

Articulaciones del poder y la cultura en la Ferrara “teatral” de los Este (siglos XV y XVI)



Nora Sforza

Universidad Nacional de San Martín. Universidad de Buenos Aires. Puan 480, Ciudad de Buenos Aires, Argentina
info@norasforza.com.ar

Recibido: 13/07/2023.
Aceptado: 30/10/2023.

Resumen

A mediados del siglo XV, Ferrara era un importante centro de estudios, al cual accedían no solo aspirantes de ciudades vecinas sino también de otras regiones de Europa, allende los Alpes. La transformación de la ciudad de sede del poder de una familia feudal, los Este, a centro de producción y de irradiación de cultura humanista se verificará justamente en estos años, gracias al constante apoyo financiero de la corte. En este sentido, uno de los mayores exponentes del florecimiento cultural ferrarés fue Ludovico Ariosto (Reggio Emilia, 1474 - Ferrara, 1533), familiar de la familia Este y uno de los más grandes poetas de la tradición occidental. El objetivo del presente artículo es observar las implicancias de parte de la obra dramática del autor del *Orlando furioso* en el contexto de la política cultural trazada por la familia estense en los albores de la Modernidad clásica, mostrando aspectos de su producción dramática donde se detectan las tensiones existentes con el poder político ferrarés, en especial, con el sistema cortesano. En un ámbito diferente del de la mera lectura, Ariosto propondrá textos escénicos desde donde podrá crear un nuevo espacio para la crítica a ciertos aspectos de la *cultura oficial* a la cual, sin embargo, él mismo pertenecía.

Palabras clave: Ferrara, familia Este, Ariosto, teatro, cultura.

Articulations of Power and Culture in the “Theatrical” Ferrara of the Este Family (15th and 16th Centuries)

Abstract

In the middle of the 15th century, Ferrara shone on the Italian peninsula as an important center of studies, attracting not only aspirants from neighboring cities, but also from other regions of Europe, beyond the Alps. The transformation of the city from the seat of power of a feudal family, the Este, into a center of production



and dissemination of humanist culture took place precisely during these years, owing to the continuous financial backing from the Estense court. In this context, one of the greatest exponents of the cultural flourishing of Ferrara was undoubtedly Ludovico Ariosto (Reggio Emilia, 1474 - Ferrara, 1533), a relative of the Este family and one of the greatest poets of the Western tradition. The aim of this article is to examine the implications of part of the dramatic work of the author of the *Orlando furioso* in the context of the cultural policy drawn by the Estense family at the dawn of the Classical Modernity, showing aspects of his dramatic production where it is possible to detect tensions with political power in Ferrara, in particular with the court system. In a sphere different from that of mere reading, Ariosto will propose dramatic texts that offered a new space for critiquing certain aspects of the official culture to which, however, he himself belonged.

Keywords: Ferrara, Este family, Ariosto, theater, culture.

*A la memoria de mi amado esposo Bruni, que continúa por siempre
caminando a mi lado.*

*“Quanto sono gravi le cose più trasparenti, le più leggere. Quanti
sforzi per trattenere quello che non puoi trattenere, l’acqua che ti
sfugge fra le dita - per ritrovarti le mani vuote, con la stessa sete.”*

Melania Mazzucco, Vita (2003).

Introducción

A mediados del siglo XV, la ciudad de Ferrara brillaba en la península italiana como un importante centro de estudios, al cual accedían no solo aspirantes de ciudades vecinas, sino también de otras regiones de Europa, allende los Alpes. En efecto, la transformación de la ciudad de sede del poder de una familia feudal a centro de producción y de irradiación de cultura humanista se verificará justamente en estos años (Tateo, 2004, p. 16), gracias también al constante apoyo financiero de la corte estense (Wundersheimer, 1988). Sin duda, también la huella dejada por el pedagogo Guarino el Veronés (Verona, 1374 - Ferrara, 1460) sería determinante para que se llevase adelante un completo programa de creación de círculos y academias. En un clima de profundo diálogo entre maestros y discípulos, dicho programa estimulaba el descubrimiento y la traducción al *volgare* de textos griegos y latinos (Layafe, 2005) a la vez que se discutía sobre la necesidad de crear un hombre capaz de expresar todas sus potencialidades en una ciudad pensada *a la medida del hombre*. Sin duda, y como era de esperarse, la lectura y análisis de las fuentes clásicas constituía el punto central de la formación de este hombre nuevo que debía hacer “primar las humanidades en detrimento de otras disciplinas, especialmente la lógica, que en cambio había sido una materia central en el curso introductorio de filosofía en las universidades medievales” (Burke, 1993, p. 197).

Ferrara tampoco quedaría fuera del circuito de las polémicas contemporáneas sobre el platonismo, cuyos postulados eran discutidos en el *Studio*. Dicho ateneo, creado a partir de una bula concedida en 1391 por el papa Bonifacio IX al marqués Alberto d’Este sería el núcleo desde el cual surgiría la universidad de la ciudad. En este sentido, para Ferrara el “platonismo fue también la teorización de la ciudad óptima, delineada según criterios racionales, en la cual—como asevera Platón— si es cierto que deben gobernar los filósofos, es deber de los gobernantes entrar vivamente en la cultura y el saber” (Chiappini, 1967, p. 339).

No es casual, entonces, la importancia que el duque Hércules I (Ferrara, 1431-1505) dará a la ampliación de Ferrara que, con la inestimable ayuda del arquitecto Biagio Rossetti (Ferrara, 1447-1516) se realizará a partir de los últimos años del siglo XV y que la llevará a convertirse en la primera ciudad moderna de Europa (Burckhardt, 2020, p. 322; Tenenti, 2004, p. 89; Gamrath, 1990, pp. 151-157).

Naturalmente, para poder contar con los recursos económicos necesarios para llevar adelante esta transformación cultural, la familia gobernante debió construir su poder político sobre la base de la eficiencia organizativa de una corte que, rápidamente, fue imponiéndose como modelo para otras, gracias a la presencia de hábiles consejeros políticos y diplomáticos, militares expertos y agudos administradores, sobre quienes descansaba buena parte de la permanencia de los Este en el poder. Su moderna concepción sobre cuestiones clave como la política fiscal, la organización estatal, la construcción de obras públicas, el enrolamiento de soldados o la construcción de fortalezas defensivas permitió a la familia desde Borso –primer duque de Ferrara, Módena y Reggio (1450-1471)– en adelante, llevar a cabo una política “paralela” centrada en el arte y la cultura. En este sentido, mientras en las ciudades vecinas como Padua, Verona y aún Venecia el impulso artístico tenía su origen en las celeberrimas *botteghe* de los principales artistas, en Ferrara dicho impulso procedía fundamentalmente de la corte. Así, y solo a modo de ejemplo, observamos cómo ya Lionello d’Este (1407-1450), primer verdadero mecenas de su familia y creador en su corte de la tradición del *studioso*, hace competir a Pisanello y a Jacopo Bellini para que pintaran su retrato, retiene en la ciudad a Roger van der Weyden y envía a artistas ferrareses –como Bono y Stefano– al taller paduano de Francesco Squarcione.

Ferrara, los estenses y el teatro

Ahora bien: ¿de qué espacio estamos hablando cuando nos referimos a la Ferrara estense de los siglos XV y fundamentalmente XVI? Sin contar el vasto *hinterland* de los alrededores que comprendía la Polesina de Rovigo, Módena, Reggio y la Garfagnana, la ciudad capital del territorio estense contaba con una población calculada hacia la segunda mitad del siglo XV en no más de treinta mil personas. La mayor parte de la población vivía en la sección medieval de la ciudad, área que medía aproximadamente medio kilómetro de ancho por poco más de un kilómetro de largo, con lo que era muy sencillo –y lo es aún hoy– llegar caminando desde cualquier lugar dentro de las murallas hasta los alrededores del castillo de la familia gobernante y, por ende, acceder a las manifestaciones artísticas que pudieran realizarse en el patio de la fortaleza.

En Ferrara, el teatro era, por lo tanto, no solo motivo de diversión sino de honda preocupación para la familia gobernante. La presencia de un teatro totalmente auspiciado por la corte coincide temporalmente con la pérdida de las libertades comunales que habían regido la vida de las ciudades del centro y norte de Italia a partir del siglo XIII y que luego darían paso a la instauración de la Señoría como nueva forma de gobierno (Chittolini, 2015, p. 69). En una Italia-no-Italia, vale decir, en una península dividida en múltiples estados que viven el pasaje de la comuna a la Señoría, las familias gobernantes necesitaban construir alrededor de sí una legitimación de su propio poder. Dicha legitimación, que retomaba la tradición del evergetismo grecolatino, sería llevada adelante por medio de la protección de las artes y las letras: una revisión del *panem et circenses* que, si por un lado permitía la afirmación de los señores y sus familias en el poder, por otro ejercía una suerte de *efecto narcótico* sobre los propios súbditos. Tal efecto puede ser explicado en la medida en que la población participaba como espectadora pasiva en las variadas y permanentes celebraciones propuestas por los señores (Ferroni, 1980).

En cierta forma, las fiestas profanas, los espectáculos sagrados y las representaciones medievales constituyen un lejano anticipo de lo que será la elección de la comedia – sobre la tragedia– como modelo preferido por la corte estense y por los demás estados influidos política, dinástica y culturalmente por ella para llevar adelante este programa político-cultural. Aunque solo conocemos con certeza la representación de la comedia plautina *Menaechmi* –traducida al italiano como *I Menechini*– realizada en el patio del Palacio Ducal el 25 de enero de 1486, esto no significa que el teatro –especialmente las comedias latinas plautinas y terencianas– no haya estado permanentemente presente en la vida de la corte. Baste pensar que ya durante la primera mitad del siglo XV, el ya citado Guarino el Veronés se había encargado de revisar personalmente los códices existentes con las obras de ambos comediógrafos (siendo él mismo quien recibió en 1432 el código descubierto por Nicolás Cusano en la ciudad de Colonia, con doce comedias plautinas que se consideraban perdidas hasta entonces) y, algo más tarde, grandes literatos como Matteo Maria Boiardo, Nicolò Leonicensi, el mismo Guarino, Nicolò da Correggio o Pandolfo Colleluccio –entre otros– se encargaron de traducir y adaptar estas obras, contando para esto con el total apoyo del duque Hércules I (1471-1505).

El duque consolidó el aparato propagandístico –en buena parte reflejado en las detalladas descripciones de fiestas, representaciones teatrales y solemnidades públicas que han llegado hasta nosotros–, al tiempo que supo rodearse de otros grandes humanistas, literatos y editores como Aldo Manucio y Pietro Bembo, interesados en establecer sólidas bases teóricas sobre la cuestión de la lengua, amén de trazar un profuso programa de traducciones, del latín al *volgare*. En efecto, en Ferrara “la exhumación del teatro clásico se había transformado al mismo tiempo en un hecho público y en un hecho político. De ella se ocupaba la corte que promovía los espectáculos, se ocupaban los cortesanos y las clases burguesas, pero también las clases populares, constituidas sobre todo por pequeños mercaderes y artesanos y por un fuerte núcleo de comerciantes, sin excluir a los hebreos que habían emigrado recientemente de España” (Greco, 1996, p. 54).

Instruido por estos escritores humanistas que impulsaban las categorías de la fama y la gloria como propias del príncipe, es evidente que Hércules perseguía como objetivo un retorno al teatro antiguo, pero ¿cuáles eran los móviles que lo llevaron a tal decisión? Compartimos aquí la hipótesis del estudioso alemán Werner Wundersheimer (1988, p. 29) que afirma que el teatro ferrarés era sostenido no solo a partir del gusto personal de los señores sino también como una de las formas de fundamentar el poder político, siendo las representaciones teatrales un soporte simbólico de la grandeza política de la familia. Por otro lado, la riqueza visual, el permanente pedido de novedades y la grandilocuencia del aparato escénico –que incluía el trabajo de pintores, escultores y arquitectos– permitían congregarse a un público heterogéneo en cuanto a su formación cultural y a su posibilidad o no de acercarse al texto a través de la lectura directa.

Empero, es también cierto que aquí no se agota el exitoso modelo político-cultural del duque Hércules, que habría de afirmar su hijo Alfonso, pues la corte mantuvo siempre el proyecto de crear una tipología de *cortesano-humanista* que pudiera responder con sus escritos a los deseos de consolidar el propio poder. Así, vemos cómo la corte ferraresa “produce” al menos dos tipos de humanistas: por un lado, el de los nobles que se dedican a escribir por un mero placer estético acorde con los cánones imperantes y, por otro, el del hombre de letras “profesional”: el rector, el orador o el poeta de corte. “El primer modelo de humanistas [...] ejercía roles de extrema importancia en la administración ducal y en la sociedad. Pero ellos son nobles, cortesanos, diplomáticos o gobernadores provinciales en primer lugar, y literatos en segundo lugar. Componen poesías, estudian astrología o escriben historia no como medios de subsistencia sino porque están interesados en estas cosas y poseen el talento necesario, además de la energía, la capacidad y el tiempo libre para cultivarlas. Bajo Hércules, el segundo

modelo de humanistas, aquellos que debían publicar a la fuerza obras del tipo ‘publicar o perecer’ [...] no escribió una sola obra excelsa” (Wundersheimer, 1988, p. 88).

En términos generales, Ferrara, pequeña capital artística y literaria, vivió sin aspirar a competir abiertamente con los demás centros culturales de la península como Roma, Florencia, Mantua o Milán; en cambio, por sus experiencias teatrales, la ciudad se convertirá en un modelo, incluso para las ciudades antes mencionadas. Según Giuseppe Toffanin, “bajo los auspicios de Hércules I, se comenzó a dar al público, deseoso de cosas antiguas pero inculto, una concesión que aparecía como menos urgente en otros lugares: se vulgarizó el teatro...”, con lo que fue disminuyendo “la distancia entre la vulgarización y la creación” (Toffanin, 1935, p. 160).

Hemos visto que ya en época muy temprana de la dominación estense, las representaciones artísticas fueron transformándose en una actividad cultural central que legitimaban el poder político de la familia gobernante. Sin embargo, en principio no revestían una posición de privilegio entre las múltiples cuestiones a las que los Este atendían, hasta que Hércules –quien no sabía cómo establecer contactos personales con sus súbditos– “descubrió” el teatro –y de manera muy especial la comedia–, como una “inocente forma de espectáculo al cual podían asistir millares de súbditos y que por lo tanto elevaba la estima que tenían por él no solo el pueblo y la corte sino también los hombres de cultura. En la comedia, Hércules había encontrado una expresión casi ideal de la magnificencia ducal” (Wundersheimer, 1988, p. 84). La influencia de esta política teatral estense atravesó las propias fronteras del estado, estableciendo una estrecha unión, especialmente con el vecino ducado de Mantua. En efecto, siguiendo la política matrimonial impuesta por casi todos los jefes de las más importantes familias italianas de entonces, Hércules I había casado a sus dos hijas habidas de su matrimonio con Eleonora de Aragón –Isabel y Beatriz– con Francisco Gonzaga y Ludovico Sforza el Moro, señores de Mantua y de Milán respectivamente. En Mantua, donde llega aún adolescente, Isabel –joven cultísima, amante de la literatura, la música y la danza y ella misma poeta ligada al petrarquismo imperante– inicia y apoya una transformación cultural fundamental para la vida del ducado. Manteniéndose en estrecho contacto con el padre, promueve en su nueva ciudad fecundas actividades teatrales: pide a Hércules copias de obras que estuvieran siendo representadas y, ante la resistencia de su padre, organiza en su corte a un grupo de intelectuales para que adapten o traduzcan comedias latinas, mientras su marido intenta alejarla de tales menesteres, cosa que nunca conseguirá. Distintas cartas llegadas hasta nosotros nos muestran con cuáles estrategias discursivas Hércules negaba a Mantua la posibilidad de acceder a ciertas comedias ya representadas en Ferrara. Así, por ejemplo, en una misiva enviada por el duque al marqués Francisco Gonzaga el 5 de febrero de 1496, leemos que

hemos recibido la carta en la cual S.E. nos pide que tengamos a bien enviarle esas comedias traducidas que nosotros ya hemos hecho recitar. Y en respuesta le decimos que sentimos no poder satisfacer su deseo porque queremos que sepa que cuando hicimos recitar dichas Comedias, la parte [correspondiente] fue dada a cada uno de aquellos que debían intervenir para que aprendieran los versos de memoria; y luego de que fueron recitadas, no tuvimos el cuidado de hacerlas compilar nuevamente juntas, ni de hacer alguna copia, y el querer compendiarlas ahora sería casi imposible pues parte de quienes intervinieron en dichas Comedias se encuentra en Francia, parte en Nápoles y algunos en Módena y en Reggio, y estos son Zacchagnino y M. Scarlattino. Por lo que S.E. nos excusará, si no se las mandamos. Es bien cierto que, siendo nuestro deseo hacerlas recitar [frente] a la Ill.ma Marquesa, si ella no partía, habíamos iniciado a rehacer la parte de las antedichas que allí faltan, sacándolas del texto de las Comedias de Plauto, que han sido traducidas en prosa. Pero luego de su partida [de la marquesa Isabel] no hemos hecho otra cosa. Si S.E. deseara ahora tener alguna de dichas Comedias en prosa y nos dice cuál inmediatamente

la haremos sacar de nuestro libro con sumo placer, y la mandaremos a S.E. a cuyo beneplácito nos ofrecemos. Ferrara, 5 de febrero de 1496 (D'Ancona, 1891, p. 368. La traducción nos pertenece).

Tres días más tarde, luego de haberse concretado el expreso pedido del marqués de Mantua, Hércules volverá a escribir a su yerno explicando que “para satisfacer el pedido que me hace S.E. en la suya del 6 de corriente, de las dos Comedias vulgarizadas, o sea *Los Cautivos* y *El Mercadante*, rápidamente las hemos hecho transcribir a diversos copistas lo más velozmente posible, y así os las enviamos aquí adjuntas por intermedio del presente caballero. Ferrara, 8 de febrero de 1496” (D'Ancona, 1891, pp. 368-369. La traducción nos pertenece).

Ludovico Ariosto, artesano de la política cultural estense

Sabido es que muchos ilustres visitantes llegaban a la corte de Hércules I con el objeto de entablar relaciones diplomáticas, alianzas matrimoniales o, simplemente, como invitados especiales del duque y su familia. Ya Ludovico Sforza, señor de Milán, había contemplado extasiado el boato y la elegancia de las representaciones teatrales ferraresas, y otro tanto había hecho el marqués de Mantua al asistir a la representación de los *Menaechmi* en el gran patio del palacio ducal de Ferrara, el 25 de marzo de 1486. Tal es el encanto que estas obras ejercen sobre el duque de Milán que, en 1493, cuando retribuye el gesto de Hércules invitando ahora al ferrarés a su ciudad, pide que este lleve consigo las comedias y los actores que las habían representado en Ferrara. Entre los actores que viajaban, se encontraba el joven Ludovico Ariosto, estudiante de derecho por obligación pero cercano al teatro por amor. Para analizar sus contribuciones como traductor y autor deberemos esperar, en cambio, hasta probablemente 1503, cuando se transformará en familiar del cardenal Hipólito, tercer hijo de Hércules y hermano del entonces nuevo duque Alfonso I.

Será justamente Hipólito, inmediatamente después de la muerte de su padre –ocurrida en 1505– quien decretará el retorno de los espectáculos a la corte. Siguiendo la tradición largamente sostenida por Hércules, su hijo velará por mantener un repertorio variado, que será conocido como “las comedias del Cardenal”, compuesto por églogas pastorales escritas por los mismos literatos de la corte o por reducciones y adaptaciones de tragedias latinas. Hasta aquí, nada o casi nada nuevo. Pero, tres años más tarde, la primera representación de la *Cassaria* en prosa marcará una verdadera divisoria de aguas entre la pura traducción e imitación y la necesidad de fundar una experiencia teatral novedosa. En efecto,

saciado de las vulgarizaciones (que cuanto más eran pulidas y bellas, tanto más resultaban repetitivas, rozando el puro ejercicio formal), Ariosto desea descender al escenario la realidad –cortesana y ciudadana– que lo rodea: aún a costa de tomar de esa realidad los aspectos más cotidianos, domésticos y rutinarios, aún a riesgo de rozar lo humilde, lo profano, lo vulgar. Lo tientan, en esta dirección, además de sus capacidades de observador, el instinto de moralista, que no logra disimular la propia ironía frente a las hipocresías, a la corrupción de los hombres. [...] Pero esta adhesión a la contemporaneidad [...] no puede en la mente del Ariosto realizarse contra o a despecho de los clásicos sino gracias a ellos y a través de ellos. Los clásicos son entonces el vector de este viaje hacia la realidad: de modelo se transforman en instrumento de una más aguda percepción y transcripción de la modernidad (Davico Bonino, 1977, p. XIII).

Así, para decirlo con Natalino Sapegno, Ariosto sentía el teatro como experiencia literaria, como diversión efímera, como episodio de la vida ciudadana y cortesana y como espejo afable y festivo de esa vida a través de la reflexión moral y satírica (Sapegno, 1946, p. 56). Dejando ahora de lado sus mordaces *Sátiras*, que dialogan fervientemente con la tradición clásica, encontramos que el autor del *Orlando furioso* encuentra en los prólogos y en los monólogos de sus comedias dos espacios propicios para realizar una profunda crítica del sistema cortesano en el que debía actuar, incluso a su pesar. En efecto, si en el prólogo de la primera edición en prosa de *La Cassaria* (1508), el poeta ya había trazado una suerte de *programa* donde defendía el uso del *vulgar* como lengua literaria, al tiempo que defendía la novedad absoluta de su obra, en su segunda versión de 1529-30, opta no solo por pasar de la prosa al verso sino que además efectúa una serie de transformaciones que van mucho más allá de un mero efecto rítmico. Encontraremos, entonces, una notable reducción del número de los personajes; el cambio de la unidad de lugar, al pasar de la lejana Metellino (Lesbos) a la más cercana Síbaris¹; la crítica a aquellos impresores que –al editarla por primera vez– realizaron cambios no aceptados por el autor. Pero el texto –que a diferencia de lo que sucede en el esquema canónico de las comedias plautinas y terencianas no presenta el argumento de la obra, señalando así también un elemento de ruptura con la tradición– gira alrededor de la vanidad de los hombres y las mujeres de la corte que, fútilmente, persiguen la belleza y la juventud a cualquier precio. A partir de entonces, la necesidad de establecer las características, valores y límites del perfecto cortesano será una tópica omnipresente en estos *poetas-cortesanos* que, además de escribir sobre la corte, forman parte de la misma.

Sin duda, como en tantos pasajes de la totalidad de su obra, el tono utilizado aquí por Ariosto es decididamente irónico, y si tenemos en cuenta las fechas en que fueron escritas las dos versiones de su primera comedia (1508-09 y 1529-30), es evidente que la posición de Ariosto como *poeta-cortesano* se ha consolidado de tal manera que la corte no puede hacer otra cosa que aceptar verse reflejada en estos términos:

¡Oh! Si pudiera [...], mujeres
haceros más bellas que nunca y, renovándoos a todas,
volveros a la flor de vuestra edad!
No lo digo a vosotras, que sois bellas y jóvenes,
y no tenéis necesidad de ampliar vuestras bellezas,
ni que los años vuelvan hacia atrás,
porque ahora, más que nunca, estáis en la flor de la edad;
así que sabed reconocerlos y disfrutarlos antes de que pasen.
En cambio me dirijo y hablo a aquéllas que quisieran ser aún más bellas
y no se conforman con sus bellezas:
¿qué pagarían si pudieran aumentarlas y mejorarlas?
¿Qué pagarían muchas otras que no menciono?
Porque... si tienen la boca o la nariz más grande o más pequeña de lo necesario,
o los dientes manchados o torcidos o raros o grandes y desaparejos,

¹ Recordemos que generalmente las escenas eran fijas y la indicación de un único lugar (la unidad de lugar aristotélica) servía para comedias ambientadas quizás en localidades diversas, por lo que el reconocimiento del lugar donde ocurría la acción era posible solo a través de los comentarios hechos en el texto y no a través de un “descubrimiento visual”.

o los ojos muy juntos, o las demás partes también feas,
¿qué pagarían ellas (aunque sus esfuerzos jamás podrán cambiarlas)
por transformarlas en hermosas?
Me dirijo a aquéllas que solían ser tan hermosas cuando estaban en flor
sus bellos años: aquellos 16 o aquellos 20.
¡Oh, dulce edad, oh cruel memoria! ¡Cómo se vuelan estos años!
De esas mujeres hablo, de las que ya han entrado en los 40, o van hacia ellos.
¡Oh nuestra lábil vida! ¡Oh! ¡Cómo vemos precipitarse la belleza y la gracia
sin poder encontrar el modo de recuperarlas [pues] ni empolvándose ni
maquillándose
se podrá lograr que esos años regresen: ni haciendo tratamientos que estiren la
piel
o mejoren los órganos se podrá hacer algún día que se escondan las malditas
arrugas
que cubren el rostro y el pecho y aún más otras partes que no se muestran.
Pero para no tocarlas siempre, para no estar continuamente encima de estas
mujeres
(aunque se dejen tocar y permitan que se les esté encima, por lo que no se
molestan, tal es su naturaleza tan dulce y agradable), quiero decir aún dos
palabras a los jóvenes,
sobre todo a los de las Cortes, que tienen siempre el deseo de ser jóvenes y
galantes
al igual que las mujeres. Y tienen razón, pues bien saben que *en la Corte, sin
belleza y sin gracia no se adquieren favores ni riqueza.*
Otros, por otras vías quisieran ser bellos: no voy a buscar los motivos por los
cuales lo desean, pero es más tolerable este deseo entre los jóvenes que entre los
viejos
y sin embargo, algunos viejos buscan el modo de ser bellos y prolijos, y cuando
sus cuerpos se debilitan (y se vuelven decrepitos hacia el final de sus vidas),
tanto más fresco, ardiente, libidinoso y arrogante se convierte su ánimo.
Repiten los mismos discursos, los mismos pensamientos, los mismos deseos
Y las mismas ansias de cuando eran jóvenes: así hablan de amor, así se pavonean
de realizar grandes hazañas, así se perfuman como nunca antes y se muestran
vestidos con adornos superfluos y con encajes y, para esconder su edad, se quitan
los pelos blancos del rostro y de la cabeza; algunos se los tiñen; hay quien lo hace
de negro y quien de rubio pero al cabo de dos o tres días vuelven a verse blancos.

Otros esconden su calvicie bajo un sombrerito, otros con peluquines postizos tratan de mostrarse jóvenes; otros se hacen afeitar dos veces por día; pero de poco sirve que nieguen la propia edad cuando el rostro los delata, mostrando la cantidad de años, a través de las arrugas que circundan los ojos, o de los ojos enrojecidos y vidriosos, o de los dientes que se caen o que ya les faltan en gran número, y que quizás faltarían en su totalidad si no los ataran y con mucho trabajo lo mantuvieran por la fuerza en la boca (Ariosto, 1997, pp. 29-32. Las cursivas son nuestras).

Llegados a este punto, creo necesario recordar que este largo prólogo presente solo en la edición definitiva de la comedia fue escrito luego de que Aldo y Andrea Manucio publicasen en Venecia (y algunos meses más tarde los herederos de Filippo Giunta harían lo propio en Florencia) *El libro del Cortesano* de Baldessar Castiglione, dedicado a *messer* Alfonso Ariosto (1475-1525), primo de Ludovico. Alfonso era íntimo amigo de Castiglione y modelo, para este, del perfecto cortesano. Belleza, gracia y juventud se constituyen aquí como la tríada triunfante y necesaria en este sistema representativo de la política renacentista.

Sin duda, “las citas directas o alusivas a la contemporaneidad entraban en un repertorio de ‘ideas corrientes’ cuya intromisión en la *fábula* permitía una comunicación más comprometida con el público. Suscitando niveles de fruición más articulados respecto de aquellos ligados a los arquetipos y a las vulgarizaciones plautinas y terrenianas, Ariosto fundaba, junto a la ‘*nueva comedia*’ también una nueva sociabilidad del evento dramático. [...] El fundador de la ‘*nueva comedia*’ busca una comunicación con su público que tiene precisas valencias referenciales con la realidad contemporánea” (Stefani, 1997, p. 15), por lo que debe rechazarse cualquier lectura en clave de convención o de neutralidad.

Las comedias ariostinas y su impacto en la sociedad cortesana

Como hemos visto, Ariosto es un hombre de teatro desde su primera juventud: intérprete, director y comediógrafo. Por eso no fue extraño que para la primera representación de la *Cassaria* en la Sala Grande del Palacio Ducal, el 5 de marzo de 1508, haya querido participar de manera activa. Seguramente fue él mismo el inspirador de la famosa escenografía realizada por el joven pintor Pellegrino da Udine, que tanta memoria dejó en las crónicas de la época. Pellegrino, formado en la escuela de Giovanni Bellini, diseñó para la obra un escenario que muestra su búsqueda de un espacio perspectivo, en el cual la realidad ciudadana adquiere un vivo movimiento. La carta que Bernardino Prósperi envió a Isabel d’Este a Mantua el 8 de marzo de 1508 nos acerca una visión de la complejidad de estas representaciones y, además, nos ilustra sobre la importancia central que la corte les daba:

Ilustrísima Señora:

Ayer por la tarde, a las cuatro, se dio fin al baile, yendo cada uno a su casa, según es costumbre, para poder cenar en compañía de esposos y compañeros. Así es en Carnaval. Pero en estos días se han hecho fuertes las máscaras y las Comedias. Antonio dell’Organo representó la suya, la cual fue más jocosa que lo que debe ser una comedia, al haberle insertado algunos párrafos que no son convenientes en tales representaciones. [...] Thebaldeo hizo luego una representación de Dafne convertida

en laurel, la cual, fuera de la gentileza de sus versos o de la bondad de sus sentencias, no fue muy comentada, máxime por la mayoría que no entiende. Un pobre griego que está viviendo en la casa del señor Hércules Stroza (=Strozzi) representó otra, la cual, según me fue comentado, no fue muy buena ni produjo gran deleite, porque le faltan esas sentencias y sutiles argucias que suelen estar presentes en las Comedias. Pero el lunes por la noche, el Cardenal hizo representar otra compuesta por messer Ludovico Ariosto, su familiar, y hecha en forma de sentencias, la cual desde el principio al fin muestra más elegancia y da más placer que cualquier otra que haya visto, y por todos lados fue muy comentada. El argumento fue bellissimo: dos enamorados de dos meretrices conducidas a Teranto (=Trápani) por un rufián; tantas astucias y engaños y tantas nuevas escenas y tantas bellas sentencias y otras varias cosas que Terencio no llega ni a la mitad; además fue adornada por buenos y honorables actores, bien vestidos y por dulces melodías en los intermedios [...] y por instrumentos que percutían al son de la música del cardenal. Pero lo que fue mejor de todo en estas fiestas y representaciones, ha sido la escena donde fueron presentadas, realizada por el Maestro Pellegrino [da Udine] que está con el Señor y que ha pintado en perspectiva una *contracta*² [la cursiva es nuestra] con casas, iglesias, torre, campanarios y jardines, que las personas no pueden saciarse de mirarlas, por las distintas cosas que hay, todas ingeniosas y bien hechas, por lo que no creo que se arruine [la escenografía] sino que la conservarán para usarla en otras representaciones (Ariosto, 1997, pp. XXX-XXXI).

Las representaciones de la *Cassaria* provocaron una excitación tal entre los miembros de la Corte que el duque Alfonso decidió la construcción de un teatro de madera, con el propósito de que nuestro poeta y sus colaboradores pudieran contar con un escenario estable. Por desgracia, el incendio de la fachada del Palacio Ducal que, iniciado el último día de diciembre de 1532, duró tres noches y dos días, destruyó por completo aquella sala. Tantos habían sido los esfuerzos de Ariosto en la preparación y conservación de su teatro que, a partir de entonces, ya enfermo, decidió abandonar definitivamente su paso por el mundo del arte escénico. Justamente pasado poco más de un año de su muerte (julio de 1533), muere también Alfonso I, a quien sucede su hijo Hércules II. Este, siguiendo los deseos de su esposa, Renata de Francia –interesada sobre todo en los debates relacionados con la astronomía y la matemática y en las polémicas en torno a la Reforma– abandonó poco a poco ese espíritu teatral que tanto brillo había dado a su familia y las pocas representaciones que tuvieron lugar en el palacio de Schifanoia³ durante su gobierno ya no se relacionaron con la comedia sino con el drama pastoral: no ya la realidad ciudadana, cortesana y burguesa plasmada por Ariosto sino más bien la fantasía boscosa de ninfas, faunos y semidioses, ajena a la sensibilidad del autor del *Orlando Furioso*, verdadero poeta cómico que ya en 1508 tenía un conocimiento fuertemente realista del *milieu* al que describe con todos los filtros impuestos por la convención teatral y por el registro tonal más adaptado a su estilo, mientras logra transferir por primera vez al teatro la *querelle tardo-quattrocentesca* sobre la corte, sus características y sus miembros (Stefani, 1997, p. 37).

² La *contracta* es una calle delineada en primer plano, sobre el proscenio.

³ El nombre del palacio, que podría ser traducido como “aleja el aburrimiento” también forma parte del programa de diversiones cortesanas a las que hemos hecho referencia en este artículo.

Conclusiones

Críticas a favor o en contra, lo cierto es que, para nosotros, Ariosto, a partir de la *Cassaria*, dio a la comedia italiana del *Cinquecento* las orientaciones y las tendencias esenciales que la harían famosa y que irían consolidando la posición del teatro cómico italiano, especialmente a partir de esa experiencia única en la historia del género, que será la *commedia dell'arte* desde mediados del siglo XVI y hasta los albores del siglo XIX. Por otra parte, si tenemos en cuenta la centralidad que tuvo la actividad teatral en la Ferrara estense durante las décadas que hemos estudiado, es evidente que no es posible calificar la producción dramática de Ariosto como “obra menor”, pues ella cumplió ampliamente con claros propósitos que trascienden el mero hecho literario, en función de un preciso programa político-cultural de la Señoría estense. Por un lado, las comedias del autor del *Furioso* lograron el objetivo perseguido y financiado por la familia gobernante de entretener tanto a los miembros de la corte misma como a los habitantes de la ciudad con espectáculos siempre novedosos; por otro lado le permitieron profundizar desde las veladas sombras de una ironía siempre mordaz la crítica a ciertos aspectos de la sociedad cortesana de la que, a su pesar, él mismo formaba parte.

Referencias

- » Ariosto, L. (1997). *Commedie* (Ed. L. Stefani). Mursia.
- » Burckhardt, J. (2020). *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Newton Compton.
- » Burke, P. (1993). *El Renacimiento*. Crítica.
- » Chiappini, L. (1967). *Gli Estensi*. Dall' Oglia.
- » Chittolini, G. (2015). *L'Italia delle civitates. Grandi e piccoli centri fra Medioevo e Rinascimento*. Viella.
- » D'Ancona, A. (1891). *Origini del teatro italiano*. II. Loeschner.
- » Davico Bonino, G. (Ed.) (1977). *Il teatro italiano. Volumen II.: La Commedia del Cinquecento* (Tomo I). Einaudi.
- » Ferroni, G. (1980). *Il testo e la scena. Saggi sulla storia del teatro*. Bulzoni.
- » Gamrath, H. (1990). The Herculean Addition to Old Ferrara. The Birth of Modern European Town-Planning?. En AA.VV., *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, 151-157. Edizioni Panini.
- » Greco, A. (1996). *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*. Liguori Editore.
- » Lafaye, J. (2005). *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*. Fondo de Cultura Económica.
- » Sapegno, N. (1946). *Compendio di Storia della Letteratura Italiana. Volumen II: Cinquecento, Seicento, Settecento*. Einaudi.
- » Stefani, L. (1997). *Introduzione a las Commedie di Ludovico Ariosto (La Cassaria e I Suppositi in prosa)*. Mursia.
- » Tateo, F. (2004). Guarino Veronese e l'Umanesimo a Ferrara. En AA.VV., *Storia di Ferrara. Vol. VII: Il Rinascimento, la letteratura*, 16-36. Edizioni Librit.
- » Tenenti, A. (2004). *L'Italia del Quattrocento*. Laterza.
- » Toffanin, G. (Ed.). (1935). *Storia letteraria d' Italia. Il Cinquecento*. Vallardi.
- » Wundersheimer, W. (1988) *Ferrara estense. Lo stile del potere*. Panini.