



# Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad  
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Studia Hispanica Medievalia XI  
volumen II

78

Julio - Diciembre 2018

La **Revista Letras** notifica a sus estimados lectores que este es el último número en que se presentará en su formato impreso. A partir de nuestro número 79 se publicará mediante el sistema en línea de acceso abierto (OJS).

Podrán encontrarnos en el siguiente enlace:

**<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>**



# STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA XI

## Volumen II

### Actas de las XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval “*La Celestina* y lo celestinesco. Homenaje al Profesor Joseph Thomas Snow”

Buenos Aires, Universidad Católica Argentina,  
23 al 25 de agosto de 2017

#### Selección de trabajos

**JOSÉ LUIS CANET**

*Universitat de València, España*

**MARJORIE RATCLIFFE**

*University of Western Ontario, Canadá*

**ELOÍSA PALAFOX**

*Washington University in St. Louis, Estados Unidos de América*

#### Autoridades de las Jornadas

*Directora*

**DRA. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA**

*Secretario*

**DR. ALEJANDRO CASAIS**

**Comité Académico:** Dr. Aquilino Suárez Pallasá, Dra. Silvia Cristina Lastra Paz,  
Dr. Jorge Norberto Ferro, y Dra. Roxana Gardés de Fernández.

**Comité Organizador:** Mgtr. Gustavo Hasperué, Lic. Nadia Arias,  
Lic. María Belén Navarro, Sra. Fernanda Sinde, Mgtr. Ezequiel Guerreiro,  
Lic. María Emilia Quiroz, Sra. María Ángela Soledad Barrios.

**Comité de Apoyo:** Centro de Estudiantes de Letras.

**Selección de los trabajos  
correspondientes a**  
***Studia Hispanica Medievalia XI***

Como es habitual desde 1999, la revista *LETRAS* publica como números monográficos los ejemplares de la colección *Studia Hispanica Medievalia*, donde se recogen trabajos presentados en las Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, organizadas trianualmente por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Se incluyen, además de las conferencias y los paneles de invitados a las sesiones plenarias, aquellas ponencias seleccionadas, entre todas las que fueron leídas, por un comité de especialistas designados *ad hoc*. Los trabajos recogidos en *Studia Hispanica Medievalia XI* han sido sometidos, por este procedimiento, al reglamento de revisión por pares que se encuentra en las normas editoriales de la revista. Se publicarán en dos tomos que aparecerán durante el año 2018. Las ponencias no publicadas por este medio pueden consultarse en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina ([bibliotecadigital.uca.edu.ar](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar)).

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA  
Directora de la Revista *LETRAS*

## LETRAS

78 (julio-diciembre 2018)

### Preliminares

- SOFÍA M. CARRIZO RUEDA, *El centenario de un maestro. Francisco López Estrada (1918-2010)* ..... 9

### Conferencia

- JORGE DUBATTI, *La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado: reescrituras, poéticas en tránsito y políticas de la diferencia* ..... 13

### Ponencias

#### *La Celestina* y lo celestinesco

- ADÁN RAMÍREZ FIGUEROA, *La construcción del pasado como estrategia de poder en La Celestina* ..... 37
- ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ, *Lo celestinesco en la configuración teatral de Ludovico Ariosto: La Lena (1529)* ..... 51
- MARÍA BELÉN RANDAZZO, *El imaginario social a fines del siglo XV: refranes y tópicos coincidentes en Seniloquium y La Celestina* ..... 67

### Temas de literatura española medieval

- MARÍA EUGENIA ALCATENA, *Donde los héroes fallan: tentación y deseo en los reinos lejanos del Libro del caballero Zifar* ..... 79
- ERICA JANIN, *Mentiras y engaños en la corte del rey: un acercamiento a la figura del rey necio y los consejeros engañadores en la corte de Alfonso XI a través del Libro del conde Lucanor* ..... 91
- JEZABEL KOCH, *Ojos corales: apuntes sobre las trayectorias de santidad en el Poema de Santa Oria y la Vida de Santo Domingo de Silos* ..... 105
- SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ, *Ritualidad amatoria en el Cirongilio de Tracia* ..... 117
- MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE, CLAUDIA INÉS RAPOSO, *“Alacrán negro nen veiro”. Simbología, metáfora y textualidad del escorpión en los textos alfonsíes* ..... 127

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE, GERMÁN PABLO ROSSI, <i>Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas del escarnio y maldecir gallego-portuguesas. Un caso del cancionero del rey don Denis</i> .....	141
MAXIMILIANO A. SOLER BISTUÉ, <i>Patrones de configuración del relato en la *Historia hasta 1288 dialogada</i> .....	157
CARINA ZUBILLAGA, <i>La sabiduría como santidad en la leyenda tardo-medieval de Catalina de Alejandría (Ms. Esc. h-I-13)</i> .....	169
<b>Normas de publicación</b> .....	179

## Lo celestinesco en la configuración teatral de Ludovico Ariosto: *La Lena* (1529)

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

*Universidad Católica Argentina*

*República Argentina*

*roxana\_gardes\_de\_fernandez@hotmail.com*

**Resumen:** Si con relación a *Orlando Furioso* —el más logrado poema épico del Renacimiento italiano— el teatro de Ludovico Ariosto (1474-1533) se perfila como una obra menor, las comedias *La cassaria* (1508), *I suppositi* (1509), *Il negromante* (1509; 1520; 1528) y *La Lena* (1529) exponen un proceso de configuración con características peculiares del Renacimiento. La marcada influencia de la comedia *palliata* latina (Plauto y Terencio) se evidencia en los personajes tipos (jóvenes enamorados, viejos avaros, servidores con especuladora astucia) y se expone en el clásico esquema de articulación por juegos escénicos. Pero en sus configuraciones Ariosto refigura los tipos y enriquece el esquema estructural clásico. Articula una dialéctica entre los juegos escénicos y un eje narrativo que le permite ahondar paulatinamente en rasgos psicológicos de los personajes centrales y en el marco de la realidad socio-política. El presente estudio asedia el oficio de ruffiana de Lena, protagonista de la comedia representada en la Ferrara de los Este en 1528 y 1529. La configuración excepcional de Ariosto juega sobre remisiones a Plauto (*Asinaria*, *Pseudulus*, *Bacquides*) y a Boccaccio al refigurar el esquema de acción. Pero simplifica el entramado ficcional de los servidores. Ariosto no figura a la ruffiana con los motivos caricaturescos de la comedia latina, ni expone el grotesco de la *Aloigia* de Aretino. Instituye a Lena en eje psicológico de acontecimientos en una realidad social regida por la especulación, el egoísmo y la desconfianza.

**Palabras clave:** Teatro de Ludovico Ariosto – *La Lena* – influencia clásica – eje psicológico

## The Matchmaking Dimension in Ludovico Ariosto's Theater Setting: *La Lena* (1529)

**Abstract:** If compared to *Orlando Furioso* —the most accomplished epic poem in Italian Renaissance— Ludovico Ariosto's (1474-1533) theater shapes up as a minor work, the comedies *La cassaria* (1508), *I suppositi* (1509), *Il nigromante* (1509; 1520; 1528), and *La Lena* (1529) depict a setting process with peculiar Renaissance characteristics. The marked influence of the *palliata latina* (Plautus and Terence) is evidenced in the typical characters (youngsters in love, greedy elders, servants with speculative cunning) and is presented in the traditional stage game articulation scheme. However, Ariosto reshapes types and enriches the classical structural scheme in his settings. He articulates dialectics between stage games and a narrative axis that allows him to gradually delve both into the psychological traits of the main characters and the framework of the social and political reality. This paper fathoms the role of the *ruffiana* in *Lena*, the main character of the comedy that takes place in the Ferrara of the Este family, in 1528 and 1529. Ariosto's outstanding setting is laid out based on references to Plautus (*Asinaria*, *Pseudulus*, *Bacquides*) and Boccaccio by reshaping the action scheme. However, he simplifies the fictional framework of servants. Ariosto does not shape the *ruffiana* with the caricature motifs of Latin comedy nor depict the grotesque shown in Aretino's *Aloigia*. He introduces *Lena* into the psychological axis of events in a social reality ruled by speculation, selfishness, and distrust.

**Keywords:** Ludovico Ariosto's theater – *La Lena* – classical influence – psychological axis

### El teatro de Ludovico Ariosto

Ludovico Ariosto (1474-1533) escribió cinco comedias en versiones diversas. Su formación latina se expone con claridad en los *Carmina*<sup>1</sup> —con evidente influencia de Virgilio, Catulo, Horacio y Propercio—, aunque sin duda la prueba más significativa de este latinismo es la traducción de *Aulularia*, *Menaechmi*, *Andria*, *Eunuchus*, en clara sintonía con el bembismo<sup>2</sup> y con el inicio del “humanismo vulgar”. En ese contexto, en la Italia del siglo XVI, la

<sup>1</sup> Giosue Carducci, en *La giovinezza dell' Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, señala la expresión propia de la juventud del autor ferrarés (cf. Carducci, 1936: XIII, 269). Acerca de las traducciones de comedias latinas, véase Catalano, 1931: I, 586-588.

<sup>2</sup> En coincidencia con las reflexiones de Pietro Bembo expuestas en *Prose della volgar lingua*, Ariosto se propuso dar dimensión artística a la lengua vulgar. Sin embargo, como lo señala Walter Binni (1947: 101-134), no adhirió a la idea de un modelo determinado (cf. Bembo, 1971).



invención del espectáculo y la configuración mimética evidencian en las articulaciones textuales y en las representaciones el trasfondo clásico. En 1531 se representa en Roma *Bacquides* de Plauto, es decir, la versión latina de *Evanlidas*, comedia griega de Filemón. El espectáculo organizado por Baldassarre Peruzzi y otros grandes artistas (Bramante, Rafael, Genga, Sangallo) expone un proyecto cultural desde una clave ideológica: la correspondencia teatro/ciudad. La ciudad es el centro cultural y el teatro la expresa. Los temas, los personajes típicos y la estructura tradicional se enmarcan en un proyecto inventivo donde el contexto del espectador no se ignora.<sup>3</sup>

Esa adaptación de lo clásico se expone en la representación en Urbino, en 1513, de *La Calandria* de Bernardo Dovizi, cardenal de Bibbiena. El texto articulado sobre *Captivi* de Plauto y el personaje Calandrino del *Decamerón* (VIII, 3) se figura desde los puntos de vista de Genga y Castiglione que —con clara indicación— propone la designación de “Comedia de Calandrino”: Calandrino, Calandrino “el bobo”. La comedia de equívocos y burlas transfiere al juego escénico una referencia socio-cultural identificadora. Pietro Aretino (1492-1557), en la Florencia de los Médici, propone en *La cortigiana* (1519) una visión distinta sobre el trasfondo ideológico-cultural de las innovaciones. Este autor de hondura filosófica —la obra fundamental es *Ragionamento e dialogo*— articula el revés del modelo antropológico de Castiglione. Y el texto figura las contradicciones de una Roma babélica e irracional; pero, sobre todo, expresa el propósito de construir un nuevo teatro frente a los modelos clásicos y cortesanos hegemónicos.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> El eje argumental se articula en la dialéctica amor/interés, en la oposición que tipifica jóvenes enamorados/viejos avaros, con la variante de que los viejos son atrapados en la red de seducción de las Bacquis. Crisalo, el criado, planifica su accionar para obtener dinero del viejo Nicobulo tomando como modelo el episodio del caballo de Troya e instaurándose él —urdidor de la trama— como Ulises “por consejo de quien son hechas estas cosas”. En la estructura profunda del juego escénico los recursos de amplificación semántica se dan en los nombres de los personajes, una síntesis particular que agrega sentido: Filoxeno, Nicobulo, Crisalo. Los discursos remiten a los mundos de subtexto en el simbolismo de herencia clásica y en un juego de puntos de vista del contexto en perspectiva. Crisalo/Crisalus —en un griego latinizado— refiere al oro objeto de máximo valor que orienta las acciones. En la articulación de la trama se constituye en nodo semántico de acciones tipificadas: obtener dinero del viejo padre —Nicobulo, en esta comedia— para que el joven pueda vivir con la Bacquis que ama. Fabula su accionar refiriendo el episodio de la guerra de Troya y jugando con comparaciones: uno de los jóvenes es Epeo, el constructor del caballo; otro es Sinón, el que persuade por la astucia a los troyanos, y él —el criado urdidor de la trama— es Ulises.

<sup>4</sup> También en la segunda redacción de *La cortigiana*, antes de 1525, el juego de articulaciones suma perspectivas en la referencia a una ciudad que se percibe y figura distinta a las representadas desde la perspectiva ideológico-cultural renacentista.

La Ferrara de los Este y el teatro del palacio ducal —construido con planos de Ariosto— son el espacio de las primeras representaciones de sus comedias: *La cassaria* (1508), *I suppositi* (1509), *Il negromante* (1528) y *La Lena* (1529).<sup>5</sup> Se expone en los prólogos el proyecto de un nuevo teatro. Se señala lo creado y se refiere el acto de creación. El “Prólogo” de *La Cassaria* en la dialéctica de una refiguración/configuración traza el itinerario de la mimesis, del hipotexto a la *aisthesis*, a la *poiesis* propia:

Nova commedia v’ appresento, piena  
di vari giochi, che né mai latine  
né greche lingua recitano in scena (Prólogo, vv. 1-3).<sup>6</sup>

La novedad de ese entramado de juegos en contrapunto y en la “vulgar lingua / di latino mista e barbara e mal culta” (vv. 10-11) se proyecta, perfecciona y se despliega.

*I suppositi* se representó en Ferrara en 1509 y en Roma en 1519 —con escenografía de Rafael: una perspectiva de la ciudad de Ferrara—. Se representó en Valladolid en 1548 durante varios días y con una fastuosa puesta en escena. Años después, en 1574, se representó en Toledo una versión del poeta Juan Pérez (Petreyo) y con el título *Supositi*.<sup>7</sup> Góngora precisa esta influencia con la mención directa de Ariosto en *Las firmezas de Isabela* (1610). En el Acto I, el criado Tadeo cita el verso 169, canto I, estrofa 22, de *Orlando Furioso* (“¡Oh gran bontà di cavaglieri [erranti] antiqui!”) y el mercader Fabio comenta: “verso es del Ariosto” (I: 1, vv. 389-390). La articulación de esta comedia gongorina remite a *I suppositi*. El argumento se estructura en base a los equívocos a que puede dar lugar la palabra: suponer sobre engaños y máscaras. La historia, sobre un esquema modélico de Plauto (*Captivi*, *Menaechmi*) y de Terencio (*Eunuchus*), más el hipotexto boccacesco (jornada VII, cuento 7), gira en torno a un cambio de personalidad con un objetivo amoroso. La ficción del joven que se simula criado para entrar en la casa de la amada se amplifica en

<sup>5</sup> *I studenti* —escrita entre 1518 y 1519— se interrumpió en la escena 4 del Acto IV. La articulación de juegos, en extrema complicación, expone una reflexión moral sobre las figuraciones y equívocos.

<sup>6</sup> Citamos *La cassaria* incluida en Segre (ed.), 1954.

<sup>7</sup> Fernández de Moratín, en *Orígenes del teatro español*, señala la semejanza entre *Il negromante* y la comedia *Cornelia* (1563) de Juan de Timoneda (cf. Fernández de Moratín, 1967 [1ª 1946]: 116-119).

una cadena de sustituciones y máscaras. El juego de reduplicaciones y desdoblamientos caracteriza a una escena cuyo efecto es de una amplificación semántica que envuelve a todos.<sup>8</sup> Pero todas las ficciones fracasan, en el marco de un espacio cuya identidad es puesta en duda: Ferrara.<sup>9</sup>

## Lo “celestinesco” o lo “rufianesco”

El lucrar por la mediación en amores es un eje de articulación que se emplea, de distinta manera, en la fábula de tres comedias de Ariosto. *La cassaria* (1508) se configura entre novedad e imitación y en la dialéctica fábula/juegos. La fábula se traza sobre la tensión amor/interés y en el juego de las dicotomías tradicionales: jóvenes/viejos, obstáculos/mediadores, y criados con astucia para crear situaciones engañosas y regir las circunstancias.<sup>10</sup> Esta

<sup>8</sup> Si el cambio de personalidades y el juego de identidades falsas es un eje del argumento de esta comedia, hay otros que complican la trama novelesca de base: personajes provenientes de tierras lejanas, enamoramientos imprevistos, llegada de viejos que se arriesgan a largos viajes para ver a sus hijos, raptos de niños por los turcos. Esta segunda comedia expone una mayor complejidad estructural por el cambio de identidades y el juego de elementos novelescos. El juego del engaño, propio de *La cassaria*, queda subordinado al núcleo central del argumento. No hay contrapuntos fragmentarios de juegos ficcionales y los que sufren las ficciones las descubren. Todos los engaños se aclaran. Hay una aceptación de lo providencial de lo ocurrido. Filogono lo sintetiza en la escena 8 del acto V: “ni la más mínima hoja se mueve aquí abajo sin la suprema voluntad...”. Otro recurso es el perfilar a los personajes como tipos dramáticos. En *La cassaria* sólo el rufián Lucrano se recorta individualmente del grupo de servidores, en *Suppositi* la nodriza que protege el amor de Polinesta, una criada con cierto rasgo de vieja alcahueta, el parásito Pacifilo que finge ayudar simultáneamente a los dos pretendientes rivales llevando los cuentos de uno al otro; el viejo enamorado Cleandro que agrega al modelo plautino un rasgo de pedantería y funciona como sátira de lo jurídico. Ninguna de estas figuras es un nodo particular que detiene el desarrollo de la fábula. Sobre esta representación de 1519 en Roma hay una información clara de Alfonso Paolucci, embajador estense en Roma, en una carta del 8 de marzo de 1519 al duque de Ferrara. Consigna allí la acotación irónica de Monseñor Rangoni sobre la referencia a la ciudad y el juego semántico en “Fe-rara” (cf. Catalano, 1931: II, 196). Esta carta de Paolucci sobre la representación vaticana de *I suppositi* refiere también que el juego de doble sentido del “Prólogo” fue señalado por los cardenales franceses. Véase también Piromalli, 1953.

<sup>9</sup> Robert Jammes (1967: 438-440), en un exhaustivo estudio, ha señalado la comedia de Ariosto como “fuente” de la de Góngora (véase también Jammes, 1992: 153). Laura Dolfi (1994) ha marcado la comedia de Ariosto como fuente exponiendo en detalle las correspondencias entre las dos obras.

<sup>10</sup> El eje de la fábula es el amor de los jóvenes Erófilo y Caridoro por dos muchachas, Eulalia y Corisca, explotadas por el rufián Lucrano y los engaños de los criados de los jóvenes, que buscan obtener el dinero para comprar las jóvenes al rufián. En este juego contrapuntístico Lucrano, simulando que nadie puede escucharlo, pero con la intención de que lo escuche el joven enamorado y concrete la compra de la joven, anuncia el falso proyecto de una partida inmediata. Y realmente debe huir. Proyecto y reverso. Volpino, el criado del enamorado Erófilo, urdidor de engaños en ausencia de Crisóbolo, padre del joven, planifica dar al rufián una caja con un tesoro. Luego Erófilo denunciaría el robo y se recuperaría la caja. Con mentiras logra Volpino hacer que Trappola entregue la caja al rufián y obtenga a Eulalia, pero mientras la traslada otros criados del joven enamorado, ignorantes de todo, y creyendo en un secuestro, le quitan la joven; a su vez Erófilo piensa que la joven fue raptada y se va tras ella, olvidando que debía hacer la denun-

figuración tradicional se entrama con la inserción de un rufián, Lucrano, que especula con la estupidez humana. Pero si los engaños —en un juego de contrapunto rufián/criado— crean un espacio de equívocos que inducen a creer y a someterse con docilidad, la ironía marca el límite en el reverso de los proyectos y el engaño. En la red de juegos articulada por el criado,<sup>11</sup> el rufián fracasa en su lucro y debe huir. El espacio de los engaños es la ciudad de Metellino, una ciudad griega, oriental en la “perspectiva de una tierra con casas, iglesias, torres, campanarios y jardines de modo que los espectadores no se cansan de mirarla por las diversas cosas que hay”, afirmaba Prosperi en su carta del 8 de marzo de 1508 a Isabel d’Este, refiriéndose a la perspectiva de Údine pintada por Pellegrino que sirvió como escenografía.<sup>12</sup>

De *Il negromante* (1509; 1520; 1528) consideramos el texto que se representó en Ferrara en 1528 después de *La Lena*.<sup>13</sup> Según se consigna en el “Prólogo”, la ciudad de fondo es Cremona, de Lombardía —es la misma escena fija del Teatro Ducal de Ferrara—:

Questa è Cremona, come ho detto, nobile  
città di Lombardia, che comparitavi  
è inanzi con le vesti e con la maschera  
che già portò Ferrara, recitandosi (*La Lena*: Prólogo, vv. 23-27).

---

cia del robo de la caja. Volpino advierte que debe inventar otra historia para engañar a Crisóbolo acerca de cómo la caja ha ido a parar a casa del rufián Lucrano. Advirtiendo que Crisóbolo ha regresado, finge como en aparte un lamento en voz alta. Hace de Crisóbolo un espectador y escucha atento: se queja allí del robo. Pero en la casa de Crisóbolo está Trappola vestido con ropa de Crisóbolo e ignorante de todo; entonces Volpino inventa una nueva fábula.

<sup>11</sup> Estructuralmente puede caracterizarse por la concentración de elementos contrapuntísticos en una red de juegos que engarza un esquema narrativo débil. El criado —sobre el modelo del Crisalo plautino— es el constructor de las situaciones, que actúa y que narra remitiendo a engaños previos instalando la escena en la escena, convocando como espectadores a otros personajes en escena y en el marco de la ficción. Volpino asume la función: “Tú eres el gobierno de este barco ¿y vas a ser el primero en asustarte por una tempestad tan pequeña? Aleja todo temor y muéstrate como sueles ser en los casos peligrosos: reencuentra la antigua astucia y úsala aquí, que la necesitas como no la has necesitado nunca en ninguna de tus empresas” (IV: 2). El discurso del teatro de Ariosto, en lengua vulgar, expone una marca semántica particular en la articulación de los nombres: Volpino, del verbo *volo* ‘querer’ y *pino* ‘antorcha’, es decir, ‘guía’; Fulcio, del verbo *fulcio-fulcire* ‘apoyar, sostener’; Lucrano, del verbo *lucro*; Furba, el criado del rufián, de *fur-furis* ‘ladrón’.

<sup>12</sup> De *I studenti* —comedia iniciada entre 1518 y 1519— Ariosto escribió hasta la escena 4 del acto IV. Los temas habituales de sustituciones y engaños, la confusión entre realidad y máscara, verdad y supuesto engarzan la fábula pero con un sentido moral. Es un puente en el proceso configurativo, marcado por la preocupación moral.

<sup>13</sup> Para las citas nos servimos de Casella *et alii* (1974). Consignamos entre paréntesis los números de acto, escena y versos.

La nueva comedia *Il negromante* es del mismo autor que dio a Ferrara *La Lena* y ya hace muchos años *La cassaria* y *I suppositi*. El eje de articulación de la historia es la fabulación de un aparente físico Iachelino, un rufián secundado por Nibbio, su servidor cómplice. El nigromante —figura clave en las creencias del hombre del siglo XVI— es convocado para que cure una impotencia fingida por un marido ante un casamiento impuesto. Cintio ya se ha casado en secreto con Lavinia y es obligado por su tutor, Massimo, a casarse con Emilia. Finge impotencia para lograr la disolución del matrimonio impuesto. El rufián es configurado con notas propias a través de un discurso magistralmente logrado —el del propio mago y el de su criado—. Nibbio cuenta que el mago viaja para cazar tontos y hacerlos caer en la red de engaños (el motivo del palacio de Atlante), sólo logra éxito cuando los otros se comportan como tontos. Engaña explotando “la sciocchezza che al mondo è in abbondanzia” (II: 2, v. 657). En esta ocasión lucra respondiendo a varios intereses: el de que cure una impotencia fingida, el de mantener el secreto de fingimiento de Cintio, y un tercero —no previsto—, el de mediar en el amor que Camilo Pocosale siente en secreto por Emilia, la recién maridada con Cintio.

En el Acto II, clave nodal de la articulación de la obra, la escena 2 explana la configuración del mago desde la visión del criado. Se delinea en las máscaras de sus profesiones (“di filosofo, / d’archimista, di medico, d’astrologo, / di mago e di scongiurator di spiriti” [II: 2, vv. 647-649]) y en su disponibilidad para cambiar de nombres y lugares:

NIBBIO.- Si chiama or Pietro, or Giovanni; or di Grecia,  
or di Egipto, or d’altro paese fingesi;  
e giudeo veramente è, per origine  
di quei che fur cacciati di Castiglia.  
Sarebbe lungo a contar quanti nobili,  
quanti plebei, quante donne, quanti uomini  
ha giuntato e rubati, quante povere  
case lasciate, quanto di adulterii  
contaminate, or mostrando che gravide  
volesse far le maritate sterili,  
or le suspizioni e le discordie  
spenger, che tra mariti e moglie nascono (II: 2, vv. 665-676).

Despliega sus dotes de engañador y ninguno sabe sustraerse a sus fábulas. Envuelve a cada personaje. A Cintio, a Massimo, a Camilo Pocosale, quien como en el *Decamerón* boccaccesco (jornada II, cuento 9) es constreñido a encerrarse en una caja y luego (IV: 6) queda semidesnudo en escena. Su propósito es sacar dinero a todos y en alabanza de sus poderes mágicos dicen que puede transformar a los hombres en animales (II: 1). Esta declaración de la debilidad humana es interpretada por Temolo, el criado de Cintio, quien con ironía apunta el verdadero significado moral de esas “mágicas” transformaciones:

TEMOLO.- Non hai tu veduto, sùbito  
ch'un posto sia sopra la vittuaria,  
o sia esattor de le gabelle, o giudice  
o notario, o che paghi li stipendii,  
lasciar l'umana forma tutta, e prenderla  
o di lupo o di volpe o d'alcun nibio? (II: 1, vv. 550-555)

La humanidad animalesca es presa fácil de engaños e ilusiones, pero basta que uno solo se sustraiga a la tontería para que las ficciones se esfumen. La lucidez se figura en el criado Temolo, cuya función no es imaginar planes y tramas de situaciones, sino la de destruir los proyectos del nigromante-rufián. Si el juego escénico se tensiona sobre la trayectoria del nigromante a través de la debilidad humana, en el Acto V, escena 4 se produce el cambio de burlador a burlado. Temolo, con engaños, se apodera de la capa del nigromante. Le dice que con ella cubrirá las bacías de plata que le darán en pago. Iachelino, que ignora el fracaso de sus planes, le entrega la capa y queda semidesnudo en escena, espejando la situación de Camilo. Temolo, vistiendo la capa, señala: “Or lo Astrologo sono io, e non voi” (V: 4, vv. 2067-2068). En esta apelación a la racionalidad del espectador, el urdidor de engaños se diluye. El personaje tipo es vaciado de su tipificación. El astrólogo se ha transformado en la figura del tonto y debe huir.

## *La Lena*

*La Lena* se representa por primera vez en Ferrara, en 1528, con escenografía de Ruzante. Nuestro estudio analiza el texto de la segunda versión representada en 1529, también en Ferrara.<sup>14</sup> Se han agregado dos escenas y por eso se titula *caudata*. En el “Prólogo” se señala con ironía el propósito de diferenciarse de los modelos clásicos y se invita a los espectadores a reírse de esta arrogante pretensión de novedad cuando los antiguos, que eran más sabios, imitaban.

El móvil de la fábula es el amor entre Flavio y Licinia y un encuentro, por mediación de la rufiana Lena, en la casa en que vive con su marido Pacifico sin pagar alquiler. La casa es cedida a la rufiana por el viejo Fazio, padre de Licinia, a cambio de servicios sexuales y algunas enseñanzas a la hija. Lena, por mediar para el encuentro de los jóvenes, exige una suma de dinero que Corbolo, el criado de Flavio, deberá obtener. Con astucia logra que Flavio ingrese a la casa que habita Lena. Por otra parte, Fazio, padre de Licinia y amante de Lena, defraudado por sus desaires, decide simular la venta de la casa y el inevitable desalojo. Cita allí a un tasador, obligando a Corbolo y a Pacifico, el marido de Lena, a que oculten al enamorado joven Flavio en un tonel. Al mismo tiempo, el dueño del tonel, con el temor de que lo embargara un acreedor de Pacifico, va a reclamarlo. Así, en la casa que habita la rufiana se encuentran el dueño de la casa y amante, un tasador, el dueño del tonel, el acreedor y los esbirros. Ante la pugna entre el que quiere recuperar su tonel y el acreedor que quiere llevarlo, Fazio se ofrece como mediador y propone que se deje en su casa hasta que se demuestre de quién es. Entonces la tinaja con el joven dentro es llevada a casa de Fazio, donde habita la joven, y se produce el encuentro amoroso. Mientras, Corbolo, para obtener dinero de Ilario, padre del joven, inventa una fábula sobre una relación entre Flavio y Lena y la venganza del marido Pacifico. Preocupado, Ilario narra al viejo amigo Fazio esta situación, y el viejo se exalta violentamente por celos. Las invenciones falaces de Corbolo se descubren y los viejos acuerdan el casamiento de los jóvenes y el proyecto de Lena de deshonorar a la hija de Fazio fracasa. La historia de amor es un eje de trasfondo de un esquema argumental que se entreteje para confi-

<sup>14</sup> Consignamos todas las citas según la edición revisada por Silvio D’Amico (1955).



gurar a la meretriz/rufiana sobre dos rasgos: el interés por el dinero y el resentimiento. Pero si Corbolo, el criado del joven Flavio, desplegando su vocación de urdidor de ficciones orienta los hechos para obtener el dinero exigido por Lena, juzga la inmoralidad de esa avidez. Y es que Ariosto no trata sólo de delinear la astucia de los siervos, sino más bien —con la visión lúcida de las Sátiras— apunta al trasfondo histórico en un tiempo y en una situación social de falsos valores y máscaras. La configuración semántica gira sobre un nodo semiótico: el actuar “celestinesco” de la meretriz en un contexto de complicidad por la inercia del marido, la debilidad pasional del viejo Fazio y la apatía moral de los jóvenes.

Lena es presentada por quienes padecen sus actos, en un acertado juego de puntos de vista que abarca el espacio escénico y tiende —en los juicios— un puente a los espectadores. Flavio la presenta en su oficio de rufiana al responder a Corbolo sobre cómo ha obtenido su mediación:

FLAVIO.- Disposta l'ho con quel mezzo medesimo  
con che piú salde menti si dispongono  
a dar le rocche, le città, gli eserciti [...].  
E talor le persone de' los principi:  
con denari, del qual mezzo il piú facile  
no si potrebbe trovare [...] (I: 1, vv. 75-80).

Corbolo —en los apartes y en los diálogos— caracteriza con acierto la avidez desmedida y la infamia de querer dañar a los benefactores:

CORBOLO.- Porca! [...] / Non ha conscienza  
di chi si fida in lei, la figlia vendere! (I: 1, vv. 96-98)

CORBOLO.- Potta! [...]  
Ho ben avuto ai miei dí mille pratiche  
di ruffiane, bagasce, e cotal femine,  
che di guadagni disoneste vivono;  
ma non ne vidi a costei mai la simile,  
che, con sí poca vergogna, e tanto avida  
mente facesse il suo ribaldo ofizio (I: 3, vv. 238-244).



Lena es presentada por Fazio. Señala, en apartes, su soberbia, su interés insaciable:

FAZIO.- (Quanto piú fo carezze, e piú mi umilio  
a costei, tanto piú superba e rigida  
mi si fa; [...]  
vorria potermi succhiar l'anima) [...].  
(Spero d'abbattere  
tanta superbia [...].  
[...] Vo' con tanti stimoli  
da tanti canti punger questa bestia  
che porle il freno e'l basto mi delibero) (II: 1, vv. 95-99; 106-107; 115-117).

Lena, en sus monólogos y en sus diálogos, confirma estas notas. Sus objetivos son obtener dinero y vengar su resentimiento en Fazio. Lo expresa a Flavio, que le solicita confianza: “Saria mal cambio / tor per danari la fede, che spendere / non si può; [...] Io voglio, dico, danari, e non frottole [...]” (I: 2, vv. 174-176; 194). A Fazio le recrimina que se conozca su comercio sexual:

LENA.- [...] che se dodici volte l'anno dodici  
voi me ne dessi, non sarebbe premio  
sufficiénte a compensar la infamia  
che voi mi date; che i vicino dicono  
publicamente ch'io son vostra femina (II: 1, vv. 76-80).

Pero se jacta de su oficio, y de su juventud y prestancia para seguir ejerciéndolo:

LENA.- Quasi che senza lui non potrò vivere! [...]  
Dio grazia, io son anco sí giovane,  
ch' io mi posso aiutar [...]  
Non son né guercia né sciancata (II: 1, vv. 100; 104-105; 109).

En el monólogo de la segunda escena expone su resentimiento: considera que no se ha valorado, que se ha dejado envolver por las promesas del viejo y

el estímulo de Pacifico —“este hombre de nada”— que la instaba a que complaciera sus requerimientos. Su plan es iniciar a la joven Licinia en ese oficio:

LENA.- Vorrebbe il dolce senza amaritudine;  
ammorbarmi col fiato suo spiacevole,  
e strassinarmi come una bell'asina [...]  
Anch' io d' esser pagata mi delibero  
per ogni via, sia lecita o non lecita:  
né Dio né il mondo me ne può riprendere.  
S'egli avesse moglier, tutto il mio studio  
saria di farlo far quel che Pacifico  
è da lui fatto; ma ciò non potendosi,  
perché non l'ha, con la figliuola vogliolo  
far esser quel ch'io non so com'io nomini (II: 2, vv. 118-120; 138-145).

La escena 11, agregada al Acto V, completa la configuración de la rufiana desde la visión del marido y en sus respuestas. Pacifico admite que él ha incitado a Lena a que ejerciera el oficio de meretriz conociendo que a ella ese ejercicio le daría muchísimo placer. Señala que, para seguir viviendo en paz con ella, le ha permitido que hiciera lo que a ella le resultaba del mayor agrado. En las respuestas Lena dice que él la ha arrastrado al oficio, que si no se hubiese hecho asna de cien pillos se hubiera muerto de hambre, y que si se hubiera entregado a todos los que él le proponía a cada hora, sería la meretriz más pública del Gambaro. Pacifico ha aceptado lo que a Lena le da grandísimo placer, pero le reprocha que no lo haya hecho con mayor discreción y que quiera iniciar en el infame oficio de rufiana a la hija de un hombre de bien:

PACIFICO.- Or vedi, Lena, a quel che le tristizie  
e le puttanarie tue ti conducono!  
LENA.- Chi m'ha fatto puttana?  
PACIFICO.- [...] Imputane la propria  
tua volontade.  
LENA.- [...] per pascerti,  
mi son di cento gaglioffi fatta asina [...].  
Ora [...] mi rimproveri,  
poltron, chío sia puttana?

PACIFICO.- Ti rimprovero,  
che lo dovreste far con piú modestia.

LENA.- Ah, beccaccio, tu parli di modestia?  
S' io avessi a tutti quelli, che propostomi  
ogn' ora hai tu, voluto dar recapito,  
io non so meretrice in mezzo al Gambaro,  
che fusse a questo dí di me piú publica.

PACIFICO.- Per viver teco in pace proponevati  
quel ch' io sapeva che t'era grandissima  
mente in piacere, e che vietar volendoti,  
saria stato il durar teco impossibile.

[...] Bastar, Lena, dovrebbeti

e ch' io lo vegga e toleri;

senza volerci ancor porre in infamia

di ruffianar le figliuole de gli uomini

da ben (V: 11, vv. 390-392; 304-395; 307-398; 400-407; 411-414; 416-421).

La figuración de Lena —ya mencionada en *La cassaria*—<sup>15</sup> se ha enriquecido por el acierto de sumar enfoques sobre el esquema modélico de una sociedad vivida. Si no tiene éxito en su plan de dañar a Fazio con el deshonor de su hija, no es excluida del mundo ficcional de referencia interno al texto. Un mundo figurado desde el modelo externo de la sociedad cortesana. Estructuralmente la comedia expone una articulación magistral. El Prólogo delinea los dos niveles discursivos que constituyen el mundo ficcional: el productor que remite al autor y el producido cuyo locutor es el personaje. Se expresa la enunciación configuradora, la enunciación configurada y las condiciones de ejercicio del habla según los códigos. Cada personaje es expuesto en el monólogo o en el diálogo, a través de un discurso que se autentifica por las condiciones de su contexto. Flavio, en su apatía.<sup>16</sup> Fazio expresa su debilidad y es presentado por Lena, por Ilario, por Pacifico, por Menica. Pacifico se

<sup>15</sup> En *La cassaria* (acto III, escena 1) Volpino da instrucciones a Trappola. Recordemos que Trappola debe dejar la caja en casa del rufián Lucrano y llevar la joven Eulalia; debe dejarla en una casa que se señala como “la tercera a mano derecha [...] es una puerta nueva (Lena se llama la patrona de la casa)”. Cito mi propia traducción (1979: 35).

<sup>16</sup> En el acto I, escena 1 Corbolo se refiere a un personaje burlesco, Martin D'Amelia, amante de la estrella Diana, recordado por Castiglione en el “Prólogo” a *La Calandria* de Bibbiena. En ese plano irónico, Corbolo compara los ojos de Licinia, alabados por Flavio, con los de una gata.

expone en su complicidad inerme en los diálogos con Corbolo y con Lena. Los dos criados Corbolo y Menica tienen una visión lucida y condenan la infamia de Lena. Estos —jueces implícitos— tienden un puente hacia los espectadores, espejan sus modos de identificación con los hechos.

Y es que Ariosto configura los contextos. Orienta las percepciones por un discurso cargado de potencialidad visual. Así, en la escena 3 del Acto II articula por yuxtaposiciones los movimientos especulares de Corbolo y Lena. Corbolo regresa cargado de comida y evoca el encuentro con los pajarracos del duque. Lena, que lo espera, comenta sus gestos con breves frases como didascalias o como por un espectador:

LENA.- Parmi Corbolo  
che di là viene: è desso [...].  
Vien molto adagio: par che i passi annoveri [...].  
Pur ch' egli abbia i danari! [...]  
Vien col braccio sinistro molto carico (II: 3, vv. 148-149; 155; 159; 163).

El espacio escénico está enfocado desde el público. La figuración ficcional de Ferrara con el recurso magistral de la perspectiva hace surgir —en el desplazamiento de los planos— imágenes de las redes socioculturales, su trasfondo en la dialéctica ser/parecer, espacio abierto (calle)/espacio cerrado (casa) y los umbrales, los barrios referidos en las reflexiones de los apartes y en los relatos intercalados. La ficción con que Corbolo engaña a Ilario es narrada —representada— a Flavio y a Pacifico, quienes convertidos en espectadores alaban la virtud fantasiosa de Corbolo: “Diamoti / la gloria e’l vanto di saper me’-fingere / d’ogni poeta una bugia...” (III: 3, vv. 220-222). Ariosto instala en el espacio escénico el acto de la fabulación y el de la apropiación de la fábula. Entonces esta figuración dimensionada en varios niveles sale de sí misma, extiende los límites del escenario a la sala, al espacio del público —referencia y espejo—. En el final de *Orlando Furioso* (Canto XLVI) el poema, en un giro sobre sí mismo, incluye en el espacio ficcional a los lectores explicitando en figuras la motivación implícita de sus ficciones. En el teatro de Ariosto el espacio escénico esboza, en el exceso de sus límites, el espacio dramático: el de la *aisthesis*, el de la apropiación.

## Referencias bibliográficas

- ARIOSTO, Ludovico, 1984, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori.
- ARRÓNIZ, Othón, 1969, *La influencia italiana en la comedia española*, Madrid, Gredos.
- , 1977, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- BEMBO, Pietro, 1971, *Prose e rime*, a cura de C. Dionissotti, Torino, Einaudi.
- BINNI, Walter, 1947, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina, D'Anna.
- CARDUCCI, Giosue, 1936, *Opere*, Bologna, Nazz., vol. XIII.
- CASELLA A., G. RONCHI y E. VARASI (eds.), 1974, *Ludovico Ariosto. Commedie*, Milano, Mondadori, vol. IV.
- CATALANO, Mario, 1931, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki.
- CRUCIANI, Fabrizio, 1976, “Prospettive della scena: le *Bacchidi* del 1531”, en *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, Roma, Biblioteca teatrale 15-16, pp. 49-69.
- D'AMICO, Silvio (ed.), 1955, *Ludovico Ariosto. La Lena*, en *Teatro italiano. Volume I: Le origini e il Rinascimento*, Milano, Nuova Accademia Editrice, pp. 212-282.
- DOLFI, Laura, 1994, “Una fuente italiana de Las firmezas de Isabela de Góngora”, en Francisco Cerdan (coord.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, *Anejos de Criticón I*, pp. 331-342.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, 1967 (1ª 1946), *Orígenes del teatro español*, Buenos Aires, Schapire.
- FERRONI, Giulio, 1976, “La Roma ‘libera’ di Pietro Aretino. Analisi della prima *Cortigiana*”, en *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, Roma, Biblioteca teatrale 15-16, pp. 140-169.
- GARDES DE FERNÁNDEZ, Roxana, 1975, “Algunos antecedentes juveniles del Decamerón”, en *Alma Novella Marani et alii, Giovanni Boccaccio*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 53-68.
- , 1979, *El teatro de Ludovico Ariosto: La Cassaria, I Suppositi, Il Negromante, La Lena*, traducción y estudio crítico, Universidad Nacional de La Plata, inédito.
- , 1993, “Perspectiva y efectos en el teatro de Ludovico Ariosto”, en *Actas del Noveno Congreso de Lengua y Literatura Italiana*, Oberá, Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italiana (A.D.I.L.L.I.) y Universidad Nacional de Misiones, pp. 103-116.
- JAMMES, Robert, 1967, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Université de Burdeos.
- , 1992, “Las didascalias en el teatro de Góngora”, en Michel Moner y Michel Lafon (eds.), *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVI-XX<sup>ème</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, CERHIUS, pp. 143-159.

- PIROMALLI, Antonio, 1953, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, Firenze, La nuova Italia.
- RUFFINI, Franco, 1976, “Analisi contestuale della *Calandria* nella rappresentazione del 1513. Il luogo teatrale”, en *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, Roma, Biblioteca teatrale 15-16, pp. 70-139.
- SANTORO, Mario (ed.), 1989, *Ludovico Ariosto. Opere. Volume 3: Carmina, Rime, Satire, L'Erbolato*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- SEGRE, Cesare (ed.), 1954, *Ludovico Ariosto. Opere minori*, Milano, Ricciardi.
- , 1976, *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Milano, Feltrinelli.
- TOFFANINI, G., 1929, *Il cinquecento*, Milano, Vallardi.