

El amor en su laberinto: la utopía natural en el *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo (II, VIII)

NORA SFORZA

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales

Universidad del Salvador

info@norasforza.com.ar

Fecha de Recepción: 10 de mayo 2021 - Fecha de Aceptación: 21 de junio 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p78-88>

Resumen: Si bien la utopía de tipo moriano es propia de la Modernidad, el concepto de país ideal se remonta a la Antigüedad, como en el mito de la Edad de Oro. La llamada "Utopía Natural" o "Naturalia", un *locus amoenus* que implica un rechazo a las instituciones sociales y políticas que dan paso al deseo de dar libertad a los deseos, es posiblemente la más secreta de todas. Este "retorno al estado de naturaleza", correlato de la desertión de la ciudad y las obligaciones de la ciudadanía, es muy frecuente en la literatura persa y árabe y también en la tradición medieval, pero fue durante el Renacimiento cuando esta idea se desarrolló plenamente. Así, en *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo -poema que hemos tomado como fuente de nuestro trabajo- el país ideal aparece, sin embargo, con matices particularmente complejos, que introducen una profunda ambigüedad en su simbolismo, pues se asocia tanto a la belleza como a la vida natural y con una hermosa máscara del mal, en este caso, el reino del Hada Morgana.

Nuestro objetivo, por tanto, será estudiar este uso particular de la utopía natural en la obra de Boiardo y su compleja recepción en el Renacimiento.

Palabras clave: Utopía - Naturalia - Boiardo - *Orlando Innamorato* – Renacimiento

Love in its Labyrinth: Natural Utopia in Matteo Maria Boiardo's *Orlando Innamorato* (II, VIII)

Abstract: While utopia of the Morian type is peculiar to Modernity, the concept of the ideal country dates back to Antiquity, as in the myth of the Golden Age. The so-called "Natural Utopia" or "Naturalia", a *locus amoenus* that implies a rejection of social and political institutions that give way to the desire to give freedom to desires, is possibly the most secret of them all. This "return to the state of nature", a correlate of the desertion of the city and the obligations of citizenship, is very frequent in Persian and Arabic literature and in the medieval tradition, but it was during the Renaissance that this idea was fully developed. Thus, in Matteo Maria Boiardo's *Orlando Innamorato* -the poem we have taken as a source for our work- the ideal country appears, however, with particularly complex nuances, which introduce a profound

ambiguity into its symbolism, as it is associated both with beauty and natural life and with a beautiful mask of evil, in this case, the kingdom of the Fairy Morgana.

Our aim will therefore be to study this particular use of natural utopia in Boiardo's work, and its complex reception in the Renaissance.

Keywords: Utopia - Naturalia - Boiardo - *Orlando Innamorato* – Renaissance

A Bruni, esperando nuestra Cucaña celeste

“Certes mout est fols et naïs
qui en cel país entrer puet,
quant il i est, s’il s’en remuet.”
 (“Por cierto, es muy loco e ingenuo
quien pudo entrar en esa comarca,
y de allí salió.”)

Anónimo, *La fábula de Cucaña* (siglo XIII)¹

“Se una favola, una leggenda, un canto non sono per noi che dei testi poetici, per il popolo sono anche parte viva della sua storia, dove si riflettono vivi e operanti i valori della tradizione.”

Giuseppe Cocchiara, *Il Paese di Cuccagna* (1980)

Introducción: Los difusos límites de la utopía

La complejidad para definir la utopía deviene de la multiplicidad de las necesidades y de los deseos humanos, de expectativas, temores y pobreza que se transforman a lo largo del tiempo, pero que a través de los siglos y de los gobiernos resultan esencialmente idénticas. Estas metamorfosis, al recorrer brevemente la historia de las utopías, evidencian un elemento no cambiante. Podríamos afirmar, *a priori*, que el modo en el que estas expectativas adquieren una forma literaria se origina en un modelo formal común, ya presente en el mito hesiódico de la Edad Dorada, que se mantiene básicamente constante en el tiempo, resignificando carencias y expectativas de época en época. En palabras de Paul Ricoeur, la utopía sería esa “especie de sueño social que no tiene en cuenta los primeros pasos reales y necesarios para seguir un movimiento en la dirección de una nueva sociedad.” (Ricoeur, 1999, 45). De aquí que toda definición de la utopía que se centre en su contenido resulta parcial y limitada a un contexto determinado. En este sentido, Vittor Comparato retoma estudios anteriores que buscan definir la utopía sobre la base de su forma. Según el estudioso italiano, existirían tres modos de delimitar el concepto, a saber:

- **restringido:** considerar “Utopía” a las obras que se ajusten al modelo de Tomás Moro, lo que evidentemente limita de manera considerable el número de textos que se podrían considerar “utópicos”;
- **amplio:** considerar como *utopía* a una visión global de la sociedad *radicalmente crítica de la existente*. Raymond Trousson llamará a esta actitud *utopismo*, una suerte de forma de abordar el análisis de la realidad que no implica, necesariamente, el desarrollo de un mundo alternativo;

¹ Introducción, texto integral con traducción al frente y notas en Sforza, Nora, 2006, “La fábula de Cucaña”. En *El hilo de Ariadna. Revista de filosofía, mitología y literatura*, Buenos Aires, Malba Literatura.

- **global:** considerar como *utopía* todo lo que tienda a cambiar o poner en entredicho un determinado orden social y político. Esta definición, elaborada por Mannheim, es tan general que, en la práctica, resulta poco útil, y tiende a degradar el término y vaciarlo de significación. (Comparato, 2006, 10-11)

Sin embargo, subyace a estos tres modos un fondo mítico común, que expresa anhelos y consuela de angustias propias de cada época. De ahí que en realidad un modelo formal de utopía implicaría una “sintaxis de mundos posibles”, que se articulan mediante una “triple mimesis”, similar a la descrita por Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* (Ricoeur, 2007)². Sabemos que “las utopías hablan de tantos temas divergentes - la condición de la familia, el consumo de bienes, la propiedad de las cosas, la organización de la vida pública, el papel de la religión, etc. - que resulta extremadamente difícil hacerlas encajar dentro de un simple marco” (Ricoeur, 1999, 58). Pero, podríamos agregar, sí incluirlas dentro de un concepto dinámico. En efecto, al decir de Bronislaw Baczko:

[n]inguna cultura ni ninguna sociedad en su evolución histórica ofrecen, por lo tanto, un modelo a la vez unitario y privilegiado de la vida social. Por otra parte, parece ser que nos hemos resignado un poco más, un poco menos, a no disponer más de una teoría universal de la sociedad que permitiría abarcar las relaciones de todas las variables sociales y que, por consiguiente, serviría de base a las interpretaciones, ellas mismas globales, del devenir histórico. (Baczko, 1999, 24)

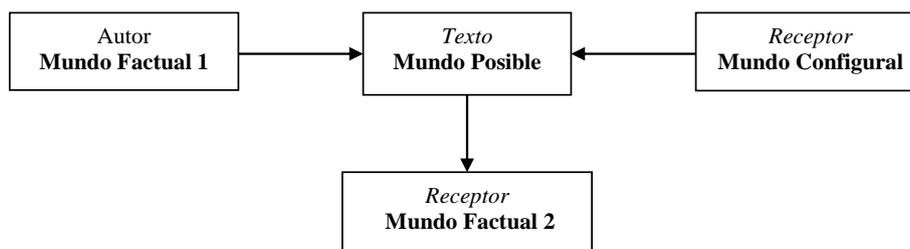
Frente a todo lo antedicho, la articulación que presentamos aquí quiere pensar la utopía ya no como un simple subgénero literario sino, fundamentalmente, como un variopinto sistema de expresiones³. En este contexto observamos que estos mundos posibles pueden ser definidos como:

- **un Mundo Factual**, que corresponde al de los “hechos” del contexto del autor;
- **un mundo Configurador o Configural**, constituido por los relatos que legitiman (o impugnan) el Mundo Factual para el receptor. En general, estos relatos pueden pensarse incluidos dentro del primero de estos mundos, como parte de sus elementos “imaginarios”. Este mundo configural es más propio del receptor, quién, muchas veces separado por siglos del mundo factual del autor, sólo conoce a este mundo de manera textual;
- **un mundo Configurado**, el constituido por el texto propiamente dicho (equivalente a la instancia de Mimesis II, de Ricoeur);
- **un mundo Factual en 2do grado**, que deviene de la refiguración o recepción del texto (equivalente en parte a la instancia de Mimesis III, de Ricoeur).

Podríamos graficar este sistema según el esquema siguiente:

² Particularmente, en el Tomo 1 de dicha obra.

³ Para este modelo, nos hemos basado en el trabajo *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*. (Del Percio, 2015)



De este esquema, parecería claro suponer que la utopía “existe” en este Mundo Factual 2, es decir, pertenece al ámbito de la recepción del texto. Por tanto, un texto que normalmente consideraríamos utópico, concebido en un contexto específico, puede leerse como no utópico en otro. Lo que podríamos llamar “el contenido” del Mundo Configurado (concepto asimilable a *la enciclopedia* de Umberto Eco) implica, según las épocas, una compleja interrelación de discursos, que son otras tantas interpretaciones de la realidad:

- mitos, concepciones fuera del tiempo;
- religión, concepciones dentro del tiempo, pero mesiánicas, marcadas por la “muerte del tiempo”;
- historia, concepciones dentro del tiempo, pero determinadas por la falta de un destino extra-histórico.

Por tanto, la utopía adquiere su verosimilitud para el receptor de este dinámico entramado de relatos. De ahí que toda clasificación de los subgéneros utópicos, a nuestro entender, debe pensarse desde esta focalización, es decir, desde las formas en que cada uno obtiene su verosimilitud.

Miradas renacentistas en torno de la utopía natural. El caso de Boiardo

En el caso que nos ocupa, es central iniciar este recorrido teniendo en cuenta la recepción de nuestro poema en el particular ambiente de lectores de la muy refinada corte ferraresa de la familia Este. Allí, en pleno auge de la narrativa carolingia, el conde Matteo Maria Boiardo (Scandiano 1441 - Reggio Emilia, 1494) compuso entre 1476 y 1482 su *Orlando Innamorato*, poema épico y encomiástico en octavas, dividido en tres partes (29, 31 y 8 cantos + 26 octavas del 9º canto respectivamente). Y en este sentido, creemos necesario recordar que Boiardo muere en el mismo año en el que se produce el descenso a la península italiana del rey Carlos VIII de Francia con sus tropas, primer gran “fin de la fiesta” renacentista italiana. Con respecto al ambiente en el que el texto circulaba dice Raffaele Donnarumma:

Davanti a un lettore di corte, come è Boiardo con il suo pubblico, c'è un quadro in sostanza acronico: manoscritti di biblioteche ducali e mercato del libro a stampa gli mettono a disposizione lunghi poemi in ottave, cantari ecfrastrici o cronachistici, poemetti fiabeschi, romanzi carolingi in prosa o arturiani in francese, *istorie* di antichi condottieri, volgarizzamenti più o meno infedeli di testi latini [...] Anzitutto un linguaggio formulare e accessibile, in cui la distanza tra verso e prosa è, in realtà, ridotta, estrinseca, originata dalla primitiva fruizione orale o scritta del testo. In secondo

luego, la destinazione a un pubblico largo e appaiattito, che ricerca lo svago e non pretende un prodotto letterariamente elaborato. (Donnarumma, 1996, 7)⁴

Esta descripción implica que en el ámbito de la recepción del *Boiardo* encontramos un público aristocrático, predisuesto a la novedad y a la variedad de temas. Estos eran esencialmente heterogéneos y se encontraban en el interior de un universo de lecturas y de expectativas en parte superficiales y en parte cultas, centradas fundamentalmente en el entretenimiento, pero también determinadas por la política evergética de los *condottieri* y la particular visión de la utopía política y urbana que estos tenían⁵. Así, el texto no presenta un programa utópico determinante (dirigido a su concreción) sino, simplemente, se detiene y se centra en el goce estético de sus contrastes y paradojas. De este modo, a un pragmatismo político que utilizaba a las artes como medio de *narcotizar* de alguna manera a los súbditos, se le suma entonces la evasión y el placer del *romanzo* artúrico, que será, además, y de manera muy sabia (y por qué no, también pragmática) hibridado con la estética y los valores del petrarquismo⁶.

Clasificación de las utopías

Evidentemente, el término “utopía” constituiría en sí un anacronismo si lo aplicáramos aquí a partir de la conocidísima concepción moriana, que determina la ciudad del gobierno perfecto. No obstante, y a partir del desarrollo teórico anterior, efectivamente podríamos emplearlo a partir del concepto más general de “ideal” aplicado al contexto y a las expectativas de una sociedad o grupo, como es la corte. En efecto, desde esta perspectiva la “utopía clásica o moriana” es solo un modelo posible, dentro de una variedad compleja. Podríamos entonces esbozar un criterio de clasificación evolutiva del género a partir de este Mundo Configural o de la recepción, ya que es éste quien determina la calidad de “utópico” de un texto o relato específico. Si tomamos la clasificación de Ramiro Avilés (Avilés, 2009, 273-296), que reconoce cinco modelos de sociedad ideal, encontramos las siguientes “formas” de la utopía:

1. **Abundantia:** Según Arthur Morton se trata de *la tierra donde todas las cosas se convierten en realidad*. En efecto, las leyendas del país de Jauja, relativas a

⁴ “Ante un lector de corte, como Boiardo con su público, encontramos un cuadro en sustancia acrónico: manuscritos de las bibliotecas ducales y el mercado de los libros impresos proporcionan largos poemas en octavas, cantares efrásticos o crónicas, poemas fabulosos, novelas carolingias o artúricas en francés, historias de antiguos *condottieri*, versiones en vulgar más o menos infieles de textos latinos [...] Ante todo, un lenguaje formular y accesible, en el que la distancia entre el verso y la prosa es, de hecho, reducida, extrínseca, originada en la primitiva recepción y disfrute oral o escrita del texto. En segundo lugar, su orientación a un público más amplio y achatado que busca el ocio y no pretende un producto literario.” (nuestra traducción.)

⁵ El Evergetismo es una praxis política que consiste en la distribución, por parte de miembros ricos y, frecuentemente, líderes del gobierno, de parte de sus bienes entre las clases populares. Esta distribución tomaba la forma, muchas veces, de fiestas cuidadosamente organizadas (Ludovico Ariosto, autor del *Orlando Furioso*, tendrá a su cargo, por ejemplo, la organización de estas celebraciones en la corte de Ferrara).

⁶ Al respecto, señala Donnarumma que el público aristocrático mostraba su predilección por el *romanzo*, mientras que el popular lo hacía sobre “la materia de Francia”, el ciclo Carolingio, una de cuyas facetas puede verse incluso hoy día en la cultura del espectáculo de marionetas del “Guerrin meschino” (Donnarumma, 1996, 9). En este sentido, véase también Marina Roggero, *Los escritos plenos de sueños. Textos y lectores en la Edad Moderna*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, en especial el cap.2: “La gran fortuna de los ‘caballeros antiguos’”, pp. 35-53.

la homónima ciudad peruana que deslumbró a los españoles del siglo XVI o la aún más antigua del País de Cuaña recordado en un *fabliaux* anónimo redactado en dialecto picardo a mediados del siglo XIII⁷ son puntos de partida insoslayables para comprender este tema recurrente en tantos relatos medievales y de los inicios de la Modernidad clásica, en los que las salchichas y los quesos se encuentran por doquier, los arroyos son de vino, donde todo es factible de ser compartido (incluso la propia pareja) y donde no es necesario trabajar ni organizarse colectivamente para vivir. Dicha idea constituye, pues, la fuente -por demás productiva desde el punto de vista literario y de la iconografía- de las *mirabilias* de muchos relatos de viaje de la época, como los de Marco Polo, las crónicas de la conquista de América o los míticos desplazamientos del Preste Juan o de Sir John Mandeville. El mundo configural de la *Abundantia* es, en suma, el mítico: la Edad Dorada o el Reino de Saturno, mundo que es evocado de manera directamente proporcional a las tantas épocas de pestes, guerras y hambrunas que atravesaron sin piedad buena parte de la Historia de la humanidad. Pero, además, y según nos sugiere el medievalista brasileño Hilário Franco Jr.:

aparentemente el país de Cuaña fue imaginado entonces por varios estratos sociales para desarrollar una función compensatoria. Para la clase campesina [...] constituía el sueño no realizado de la abundancia total obtenida sin los enormes esfuerzos cotidianos. Para la burguesía en proceso de formación [...] era el concretarse de ambiciones materiales (riquezas ilimitadas) y sociales (tenor de vida noble). Para la pequeña y media aristocracia era la fuga frente a las transformaciones indeseadas, aunque imparables [...]. Para los estudiantes universitarios y los clérigos *vagantes* constituía la superación de la creciente dogmatización y jerarquización eclesiástica. (el subrayado es nuestro). (Franco Jr, 2006, 59)

2. **Naturalia:** es un *locus amoenus* que implica un rechazo de las instituciones sociales y políticas, y en particular de la ciudad y de las obligaciones de la ciudadanía. Implica un retorno al estado de naturaleza. Se corresponde con un fuerte pesimismo social. También en este caso, es clara su presencia en textos medievales (v.g. los *Carmina Burana*, gran ejemplo de esa parte de la visión hedonística de los hombres y mujeres del Medioevo cuyo descubrimiento en la abadía benedictina de Beuern, Alemania, en 1803 cambió radicalmente la concepción que hasta entonces se había tenido del mundo medieval). Podemos ver aquí una configuración mítica, pero la *Naturalia* surge con frecuencia como reacción a una situación histórica generalmente conflictiva.
3. **Moralia:** es un modelo cuyo propósito es *enderezar el tronco torcido de la naturaleza humana*. Es un mundo ideal basado fundamentalmente en la pedagogía como instrumento para reformar los aspectos no deseados de dicha naturaleza. Implica, desde su aspecto configural, una paradójica combinación de pesimismo y optimismo antropológicos.

⁷ Remitimos a la versión completa del poema en Sforza, Nora, 2006, Op. cit.

4. **Millennium:** también conocido como “Milenarismo”, es el más religioso en su configuración, ya que su objetivo no es otro que el de recuperar el paraíso perdido, pero en este mundo, y “ahora”. Resulta de la falta de fe en los procesos históricos, que son redimidos por un “Apocalipsis”. El paraíso se alcanza “aquí y ahora”. Obras (teóricas y poéticas) como las del dominicano Girolamo Savonarola (Ferrara, 1452 - Florencia, 1498) y, en cierto modo, los fundamentalismos de ayer y hoy poseen este sentido milenarista.
5. **Utopía:** obviamente representado por el libro de Tomás Moro (1516), se caracteriza por desarrollar una reflexión política profunda y una minuciosa observación de la Historia, en particular, de la Historia contemporánea de Moro. Acorde con esto, no confía en la Divina Providencia, ni en la Naturaleza, ni en la supuesta bondad ontológica del ser humano, sino que el mundo ideal de la utopía es producto del esfuerzo y del ingenio humanos, y de su eficaz administración. Trousson lo define como un modelo *teándrico*, porque el ser humano ha jugado a ser como Dios, un creador de mundos (Trousson, 1995, 21). Este mundo es creado a partir del Derecho⁸, lo que hace al hombre a la vez responsable y beneficiario de su propia realización. De hecho, en este mundo ideal parecería existir una armonía entre identidad individual e identidad colectiva (la distopía o utopía negativa se introduce precisamente en las fisuras de esta supuesta y deseada armonía), situación de equilibrio que en las otras concepciones ideales sólo es posible a partir de un individualismo extremo, de una intervención divina o de una auto identidad colectiva. Entretejido de legislación e Historia, se da a luz un mito, entendido como refiere Roland Barthes como *conversión de historia en naturaleza* (Barthes, 1995, 22). Asociado a este mito (que en realidad es historia encriptada), subyace un destino mesiánico, curiosamente privado de Dios (dentro del mundo posible), pero con la idea de Dios fuertemente presente en el mundo factual y en el configurador. En definitiva, fe en la capacidad humana de construir, desconfianza en la naturaleza humana: de esta ambivalencia está hecha la utopía política de la Modernidad, y de ella toma su verosimilitud.

No obstante, es frecuente que estos cinco tipos básicos de utopía se sinteticen, de modo que su recepción sea compleja. Este es el caso de los receptores de Boiardo, cuyo propio interés en lo heterogéneo y lo maravilloso los hace permeables a múltiples hibridaciones de la utopía. Podríamos afirmar que, efectivamente, es la Naturalia el eje que articula este “utopismo” aplicable al *Orlando Innamorato*, aunque no el único, ya que Abundantia, Moralia y Milenarismo atraviesan la obra en proporciones menores, pero observables. La única utopía “ausente” es precisamente la política, ya que nada parece más lejano del placer y del goce estético que el duro trabajo que exige la utopía moriana, un sistema que acaso requiera de sus ciudadanos incluso más de lo que, utópicamente, recibirán.

⁸ Ramiro Avilés habla puntualmente del nacimiento de la “utopía de derecho” (Avilés, 2009, 296).

En la utopía y en el laberinto

Uno de los episodios a los que con más claridad puede aplicarse nuestro esquema en el *Orlando Innamorato* es el narrado en el canto octavo del libro segundo, en donde el héroe “cae” en “otro mundo” engañosamente feliz y placentero (Boiardo, 2003, 679-682).

4. [...]
Cominciò l'acqua a farsi chiara e pura,
E cominciarno di vedersi intorno:
Un altro sol trovarno e un altro giorno.

5. Come nasciuto fosse un novo mondo,
Se rittrovarno al sciutto in mezo a un prato,
E sopra sé vedean del lago il fondo,
Il qual, dal sol di suso aluminato,
Facea parere il luogo più iocondo,
Et era poi d'intorno circondato
Quel loco d'una grotta marmorina
Tutta di pietra relucente e fina.

13. [...]
E dalla parte ove apparisce il giorno,
Era tagliata a punta di scarpello
Una porta patente, alta e reale:
Più mai ne vidde il mondo un'altra tale⁹.

El mundo “sumergido” de la maga Morgana aparece ante Orlando (que ha caído junto con su adversario Aridano en las aguas oscuras de un lago embrujado) “come nasciutto fosse un nuovo mondo” (5,1) y en donde “Un altro sol trovarno e un altro giorno” (4,8).

El lugar aparece claramente como un *locus amoenus* (el prado, las aguas claras, frescas y dulces, que nos retrotraen claramente a la canción CXXVI del *Canzoniere* de Petrarca), en una singular síntesis de la estética petrarquesca con el mito artúrico, en donde, como veremos, predominará este último, en particular porque se producirá la sustitución de Laura por Morgana, la de la mujer amada por la de la bruja. Por lo demás, el prado constituye en sí un paradigma del paisaje paradisiaco-terrenal, elemento presente en toda la tradición religiosa medieval (los Viajes de San Brandán, para citar una tradición no italiana) o el propio ciclo artúrico, como incluso en la *Commedia* de Dante.

Este lugar es utópico no en un sentido explícitamente político, sino que posee elementos propios de la *Naturalia*, reflejo y contrafigura de la ciudad propia de la época, en especial de las urbes “utópicas” y pitagóricas concebidas por muchos *condottieri* de

⁹ “[...] Comenzó el agua a hacerse clara y pura, / y comenzaron a verse entorno: / otro sol encontraron, y otro día. / Como si fuese nacido un nuevo mundo, / se encontraron a salvo en medio de un prado, / y sobre ellos veían el fondo del lago, / el cual, todo iluminado por el sol, / hacía parecer el lugar más feliz, / y luego estaba el espacio circundado / por una gruta marmórea / toda de piedra reluciente y fina. / [...] Y de la parte donde nace el día / estaba tallada a punta de escarpelo / una puerta visible, alta y real: / nunca antes vio el mundo nada igual.” (nuestra traducción.)

la época¹⁰. La Naturalia es, valga la expresión, de naturaleza utópica, pero de alguna manera, alejándose de las lecturas esencialmente placenteras, el texto propone una doble representación: el *locus amoenus* como máscara del *locus infernalis*: el prado, muy petrarquesco en su representación, aparece circunscrito por un laberinto que posee (al igual que otros célebres muros de la antigüedad, como el mismo infierno dantesco, y como las famosas murallas de la posterior Città del Sole, de Campanella, en donde el precinto se vuelve a su vez “texto” didáctico) una advertencia para aquel que se atreva a desafiar su siniestra complejidad (Boiardo, 2, 8: 15-17; 2003, 682-683).

15. [...]
Vedeasi un loco cento volte cinto
De una muraglia smisurata e forte;
Chiamavasi quel cerchio il Labirinto,
Che avea cento serraglie e cento porte;
Così scritto era in quel smalto e depinto,
E tutto pareva pieno a gente morte,
Chè ogni persona che è d'intrare ardita,
Vi more errando e non trova uscita.

16. [...]
Mai non tornava alcuno ove era entrato.
[...] Era nel fondo occiso e devorato
Dal Minotauro, bestia orrenda e ria,
[...] Più crudel monstro mai non fu veduto.

17. [...]
Ritratta era in disparte una donzella
Che era ferita nel petto de amore
De un giovanetto, e l'arte gli rivella
Come potesse uscir di tanto errore.
Tutta dipinta vi è questa novella,
Ma il conte, che a tal cosa non ha il core,
Alle sue spalle quella porta lassa,
E per la tomba caminando passa.¹¹

¹⁰ Algunos proyectos políticos de los príncipes italianos del Renacimiento buscaban en la construcción de nuevos espacios urbanos su propio ideal utópico. Amén de las recordadas indagaciones realizadas por Leonardo Da Vinci, tal es el caso del papa Pio II Piccolomini que contó con la colaboración del arquitecto Bernardo Rossellino para la construcción de la ciudad de Pienza, en provincia de Siena (post. 1459); el duque de Milán, Francesco Sforza con el proyecto de “Sforzinda” del escultor Filarete; Vespasiano Gonzaga Colonna con su Sabbioneta (Mantua), la “pequeña Atenas” soñada por Vespasiano Gonzaga Colonna († 1591) o bien la ciudad de Palmanova (Udine), diseñada para la República de Venecia por Vincenzo Scamozzi a principios del siglo XVII.

¹¹ “Veíase un lugar cien veces circundado / de una muralla desmedida y fuerte; / llamábase ese círculo el Laberinto, / que tenía cien cerraduras y cien puertas; / así escrito estaba en ese esmalte pintado, / y todo parecía lleno de gente muerta / pues toda persona que entrar osaba, / allí moría errando sin encontrar salida. / [...] Jamás volvía quien había entrado. / [...] En el fondo quedaba muerto y devorado / por el Minotauro, bestia horrenda y malvada, / [...] Jamás fue visto monstruo más cruel. / [...] Retraída, se encontraba alejada una donzella / cuyo pecho herido estaba por el amor / de un joven que le revela el arte / de salir de tanto horror. / Muy colorido es este relato, / mas el conde, que no tiene corazón para estas cosas, / deja aquella puerta a sus espaldas, / y entre la tumba caminando pasa”. (nuestra traducción.)

Observemos que, según el esquema propuesto, la utopía adquiere su forma plena en la instancia de recepción del texto, y el tiempo de enunciación del texto, sus “lectores ideales” están conformados por los nobles que efectivamente leen esta “naturalia”, pero prontamente la deben contrastar con su opuesto, el laberinto. En cierto modo, el texto contiene en sí dos aspectos antitéticos, que se relacionan por la misma aventura de Orlando: el lugar agradable (una dulce ilusión) y el infernal (lo real).

Este “paraíso” que ha construido Morgana posee todas las características propias de este tipo de espacio: el jardín, amurallado (como es posible observar en numerosas obras tanto literarias como pictóricas y arquitectónicas). Pero se produce una siniestra inversión del concepto (casi diríamos, una doble inversión): la muralla no protege el lugar apacible, sino el lugar siniestro, y, además, no es un muro sino un laberinto.

Este laberinto, que contiene en sí la historia de Teseo, Ariadna y el Minotauro, se nos presenta en una dimensión invertida a tal mito: mientras en aquel Teseo debía llegar al centro del laberinto para poder vencer al monstruo y luego volver a salir a la luz, aquí en cambio, esa salida no se concreta, dado que Orlando queda atrapado en ese espacio amurallado. La lógica de esta representación recuerda al *Moritat*, género literario menor, y combinación de filosofía popular con el teatro de marionetas, en donde se narran hechos patéticos y muchas veces sangrientos a través de cuadros que ilustran el desarrollo de los acontecimientos en sus pasajes cruciales (Givone, 1998, 3-4). Esta hibridación, a la cual como ya indicamos, los receptores de Boiardo estaban predispuestos, favorece incluso esta resignificación contrastiva entre la naturalia y lo infernal, entre la utopía y la anti-utopía. Este contraste, amplificado por la presencia de la muchacha herida de amor, se resuelve con cierta ironía: el conde no hace caso a esa invitación al amor, y entra en la tumba del laberinto.

Conclusiones

El *Orlando Innamorato* no es, tanto por su época como por su desarrollo, un texto utópico, en el sentido estricto que se le otorgó a este término desde la aparición en 1516 de la obra de Tomás Moro. Sin embargo, hemos podido ver cómo en rigor preexiste una estructura “utópica” en este tipo de narraciones cuyo origen es mítico, y que se ha transformado gradualmente en el tiempo, a partir de modificaciones más o menos profundas en las expectativas de los receptores. En Moro, estas expectativas eran esencialmente políticas, como en cierto modo lo siguen siendo. En efecto, lo político se vuelve muy pronto central en la modernidad, cuyo discurso es determinado por la historia. Pero Boiardo vive aún en una época en donde estas expectativas son múltiples y complejas, y en donde predomina cierto espíritu de evasión precisamente de los efectos de la misma política de los *condottieri*. El breve episodio que conforma la novela octava del segundo libro del *Orlando Innamorato* puede leerse efectivamente como un empleo de estas fórmulas “utópicas”, de raíz esencialmente mítica y legendaria, reutilizadas en un contexto histórico de evasión y de goce. Síntesis de petrarquismo y de ciclo artúrico, esta utopía y anti-utopía combinadas adopta la ambigüedad del laberinto para encerrar en sí la cifra del amor y del paraíso dentro de lo siniestro. Un juego literario que luego, sin proponérselo específicamente, retomarán

todas las anti-utopías del fin de la modernidad. En efecto, desde *Nosotros*, de Zamiátin (1924) a *1984* de Orwell (1948), la distopía tendrá como característica esencial enmascararse de utopía para sus habitantes. Solo que, en ellas, lejos de ser un juego, se transformarán en una siniestra profecía.

Referencias Bibliográficas

- AVILÉS, Miguel, 2009, La literatura utópica. En M. Avilés (Ed.), *Las palabras y el poder: Estudios Clásicos sobre la Sociedad y la Política*, Madrid, Dykinson, pp. 249-300.
- BACZKO, Bronislaw, 1999, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BARTHES, Roland, 1995, *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- BOIARDO, Matteo Maria, 2003, *Orlando Innamorato* [vol. II], Milano, Garzanti.
- COCCHIARA, Giuseppe, 1980, *Il Paese di Cuccagna*. Presentación de Leonardo Sciascia, Turín, Boringhieri.
- COMPARATO, Vittor, 2006, *Utopía, léxico de política*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- DEL PERCIO, Daniel, 2015, *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- DONNARUMMA, Raffaele, 1996, *Storia dell'Orlando Innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore.
- FRANCO JR, Hilário, 2001, *Nel paese di Cuccagna. La società medievale tra il sogno e la vita quotidiana*, Prefacio de Jacques Le Goff. Roma, Città Nuova.
- GIVONE, Sergio, 1998, *Favola delle cose ultime*, Torino, Einaudi.
- RICOEUR, Paul, 1999, *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa.
- _____, Paul, 2007, *Tiempo y narración. I*, México, Siglo XXI.
- ROGGERO, Marina, 2009, *Los escritos plenos de sueños. Textos y lectores en la Edad Moderna*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- SFORZA, Nora, 2006, “La fábula de Cucaña”. Introducción, traducción integral del poema picardo y notas. En *Elhilodeariadna. Revista de filosofía, mitología y literatura*, Buenos Aires, Patricia Rizzo editora.
- TROUSSON, Raymond, 1995, *Historia de la literatura utópica*, Barcelona, Península.
- VELÁZQUEZ DELGADO, Jorge, 1997, “Girólamo Savonarola y el paradigma de la profecía en el Renacimiento”. En *Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México*, Unidad Iztapalapa. Enero-Junio 1997, 33-46, <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1333/1491>