

TEDESCO – Dicere che volo, e tu stare fermo?

(TAB, III, 8).

En estos ejemplos el efecto cómico se basa en los recursos de la polisemia o la homonimia; las palabras por tanto, no sufren alteraciones formales. Sin embargo, a menudo, la incomprensión genera justamente la alteración del significante, según un procedimiento lingüístico afín a la etimología popular por la que el hablante remotiva, haciéndolo «transparente», un signo lingüístico que, de otra forma, le resultaría «opaco»:

PEDANTE – Ci hai dato a ber un pessimo liquor di Bacco

HOSTE – Che liquor di vacche? [...]

.....

PEDANTE – Perderò tempo in comporre versi scazoni e catalettici in tua lode

HOSTE – Vo' denari, e non lodole, nè cataletti, e mascalzoni, dello desinare...

(F.SIM, II, 5);

PEDANTE – Due verbiculi

TEDESCO – Non avere vermiculi ca'

(TAB, IV, 7);

TRASILOGO– Ed ave un bel manico d'avorio posticcio

MASTICA – Pasticcio? questo sì che l'acetto

(OLIM, I, 5).

Pero a esta incapacidad de comprensión de la que se lamentan sus interlocutores, el pedante opone la aristocrática defensa de la nobleza de su lenguaje:

ANTIFILO – Queste son cose da far diventar pazzo altro cervello, che non è il mio!
Voi parlate con tutti come se parlaste con i vostri scolari
[...]

PEDANTE – Io non vuò contaminare e imbastardire il mio mero ciceroniano eloquio, con il vostro vernaculo, della più eccellente frasi che si trova e ornato tutto delle figure di Ermogene.

(TAB, IV, 7).

La batalla por el purismo lingüístico del que el pedante se erige en portavoz se reduce, sin embargo, a la defensa cicatera de las reglas gramaticales: veamos la desdeñosa reacción -sostenida por las anotaciones gramaticales de siempre- que suscita un «la capo» pronunciada por el napolitano Giacoco en La Tabernaria:

PEDANTE – O mi Deus, ha rotto una spalla a Prisciano. Dic, quaeso, dicemus bene la capo? La est articulus foeminini generis, capo masculini; discordat in genere; bisogna dire o lo capo o la capa.

(TAB. III, 7).

La censura rígida y obtusa a cuya criba son sometidas las palabras es el signo de una cultura que sobrevive como un paradigma vacío de contenidos: la «jerga profesoral» del pedante, saturada de latinismos, citas, disquisiciones y comentarios se propone como cómico vehículo de este sustancial vacío cultural.