

# *Orlando furioso*

narrado en prosa  
del poema de Ludovico Ariosto

**Italo Calvino**

Traducción del italiano de  
Aurora Bernárdez y Mario Muchnik

Versos de Ariosto traducidos por  
el capitán general  
don Juan de la Pezuela,  
conde de Cheste,  
de la Real Academia Española

 Siruela

Biblioteca Calvino

Los versos de Ariosto citados en esta edición castellana provienen de la traducción, publicada en 1883, de Juan de la Pezuela, una elección aprobada por Italo Calvino. En cuanto a esta edición en sí, se trata de la única versión calificada por el autor como «perfecta», por contener capítulos ausentes de la primera edición italiana de Einaudi, por citar exactamente los versos de Ariosto seleccionados por Calvino y por ser, siempre según el parecer del autor, traducción fiel, supervisada paso a paso por él mismo, del texto original. (*N. del E.*)

# Presentación

## 1. Rotholandus, Roland, Orlando

En todo atlas histórico de la Edad Media hay un pequeño mapa en el que, generalmente coloreadas de violeta, se indican las conquistas de Carlomagno, rey de los francos y luego emperador. Una gran nube violeta se extiende sobre Europa, se expande más allá del Elba y el Danubio, pero se detiene a occidente en el confín de una España todavía sarracena. Solo el borde inferior de la nube salva los Pirineos y llega a cubrir Cataluña; es la Marca Hispánica, todo lo que Carlomagno logró arrancar, en los últimos años de su vida, al Emir de Córdoba. Entre las tantas guerras que Carlomagno libró y ganó contra bávaros, frisonos, eslavos, ávaros, bretones, longobardos, las que libró contra los árabes, en la historia del emperador de los francos, ocupan relativamente poco lugar; en la literatura, en cambio, se agigantaron hasta alcanzar todo el orbe terráqueo, y llenaron las páginas de bibliotecas enteras. En la imaginación de los poetas –y aun antes en la imaginación popular– los hechos se disponen según una perspectiva que no es la histórica; la perspectiva del mito.

Para rastrear los orígenes de esta extraordinaria proliferación mitológica es habitual referirse a un episodio histórico oscuro y desgraciado: en el 778 Carlomagno intentó una expe-

dición para expugnar Zaragoza, pero se vio obligado a volver rápidamente sobre sus pasos y cruzar los Pirineos. Durante la retirada la retaguardia del ejército franco fue atacada por las poblaciones vascas de la montaña, y destruida cerca de Roncesvalles. En las crónicas carolingias oficiales, entre los dignatarios francos muertos, figura el nombre de un tal Hruodlandus.

Hasta aquí, la historia; pero la verdad de los hechos poco tiene que ver con la epopeya. *La Chanson de Roland* fue escrita unos tres siglos después de Roncesvalles. Estamos alrededor del 1100, en la época de la Primera Cruzada: esta es la referencia histórica más pertinente. Europa está impregnada por el espíritu de la guerra santa que contrapone el mundo cristiano al mundo musulmán. En ese clima nace en Francia un poema épico de autor desconocido (Turolde es el nombre que aparece en el último verso), de versificación simple, conmovida y solemne: *La Chanson de Roland*. Carlomagno aparece como el que ha conquistado toda España, salvo Zaragoza, que aún está en manos sarracenas; el rey Marsilio pide la paz a condición de que el ejército franco abandone España; el valiente Roland querría proseguir la guerra, pero prevalece la opinión de Gueues (Gano di Maganza o Ganellone), que lo traiciona y se pone de acuerdo con Marsilio para que el ejército sarraceno viole la paz y Marsilio se descargue en Roncesvalles sobre la retaguardia franca conducida por Roland. El paladín hace proezas con la espada Durendal, regalo de un ángel, pero a su alrededor van cayendo uno tras otro sus guerreros. Solo una vez herido de muerte Roland se resigna a soplar el Olifante, el cuerno mágico, para llamar en su auxilio al rey Carlos.

No se sabe si Turolde se ha limitado a infundir el aliento de la poesía a una tradición ya consolidada, es decir, si la leyenda de Roncesvalles ya formaba parte del repertorio de los juglares, poetas que iban de castillo en castillo cantando historias, repertorio oral que en cierto momento se fija en «cantares de gesta» escritos y rimados, o en narraciones en prosa que daban tema a los versificadores. A estas últimas pertenece la crónica latina atribuida al arzobispo Turpino (*Historia Karoli Magni et Rotholandi*) que pasaba por ser el testimonio directo de un contemporáneo y que los poetas y autores de novelas de caballería posteriores

siempre sacaban a relucir como fuente autorizada, cuando en realidad también había sido escrita en la época de las Cruzadas.

Lo que podemos afirmar con certeza es que la *Chanson de Roland* dio origen a una larga tradición, y que, habiendo pasado de la severa epopeya militar de Turolde a la literatura de entretenimiento y aventuras, las gestas de los paladines de Carlomagno conocieron el éxito popular, más aún que en Francia, en España y en Italia. Roland se convierte en Don Roldán allende los Pirineos y, de este lado de los Alpes, en Orlando. Los centros de difusión de los «cantares de gesta» jalonaban las rutas de los peregrinos: el camino de Santiago de Compostela, que atravesaba Roncesvalles, donde se visitaba una presunta tumba de Roland-Roldán-Orlando; y el camino de Roma, que había recorrido Carlomagno en su larga guerra contra los longobardos y en sus visitas al Papa. En las escalas de las peregrinaciones los juglares cantaban las gestas de los paladines para un público que reconocía a esos personajes como familiares.

En Italia estos juglares no eran solo los que venían de Francia; los había vénetos, que manipulaban los versos franceses de los cantares con un lenguaje más cercano a los dialectos de la llanura del Po; entre los siglos XII y XIV nació una literatura «franco-véneta» que traducía los ciclos franceses y los enriquecía con nuevas gestas. Poco más tarde comenzaron las traducciones al toscano: los toscanos sustituyeron las monótonas estrofas de una sola rima por una estrofa narrativa de ritmo amplio y movido: la octava.

De Roland, lo único que cuenta la tradición francesa es la última batalla y la muerte. Todo el resto de su vida, nacimiento, árbol genealógico, infancia, juventud, aventuras anteriores a Roncesvalles, se encontrará en Italia bajo el nombre de Orlando. Queda así establecido que su padre es Milone de Clermont (o Chiaromonte), alférez del rey Carlos, y su madre Berta, hermana del soberano. Para huir de la cólera de su cuñado real, Milone, que ha seducido a la niña, la rapta y huye a Italia. Según algunas fuentes Orlando nace en Ímola Romana; según otras en Sutri, en el Lacio: de que sea italiano no caben dudas. Y, por si fuera poco, se le atribuyen los títulos de Gonfaloniero de Santa Chiesa y Senador romano.

A pesar de ello, no llega a convertirse en un «personaje», en el sentido moderno de la palabra. Figura austeramente ejemplar en Turolfo y en el pseudo Turpino (que hace de él un fanático de la castidad: nunca se acercó a una mujer, ni siquiera a la suya), así queda en los cantares italianos, con el acento puesto en la melancolía y una característica física desagradable: es bizco.

Frente a Orlando, investido de responsabilidades demasiado altas, cobra relieve su primo Rinaldo di Chiaromonte (el Renaud de una gesta francesa), paladín venturoso y espíritu rebelde, reacio aun a la autoridad de Carlomagno. En la épica popular italiana no tarda en convertirse en el héroe predilecto. El crecimiento de Rinaldo a la categoría de protagonista y la simultánea degradación de Carlomagno a personaje casi cómico, a viejo algo chocho, reflejan, según los historiadores, el espíritu de autonomía de los vasallos feudales o de las Comunas güelfas frente a la autoridad imperial; lo cierto es que ambas caracterizaciones sirven en primer lugar para dar movimiento a la narración.

En la enemistad de los valientes y leales Chiaromonte para con la pérfida estirpe de los maganceses, los cantares rastrean los antecedentes de la traición de Gano en Roncesvalles. Este tema principal se desenvuelve contra el fondo de la mítica conquista de España por Carlomagno, anacronismo que equilibra otro anacronismo simétrico: el ejército sarraceno penetra en tierras de Francia más profundamente aún que en tiempos de Charles Martel, hasta los muros de París, sometida a un largo asedio por los infieles. Junto a estos temas, la epopeya caballeresca italiana acoge también las guerras entre francos y longobardos, fabulosas aventuras de los paladines en oriente, sus amores con princesas mahometanas.

El *tiempo* en que se desarrollan las gestas de los cantares es, en definitiva, un concentrado de todos los tiempos y todas las guerras, sobre todo las del desafío entre el Islam y la Europa cristiana, de Charles Martel a Luis IX el Santo. Y justamente en el momento en que las Cruzadas, con su presión propagandística y su peso militar, ya no son de actualidad, es cuando los duelos y batallas entre paladines e infieles se vuelven pura materia

narrativa, emblema de toda contienda, de toda magnanimidad, de toda aventura, y el sitio de París por los moros se transforma en un mito como el de la guerra de Troya.

A medida que se iba extendiendo por castillos y ciudades un público capaz de leer, que no fuera solamente de doctos y prelados, se difundieron también –junto a los cantares en verso, compuestos para ser recitados o cantados– breves novelas en prosa, primero en francés y luego en toscano. Las novelas en prosa no referían solamente las vicisitudes del ciclo carolingio: también estaba el «ciclo de Bretaña», que trataba del rey Arturo, de la Mesa Redonda, de la búsqueda del Santo Grial, de los hechizos del Mago Merlín, de los amores de Ginebra, de Isolda. Este mundo de historias mágicas y amorosas conoció gran popularidad en Francia (de donde pasó a Inglaterra), hasta llegar a suplantar el austero ciclo carolingio. En Italia, en cambio, fue lectura sobre todo de cortes nobiliarias y de damas; el pueblo seguía siendo fiel a Orlando, a Gano, a Rinaldo. Los duelos entre paladines y moros habían llegado a formar parte de ese acervo cultural extremadamente conservador que es el folklore.

Tanto es así que en Italia meridional este favor popular ha perdurado en nuestros días en los «cantahistorias» de Nápoles (al menos hasta el siglo XIX), en el Teatro dei Pupi de Sicilia (teatro de marionetas que ha sobrevivido hasta hoy) y en las pinturas de los flancos de los carritos sicilianos. El repertorio del Teatro dei Pupi, que se remontaba a los cantares, los poemas del siglo XVI y las recopilaciones del XIX, comprendía historias cíclicas que se representaban por episodios y que duraban meses y meses, hasta un año y aun más.

Y cuando, con la enseñanza obligatoria, empezaron a circular algunos libros por el mundo rural italiano, tradicionalmente poco dado a la lectura, lo que más se leyó fue una crónica, modernizada y remendada de varias maneras, que había sido escrita entre los siglos XIV y XV, *I Reali di Francia*, recopilación en prosa de las gestas del ciclo carolingio, obra de un «cantahistorias» toscano llamado Andrea da Barberino.

## 2. Cómo se enamora Orlando

Entre los intelectuales y la producción artística popular siempre hubo (y hoy más que nunca, con las formas modernas de «cultura de masa» y sobre todo el cine) una relación cambiante: primero de rechazo, de suficiencia desdeñosa, después de interés irónico, y luego de descubrimiento de valores buscados en vano en otra parte. En definitiva el hombre culto, el poeta refinado, se apropia de aquello que era diversión ingenua, y lo transforma.

Es lo que pasó con la literatura caballeresca en el Renacimiento. Casi al mismo tiempo, en la segunda mitad del siglo XV, en las dos cortes más refinadas de Italia, la de los Medici de Florencia y la de los Este de Ferrara, el éxito de las historias de Orlando y de Rinaldo subió de las plazas a los ambientes cultos. En Florencia todavía fue un poeta más o menos improvisado, Luigi Pulci (1432-1484) quien (al parecer por encargo de la madre de Lorenzo el Magnífico) rimó aventuras ya conocidas pero con fin caricaturesco. Tanto es así que el nombre de su poema no fue el de los paladines protagonistas sino el de una de las grotescas figuras secundarias, *Morgante*, un gigante derrotado por Orlando y que se convierte en su escudero.

En Ferrara, un dignatario de la corte estense, Matteo Maria Boiardo, conde de Scandiano (1441-1494), enfocó la epopeya caballeresca con la misma distancia, pero una distancia mechada de esa melancólica nostalgia de quien, descontento de su época, trata de resucitar los fantasmas del pasado. En la corte de Ferrara las novelas del ciclo bretón, con sus encantamientos, dragones, hadas, pruebas solitarias de caballeros errantes, eran muy leídas; la contaminación de estos cuentos de hadas con la épica carolingia ya se había producido en algún poema francés y en muchos cantares italianos; en Boiardo los dos filones se encuentran por primera vez con la cultura humanista que, pasando por encima de la Edad Media, tiende a reunirse con los clásicos de la antigüedad pagana. Los medios técnicos del poeta, sin embargo, todavía son primitivos, y la generosa vitalidad que comunican sus versos proviene en gran parte de su sabor acerbo. El *Orlando enamorado*, inconcluso a la muerte del



autor, es un poema de versificación tosca, escrito en un italiano dudoso que raya continuamente en el dialecto. Su suerte fue también su desgracia; el amor que inspiró a otros poetas tan solícitos e interesados en ayudarlo, como si se tratase de una criatura incapaz de vivir por sus propios medios, solo consiguió que se eclipsara y desapareciera de la circulación. En el siglo XVI, establecida la primacía del toscano como lengua literaria, Berni reescribió todo el *Orlando enamorado* en «buena lengua» y durante tres siglos el poema solo se reimprimió así rehecho, hasta que en el XIX se redescubrió el texto auténtico cuyo valor para nosotros reside precisamente en aquello que censuraban los puristas: ser un monumento del italiano *diferente* que nacía de los dialectos de la llanura del Po.

Pero el *Enamorado* quedó eclipsado sobre todo por el *Furioso*, es decir, por la continuación que Ludovico Ariosto comenzó a escribir unos diez años después de la muerte de Boiardo, continuación que inmediatamente fue otra cosa: de la rugosa corteza del siglo XV estalla la vegetación lujuriente del XVI, cargada de flores y frutos.

Esa suerte-desgracia prosigue; aquí estamos hablando del *Enamorado* solo como de un «precedente» del *Furioso*, liquidándolo como «resumen de los episodios anteriores». Sabemos que nos equivocamos y que somos injustos: los dos poemas son mundos independientes; y no obstante no podemos evitarlo.

El Orlando de la tradición, dijimos, contaba entre sus pocos rasgos psicológicos el de ser casto e inaccesible a las tentaciones del amor. La «novedad» de Boiardo fue presentar un Orlando enamorado. Para capturar a los paladines cristianos, y sobre todo a Orlando y Rinaldo, los dos primos campeones, Galafrone, rey del Catay (es decir, China), ha enviado a París a sus dos hijos: Angélica, bellísima y experta en artes mágicas, y Argalía, guerrero de armas encantadas y yelmo a prueba de espada. Como si fuera poco, tienen un anillo que confiere la invisibilidad.

Argalía lanza un desafío: quien logre desarzonarlo ganará a su hermana, y quien sea desarzonado por él se convertirá en su esclavo. En cuanto ven a Angélica, todos los caballeros presentes, cristianos e infieles (estamos en la tregua de Pascua y se hallan todos reunidos en un torneo), se enamoran; hasta el rey

Carlos pierde la cabeza. Al cabo de una serie de duelos ganados Argalía es muerto por el sarraceno Feraguto, que Ariosto llamará Ferrauí, pero aparece Orlando para disputarle la bella presa al vencedor. Angélica aprovecha para huir, haciéndose invisible, perseguida infructuosamente por Rinaldo (aquí llamado Ranaldo o Rainaldo). En su huida, Angélica, sedienta, bebe de una fuente mágica: es la fuente del amor; la bella se enamora de Rinaldo. También Rinaldo bebe de una fuente encantada, pero es la del desamor: de enamorado de Angélica, se vuelve su enemigo, y la esquivo. Angélica, que no puede vivir sin Rinaldo, lo hace raptar en una barca hechizada, pero él no quiere saber nada y al cabo de varias aventuras de isla en isla logra escapar. Angélica, retirada en el Catay, en la fortaleza de Albraca o Albracá, es asediada por Agricane, rey de los tártaros, y por Sacripante, rey de los circasios, también ellos pretendientes desafortunados. El primero vence pero en defensa de Angélica acude Orlando, siempre enamorado y triunfante de otros encantamientos. El duelo con Agricane dura un día y una noche, y Agricane muere. Este duelo (libro primero, cantos XVIII-XIX) es con justicia el episodio más admirado del poema: en cierto momento, cansados de luchar, los dos campeones se tumban en la hierba a mirar las estrellas; Orlando habla de Dios a Agricane, quien se lamenta de haber sido siempre tan ignorante: cuando al alba reanudan el duelo, Agricane, herido de muerte, pedirá el bautismo a su adversario.

Es difícil narrar las batallas y los duelos que se libran alrededor de Albracá porque continuamente se superponen nuevos ejércitos y nuevos campeones, entre los cuales están Galafrone, padre de Angélica, que quiere vengar al hijo muerto; y Marfisa, reina de las Indias, que jamás se quita la armadura de encima; y al mismo tiempo combaten cada uno su guerra privada, con frecuentes cambios de enemigo y de aliado. También llega Rinaldo, que odia a Angélica, para impedir que su primo Orlando se pierda en pos de esa vana pasión. Angélica se hace defender por Orlando (quien, como perfecto caballero que es, se cuida mucho de tocarla) pero solo piensa en salvar la vida de Rinaldo ante los celos (inmotivados) de Orlando. La historia principal se ramifica en innumerables historias secundarias de

hadas y gigantes y hechizos: por ejemplo, Angélica logra desviar a Orlando de su litigio con Rinaldo encargándole la difícil empresa de desencantar un jardín embrujado.

Mientras los paladines prosiguen sus andanzas en Oriente, Francia vive bajo la amenaza de nuevas invasiones. Primero llega Gradasso, rey de Sericana, que logra hacer prisionero al mismísimo rey Carlos, y que es vencido por Astolfo, dueño, sin saberlo, de la lanza hechizada del difunto Argalía. Después viene Agramante, rey de África, gracias al cual el rey Rodomonte (aquí Rodamonte) desembarca en Provenza, y el rey Marsilio cruza los Pirineos (por instigación del ya conocido Gano di Maganza). Rinaldo regresa a echar una mano a Carlos que peligró, y Angélica corre tras él haciéndose seguir por Orlando. Pasan junto a las fuentes encantadas y esta vez es Angélica quien bebe de la fuente del odio, mientras que Rinaldo bebe de la del amor. Orlando y Rinaldo son nuevamente rivales; en un momento tan grave para las armas cristianas los dos primos no piensan sino en su disputa.

Entonces el rey Carlos se propone como árbitro: Angélica será custodiada por el viejo duque Namor de Baviera, y será entregada, de los dos campeones, al que más valientemente haya combatido contra los infieles. Es en Montalbano, cerca de los Pirineos, donde tiene lugar la batalla decisiva: decisiva sobre todo porque –aunque el poema de Boiardo siga durante varios cantos más narrando el sitio de París– a partir de esta batalla Ariosto pondrá en marcha su poema, retomando el hilo de los diversos personajes. Decisiva también porque en esta batalla Ruggiero, caballero sarraceno descendiente de Héctor de Troya, encontrará a la guerrera cristiana Bradamante (aquí llamada Bradiamonte o Bradiamante o Brandimante o Brandiamante), hermana de Rinaldo; de enemigos que eran, se sorprenderán enamorados.

El episodio es importante porque era intención de Boiardo (al parecer por explícito encargo de Ercole I d'Este) convalidar la leyenda de que la Casa d'Este había nacido de las bodas de Ruggiero di Risa y Bradamante di Chiaromonte. En aquellos tiempos, una genealogía, incluso imaginaria, tenía mucho peso: los enemigos de los estenses habían difundido el rumor

de que los señores de Ferrara descendían del infame traidor Gano di Maganza; había que arreglar el entuerto. Boiardo introdujo este motivo genealógico cuando su poema estaba ya muy avanzado, y no tuvo tiempo de desarrollarlo; será Ariosto quien lo llevará a cabo. Mientras tanto, a Ercole I, muy preocupado por la cuestión, le sucedieron sus hijos, Alfonso I y el cardenal Ippolito, a quienes estas fantasías les tenían sin cuidado. Y Ariosto, por otra parte, no tenía ciertamente espíritu de cortesano adulador; sin embargo puso escrupuloso empeño en cumplir el deber que se había fijado y tenía sus buenas razones. Primero, porque era un motivo narrativo de primer orden: dos enamorados, leales combatientes de ejércitos enemigos y que por lo tanto no logran nunca realizar el destino nupcial que les ha sido asignado; segundo, porque esto lo llevaba a vincular el tiempo mítico de la caballería con los hechos contemporáneos, con el presente de Ferrara y de Italia.

### 3. El sabio Ludovico y Orlando loco

Durante más de un siglo Ferrara fue la capital de la poesía épica. Los tres poemas principales del Renacimiento —el *Orlando enamorado*, el *Orlando furioso* y también la *Jerusalén liberada* del sorrentino Torquato Tasso— nacieron en la Corte de los Estenses.

¿Por qué fueron estas tierras del Po tan fecundas en resonantes octavas, en lanzazos y ruido de cascos? En materia tan imponderable ninguna tentativa de explicación será jamás exhaustiva, pero algunos hechos merecen consideración: la sociedad ferraresa era rica, amante del lujo, de la vida regalada; era una sociedad culta, que había hecho de su universidad un centro importante de estudios humanísticos; y sobre todo era una sociedad militar que se había construido un Estado y lo había defendido, entre Venecia, el Estado de la Iglesia y el Ducado de Milán: una respetable tajada de territorio situada en el corazón de ese perpetuo campo de batalla europeo que era entonces la llanura del Po, y por consiguiente parte litigiosa en todas las disputas entre Francia y España por la supremacía en el continente. Pero

lo que adquiere forma en la época de Francisco I y Carlos V es el nuevo tipo de gran Estado centralista, mientras que el ideal italiano de la ciudad-principado empieza a declinar. El *Orlando furioso* nace en una Ferrara en donde la gloria guerrera todavía es el fundamento de todo valor, pero que tiene ya conciencia de que no es sino una pieza en un juego diplomático y militar mucho más vasto. El poema se desdobra continuamente en dos planos temporales: el de la fábula caballeresca y el del presente político-militar; una corriente de impulsos vitales se transmite del tiempo de los paladines (donde el fondo épico-histórico carolingio desaparece, absorbido por el arabesco fantástico) a las guerras italianas del siglo XVI (en que, a la apología de las empresas estenses se superponen cada vez más los acentos de amargura por los estragos de una Italia invadida).

¿Quién es este Ludovico Ariosto, que no cree en las gestas de caballería y que sin embargo empeña todas sus fuerzas, sus pasiones, su deseo de perfección en representar choques de paladines e infieles en un poema trabajado con minucioso cuidado? ¿Quién es este poeta que sufre por lo que el mundo es y por lo que no es y podría ser, y sin embargo lo representa como un espectáculo multicolor y multiforme que se ha de contemplar con irónica sabiduría?

Hijo de un oficial del duque de Ferrara y de una noble señora de Reggio, Ludovico Ariosto nació en Reggio Emilia en 1474, estudió en Ferrara y a los treinta años se empleó como secretario del cardenal Ippolito d'Este, hermano del duque Alfonso I. Por encargo del cardenal realizó frecuentes viajes y cumplió embajadas en las capitales vecinas, Mantua, Módena, Milán, Florencia, y fue varias veces a Roma a tratar asuntos vinculados con las difíciles relaciones entre Ferrara y el Papa (primero Julio II y luego León X).

En definitiva una vida no de cortesano sino de funcionario a quien asignaban misiones diplomáticas de responsabilidad y confianza que a veces lo enfrentaban con peligros o aventuras (en la época en que el papa Julio II era enemigo de los estenses). Años movidos y fatigosos durante los cuales Ariosto no obstante supo encontrar el tiempo o la concentración necesarios para componer el *Orlando furioso* además de obras líricas, come-

días y siete *sátiras* que nos dan el mejor retrato del carácter del poeta y nos cuentan las desilusiones y las parcas satisfacciones de su vida.

En 1518, en lugar de seguir al cardenal Ippolito, que había sido nombrado obispo en Budapest, Ariosto pasó al servicio del duque Alfonso. Fue un servicio más duro aún que el anterior, pues significó tres años de estancia en las montañas de la Garfagnana Estense con el cargo de Gobernador, es decir, con una autoridad más formal que efectiva para hacer respetar la ley en un mundo despiadado, de subversiones feudales, como era el de las vegas selváticas del Apenino. Solo de 1525 a 1533, año de su muerte, logró llevar una existencia más tranquila, de nuevo en Ferrara, como supervisor de los espectáculos de la Corte.

Durante treinta años su verdadera vida fue el *Furioso*. Comenzó a escribirlo hacia 1504 y puede afirmarse que siguió trabajándolo siempre, porque un poema como este nunca puede darse por terminado. Después de publicar una primera edición en cuarenta cantos, en 1516, Ariosto trató de darle una continuación que quedó truncada (los llamados *Cinco cantos* de publicación postuma): la inventiva, la felicidad del primer impulso creativo parecían haberse perdido. Siguió ocupándose de pulir y poner a punto la lengua y la versificación de los cuarenta cantos, trabajo cuyos resultados se notan ya en la segunda edición, de 1521, sin agregados. El verdadero modo de alargar un poema de estructura policéntrica y sincrónica como el *Furioso*, con historias que se ramifican en todas direcciones y que se entrecruzan y se bifurcan continuamente, era dilatarlo desde dentro, haciendo proliferar episodios a partir de episodios, creando nuevas simetrías y nuevos contrastes. No hay duda de que así había construido el poema desde el principio, y así siguió ampliándolo el autor hasta la víspera de su muerte: la edición definitiva, de cuarenta y siete cantos, data de 1532.

El tema principal del poema es cómo Orlando, enamorado sin esperanza de Angélica, se vuelve loco furioso; cómo los ejércitos cristianos, sin su campeón más preclaro, corren peligro de perder Francia, y cómo la razón perdida del loco (el recipiente que contenía su juicio) es hallada por Astolfo en la Luna y reintroducida en el cuerpo de su legítimo propietario,

permitiéndole reintegrarse a su puesto en las filas. Un tema paralelo es el de los obstáculos que se superponen para impedir que se realice el destino nupcial de Ruggiero y Bradamante, hasta que aquel logra pasar del campo sarraceno al campo franco, recibir el bautismo y casarse con esta. Los dos motivos principales se entrelazan con la guerra entre Carlos y Agramante en Francia y en África, con los estragos de Rodomonte en París sitiada por los moros, con las discordias en el campo de Agramante, hasta el ajuste de cuentas entre la flor y nata de los campeones de uno y otro bando. (I, 1-2)

Las damas, los guerreros, los amores,  
Y las proezas, canto y cortesía  
Del tiempo en que los moros, los rigores  
De la mar arrostrando, ruina impía  
Trajeron al francés por los furores  
De Agramante su joven Rey, que ansía  
Vengar feroz la muerte de Trojano  
En el rey Cario Emperador romano.

Diré a la vez de Orlando valeroso,  
Caso hasta aquí no dicho en prosa o rima,  
A quien tornó el amor loco rabioso,  
De acuerdo que antes fue de mucha estima.  
Si el que otro tanto hizo de mí, que iroso  
Poco a poco mi pobre ingenio lima,  
El respiro me deja que le pido,  
Daré fin al cantar que he prometido.

Orlando sigue siendo un personaje a la vez central y distante: así como rebasaba lo humano por su virtud, así como era inmune a las pasiones según los cantares populares, y como era un enamorado que reprimía toda tentación según Boiardo, escapa aquí a la medida humana (después de haberla recorrido en la duda y en la angustia de los celos) para entrar en la bestialidad más ciega. En esta nueva e inesperada encarnación de obseso desnudo descuajador de encinas, Orlando se transforma, si no en un auténtico personaje, ciertamente en una imagen poética viviente como nunca lo había sido en

la larga serie de poemas que lo representaban con yelmo y armadura.

Hay que decir que los héroes del *Orlando furioso*, aunque resulten siempre bien reconocibles, nunca son personajes tridimensionales; en el mismo Boiardo, poeta y narrador tanto menos elaborado, había más voluntad de caracterización: lo que realmente interesa a Ariosto, que tiene sin embargo la fineza de un miniaturista, es el variado movimiento de las energías vitales, no la corporeidad de los retratos individuales. Por ejemplo, el inglés Astolfo, que fue inventado –puede decirse– por Boiardo como personaje heroicocómico a quien la suerte y la desdicha le caen casi por casualidad, en Ariosto se vuelve uno de los centros motores del poema, pero pierde esos pocos rasgos psicológicos que tenía en el *Enamorado*. No obstante, por poco que nos revele de sí, de lo que piensa y siente –quizás precisamente por eso mismo–, el alma de Ariosto (esa presencia que nunca se deja atrapar y definir) se reconoce sobre todo en él, explorador lunar que jamás se maravilla de nada, que vive circundado por lo maravilloso y se vale de objetos embrujados, libros mágicos, metamorfosis y caballos alados con la liviandad de una mariposa, pero siempre para lograr fines de utilidad práctica y totalmente racionales.

#### 4. Cristianos e infieles

El defecto de todo preámbulo al *Orlando furioso* es que se empieza diciendo: este poema es la continuación de otro poema, el cual continúa un ciclo de innumerables poemas, los cuales a su vez tienen origen en un poema fundador... El lector se siente inmediatamente desalentado; si antes de comenzar la lectura debe informarse acerca de todos los antecedentes, y de los antecedentes de los antecedentes, ¿cuándo logrará empezar el poema de Ariosto? En realidad cada preámbulo inmediatamente resulta superfluo: el *Furioso* es un libro único en su género y puede –casi diría que debe– ser leído sin referencia a ningún libro precedente ni posterior; es un universo en sí en el que es posible viajar a lo largo y a lo ancho, entrar, salir, extraviarse.



Que el autor haga pasar la construcción de este universo como continuación, apéndice, agregado de la obra de otro, es señal de la extraordinaria discreción de Ariosto, un ejemplo de lo que los ingleses llaman *understatement*, o sea el particular espíritu de autoironía que lleva a minimizar las cosas grandes e importantes.

De esto, lectores y autor pueden enterarse rápidamente en pocas estrofas: (5-7)

Orlando que, harto tiempo enamorado  
De Angélica, corrió tierra tan varia,  
Y tan grandes trofeos ha dejado  
En Media, y en la India, y en Tartaria,  
A Poniente, con ella, ya ha tornado,  
Donde al pie de la mole pirenaría,  
Esperando al rey Cario diligente  
De Francia y de Alemania está la gente.

De los reyes Marsilio y Agramante  
Para abatir la túmica jactancia  
De haber uno del África distante  
El gran poder juntado y la arrogancia.  
Y el otro toda España echar delante,  
El bello a destrozar reino de Francia;  
A cuyo punto mismo Orlando hallose,  
De lo que pronto arrepentido viose.

Pues su dama le fue después quitada  
(¡Oh cuánto el juicio humano a veces yerra!),  
Y aquella, que del Medo a la apartada  
Esperia defendió con tanta guerra,  
Ora la pierde sin blandir la espada,  
¡Entre tantos amigos y en su tierra!  
Que es, solo por cortar lucha maldita,  
El sabio Emperador quien se la quita.

Dicho lo cual, no hay más que seguir a Angélica que huye al galope por el bosque, figurilla de perfil dibujada sobre el fondo perfecto de un tapiz. (13)

Mas ya torciendo el palafrén, la dama  
Por el bosque le lanza a toda brida,  
Y sin miedo de espesos hoja o rama,  
De mejor o peor senda no cuida,  
Y pálida, temblando, al cielo clama,  
Al capricho del bruto conducida,  
Que aquí y allí por la alta selva fiera  
Va volando y encuentra una ribera.

A su alrededor giran tres caballeros que se llaman Rinaldo, Ferraú, Sacripante, pero que podrían tener otros nombres, puesto que aquí su función no es sino la de ejecutar piruetas y escaramuzas como en un ballet. Por lo demás, ninguno de los tres caballeros que aparecen en el primer canto tendrá mucho relieve en el resto del poema, ni siquiera Rinaldo, cuyas empresas, cuyo valor darán materia para muchos episodios del *Furioso*, siempre como figura accesoria. Por encima de todo son personajes del *Orlando enamorado* que, en el umbral del nuevo poema, casi vienen pidiendo permiso para retirarse a segunda fila y dejar paso a una constelación de protagonistas dispuesta en un orden de importancia diferente. (22-23)

¡Oh gran virtud de antiguos caballeros!  
Eran de ley diversa, eran rivales;  
Por todo el cuerpo, de los golpes fieros  
Aún llevan el dolor y las señales,  
Y por fragosos bosques y linderos  
¡Sin sospechas van juntos y leales!  
De cuatro espuelas el corcel herido,  
Les conduce a un camino en dos partido.

Y no sabiendo entonces si la una  
Vía o la otra sigue la doncella;  
Porque se ven sin diferencia alguna  
En las dos estampada fresca huella,  
Diéronse, al libre azar de la fortuna,  
A esta Rinaldo; el Sarraceno a aquella.  
Del bosque Ferraú, tras huellas ciento,  
Al pie se halló de su primero asiento.

Ser «de ley diversa» no indica mucho más, en el *Furioso*, que la diferencia de color de las piezas de un tablero. Los tiempos de las Cruzadas, cuando el ciclo de los Paladines había adquirido un valor simbólico de lucha por la vida y por la muerte entre la Cristiandad y el Islam, están lejanos. En realidad parecería que no se hubiese adelantado en la comprensión de los «otros», los «infeles», los «moros»: se sigue hablando de mahometanos como de «paganos» y adoradores de ídolos, se les atribuye el culto de una estrafalaria trinidad mitológica (Apolo, Macone y Trivigante). Pero se los representa en un plano de igualdad con los cristianos en cuanto a valentía y civilidad; y casi sin la menor caracterización exótica ni referencias a usanzas distintas de las de Occidente. (Apuntes exóticos que sin embargo estaban presentes en Boiardo, quien representaba a los sarracenos recostados «*como mastines – Sobre tapetes, como es su costumbre – Despreciando así la usanza de Francia*».) Son señores feudales exactamente como los caballeros cristianos, y ni siquiera los distingue la diferenciación convencional de uniformes de los ejércitos modernos, puesto que aquí los adversarios se disputan e intercambian siempre las mismas corazas, yelmos, armas, calzagaduras.

En realidad «los moros» son una entidad fantástica para la que ninguna referencia histórica o geográfica es válida. Pero no una entidad abstracta; al contrario, se diría que en el «campo enemigo» todo fuera más concreto, caracterizado, corpóreo, empezando por el antagonista directo de Orlando: Rodomonte.

Los historiadores de la literatura han discutido mucho acerca de la actitud de Ariosto ante el pasado medieval que constituye la materia de su poema, y en particular ante la caballería. Pese a que ve la gesta de sus héroes a través de la ironía y la transfiguración fabulosa, Ariosto nunca tiende a disminuir las virtudes caballerescas, nunca rebaja la estatura humana que presuponen aquellos ideales, aunque le parezca que no sirven sino de pretexto para un juego grandioso y apasionante.

Ariosto parece un poeta límpido, jovial y sin problemas, y sin embargo sigue siendo misterioso; en la obstinada maestría con que construye octavas y más octavas, se diría sobre todo preocu-

pado por esconderse. Desde luego, lejos está de la trágica profundidad de Cervantes que, un siglo más tarde, en *Don Quijote*, daría el golpe de gracia a la literatura caballeresca. Pero entre los pocos libros que se salvan, cuando el cura y el barbero dan fuego a la biblioteca que había llevado a la locura al hidalgo de la Mancha, figura el *Furioso*...

## 5. La octava

Desde un principio *Orlando furioso* se anuncia como el poema del movimiento o, mejor dicho, anuncia el tipo particular de movimiento que lo recorrerá de arriba abajo, movimiento de líneas quebradas, en zigzag. Podríamos trazar el esquema general del poema siguiendo los cruces y divergencias permanentes de esas líneas sobre un mapa de Europa y de África; pero sería suficiente el primer canto para definirlo, todo hecho de persecuciones, descarríos, encuentros fortuitos, extravíos, cambios de programa.

Este zigzag, trazado por el galope de los caballos y las intermitencias del corazón humano es lo que nos introduce en el espíritu del poema; el placer de la rapidez de la acción se mezcla de inmediato con una sensación de amplitud en cuanto a la disponibilidad del espacio y el tiempo. Proceder distraídamente no es propio solo de quienes persiguen a Angélica, sino también de Ariosto: se diría que el poeta, al empezar su narración, no conoce aún el plan de la trama que, en lo sucesivo, lo guiará con premeditación puntual; pero sí que tuviera perfectamente clara una cosa: ese ímpetu y a la vez esa holgura en el narrar, es decir, eso que podríamos definir –con un término preñado de significación– el movimiento *errante* de la poesía de Ariosto.

Estas características del *espacio* ariostesco son detectables en la escala de todo el poema o de los cantos individuales, así como en una escala más pequeña, la de la estrofa o del verso. La octava es la medida en que reconocemos mejor lo que Ariosto tiene de inconfundible: en la octava Ariosto se desenvuelve como quiere, se siente de entrecasa, su milagro está hecho sobre todo de soltura.

Sobre todo por dos razones: una, intrínseca de la octava, estrofa que se presta también para largas relaciones y para alternar el tono sublime y lírico con el prosaico y jocoso; y otra, intrínseca del modo de poetizar de Ariosto, que no se atiene a límites de ninguna especie ni se ha fijado, como Dante, reglas de simetría que lo obliguen a un número preestablecido de cantos ni a un número de estrofas por canto (el canto más breve consta de 72 octavas; el más largo, de 199), y que sobre todo no se propuso una repartición rígida del material. El poeta puede proceder con desenfado si quiere, emplear varias estrofas para decir algo que otros dirían en un verso, o bien concentrar en un verso lo que podría dar pie a un largo discurso.

El secreto de la octava ariostesca consiste en seguir el variado ritmo del lenguaje hablado, en la abundancia de los llamados «accesorios no esenciales del lenguaje», así como en la desenvoltura de la salida irónica; pero el registro coloquial no es sino uno de tantos, que van de lo lírico a lo trágico o a lo gnómico y que pueden coexistir en la misma estrofa. Ariosto puede ser de una concisión memorable; muchos versos suyos se han vuelto proverbiales: *¡oh cuánto el juicio humano a veces yerra!*, o bien: *¡oh, gran virtud de antiguo caballero!*, pero no solo con estos paréntesis opera los cambios de velocidad. Hay que decir que la estructura misma de la octava está basada en una discontinuidad rítmica: a los seis versos ligados por un par de rimas alternadas, siguen dos versos de rima pareada, con un efecto que hoy definiríamos como de *anticlímax*, de brusca mutación no solo de ritmo sino de clima psicológico e intelectual, de lo culto a lo popular, de lo evocador a lo cómico.

Naturalmente, Ariosto juega con estos dobleces de la estrofa como solo él sabe hacerlo, pero el juego podría volverse monótono si no fuera por la agilidad del poeta para infundir movimiento a la octava, introduciendo las pausas, los puntos fijos en diferentes posiciones, adaptando diferentes configuraciones sintácticas al esquema métrico, alternando períodos largos y breves, rompiendo la estrofa y en algunos casos enganchándole otra, cambiando continuamente los tiempos de la narración, saltando del pasado perfecto al imperfecto, al presente, al fu-

turo, creando, en definitiva, una sucesión de planos, de perspectivas del relato.

La palabra «juego» ha aparecido varias veces en nuestra exposición. Pero no hay que olvidar que los juegos, de los infantiles a los adultos, siempre tienen una base seria, son sobre todo técnicas de adiestramiento de facultades y actitudes que serán necesarias en la vida. El de Ariosto es un juego de una sociedad que se siente elaboradora y depositaria de una visión del mundo, pero que siente también el vacío que se va abriendo bajo sus pies, entre crujidos de terremoto.

El cuadragésimo sexto y último canto se abrirá con la enumeración de una cantidad de personas que es la verdadera dedicatoria del *Furioso* (más que la obligada dedicatoria a Ippolito «generosa hercúlea progenie» que encabeza el primer canto). La nave del poema va llegando a puerto y en el muelle están esperándola, alineados, las damas más bellas y gentiles de las ciudades italianas y los caballeros, los poetas, los doctos. Lo que traza Ariosto es un registro de nombres y de rápidos bocetos de sus contemporáneos y amigos, su público perfecto y al mismo tiempo una imagen de la sociedad ideal. El poema sale de sí mismo, se define a través de sus destinatarios; y a su vez el propio poema sirve como definición o emblema para la sociedad de sus lectores presentes y futuros, para la totalidad de personas que participaron en su juego y que en él se reconocerán.

**Italo Calvino**