

## COSTUMBRISMO SATÍRICO PERUANO: LA COMEDIA *ÑA CATITA* DE MANUEL ASCENSIO SEGURA (1856)

Manuel Ascensio Segura (1805-1871) fue, según parece, criollo de segunda generación<sup>1</sup>. Nacido en Lima, luchó por el rey de España hasta la batalla de Ayacucho; posteriormente se dedicó a la difícil tarea de «fundar patria» incorporándose al ejército nacional, a la burocracia, al periodismo: consiguió su propósito de manera plena a través de la expresión escénica. Autor, a lo largo de cuarenta años, de catorce piezas todas en verso (comedias, sainetes, «juguetes»), es considerado unánimemente el fundador del teatro peruano. Por lo general, los críticos le han manifestado aprecio o desdén de manera directamente proporcional al mayor o menor favor de cada uno de ellos para con una dramaturgia fácil, en la cual lo ameno se conjuga con lo ético a través de un enfoque festivo, y que une el costumbrismo con el intento de conciliar, dentro de lo posible, las tensiones personales, sociales y políticas<sup>2</sup>.

Voy a ocuparme aquí de la más conocida de las obras de Segura, *Ña Catita*. Apareció en febrero de 1845 como comedia en tres actos, y fue reestrenada, ampliada con un acto más, en agosto de 1856<sup>3</sup>. Desde entonces ha gozado del favor del público, no siendo impedimento la forma versificada del texto: la mayoría de los versos son octosílabos; la estrofa más característica y lograda es la redondilla que, como es sabido, a lo largo de los siglos XVIII y XIX en Hispanoamérica se dio más que en la península.

La trama, como siempre en las piezas de Segura, no es de veras importante. La acción, que ocupa muy pocas horas, se desarrolla en Lima, dentro y delante de una

<sup>1</sup> Recojo la noticia de la entrada «Segura, Manuel Ascensio», en Maurilio Arriola Grande, *Diccionario Literario del Perú. Nomenclatura por autores*, Lima, Ed. Universo, 2ª ed. corregida y aumentada, s. a. [1980], pp. 292-297.

<sup>2</sup> No abundan los estudios sobre el autor peruano. Para algunas noticias más sobre su vida y obra, y la bibliografía activa y pasiva básica, véanse, por ejemplo: Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1991, pp. 664-665 y 680-684 (ahí se reproduce también parte de uno de los muchos ensayos que al comediógrafo dedicó Luis Alberto Sánchez); y Jesús-Antonio Capellán de la Cruz, «El teatro», en Felipe B. Pedraza Jiménez (coordinador), *Manual de literatura hispanoamericana. II. Siglo XIX*, Pamplona, Cenlit Ed., 1991, pp. 518-521.

<sup>3</sup> Manejo la edición definitiva incluida en Gerardo Luzuriaga y Richard Reeve (compiladores), *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 251-354. Una selección de la pieza puede encontrarse, junto con comentarios de poca monta, en Carlos Miguel Suárez Radillo, *El teatro romántico hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1993, pp. 291-301.

vivienda de la clase media acomodada. Doña Rufina quiere casar a su hija Juliana con don Alejo, un caballero que la ha deslumbrado con sus maneras extranjerizantes y estrafalarias; sin embargo, la joven está enamorada de su coetáneo Manuel, y su padre, don Jesús, la apoya por haberse empeñado tiempo atrás en proteger a dicho mozo. El conflicto, pues, embiste a los padres de Juliana, y la armonía familiar, que nunca ha sido buena, pelagra. En la cuestión se entremeten otros, entre los cuales Ña Catita, una alcahueta que ofrece sus servicios contemporáneamente a todos, hasta que se descubre que don Alejo ya tiene esposa en el Cuzco y todo se arregla.

Lo que más interesa en *Ña Catita*, igual que en las demás obras de Segura, son la gracia costumbrista, el bonario propósito satírico y la finalidad moral. Veamos, rápidamente, como se realizan.

Empezamos con la descripción de las costumbres. Por lo que se refiere, digamos, al mundo físico - esto es, trajes, ambiente, enseres domésticos, etc. -, de veras hay muy poco. Sólo encontramos una referencia a la afición del dueño de la casa a los atuendos antiguos - la capa - y la opuesta debilidad de don Alejo para con las indumentarias modernas<sup>4</sup>. Los dos elementos deben ser enlazados más con la presentación de las costumbres morales y sociales que con el intento de «pintar» un ambiente. Que Segura tenga esta voluntad es dudoso, porque también en la vertiente del lenguaje, donde el autor por el contrario se luce por extenso, la cosa es problemática. En efecto, ahí se puede descubrir un triple registro: popular, medio, erudito. Resulta que lo popular - presentado principalmente a través de los personajes de Ña Catita y de la sirvienta Mercedes (el otro criado no tiene relevancia alguna) y, a veces, también a través de los cónyuges - sólo en parte se encarna, por lo menos en esta pieza, en castizas expresiones limeñas. Estas últimas, desde luego, no están ausentes, pero no abundan y, de todos modos, no consiguen caracterizar de veras la obra<sup>5</sup>. El registro popular se logra más a través de la repetición constante de refranes, sentencias y frases hechas pertenecientes al común patrimonio lingüístico del mundo hispanohablante y gracias a la distorsión de los vocablos cultos y al efecto cómico que

<sup>4</sup> «ALEJO. - Usted va de *promené*,/ según lo que viendo estoy./ ¡Pero con capa...! ¿Quién usa/ ya ese ropaje español?/ Parece que usted viviera/ en los tiempos de Godoy./ JESÚS. - Yo me visto como quiero./ RUFINA.-¡Qué respuesta! ¡Cuándo no!/ ALEJO. - Póngase usted un *Lord Ragland* que es el traje *comme il faut*;/ donde *Rosack* compré el mío,/y pintado me salió./ [...]». *Ña Catita*, ed. cit., acto I, escena II, pp. 257-258.

<sup>5</sup> Por lo general, dichas palabras - cambullón, zampalimones, chirisuya, chunchos, etc. - están en cursiva en la edición que manejo, igual que las palabras latinas, francesas, etc. (y sería interesante cotejar cómo las puso Segura en sus manuscritos). Además, no faltan expresiones que, sin ser locales, resultan fuertes y castizas: por ejemplo, doña Rufina no tiene recelo en referirse a su hija como «[...] parece/ un gallito, la muy puerca.» (Acto I, escena VII, p. 270).

produce la versión macarrónica de las expresiones latinas o su extravagante explicación<sup>6</sup>: ambos recursos no tienen especial ni exclusiva relación, pues, con las costumbres de Lima. Por su parte, el registro medio del lenguaje - el de la mayoría de los diálogos entre los personajes - no presenta elementos significativos, mientras sí los tiene el nivel que podríamos llamar erudito. Este se da tanto a través del abundante empleo que hace don Alejo de las palabras extranjeras (la gran mayoría francesas, algunas inglesas y pocas italianas) como, especialmente, con el recurso masivo a palabras proparoxítonas, la mayoría de las cuales tiene o aparenta tener un origen culto, como puede verse por el fragmento siguiente:

ALEJO. - ¡Ave María!  
 ¡Aquí Ña Catita! ¡Cáspita!  
 (Desollando está algún prójimo.)  
 CATITA. - ¡Hola! ¿Cómo va la brújula?  
 ALEJO. - Si sigue el viento tan próspero,  
 pronto echaremos el áncora.  
 CATITA. - ¿De veras? ALEJO. - De  
 un modo sólido  
 van las cosas a su término.  
 CATITA. - El ataque ha sido sófero.  
 Según lo ha expuesto la silfide...  
 ALEJO. - Está contra mí hecha un fósforo<sup>7</sup>.

El éxito humorístico es indudable pero se consigue, una y otra vez<sup>8</sup>, a costa de la verosimilitud y de la coherencia de los personajes, porque parece muy improbable que Catita pueda manejarse a sus anchas con términos como sindéresis, energúmeno, atónito, estrambótico, verídico, báculo, vástagos...<sup>9</sup> Análogamente, reparos apenas inferiores hay que oponer al autor por lo que se refiere a don Jesús, cuyo carácter de «peruano viejo» poco se concilia con la presencia en su boca de palabras igualmente raras. Hay que hacer hincapié, además - abordo aquí de pasada el plano de la comunicación -, en que el efecto

<sup>6</sup> Doy sólo dos ejemplos. El primero atañe a la ignorancia de la madre de Juliana: «ALEJO. - ¡Oh, no! Son del principado de Hese./ RUFINA - ¿De ése? ¡qué nombre tan raro!/ALEJO. - Si usted gusta llámelo *equis*.» (Acto III, escena XII, p. 318). El segundo se relaciona con la de la alcahueta: «CATITA. - [...] /Necesitas *caret lege*; / esto es, la necesidad/ tiene la cara del hereje.» (Acto III, escena XIV. 323).

<sup>7</sup> Acto II, escena XIV, p. 288.

<sup>8</sup> Además de en el fragmento indicado arriba, donde la serie de esdrújulos continúa por toda la escena (*ibidem*, pp. 288-290), el autor demuestra aún mejor inspiración, empleando igual recurso, en la escena I-IV del acto III, pp. 300-303.

<sup>9</sup> Cfr. *passim*, los diálogos de las escenas citadas en la nota anterior.

cómico se logra por el autor manejando el lenguaje desde una posición de superioridad y a costa del público menos culto que asistía al estreno, porque es imposible que el gallinero limeño, igual que el de México o el de Madrid o el de Sevilla, supiera el significado de las expresiones latinas o de los abstractos substantivos científicos.

Veamos ahora qué costumbres morales y sociales se describen en la pieza. Los argumentos principales son tres: la lucha de los sexos, la falsa beatería, y la afectación extranjerizante. Contrariamente a lo que se podría pensar por el título de la obra, su eje es el primer argumento, el único que presenta también algunos corolarios. Si las escenas que describen el amor entre los dos jóvenes, y el intento de don Alejo de gozar de Juliana aprovechando las ambiciones de la madre de esta última, resultan muy conocidas o están desarrolladas con aproximación y hasta burdamente, las que describen la conflictiva relación de los cónyuges presentan algún que otro rasgo de interés. Desde luego, no es que sea nueva la presentación que Segura hace de los malos efectos que, andando el tiempo, produce la debilidad excesiva del hombre frente a la petulancia, mal genio o excesiva ambición de la mujer. Sin embargo, ocasionalmente el comediógrafo llega a representar con acierto la tragedia de la obligada convivencia de dos personas que ya no se aguantan<sup>10</sup>. Además, al intentar doña Rufina mudarse de casa separándose del marido, el temporal consentimiento de don Jesús a aceptar el hecho y devolver a la esposa su dote, parece proponer el derecho de la mujer a seguir su voluntad y la posibilidad de disolver de manera pacífica y con mutuo asentimiento las parejas imposibles<sup>11</sup>. Lástima que dichos elementos estén sólo enunciados y que semejante problemática - anticipación del sucesivo teatro realista burgués - resulte únicamente rozada: pronto, en efecto, como si de repente se diera cuenta de haberse metido por una senda peligrosa, Segura da marcha atrás e, introduciendo los buenos pero improbables oficios del amigo Juan, consigue milagrosamente que el matrimonio haga las paces<sup>12</sup>.

La descripción de la hipocresía beata está, en conjunto, poco lograda. La comparación de Ña Catita con sus antecedentes más famosos, Trotaconventos y Celestina, es un tópico de la crítica pero no por eso cesa de ser impertinente. La peruana no es sino una alcahueta cohibida y sin ideas ni artimañas: según parece, sus móviles intelectuales, materiales y morales son modestísimos y se contenta de una lismonita, de un chocolate o de tomar un poco de caldo, así que sólo actúa para escurrir el bulto y ni siquiera persigue de veras y con coherencia, por codicia o por maldad, la realización de amores ilícitos o dificultosos.

<sup>10</sup> Por ejemplo, acto II, escenas XX - XXII, pp. 294-298.

<sup>11</sup> Acto IV, escenas VIII y XVII, pp. 341-342 y 352-353.

<sup>12</sup> Merece la pena observar que la esposa de don Jesús promete en adelante no tanto ser obediente sino mostrarse tal, y la criada expresa hasta sus dudas al respecto: «RUFINA. - Siempre sumi sa a tu lado/ haré que todos me vean./JUAN. - No hablar más de lo pasado./ MERCEDES. - (Dios quiera que éstas no sean/ promesas de enamorado.)/Telón.» Acto IV, escena XVII, p. 354.

El postrer motivo que hay que examinar es la afición a las modas que vienen del exterior. El apartado está bien desarrollado a pesar de lo fácil que era dar en el blanco, como hemos visto hace un momento a propósito de las prendas de vestir. De entre los numerosos elementos que se podrían señalar, por lo menos merece la pena destacar la gracia con que se toma el pelo a la imitación limeña de inclinaciones y posturas románticas. Esto se realiza cuando don Alejo se refiere a Juliana llamándola Julieta, y es prontamente imitado en eso por doña Rufina suscitando la ira de su marido<sup>13</sup> o cuando, en un sucesivo paso, se realzan más bien aspectos prerrománticos:

RUFINA. - ¡Qué! ¿Padece usted de esplín?  
ALEJO. - ¡Ah! Si parezco un bretón;  
pero pronto se me pasa.  
Tomando un vaso *áe ponch*,  
o una copa de coñac,  
como si tal cosa estoy<sup>14</sup>.

La de Segura es, quizá, una de las primeras representaciones de lo que se llamaría más tarde huachafería, es decir, la versión muy peruana, con matices especiales, de la cursilería peninsular.

En fin, podemos preguntarnos si en el costumbrismo de la pieza caben aun aspectos más bien políticos. Contrariamente a lo que pasa en otras obras de Segura, sólo he detectado uno, bastante endeble: es la referencia al ningún control de las autoridades del país sobre libros y personas que vienen del exterior. Dicha afirmación, que Segura pone en la boca de doña Catita<sup>15</sup>, parece tener un matiz irónico cuyo sentido resulta contrario al

<sup>13</sup> Acto I, escena I, p. 256. El cambio de nombre se da también en escenas sucesivas: véase *passim*.

<sup>14</sup> Acto I, escena III, p. 259. Tampoco falta la sátira de la propensión al suicidio, la cual es también achacada por doña Catita a los «[...] extranjeros/ de Francia y de California!» (Acto III, escena VI, p. 306); del exilio voluntario y exótico como consecuencia de un amor infeliz: «MANUEL. - Y vagando como un loco/ terminaré mi existencia/ en algún clima remoto,/ maldiciendo tu incostancia,/ tu ingratitud y abandono.» (Acto III, escena VIII, p. 313); y del duelo: «ALEJO. - ¡Eh, bien! Entonces, las armas.../ la hora... el puñal, el veneno,/ el florete, la pistola,/ todo es para mí lo mismo./ [...]» (Acto IV, escena XI, p. 346).

<sup>15</sup> «Y nadie tiene la culpa/ sino esos libros, no más,/ que traen escritos en lengua,/ ¡qué sé yo... de por allá,/ y que están todos repletos/ de hereje y de maldad./ Y el gobierno que permite/ que entre en Lima, así no más,/ tanto picarán hereje/ sin hacerlos bautizar./ ¡Qué bueno puede esperarse de estos réprobos jamás?! Y luego los tales *gringos*/ tienen un modito tal/ de matar pulgas, y un porte/ tan aquél y tan... ¡pues, ya!/ que a veces, hija, hasta a mí/ ciertos impulsos me dan...». Acto III, escena *XIV*, pp. 324-325.

mensaje de los fragmentos en que se satiriza de veras al elemento extranjerizante, como hemos visto anteriormente y como se puede apreciar aun en otros momentos: especialmente cuando don Alejo suelta un pedante elenco de autores que Juliana/Julietta debería leer para tener una educación cabal e ilustrada<sup>16</sup>.

Habiendo examinado los principales elementos de la pieza, se puede tentar una valoración. Ya he indicado indirectamente los defectos: título infeliz, porque no señala de inmediato el verdadero eje argumental de la pieza; enredo mediocre, y pésimo el final, pues la solución del conflicto familiar, realizada a través de la intervención del amigo de don Jesús, don Juan - descarado recurso al *Deus ex machina* -, es tan postiza como en la mayoría de las comedias del Siglo de Oro<sup>17</sup>. Por su parte, el verso logra animarse casi sólo en las dos series de esdrújulos, mientras que el mensaje, como la pieza se inspira al "castigat ridendo mores" y al "utile dulci", es moralmente bien intencionado pero termina resultando amanerado más de lo tolerable. Un juicio severo, pues, el que pronuncia este servidor. Sin embargo, igual juicio o casi merecerían muchísimas piezas del teatro hispánico, tanto de la una como de la otra orilla del Océano Atlántico, así que una valoración negativa fundada en la sensibilidad actual no nos lleva muy lejos. Además, no faltan pareceres contrarios, pues un crítico como Luis Alberto Sánchez, a menudo superficial pero no siempre descaminado en sus observaciones, en la década de los sesenta observaba que el teatro de Segura podía verse en la época aún con entretenimiento<sup>18</sup>. Resulta mejor partido, pues, llevar la discusión de la pieza al plano de la historia literaria, el cual es, además, el que más interesa en esta reunión.

El fin del congreso es reflexionar sobre las características del costumbrismo, pero el título del coloquio mismo parece haber dado por sentado, de antemano, que existe un costumbrismo romántico o, mejor dicho, que a pesar de anticipaciones, impugnaciones y algún que otro elemento en contra, el costumbrismo se identifica con el romanticismo.

<sup>16</sup> Acto I, escena IV, p. 262: la lista va de Rousseau a Humboldt pasando por Voltaire, Walter Scott y Ovidio.

<sup>17</sup> A este respecto se puede observar que las referencias a las mañas recíprocamente engañosas de la humanidad (sean varones o mujeres, curas, monjas o feligreses, jueces o convictos, mozos o ancianos, etc.) que suelta don Alejo en la escena X del acto III, pp. 315-316, parece recién salida de una pieza dramática del siglo XVII o de un auto sacramental.

<sup>18</sup> «[...] Su teatro destaca, por eso, hasta ahora, pese a cierta longitud de parlamentos, con amenidad y provecho. He asistido a las representaciones de varias obras suyas entre 1925 y 1962: no haber bostezado implica ya un elogio de que no todo clásico podría jactarse.» Véase Luis Alberto Sánchez, «Segura, el comediógrafo», en Manuel Ascensio Segura, *Un juguete. El sargento Canudo*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, pp. 5-11, reproducido, con algunas abreviaciones, en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo*, cit., p. 683.

Yo siempre tuve alguna duda respecto a una formulación tan tajante y hubo también la ocasión de comentársela a nuestro gran amigo Erman-no Caldera en tiempos cercanos. Desde luego, no voy a entrar de pleno en la discusión teórica al respecto, tanto porque no quiero correr con el riesgo de volver a soliviantar los ánimos de los asistentes, como porque está aquí la flor y nata de los estudiosos del fenómeno romántico peninsular y todos los asistentes son mucho más competentes que yo al respecto. Sin embargo, como aquí soy uno de los pocos que van a ocuparse de Hispanoamérica, no tengo más remedio que avanzar algunas observaciones.

De inmediato, y sin con esto meterme en sutiles distinciones de nominalismo filosófico, declaro que «costumbrismo de la época romántica» me parece, al fin y al cabo, definición más satisfactoria que «costumbrismo romántico». Son conocidas las razones con que otros muchos han defendido semejante carátula: quizá puedan resumirse en muy pocas palabras observando que dicha definición es más abarcado-ra y permite convivir corrientes y matices que sólo con un gran esfuerzo se podrían abrigar bajo el mismo techo. Si, dicho de pasada, a mi parecer esto vale también para lo que se refiere a la literatura española, la oportunidad y validez de la distinción me resulta todavía más evidente con respecto a las obras literarias hispanoamericanas y, si es posible, aún mayor en el caso del Perú. En efecto, es conocido que la penetración de las formas románticas fue menos fácil en las regiones americanas que se habían destacado por riqueza cultural y literaria en la época colonial, es decir, en las zonas céntricas de los antiguos virreinos, entre las cuales encontramos a Lima y su entorno<sup>19</sup>. Si política y socialmente, tanto antes como después de la independencia, el Perú fue uno de los reductos más fuertes de la conservación del *status quo*, una resistencia apenas inferior se dio en el campo literario y artístico. Dentro de la persistencia y recreación de modelos anteriores, pues, hay que buscar la esencia del teatro de Segura y, por supuesto, de *Ña Catita*.

Yo diría - pero no es un descubrimiento epocal sino más bien normal y corriente - que en la obra confluyen tres modelos teatrales: el de Leandro Fernández de Moratín, el de Ramón de la Cruz, el de Bretón de los Herreros. De cada uno de dichos autores Segura coge algo.

No cabe duda de que el esqueleto de *Ña Catita* es neoclásico. Se mantienen las tres unidades y el propósito moralizador, aunque este último no es el exclusivo fundamento de la obra, puesto que existe, con igual fuerza, el intento de divertir.

<sup>19</sup> Es una de las primeras notas del conocido estudio de Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, Gredos, 1958. Cito de la tercera edición revisada y ampliada, 1977, I, pp. 53-56.

Como sea, otro rasgo de la preceptística neoclásica - presentar tipos que respondan a cierta abstracción - aparece con toda claridad en la pieza en examen, en la cual los personajes con mucha dificultad llegan a tener vida de por sí y más bien sirven de vehículo a las ideas moralizantes. Hasta vuelve a presentarse el más famoso caballo de batalla de Moratín, la libertad de elección en el matrimonio: el argumento, bien mirado, termina por reducirse a uno de los muchos presentes en la comedia, pero está presente<sup>20</sup>. Tampoco faltan otros parecidos con *El sí de las niñas* porque, como en ésta el viejo don Diego, en *Ña Catita* Rufina puede acusar a otros de haber contribuido a llenarle la cabeza de ilusiones, etc.

Por lo que se refiere a la posible influencia de Ramón de la Cruz, podrían igualmente rastrearse muchos elementos, de la persistencia en emplear la forma versificada al motivo de la desmedida afición a las modas extranjeras, ya ridiculizada por él. Se puede formular hasta la hipótesis de que dicho motivo llegase a Segura precisamente a través de los sainetes del autor peninsular, que fue blanco de los ataques de los neoclásicos por su apego a lo popular y castizo: por el contrario, la escasa inclinación de Segura a desarrollar las posibilidades de lo pintoresco de los atuendos y ambientes locales, a diferencia del autor madrileño, podría explicarse precisamente por su apego al ideario pedagógico neoclásico y a cierta tradición ilustrada que lo llevaría al liberalismo.

En fin, Bretón de los Herreros. El reducido tiempo a disposición no permite una adecuada demostración de la contigüidad de temas y tonos entre los dos autores (ambiente social representado, tono festivo, visión satírica, etc.), pero no hace falta gastar mucha tinta para sugerir que muy probablemente fue éste el mentor ideal de Segura. Así que, por lo que atañe a la definición del comediógrafo peruano, tendremos que tildarlo de «costumbrista romántico» o de «costumbrista de la época romántica» según apliquemos una u otra etiqueta a su principal modelo. Yo ya he dicho a cuál solución me inclino<sup>21</sup>. Para rematar la cosa, adjunto que en *Ña Catita* los derechos sentimentales de los personajes no son realmente importantes: no lo son los de los jóvenes enamorados, ni los de los padres de Juliana y, menos aún, los del adúltero y bigamo *inferi*, Alejo; el tejemaneje tiene su origen en codicias varias o en la voluntad de ser fiel a la palabra dada, y termina con el triunfo de la defensa de la moral corriente.

<sup>20</sup> Al respecto véase, en *Ña Catita*, especialmente el discurso de Juliana a su madre presente en el acto I, escena VIII, pp. 272-273.

<sup>21</sup> Conserva todavía suficiente validez, a pesar de su brevedad y de haber pasado casi cuarenta años de su primera formulación, el enfoque de la comedia hispanoamericana de la época presentado por Emilio Carilla, *El romanticismo en la América hispánica*, cit., II, pp. 62-66; véanse también las notas de pp. 106-108.



Así que ¿de veras Uds. piensan que es posible definir como romántica pieza semejante? Siendo un *patchwork* de elementos e influencias no completamente homogéneas, no sorprende que la obra de Segura dé al lector la impresión de eclecticismo: así es oportuno clasificarla.

ALDO ALBÒNICO  
*Universidad de Milán*