

EL «NEGROMANTE»: SÁTIRA SOCIAL Y VIDA COTIDIANA

María Teresa Navarro Salazar
UNED

Aunque con frecuencia se habla de Ludovico Ariosto casi exclusivamente para asociarlo a su gran Poema el *Orlando Furioso*¹, lo cierto es que el autor ferrarés juega un papel de máxima importancia en el conjunto literario italiano, debido a lo polifacético de su producción. Ariosto destaca singularmente en el panorama de las letras italianas por tres distintas razones: la importancia que se concede al conjunto de su obra, el haber sido el verdadero creador de un género literario y el haber jugado un notabilísimo papel en la polémica sobre *la questione della lingua*.

Cuando se hace referencia a los grandes de la literatura italiana, se menciona siempre a Dante, Petrarca, Boccaccio, a Ariosto, Tasso, Leopardi y Manzoni, escritores, todos ellos, que han destacado sobre los demás por el valor de conjunto que se asigna a su obra. No se han limitado a cultivar un determinado género literario, sino que han abordado muy distintas formas de expresión. El nombre de Dante se asocia siempre a la *Commedia*, pero no se pueden olvidar ni sus obras líricas, ni sus tratados latinos, y lo mismo sucede con los demás autores citados. Parecido es el caso de Ariosto,

¹ Tendencia que se remonta a De Sanctis, y que pese al trabajo de Carducci (*Dello svolgimento della letteratura nazionale, 1868-71. L. A. e le sue prime commedie*, 1874) que estudió la poesía y las comedias, continuó con la escuela idealista de Croce que volvió a centrar la crítica únicamente en el Poema. Sobre las posiciones críticas relativas al conjunto de la obra cfr. Ariosto, *El nigromante* (ed. bilingüe), Barcelona, Bosch, 1976. Introducción, traducción y notas de M. T. Navarro Salazar, pp. 33-35.

para el que su obra maestra el *Orlando Furioso*, supone el final de un camino que empieza con las *Commedie*².

En segundo lugar, Ariosto está considerado por la crítica como el verdadero creador de un género literario de gran tradición en Italia: el Poema caballeresco o de caballería. El *Furioso* es una continuación del *Orlando innamorato* de Boiardo y se inicia precisamente donde aquél acaba, pero nuestro poeta hace que confluyan en éste todos sus sentimientos, sus experiencias de hombre de corte y su necesidad de evasión, resolviéndolo todo con una tal capacidad imaginativa, que alcanza cotas inimitables. Cuando Tasso publica en 1581 la *Gerusalemme liberata* ya se ha celebrado el concilio de Trento y la verdad histórica se impone como freno a la ferviente imaginación del pobre Torquato Tasso, hasta el punto de que su gran poema es considerado el poema de la Contrarreforma. Todo ello se alía contra este segundo poema de caballería, impidiéndole que alcance la mesura y la armonía que fluyen del poema de Micer Ludovico, en el que se reflejan y subliman los valores y el espíritu de un renacimiento ya maduro.

Por otra parte, el siglo XVI italiano es foco de polémicas literarias y lingüísticas, una de ellas sobre Petrarca y el petrarquismo, que rebasó los límites de la propia Italia³, pero la fundamental, en la que Ariosto toma parte activa, es la que se centra en torno a la llamada *questione della lingua*. El punto de partida de esta secular polémica, que todavía hoy mantiene una contrastada vigencia, encuentra su base en dos hechos bien definidos: la evidencia de que la norma lingüística es incierta y la necesidad de contar con un modelo literario de expresión que sea común a toda Italia, en suma, con una lengua literaria de alcance nacional.

A finales del siglo XV las grandes monarquías europeas aparecen ya claramente configuradas y poseen además una lengua nacional. En Italia, sin embargo, durante el siglo XV muchas obras literarias todavía se seguían escribiendo en dialecto⁴. El florentino, que no dejaba de ser más que un dialecto, pero eso sí, un dialecto extraordinariamente prestigiado, se había visto encumbrado al rango de lengua literaria por el simple hecho de que Dante, Petrarca y Boccaccio lo habían utilizado en sus obras. En las primeras décadas del siglo XVI, surge la preocupación por la carencia de un

² Su producción en latín abarca los años 1494-1503 y comprende sesenta y siete composiciones. En cuanto a la producción en italiano, si nos atenemos a las *Rime* de segura atribución, escribó cinco canciones, 41 sonetos, 12 madrigales, 27 capítulos y dos églogas, que el poeta ni ordenó ni publicó. Las *Satire* fueron compuestas entre 1517 y 1524, y las *Commedie* entre 1508 y 1531.

³ El petrarquismo se abre camino en España de la mano de Boscán y Garcilaso y paradigmáticamente, el terceto dantesco entra en nuestro país «no gracias a Dante, sino a Petrarca y los petrarquistas del siglo XVI. Arce, J. *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 160.

⁴ Migliorini, B. *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1983 (6 ed.), pp. 271-281.

medio común de expresión y la búsqueda de un modelo único que pueda ser imitado por todos. Los modelos propuestos son tres: el patrocinado por Pietro Bembo, que propone la vuelta a Dante, Petrarca y Boccaccio por considerarlos los máximos exponentes de la elegancia literaria⁵; el que defiende una lengua cortesana, de tipo ecléctico, más o menos inspirada en una koiné de tipo cortesano, defendida por Castiglione⁶, y en tercer lugar la corriente toscana que propone la imitación del florentino, pero no el del siglo XIV, sino el florentino vivo del siglo XVI, al que considera el modelo ideal⁷.

Pues bien, Ariosto, siguiendo las normas dictadas por Bembo, que propugnaba la tesis de la supremacía del florentino literario, toma la determinación de abandonar su dialecto padano para convertirse en cultivador de un florentino ilustre, en un proceso de maduración que le lleva a rehacer la segunda edición del *Furioso*⁸. Pero el mérito principal de Ariosto estriba en que fue uno de los primeros en llevar a cabo dicha elección con una resonancia de gran alcance, porque si existen términos italianos que han tenido eco en la península, incluso entre gente poco instruida durante los siglos anteriores a la unificación de Italia, se debe en gran parte a la inmensa difusión popular de las fabulosas historias de Orlando que se narran en las octavas del gran poema⁹.

De la misma forma que el poeta se movió en el centro de la vida literaria de su época, tampoco permaneció ajeno, y en algunos casos fue testigo directo, de los cambios históricos que se desarrollaron en Italia a lo largo del siglo XVI. Ariosto nació en 1474 y murió en 1533, le tocó, pues, vivir una época azarosa y difícil de la historia política italiana. Cabe recordar que con la muerte de Lorenzo el Magnífico, ocurrida en 1492 se produce la desestabilización política de Italia. Ya a finales del siglo XV, se habían ido afirmando en Europa las grandes monarquías que consideraban a los estados de Italia fácil presa de sus ambiciones. La decisión del Papa Alejandro de favorecer la creación del Ducado de Romaña para su hijo César Borja, las inestables alianzas entre Florencia y los reyes de Francia, el poder de la república de Venecia, las pretensiones de Maximiliano sobre la península, etc., no son más que una suma de situaciones que precipitaron la presencia de ejércitos extranjeros en suelo italiano, convirtiendo a Italia en

⁵ Bembo, P. *Prose della volgar lingua*, Venezia 1525 (aunque los libros primero y segundo estaban ya preparados desde 1512).

⁶ En el libro primero de *El Cortegiano*, capp. 28-40.

⁷ La tendencia inspirada en el uso del florentino vivo está representada entre otros autores por Tolomei, Bartoli, Gelli, Giambullari, etc.

⁸ Las tres ediciones del poema fueron publicadas en 1516, 1521 y 1532.

⁹ La difusión y aceptación de los personajes del *Orlando* ha sido tal a nivel popular que ha dado lugar a la creación de un género teatral en Sicilia, los *Pupi siciliani*, interpretado por marionetas, cuyos protagonistas son siempre Orlando, su primo Rinaldo y la bella Angélica.

un campo de batalla donde se desarrollaron hechos tan crueles como los saqueos de Prato en 1512 o el más famoso de Roma, en 1527. Durante el período que media entre 1498, fecha de la *calata* de Carlos VIII de Francia hasta 1559, fecha en la que por el tratado de *Cateau-Cambresis* se firma la paz entre españoles y franceses, Italia vive en continua guerra.

El ducado de Este, como otros muchos pequeños estados de la península, se ve abocado a tejer una compleja red de alianzas y a Ariosto, como servidor de los duques, le toca hacer de mediador entre la casa de Ferrara y el Papado, arrojando ciertos peligros¹⁰. El poeta ferrarés, amante de la vida sedentaria y de los viajes en la fantasía y no en la realidad¹¹, se ve forzado contra su voluntad a tomar parte activa en la vida política como gobernador de la Garfagnana, región poblada de criminales¹², y de nada le sirve quejarse de que el servicio a la casa de Este, primero junto al cardenal Hipólito y más tarde junto al duque Alfonso, le impida trabajar como a él le gustaría.

No obstante, si en algunas ocasiones la corte de Ferrara le procuró ciertos sinsabores y le obligó a vivir en tensión tomando decisiones en contra de la voluntad de sus señores¹³ —y tales fueron la de no acompañar al cardenal Hipólito en su viaje a Hungría para tomar posesión de la diócesis de Eger, o rechazar la oferta de convertirse en embajador del duque Alfonso ante el papa Clemente VII—, no es menos cierto que Ariosto había encontrado allí otros muchos alicientes y compensaciones.

LA CORTE DE FERRARA

La familia de los Este y en especial el cardenal Hipólito, para el que Ariosto trabajó durante años, sentía una pasión extraordinaria por todo lo que fueran festines, bailes, disfraces, fiestas y espectáculos, que en la mayoría de las ocasiones tenían mucho más de mundano que de artístico.

¹⁰ Concretamente en 1512, cuando falla el intento de reconciliación entre los Este y el pontífice, al no querer el duque Alfonso integrarse en la liga antifrancesa propuesta por el papa, el poeta se ve obligado a huir de Roma disfrazado de criado, para salvar la vida.

¹¹ *Satira III. A Messer Annibale Malagucio*, mayo 1518, vv. 55-57. «Chi vuole andare a torno, a torno vada:/vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna;/a me piace abitar la mia contrada».

¹² En la *Satira IV. A Messer Sismondo Malegucio*, febrero 1523, Ariosto refiere la situación en la que se encuentra la provincia rebelde de Garfagnana: «da la sedizion che ci soggiorna» y la falta de ayuda y de recursos por parte de Ferrara.

¹³ Peligro del que era consciente como refleja el terceto: «Pazzo chi al suo signor contradir vole,/se ben dicesse c'ha veduto il giorno/pieno di stelle e a mezzanotte il sole». *Satira I. A Messer Alessandro Ariosto et a Messer Ludovico da Bagno*, octubre, 1517, vv. 10-12.

El palacio ducal contaba con un teatro en el que, junto a los grandes señores de la corte, tomaba asiento la gente del pueblo para gozar de las representaciones. En el año 1489 Ariosto había asistido a la *Sagrada representación de la pasión de Cristo*, puesta en escena según el sistema medieval de escenario múltiple. También había tenido la ocasión de asistir a espectáculos teatrales de todo tipo que, siguiendo el gusto académico, se representaban en el palacio ducal: comedias traducidas de Plauto y Terencio¹⁴, églogas, escenas pastoriles, etc., en las que había tomado parte activa en calidad de actor y traductor.

En el escenario del teatro de palacio, cuyo telón inmóvil representaba el fondo de una calle o plaza flanqueado por dos filas de casas¹⁵, se estrenó en 1508 la primera comedia de Ludovico Ariosto: la *Cassaria*.

LA COMEDIA RENACENTISTA

La comedia italiana del Renacimiento nace como imitación de los modelos clásicos de teatro, especialmente plautinos y terencianos. Cuando los autores renacentistas vuelven su mirada hacia el teatro clásico buscando modelos para imitar se ven forzados, en cierta manera, a recurrir a las comedias de Plauto y de Terencio, porque, la comedia griega de Aristófanes iba tan específicamente unida a los acontecimientos de su ciudad y de su tiempo, se basaba de tal manera en lo que podríamos llamar el cotilleo del *aquí y ahora* de una determinada ciudad, que resultaba prácticamente inimitable. Por entonces Menandro era conocido tan sólo a través de las alabanzas estereotipadas de sus comentaristas¹⁶, así que los humanistas siguieron los pasos de la *nueva comedia ática*, imitada ya por los latinos. Es decir, que se obtuvo un teatro que suponía la imitación de una imitación.

Encontramos, pues, en la comedia renacentista todos los elementos anteriores, tanto en lo que se refiere a la temática como en lo que atañe a los personajes.

El argumento de la comedia se desenvuelve siempre alrededor de los amorsos y caprichos de ciertos jóvenes más o menos calaveras que persiguen

¹⁴ En 1429 Niccolò Cusano había descubierto el *Codice Orsiniiano* con 12 comedias de Plauto desconocidas durante la Edad Media y en 1433 Aurispa descubre un códice con los comentarios hechos por Donato en el siglo IV a las comedias de Terencio, publicado en Strasburgo en 1470.

¹⁵ Un tipo de perspectiva común a muchos espectáculos de corte que ha quedado perpetuada en el famoso Teatro Olímpico de la ciudad de Vicenza, diseñado por Palladio en 1580.

¹⁶ El descubrimiento de amplios fragmentos del teatro de Menandro no se verificó hasta 1907.

a las doncellas y a las cortesanas en competencia con viejos avaros, que se convierten en sus rivales en el mismo capricho amoroso.

Las situaciones se resuelven más o menos favorablemente con la ayuda de criados intrigantes y embrollones que, so pretexto de ayudar a sus amos acaban llevándose el agua a su propio molino. Fiel ejemplo es el personaje encarnado por *Nibbio*, el criado del astrólogo. A veces, las aventuras amorosas degeneran en aventuras eróticas de bajo rango en las que aparecen tipos clásicos como son el mercader de esclavos, el parásito, el rufián, la alcahueta y otros tipos como el fanfarrón, el adulador, el charlatán, el mentiroso, etc., personajes que luego se estereotipan en la *Commedia dell'arte* y posteriormente en el teatro europeo.

Algunos autores sostienen que existe un parecido entre el clima moral del siglo XVI y el del mundo representado en las comedias clásicas. Si lo miramos desde un prisma actual, las situaciones que presentan estas comedias: raptos, disfraces, engaños, la hija desconocida a quien la madre reconoce por una prenda, nos parecen inverosímiles. Sin embargo, eran bastante frecuentes entre los griegos que vivían en pequeñas ciudades de la costa, expuestos a las incursiones de los piratas. Pues bien, en Italia el siglo XVI fue también un siglo de piratas y aventureros, por lo que no es imposible que se llegaran a crear situaciones similares. Es de notar que en regiones del Sur de Italia como Calabria, la población estuvo durante varios siglos asentada en las zonas montañosas puesto que las costas estaban constantemente en peligro por las incursiones de extranjeros.

Pero, aunque la comedia renacentista imita en un principio fielmente a la comedia clásica, no sólo se nutre de ella sino que incorpora elementos nuevos procedentes de la tradición *novellistica italiana*¹⁷, incluyendo nuevos tipos y modelos que entonces estaban de actualidad y que, en algunos casos se convertirán en prototipos, tal es el caso del doctor Cleandro (*I Suppositi*), personaje sobre el que luego se construirán otros típicos de la comedia del XVI y XVII, como el Pedante, el Doctor y el Notario.

Aporta además otro elemento: la inclusión de la vida contemporánea de sus personajes, acontecimientos, aspiraciones y costumbres que se presentan cada vez más directamente a la comunicación de los espectadores.

¹⁷ Es decir *delle novelle*, especialmente del *Decamerón* (novela séptima, jornada séptima para *I Suppositi* y novela séptima, jornada segunda para la *Lena*), que a su vez estaba inspirado en la antigua tradición *novellistica*.

Ariosto comienza su carrera de autor teatral en la época en la que formaba parte de la compañía de jóvenes actores que, bajo el mecenazgo de Hércules I de Este, representaban comedias clásicas. Su primera composición teatral data de 1493¹⁸, pero no escribe su primera comedia hasta quince años más tarde, cuando, después de haber realizado distintas versiones de Plauto y Terencio, se considera ya maduro para hacerlo.

Con la creación de sus comedias responde a ese gusto del espectáculo tan sentido en Ferrara. Revela su inclinación por las situaciones imprevistas, entrelazando equívocos y golpes de escena, supliendo con la acción la falta de profundidad psicológica de sus personajes, pero inventando complicadas intrigas que conducen a soluciones inesperadas para el espectador.

A su afición temprana por el teatro como experiencia literaria y reflejo de vida real y a la enorme pasión de la corte estense por el teatro latino, hay que añadir la intención de restaurar el teatro clásico en toda su dignidad para analizar los tres pilares sobre los que se apoya el teatro de Ariosto. Su formación de humanista le lleva a rehabilitar el teatro, sacándolo de la rudeza popular medieval todavía existente en la comedia humanista, y a desembocar en la creación de la comedia como conjunto armónico, difícilmente superado.

Las comedias conservan la estructura, las situaciones y los tipos del género clásico, pero como él mismo confiesa en el prólogo de *I Suppositi*, les añade un contenido descriptivo de la vida contemporánea, realista, ameno y colorido y además introduce rasgos polémicos y satíricos que contribuyen a dar a la fábula un aire de modernidad. Y especialmente algunas páginas del *Negromante* y la *Lena* destacan por un tono de moralidad implícita y de sátira aguda y campechana.

Estas dos últimas comedias resultan las más originales, puesto que superan la mera imitación de los clásicos, para aportar características concretas de un momento histórico específico, y de unas determinadas condiciones sociales. Estas circunstancias sociales, conocidas y vividas por el espectador y el tratamiento de temas literarios tradicionales, bien sean del filón satírico, bien de las *novelle*, contribuyen a situar a la comedia como enlace entre autor y espectador.

Apoyándose en su experiencia de hombre de teatro, actor, traductor y escenógrafo, armoniza íntimamente escritura y traducción escénica. Se niega a hacer concesiones al público a costa de rebajar las metas artísticas en

¹⁸ Se trata de la *Tragedia de Tisbe*, perdida, de temática ovidiana que puede adscribirse al tipo de fábulas mitológicas en las que ya habían trabajado Niccolò da Correggio y Boiardo.

beneficio de una mayor grandiosidad. En su trayectoria se da una búsqueda constante de perfección, manifestada en la investigación métrica y estilística, en la ambientación escénica y en la caracterización psicológica. La consecución de este conjunto armónico le lleva a rehacer sus dos primeras comedias¹⁹, redactándolas en verso, forma que ya había utilizado para el *Negromante* y la *Lena*.

El metro utilizado por Ariosto es un metro de su invención; su finalidad es afirmar la forma de la comedia como género literario elevado, como armonización de sus partes en la unidad del metro. Para ello crea el endecasílabo esdrújulo porque, además de reproducir el ritmo del senario yámbico propio de la comedia latina, es apto para reproducir el ritmo sostenido de la conversación cotidiana. En realidad, sustentó su invención, no en la reconstrucción de una prosodia basada en sílabas breves y largas, sino en la búsqueda de metros rítmicos italianos que fueran análogos a los prosódicos latinos.

Aunque los teóricos del XVI defendían el uso del verso, siguiendo el ejemplo de los clásicos, muchos de los autores de comedias no compartían esa teoría, y salvo Cecchi que llevó a cabo una reelaboración en verso de las comedias que originalmente había escrito en prosa, la experiencia inventada por Ariosto no fue puesta en práctica por los comediógrafos de la época. El mismo Machiavelli afirmaba que la prosa era más acertada puesto que está más cerca de la lengua hablada y resulta cómicamente más eficaz. A pesar de ello, algunos críticos²⁰ no dudan en afirmar que Ariosto consiguió imprimirle al verso un movimiento fácil y reposado, muy próximo al de la conversación coloquial, adecuándolo a las exigencias del género, tal y como él lo entendía.

Tradicionalmente uno de los límites que sirve para fijar la frontera entre la comedia humanista y la comedia erudita es el uso del italiano; siguiendo esta división la primera comedia erudita en verso es la *Comedia di Amicitia*²¹ y la primera en prosa *Formicone*²². Sin embargo, a pesar de la precedencia temporal de estas dos comedias en italiano, Ariosto está considerado sin discusión como el verdadero creador de la comedia erudita.

Las decisiones lingüísticas de los autores de comedias del *Cinquecento* son fruto, sólo en parte, de elecciones teóricas determinadas de ciertos modelos. En esas decisiones influyen, además de las tendencias lingüísticas del autor y de su posición en torno a la *questione della lingua*, la valoración del

¹⁹ La *Cassaria* en prosa se estrenó en 1508, la segunda versión, en versos endecasílabos esdrújulos se puso en escena en 1529. *I Suppositi* fue redactada en prosa en 1509 y en verso entre 1528 y 1531.

²⁰ Natalino Sapegno, *Historia de la literatura italiana*, Barcelona, Labor, 1964, p. 166.

²¹ De Jacopo Nardi, editada en Florencia en 1497.

²² De Publio Filippo Mantovano, representada en Mantua en 1503.

gusto del público, lo que exige, lo que espera y sus hábitos lingüísticos. Ariosto inicia la búsqueda de una lengua adecuada a la materia cómica, porque sin ella la ambición de emular a los clásicos resulta inútil. Según el Prólogo de la *Cassaria* (1.ª redacción): «La vulgar lingua, di latino mista / è barbara e mal culta; ma con giochi / si puó far una fabula men trista», el autor reconoce que la «lengua vulgar» no está todavía a la altura del latín puesto que es un instrumento todavía en vías de perfeccionamiento, sin una norma definitivamente establecida.

Por mérito de Ariosto, la lengua italiana saca a la comedia del reducido ámbito de élite cortesana renacentista, que la había circunscrito a ciertos sectores minoritarios, sin que llegara a entrar en contacto con el pueblo. El autor, sirviéndose de la «lengua vulgar», hace posible la comprensión y posterior identificación por parte del pueblo con unos personajes que hablan de las mismas cosas que ellos y se expresan también como ellos, utilizando en muchos casos la jerga.

Al principio el lenguaje es voluntariamente popular, y aun después en las redacciones posteriores siempre mantiene un tono familiar, acentuando con frases en jerga el carácter real, con observaciones de tipo local, que sólo pueden ser captadas dentro de un determinado contexto.

En el prólogo de la primera redacción del *Negromante* alude con el término *nova* al problema concreto de los distintos dialectos italianos y explica cómo a pesar de escribir en toscano no puede perder del todo su acento padano. Añade que si los personajes de la comedia no se expresan en su lengua habitual es porque el autor ha aprendido nuevos términos en Bolonia, Florencia y Siena y en toda Toscana, y ha tratado de elaborar una lengua elegante, pero confiesa que no ha podido aprender tanto como para no delatar su pronunciación lombarda.

El Negromante

La vida contemporánea, con sus avatares históricos, la inseguridad política, los impuestos, las modas locales, la corrupción, la superchería, la credulidad humana, etc., han quedado perfectamente reflejados en esta comedia que el autor empezó en 1509, abandonó durante diez años, y terminó en 1520, a instancias del papa León X. La comedia no llegó a representarse en el Vaticano, pero la segunda edición se estrenó en el carnaval de Ferrara de 1528, con algunas modificaciones y un nuevo prólogo, ya que el primitivo estaba dedicado a León X, fallecido ya en 1521.

El personaje principal es un charlatán que se hace pasar por astrólogo, aprovechándose de la credulidad de la gente, pero que en el fondo no es más que un vulgar estafador que se burla de los demás. El argumento es el

siguiente: Cintio se casa en secreto con Lavinia para no contrariar a su protector Máximo, pero éste que ignora el matrimonio, le obliga a Cintio a tomar por esposa a Emilia. Cintio, que está enamorado de Lavinia, no consuma el matrimonio con Emilia, para que creyéndolo impotente, ésta lo repudie y él pueda volver al lado de su amada. Máximo le paga al astrólogo para que cure a Cintio de su impotencia, pero Fazio, padre de Lavinia, le paga más para que diga que la enfermedad es incurable. Otro cliente del astrólogo es Camilo, que está enamorado de Emilia, de la que todavía espera poder conquistar el corazón, lo que aprovecha el astrólogo para engañarle —burlándose de la fe ciega que ha depositado en él—, fingiendo que Emilia le ha mandado una carta. (*Acto II, escena 3, vv. 757-788.*)

ASTROLOGO	Ho ben meco una lettera ch'ella vi scrive.	
CAMILLO	Che cessate darmela?	
ASTROLOGO	La volete vedere?	
CAMILLO	Io ve ne supplico.	
NIBBIO	(Questa esser de' la lettera che scrivere gli viddi dianzi; or gli darà ad intendere che scritta di man sua glie l'abbia Emilia.)	760
CAMILLO	Di quelle man, più che di latte candide, più che di nieve, è uscita questa lettera?	
NIBBIO	(Uscita è pur di man rognose e sucide del mio padron: tientela cara, e baciala.)	765
ASTROLOGO	Prima da lo alabastro, o sia ligustico marmo, del petto viene, ove fra picciole et odorate due pome giacevasi.	
CAMILLO	Dal bel seno de la mia dolce Emilia dunque vien questa carta felicissima?	770
ASTROLOGO	Sua bella man quindi la trasse, e dièmela.	
NIBBIO	(Cosi t'avesse dato il latte mammata!)	

TEMOLO	<p style="text-align: center;">Anch'io tal volta muovola, s'io metto al fuoco o ne levo la pentola; o quando cerco al buio se più gocciola di vino è nel boccale, alor dimenola.</p>	365
CINTIO	<p>Te ne fai beffe, e ti par d'udir favole? Or che dirai di questo: che invisibile va a suo piacer?</p>	
TEMOLO	<p style="text-align: center;">Invisibile? Avetelo voi mai, padron, veduto andarvi?</p>	
CINTIO	<p style="text-align: right;">oh, bestia!</p> <p>Come si può veder, se va invisibile?</p>	370
TEMOLO	<p>Ch'altro sa far?</p>	
CINTIO	<p style="text-align: center;">De le donne e de gli uomini sa trasformar, sempre che vuole, in varii animali e volatili e quadrupedi.</p>	
TEMOLO	<p>Si vede far tutto il dì, nè miracolo é cotesto</p>	
FAZIO	<p style="text-align: center;">U' si vede far?</p>	
TEMOLO	<p style="text-align: center;">Nel populo nostro.</p>	375
CINTIO	<p>Non date udienza alle sue chiacchiere, che ci dilleggia.</p>	
FAZIO	<p style="text-align: center;">Io vo' saperlo: narraci pur come.</p>	
TEMOLO	<p>Non vedete voi, che subito un divien podestade, commissario, proveditore, gabelliere, giudice, notaio, pagator de li stipendii, che li costumi umani lascia, e prendeli o di lupo o di volpe o di alcun nibio?</p>	380
FAZIO	<p>Cotesto è vero.</p>	
TEMOLO	<p style="text-align: center;">E tosto ch'un d'ignobile grado vien consigliere o secretario, e che di comandar a gli altri ha ufficio, non è vero anco che diventa un asino?</p>	385
FAZIO	<p>Verissimo.</p>	
TEMOLO	<p style="text-align: center;">Di molti, che si mutano in becco, vo' tacer.</p>	

En el *Negromante* Ariosto critica con amable sátira los problemas de la vida cotidiana, como son los impuestos. (Acto I, escena 2, vv. 172-175.)

FAZIO	Or che si fa a Fiorenza?	
LIPPO	Si fa il solito.	
	Odo che ti sei fatto in corpo e in anima cremonese, né più curi la patria.	170
FAZIO	Che vuoi ch'io faccia? A Firenze si premeno le publiche gravezze, che resistere non vi si può: qui mi ridussi, e vivomi con la mia brigatella assai più commodo.	175

o la corrupción de Roma, (Acto II, escena 2, vv. 585-591).

ASTROLOGO	Con si poco bottin tu vuoi ch'io sgomberi? Credi tu ch'io non abbia più d'un traffico in questa terra piena di scioccaggine più che Roma d'inganni e di malizie? Che s'io mi parto sol con questo, perdomi così mille ducati, come a studio	585 590
	andassi, ov'ha più fondo il mare, a spargerli.	

o la inseguridad política debida a la situación histórica (V. Prólogo, vv. 31-38.)

	S'avete volontà pur d'informarvene, sono in piazza alcun' banchi, alcuni fondachi, alcune speziarie, che mi par ch'abbiano poche faccende, dove si riducono questi che cercan nuove, e solo intendono ciò che in Vinegia e ciò che in Roma s'ordina; se Francia o Spagna abbia condutti i Svizari, o pur i Lanzchenech al suo stipendio.	35
--	---	----

En realidad, la comedia es una vasta sátira contra la necesidad humana, contemplada desde el punto de vista de la comprensión, sin dejar por ello de ridiculizar ciertas creencias populares como la astrología, (Acto II, escena 1, vv. 526-562).

NIBBIO	Per certo, questa è pur gran confidenza che mastro Iachelino ha in sé medesimo, che mal sapendo leggere e mal scrivere
--------	--

faccia professione di filosofo,
d'alchimista, di medico, di astrologo, 530
di mago, e di scongiurator de spiriti;
e sa di queste e de l'altre scienze
che sa l'asino e 'l bue di sonar gli organi;
benché si faccia nominar lo astrologo
per eccellenza, si como Virgilio 535
il poeta, e Aristotele il filosofo;
ma con un viso più che marmo immobile,
ciance, menzogne, e non con altra industria,
aggira et aviluppa il capo a gli uomini;
e gode, e fa godere a me (aiutandoci 540
la sciocchezza, che al mondo è in abbondanza)
l'altrui ricchezze. Andiamo come zingari
di paese in paese; e le vestigie
sue tuttavia, dovunque passa, restano,
come de la lumaca, o per più simile 545
comparazion, di grandine o di fulmine;
sì che di terra in terra, per nascondersi,
si muta nome, abito, lingua e patria.
Or è Giovanni, or Piero; quando fingesi
greco, quando d'Egitto, quando d'Africa; 550
et è, per dire il ver, giudeo d'origine,
di quei che fur cacciati di Castilia.
Sarebbe lungo a contar quanti nobili,
quanti plebei, quante donne, quanti uomini,
ha giuntati e rubati, quante povere 555
case ha disfatte, quante d'adulterii
contaminate, or mostrando che grvide
volesse far le maritate sterili,
or le suspizioni e le discordie
spegner che tra mariti e mogli nascono. 560
Or ha in piè questo gentiluomo, e beccalo
meglio che frate mai facesse vedova.

o también tendencias literarias como el petrarquismo, tan exageradamente en boga durante el siglo XVI. (Acto II, escena 3, vv. 804-822.)

ASTROLOGO	Leggetela.	
CAMILLO	Leggola.	
	<i>Signor mio car...</i> Non dovea questo titolo darmi, ch'io le son servo.	805
ASTROLOGO	Seguite.	
CAMILLO	<i>Unica speranza mia.</i> O parola meliflua!	
ASTROLOGO	Anzi pur zucariflua, che ignobile è il mel.	

CAMILLO	Voi dite il ver.	
ASTROLOGO	Seguite.	
CAMILLO	<i>O anima mia, o vita mia, o luce mia! Mi cavano queste parole il cor. Vi prego e supplico per quanto ben mi volete... Fortissimo scongiur!</i>	810
NIBBIO	(Debbe esser materia difficile, che vien di parte in parte comentandola.)	
CAMILLO	<i>E per l'amor, che grande e inestimabile io porto a voi, facciate quanto intendere a bocca da mia parte il nostro astrologo vi farà: né pensate già di prenderci scusa, che né impossibil, né difficile è però questo ch'io vi fo richiedere. Se sète mio, come io vostra, chiarimene può questa pruova. State sano e amatemi.</i>	815 820

En la segunda redacción el diálogo adquiere plenitud, y el desarrollo de la peripecia adquiere también una gradación más observada, por lo cual el gusto por la palabra inteligente y astuta toma un mayor relieve. Véase como ejemplo el discurso del astrólogo: Acto II, escena 2, vv. 638-691.

ASTROLOGO	Deh! insegnami pur altro che di mugnere le borse, che gli è mio primo esercizio. Non vo' che trenta fiorini mi tolghino seicento, e più. Quegli argenti mi toccano il cuor. Bisogna un poco che si menino le cose in lungo, fin che giunga un commodo di levar netto. In tanto non ci mancano altri babbion, che ci daran da vivere. Sono alcuni animali, de i quali utile altro non puoi aver che di mangiarteli, come il porco; altri sono che, serbandoli, ti danno ogni di frutto; e quando all'ultimo non ne dan più, tu te li ceni o désini, come la vacca, il bue, come la pécora; sono alcuni altri, che vivi ti rendono spessi guadagni, e morti nulla vagliono, come il cavallo, come il cane e l'asino. Similmente ne gli uomini si truovano gran differenze. Alcuni, che per transito, in nave o in ostaria, tra i piè ti vengono, che mai più a riveder non hai, tuo debito è di spogliarli e di rubarli subito.	640 645 650 655
-----------	--	--------------------------------------

Son altri, come tavernieri, artefici, 660
 che qualche carlin sempre e qualche iulio
 hanno in borsa, ma mai non hanno in copia;
 tòr spesso e poco al tratto a questi, è un ottimo
 consiglio, perché se così li scortico
 a fatto, poco è il mio guadagno, e perdomi 665
 quel che quasi ogni giorno può cavarsene.
 Altri ne le cittadi son ricchissimi
 di case, possessioni, e di gran traffichi:
 questi devemo differire a mordere,
 non che a mangiar, fin che da lor si succiano 670
 or tre fiorini, or quattro, or dieci, or docidi;
 ma quando vuoi mutar paese all'ultimo,
 o che ti viene occasione insolita,
 tosali allora fin sul vivo o scortica.
 In questa terza schiera è Cintio e Massimo, 675
 e Camillo, che con promesse e frottole
 in lungo meno, e menarò, fin che aridi
 non li truovi del latte: un dì poi, toltomi
 l'agio ch'esser mi paian grassi e morbidi,
 io trarrò lor la pelle, e mangeròmeli. 680
 Ora, perché Camillo, finché comodo
 mi sia di scorticarlo, m'abbia a rendere
 il latte, di verdi erbe vo pascendolo
 di speme, promettendoli d'accendere
 sì del suo amor questa Emilia, che, voglino 685
 o non voglino i suoi parenti, subito
 che lasci Cintio, non vorrà congiungersi
 ad altro uomo che a lui; e dato a intendere
 gli ho che già in questo ho fatto sì buon'opera
 che del suo amore ella si strugge; e lettere 690
 et ambasciate ho da sua parte fintomi...

Y al final, todo se resuelve favorablemente para los supuestos engañados. Pero aquí no hay vencedores ni vencidos; en las Comedias de Ariosto no hay un culpable castigado, simplemente un listo burlado por otro más listo. El astrólogo se verá por fin burlado por su criado *Nibbio*, (*milano*) que, al igual que su amo teje intrigas y le pone a tiro la caza cuando se ven las ganancias, pero que desaparece al verle las orejas al lobo. (Acto V, escena 6, vv. 2134-2150.)

NIBBIO S'io vo dietro a costui, sto in gran pericolo
 che un giorno io mi creda essere in Italia, 2135
 e ch'io mi truovi in Piccardia; ma l'ultimo
 sia questo pur ch'io il vegga, non ch'io il seguiti.
 Andar vo' all'oste per le robe, et irmene

verso Tortona, indi passar a Genova; e s'egli, como ha detto e aveva in animo, anderà in giù verso Vinegia o Padova, non so se ci potren tosto raggiugnere insieme. Or non curate se lo astrologo restar vedete al fin de la comedia poco contento; perché l'arte, ch'imita la natura, non pate ch'abbian l'opere d'un scelerato mai se non mal esito.	2140
Non aspettate che ritorni Cintio, che già buon pezzo è con la sua Lavinia: entrò per l'uscio del giardino, e Temolo lo cerca indarno per la terra. Or fateci con lieto plauso, o spettatori, intendere che non vi sia spiaciuta questa favola.	2145 2150

Concluiremos diciendo que las Comedias de Ariosto tienen que ser analizadas como un acontecimiento de gran relieve histórico cultural, porque, si bien es cierto que no fue el inventor de este género, no es menos cierto que definió las posibilidades artísticas de la moda y la tradición cómica, sacando a flote su potencial de original modernismo²³. Aunque sus comedias tienen evidentes aportaciones de Plauto y Terencio, su mérito es doble: en primer lugar, porque sirviéndose del bastidor que le proporcionaban los cómicos latinos, entretejió los argumentos basándose en los recursos que le ofrecía la tradición novelística italiana; en segundo lugar porque les reconoció a los clásicos su papel de *auctores* sin discusión, fijando unos límites claros y alejándose de la comedia humanista, equívoca, a medio camino entre traducción y adaptación.

La conjunción de elementos clásicos y modernos adquiere un gran equilibrio porque no se queda anclado en una imitación a ultranza. Frente a autores como Cecchi, demasiado apegado a la tradición clásica, Ariosto propone una superación de los clásicos, frente a la exageración de la crónica cotidiana, propia de un Aretino, apunta a un enriquecimiento de la comedia como conjunto, como organismo artístico en el que se fundan armoniosamente todos los elementos componentes.

Con Ariosto la comedia es arte, condición que perderá más tarde en el momento en el que uno de los elementos empieza a sobresalir en importancia sobre los demás.

²³ G. Innamorati, *Ariosto. Opere*, Bologna, Zanichelli, 1967, p. 20.