

# El *Orlando furioso* en su contexto filosófico y literario

Pasión, locura e ironía

Alba Teixidó Vilar

---

TESI DOCTORAL UPF / 2013

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. José María Micó Juan

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



*A Dani,  
mi pasión y mi locura.*



Con el apoyo del *Departament d'Educació i Universitats de la Generalitat de Catalunya* y el *Fondo Social Europeo* (ref.: AT017427), el del *Ministerio de Educación y Ciencia* (ref.: AP2008-04251) y el del *Proyecto de Investigación «Todo Góngora I y II»* (I+D+I FFI2010-17349) de la *Universitat Pompeu Fabra*.



## Agradecimientos

Quisiera dar las gracias a todas aquellas personas e instituciones que –cada una a su modo–, me han acompañado a lo largo de este camino, haciendo posible la presentación de esta tesis.

Un agradecimiento especial para el Dr. José María Micó Juan, mi director, por descubrirme el poema de Ariosto y contagiarme de su entusiasmo y admiración hacia tan espléndido texto. También quisiera agradecerle la confianza plena que ha depositado en mí como investigadora novel, dotándome de una libertad que me ha permitido desarrollar la disciplina, el rigor y la exigencia que requiere un buen investigador.

Mi gratitud hacia la Dra. María Morrás y el Dr. Fernando Pérez-Borbujo, quienes formaron parte del tribunal que evaluó en su día mi tesina, cuyas valoraciones, correcciones y sugerencias alentaron mi pasión y mi locura para seguir investigando el *Orlando furioso*. A Fernando, quisiera agradecerle de especial modo su incansable disponibilidad y el saber formularme siempre aquellas preguntas que era incapaz de responder, manteniendo la investigación en todo momento viva.

Quiero dar las gracias al Dr. Javier Aparicio por sus recomendaciones bibliográficas, así como por su amabilidad y su interés. De él he aprendido el significado de las palabras *profesionalidad* y *excelencia*.

Con mucho afecto agradezco a Florencia Fassi, Albert Jornet, Jesús Marchán, Cèlia Nadal, Míriam Paulo y Mar Rosàs, así como al resto de becarios del *Departament d'Humanitats*, las incertidumbres, risas, inquietudes, cenas, viajes y horas de despacho compartidos. Gracias por vuestra generosidad, obsequiándome con enriquecedoras experiencias e inolvidables anécdotas que han coloreado los paisajes de este largo trayecto.

Asimismo, quisiera agradecer al *Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra* en su conjunto, centro que me ha visto crecer y madurar académicamente y personalmente, el haberme acogido durante todos estos años, poniendo a mi disposición sus instalaciones y

sus recursos, así como la eficiencia, los conocimientos y la calidez del equipo humano que lo compone. Ellos han sido mi sherpa en el ascenso a la cima que ahora culmino.

Esta tesis no hubiera sido posible tampoco sin el apoyo económico del *Departament d'Educació i Universitats de la Generalitat de Catalunya*, el *Fondo Social Europeo* y el *Ministerio de Educación y Ciencia*. Gracias a sus ayudas he tenido el privilegio de dedicarme a tiempo completo a mi labor investigadora, haciendo de mi pasión, mi ocupación.

Mi más sincera gratitud hacia Jezabel, por su confianza en mis capacidades como profesional y sobre todo como persona, animándome a seguir siempre adelante, *a pesar de los pesares*.

Agradezco a mis amigos Noemí Aguilar, María Alzamora, Virginia Arroyo, Marta Caminal, Sara Escuchas, Miguel Jiménez, Guillermo Lubary, Alfredo Llata, María Jesús Martínez, José Rodríguez, Joana Torres y Xavier Vilella, su paciencia y su comprensión en mis momentos de aislamiento y reclusión doctorales, así como sus ánimos incansables y sus ganas contagiosas de contar entre sus amistades con una *pequeña* doctora.

A mi familia, mis padres, Pepito y Quima, y a mi hermano, Josep, por aguantarme con humor y resignación; a ellos llena, como a nadie, de ilusión y orgullo la publicación de este trabajo.

A la familia de Dani, mi *otra* familia, que me ha acogido con tanto cariño y ha celebrado con sincero entusiasmo y alegría la finalización de mi doctorado.

*Gràcies a tu, Dani, per animar-me a escriure aquesta tesi amb paraules d'amor. La propera, doncs, la farem de xocolata...*



## Resumen

La presente tesis defiende una lectura del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto como un texto eminentemente cómico y ambivalente, en el que confluye la tradición medieval con la renacentista. Una simbiosis que se produce al visitar desde la parodia los tópicos y motivos de la literatura europea precedente bajo el prisma renovador de una parte del pensamiento humanista. Un humanismo que cuestiona la visión tradicional del hombre como animal racional, revocando la primacía de la razón en favor de la pasión y la insensatez, estableciendo la locura como ley universal que gobierna a los hombres. Este debate se materializa en el polémico tema renacentista de la “*saggezza-follia*”, del que el *Furioso* participa, como se argumentará, ofreciendo una apología del *animal pasional*.

Comenzando con el análisis de la *dialéctica del deseo* y prosiguiendo con el análisis de la locura de Orlando (a nivel textual y a nivel conceptual), la investigación demuestra cómo los conceptos de *locura* e *ironía* (constituyentes explícito e implícito del título del poema) son el eje vertebrador del clásico, determinando tanto su estilo, como su estructura y su contenido. Esta constatación nos lleva a identificar el tono irónico de la obra –la llamada *ironía ariostesca* (presente a un doble nivel: *conceptual o estructural* y *literario o estilístico*)– como el rasgo esencial del texto, donde reside su identidad. Una ironía que resulta inseparable de la locura en tanto que trama principal de la obra y novedad temática introducida por Ariosto, con sorna, en la materia caballeresca. En último término, la investigación nos conduce a tomar este tono irónico como la legítima clave interpretativa del *Furioso*, rehusando una lectura épica o solemne del poema, la cual ha sido sostenida, no obstante, por una parte significativa de la crítica.

## Abstract

This doctoral dissertation presents an interpretation of Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* as an eminently comic and ambivalent text, in which the Medieval and the Renaissance traditions merge. That is, Ariosto parodies the topics and stereotypes from the preceding European literature, according to the ideas defended by the most progressive humanists, who do not support the traditional vision of the human being conceived as the *animal rationalis* anymore. In this respect, these humanist thinkers and artists put an end to the judgement's primacy in order to defend passion and irrationality, at the same time they establish *madness* as the universal law that rules the human world. This discussion takes its proper form in the contentious Renaissance matter "*saggezza-follia*", in which the *Furioso* takes part by presenting an apology of the *passional animal*.

By analyzing on one hand, the *Dialectic of Desire* and Orlando's frenzy on the other, this research demonstrates that *madness* and *irony* (the two concepts that explicitly and implicitly form the title) are the axis of the poem, which determines not only its form but also its structure and content. The final aim seeks the ironic tone on the poem, the widely known *ironia ariostesca* (in his double dimension: *conceptual or structural* and *literary or stylistic*), as the main feature and the interpretative key of the whole text. This irony can not be disjointed from madness, conceived as the main plot and the novelty introduced with humour by Ariosto on the chivalry genre. This argument allows us to refuse an epic or solemn interpretation of the *Orlando furioso*, defended however by a significant part of experts and critics.

## Riassunto

La presente dissertazione difende una lettura dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto come un testo chiaramente comico e ambivalente, dove si incontrano la tradizione medievale con quella del Rinascimento, parodiando i topici e i motivi della letteratura precedente sotto il punto di vista dell'umanesimo piú rimodernatore; un contesto filosofico e letterario che pone in dubbio la visione tradizionale dell'uomo razionale rifiutando la superiorità della ragione a favore della passione e la insensatezza, dichiarando la pazzia come legge universale che governa gli uomini. Questa discussione prende forma nella polemica rinascimentale della "saggezza-follia", da cui il *Furioso* si fa partecipe con la sua difesa dell'*animale passionale*.

Attraverso, primeramente, l'analisi della *dialettica del disio*, e posteriormente, l'analisi della pazzia d'Orlando (analisi testuale e concettuale), la ricerca dimostra come i concetti di *pazzia* e *ironia*, che conformano in modo esplicito e implicito il titolo del poema, sono l'asse vertebrale del classico, determinando non solo lo stilo, ma anche la sua struttura e il suo contenuto. Questa constatazione ci porta a identificare, finalmente, il tono ironico dell'opera, definito come *ironia ariostesca* (presente in un doppio livello: *concettuale* o *strutturale* da una parte, e *letterario* o *stilistico* dall'altra), nel suo vincolo con la pazzia come trama principale dell'opera e novità tematica introdotta nella materia con volontà derisoria, come il tratto essenziale dove risiede l'identità del testo. Un tono ironico che dobbiamo prendere come legittima chiave interpretativa del *Furioso*, rifiutando così una lettura del poema in senso epico e solenne, nonostante sia sostenuta da una parte tanto significativa dalla critica.



Forse era ver, ma non però credibile  
a chi del senso suo fosse signore;

*Orlando furioso* (I, 56)



## Prefacio





## Consideraciones previas

Quisiera comenzar la presente tesis confesando que la investigación que aquí se ofrece, enmarcada en el programa oficial de doctorado en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, halla su origen en la curiosidad insatisfecha. En el bello deseo del *lletraferit* de adentrarse en los secretos y misterios que encierran los libros y perderse en ellos, como el caminante en el bosque. En este sentido, fue sembrada hace siete años la semilla que ahora florece, cuando en el decurso de la asignatura *Lengua y Literatura italianas*, el Dr. José María Micó Juan nos habló de un gran poema del Renacimiento italiano que cantaba cómo su héroe, por amor, se volvía loco.

Sintiendo siempre una debilidad manifiesta por el mundo de las caballerías y fascinada igualmente por la locura y lo irracional como algo inherente al ser humano, me cautivó de forma inevitable el *Orlando furioso*, inigualable poema del amor y la locura:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l' audaci imprese io canto  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un metesimo tratto  
cosa non detta in prosa mai né in rima:  
che per amor venne in furore e matto,  
d'uom che sì saggio era stimato prima;  
se da colei che tal quasi m' ha fatto,  
che'l poco ingegno ad or ad or mi lima,  
me ne sarà però tanto concesso,  
che mi basti a finir quanto ho promesso.

(I, 1-2)<sup>1</sup>

De este modo comenzaba mi debilidad por el clásico italiano, viéndome seducida por azar por el arte de poetizar ariostesco. A día de hoy, transcurridos ocho años, y unos centenares de lecturas más tarde, empiezo a intuir que éste será uno de aquellos fervores de

---

<sup>1</sup> A no ser que se especifique lo contrario, en su lengua original se citará el texto establecido en la edición de Einaudi a cargo de Lanfranco Caretti, con prólogo de Italo Calvino. Para la traducción castellana del texto se tomará como referencia la edición bilingüe editada y traducida por José M. Micó y publicada en Espasa Calpe en el 2005.

investigador que te acompañan inexplicablemente, pero también maravillosamente, a lo largo de toda la vida.

Desde aquellos ingenuos y atrevidos veintiún años, vi pasar tres más hasta que llegó la ocasión de regresar al clásico italiano y establecer un diálogo calmado con él. No fue hasta la realización del *Máster en Estudios Comparados de Literatura, Arte y Pensamiento* cuando pude recuperar aquella semilla que había quedado latente en un margen de mi camino. Fue en aquel contexto cuando desarrollé la primera incursión en el clásico, presentando un proyecto que llevaba por título *La poética del deseo: amor y locura en el Orlando furioso*.

El objetivo inicial del estudio era el de desentrañar la esencia y el significado del furor de Orlando, anunciado como el gran tema de la obra desde sus primeros versos, a la par que era presentado como la novedad temática introducida por el poeta ferrarés dentro del género caballeresco. Mi propósito era, por tanto, desde una ambiciosa ignorancia, dar respuesta a la pregunta por la locura amorosa del señor de Anglante. Es decir, quería analizar cómo y por qué el Orlando de Ariosto era un Orlando concretamente “furioso”.

Emprendí así un viaje por el texto ariostesco que, a través del amor, la pasión y el deseo, me condujo en último término, y de manera inesperada, hacia la ironía, descubriendo que, según la lente con la que se efectuaba la lectura del poema, éste generaba una sonrisa tímida pero constante, a *fior de labbra* –parafraseando a De Sanctis–<sup>2</sup>, que ponía en cuestión la interpretación épica y seria de la obra. Bajo este punto de vista, constaté cómo entre sus versos proliferaban inversiones y parodias de tópicos literarios, así como de pasajes y fragmentos célebres de otros autores, sin olvidar los comentarios irónicos del narrador sobre sus propias tramas y personajes. Inmersa en esta lectura del *Furioso* sorprendió mi rostro una brisa de comicidad y un aire de *divertimento* generado por el pasar de sus páginas.

Con la percepción de que justo en ese punto comenzaba la legítima interpretación del poema y de que la tesina no había sido sino un primer esbozo conceptual que me permitiría en futuras fases dibujar el auténtico mapa de la poética ariostesca, decidí dedicar mi tesis doctoral a investigar la ironía en el *Orlando furioso*. Una ironía que, como pude constatar, si

---

<sup>2</sup> «Una frase, un motto scopre l'ironia sotto le più serie apparenze. È un riso tallora a fior di labbra, appena percettibile nella serietà della fisonomia.» (De Sanctis, 1983: 566).

bien había sido advertida por la crítica, no contaba con un consenso acerca de su relevancia y su función dentro de la obra, siendo considerada con frecuencia como un rasgo secundario o accesorio. De esta manera había sido rechazada como elemento esencial del poema por expertos ariostescos tan emblemáticos como Francesco De Sanctis o Benedetto Croce, con sus respectivos argumentos en favor de la historicidad y la seriedad del clásico, a través de la noción del *arte por el arte* y la *armonía cósmica*. Esta constatación, lejos de saciar mi curiosidad, me invitaba a seguir analizando el texto: conocedora de los paisajes del universo ariostesco, me encontraba en disposición de explorar sus escenarios a fondo para identificar todos los elementos que componen la orografía irónica del *Furioso*.

En consonancia con estos planteamientos, y con un afán enciclopédico, me fijé como objetivo inicial analizar y clasificar todo el material irónico presente en el poema, en una nueva incursión que me permitiría avanzar hacia la correcta lectura e interpretación del clásico. De este modo, bajo una concepción lineal de la investigación —obcecada por el avance y el progreso— modifiqué mi ámbito de estudio abandonando el concepto de locura para centrarme en la comicidad, la intertextualidad y la ironía. Situada en este nuevo marco temático, reconozco que me llevó largo tiempo formularme la pregunta clave que era necesario responder, y que no era *cómo se manifiesta la ironía en el texto de Ariosto* —como me planteé en un inicio—, sino *cuál es el sentido último de dicha ironía*. En definitiva, *¿por qué es irónico Ariosto?*

Tratando de dar una respuesta a este interrogante, la propia investigación se me reveló no como una *via dritta* y lineal, tal y como yo la había concebido erróneamente, sino como un camino circular; cuando, buscando la definición del fenómeno irónico y tras recurrir a la lingüística, la crítica literaria, la retórica y la semiótica, a partir de un artículo de Robert Klein,<sup>3</sup> descubrí que el surgimiento de la ironía en la literatura europea —más allá de la retórica— tuvo lugar justamente en el Renacimiento, en un estrecho vínculo con el tema y la iconografía del loco. Así fue cómo, un año y medio más tarde del comienzo de mis estudios doctorales, y transcurridas decenas de lecturas, tratando de avanzar, retrocedí hasta la casilla de salida: la locura.

---

<sup>3</sup> Robert Klein (1982). «El tema del loco y la ironía humanista» en *La forma y lo inteligible*. Taurus: Madrid (393-408).

En aquel instante comprendí que en el ámbito del *Furioso* hablar de ironía suponía hablar de locura, y para hablar de locura era necesario hacerlo desde la ironía. Entendí que existía, por tanto, una simbiosis entre ambos conceptos que no me permitía examinarlos por separado sin falsear los resultados a obtener. De tal modo que, para llevar a cabo un análisis legítimo del clásico sentí la necesidad de reformular los planteamientos de mi investigación y volver a incluir la locura en mi ámbito de estudio. No obstante, a pesar de este cambio en la orientación, faltaba todavía un último hallazgo que me había de llevar a la concreción definitiva del tema de la tesis. Fue el descubrimiento de que este estrecho vínculo entre locura e ironía presente en el *Furioso* no era una invención singular del poeta ferrarés, sino que era un motivo propio y común a todo un grupo de pensadores, escritores y artistas del Renacimiento –entre los que destaca Erasmo de Rotterdam–, identificables con una parte del pensamiento humanista, los cuales, haciendo uso expreso del tono irónico, reflexionaron en torno a la cuestión de la locura en el hombre, postulándola como su rasgo más común y universal.

### Definición del ámbito de estudio

En consonancia, estimé que un análisis interpretativo del *Orlando furioso* no sólo tenía que contemplar los conceptos de ironía y locura, sino que también debía de poner al clásico italiano en relación con su contexto filosófico y literario, entendiendo que el *Furioso* fue una de las diversas manifestaciones que se inscribieron en la polémica renacentista de la “*saggezza-follia*”. Inesperadamente, al contemplar el texto bajo esta nueva perspectiva, obtuve el último fragmento del rompecabezas en mi investigación, adquiriendo una panorámica más amplia de la presencia de la ironía y la locura en el *Furioso*. En atención a su contexto, comprendí, en primer lugar, que la introducción de la locura como novedad temática en el seno de la materia caballerescas no podía desvincularse del contexto cultural que vio nacer al poema. Es decir, existía en aquella época una sensibilidad temática respecto la cuestión de las pasiones y los furores, a la que Ariosto no fue ajeno, sino afín, formando parte activa de ella con su poema. Y en segundo lugar, advertí que el hecho de atribuir la locura a la figura de Orlando –la mayor ironía del texto– se correspondía con el uso que hicieron algunos humanistas del tono irónico como arma de denuncia moral y social.

A partir de estas dos constataciones llegué a la conclusión de que en el *Furioso*, el contenido —la locura como tema— y el estilo —el tono irónico desde el que ésta es introducida y tratada— formaban parte de una misma intencionalidad poética, la cual respondía no sólo a la voluntad del poeta como escritor, sino que pertenecía y se inscribía dentro de una corriente de pensamiento que tomaba la ironía y la simbología del loco como herramientas para repensar al ser humano. La pregunta por el sentido irónico del *Furioso* comenzaba a hallar su respuesta entonada con cantos de locura. Todo apuntaba a que la propuesta ariostesca de enloquecer a Orlando sobrepasaba las fronteras de la creación individual. Estos indicios me llevaron a identificar la locura y la ironía, conectadas por la pasión, como los conceptos nucleares del poema, que determinan su disposición temática, dramática y estilística, guardando relación con una inquietud filosófica propia del momento cultural que vivió el poeta de Ferrara.

Atendiendo a estas circunstancias que envuelven al clásico y a su autor, se concretizó definitivamente el enfoque de mi investigación, dando como resultado la presente tesis. Una tesis en la que, en razón de los hallazgos obtenidos, se propone un estudio en profundidad del *Orlando furioso* viajando a través de su contexto filosófico y literario, con el objetivo de comprender los tres conceptos clave que lo componen, lo estructuran y lo definen: la pasión, la locura y la ironía. Un viaje que nos ha de conducir a la reinterpretación del clásico italiano, analizando cómo Ariosto toma la materia caballeresca y la tradición literaria precedentes, para imprimir en ellas la visión antropológica de aquel sector del humanismo que redescubre la *humanitas* en la irracionalidad y las pasiones; ofreciendo en el *Furioso* su propia mirada sobre la polémica de la “*sagezza-follia*”, presentando una defensa del *animal pasional*. Esta premisa sitúa al poeta ferrarés al lado de autores como Erasmo de Rotterdam o Leon Battista Alberti, haciendo al mismo tiempo del *Furioso* un poema conceptualmente renacentista, y por lo tanto, un texto hijo de su tiempo, al que la genialidad de su creador ha otorgado, no obstante, eterna vida de clásico.

## Enfoque

Efectivamente, una aproximación humanística a la obra revela que el *Orlando furioso* traspasa las fronteras estrictas de la literatura para ser uno de aquellos textos que se hallan en el intersticio entre dos disciplinas, concretamente en la confluencia entre Literatura y Filosofía, dos campos que a lo largo de la historia cultural se han mostrado complementarios y muy próximos. Esta esencia interdisciplinar del poema no es el único rasgo en favor de su carácter ambivalente, puesto que además, la investigación realizada lo ha descubierto –como he apuntado sobre estas líneas– como un texto a caballo entre la tradición medieval y la renacentista, siendo piedra angular en el paso del mundo antiguo al mundo moderno.

De esta forma, en tanto que clásico, el *Furioso* es una de aquellas obras que no puede ser reducida a una etiqueta cronológica, ni geográfica, ni tan siquiera de género. Contrariamente, forma parte de aquellos textos que superan los límites temporales y espaciales del contexto en el que fueron producidos, presentando un carácter múltiple, interdisciplinar –pero al mismo tiempo, genuino–, que no puede ser definido mediante un sólo parámetro o categoría.

## Metodología

Teniendo presente esta idiosincrasia heterogénea del *Furioso*, a nivel metodológico he tomado como punto de partida el análisis textual pormenorizado de la obra, complementándolo y enriqueciéndolo con la consulta y lectura de estudios de índole diversa, que van desde la retórica o la teoría literaria, hasta la estética, la historia del pensamiento, la epistemología o la historia cultural. Contrariamente a lo que pudiera esperarse, en este amplio recorrido he constatado que, a pesar de la diversidad de enfoques, todos los estudios apuntan hacia una misma dirección: la que señala al *Furioso* como un libro de contradicciones, de tensiones internas, en definitiva, como un texto de *estructura antinómica* –en términos del especialista Sergio Zatti–,<sup>4</sup> donde conviven simultáneamente

---

<sup>4</sup> «Ma il retaggio della libera avventure sopravvive accanto alla nuova logica dell'inchiesta, e le si intreccia, determinando l'antinomia strutturale su cui si bilancia l'intera azione del poema: da un lato, esiste un movimento specificamente indirizzato a

corrientes y tradiciones diversas, que ondulan y se entremezclan, dando lugar a una peculiar confluencia donde se encuentran la tradición literaria clásica y medieval con el pensamiento humanista moderno. El núcleo de este *carácter palinódico* —así lo denomina Pierre Barucco—<sup>5</sup> que caracteriza al poema se halla en los conceptos de locura e ironía, los cuales conforman, no casualmente, el oxímoron que da vida al título del poema: *Orlando furioso*. Una expresión que, como veremos, además de reflejar este carácter ambivalente que define al texto, es una declaración manifiesta de la intencionalidad irónica del autor.

## Estructura

Con el objetivo de recoger todos estos elementos he estructurado mi trabajo en dos partes claramente diferenciadas. Una primera —más genérica e introductoria— concebida para ofrecer una panorámica general del *Furioso* que nos permita conocer los principales rasgos del poema (articulada a partir del concepto de *pasión*), y una segunda —más específica— en la que se examinan con detalle los conceptos de *locura e ironía*.

Así, en la primera parte, titulada «El poema del espacio y de las pasiones», mediante el examen de la *dialéctica del deseo* constataremos cómo, a partir de la hiperbolización paródica de la noción de *Quête*, los paisajes ariostescos son concebidos como escenarios de búsquedas circulares imposibles a las que los personajes se ven abocados sin remedio. Y a la luz del pensamiento de Eugenio Trías veremos a estos paladines, *sujetos deseantes*, extraviarse por las selvas ariostescas en pos de deseos inalcanzables o vanos, contemplando una triple dimensión del término ‘*errare*’: física, moral y conceptual.

En la segunda parte (dividida a su vez en dos secciones), el estudio se centrará en el análisis de la locura y la ironía presentes en el poema, llevando por título «En la encrucijada entre

---

*una fine; dall'altro, delle circostanze occasionali che lo rendono sovente diversivo e centrifugo, fino al punto di lasciare che questo obbiettivo venga rimpiazzato da altri. [...] Questa dialettica ha effetti rilevanti ai fini della costruzione narrativa, e mi sono provato [...] a definirli in ragione della tensione dinamica ottenuta dall'intersezione del modello romanzesco col modello epico.»* (Zatti, 1988: 2).

<sup>5</sup> Cfr. Barucco (1988). «Le Roland Furieux comme palinodie ou l'Arioste, penseur tragique» en *Revue Romane*, núm. 23, vol. 2 (211-240). La tesis principal del artículo puede resumirse en la siguiente afirmación: «L'harmonie ariostesque n'est pas cette convention idéale postulée par les académismes des diverses Arcadies. Elle est accord intégral des contraires dans un ensemble qui les dépasse. La jubilation du poème n'est donc pas ravissement, mais savoir radical et négation de toutes les idoles consolatrices.»

locura medieval, ironía renacentista y humanismo». En la primera de las secciones, «El *impazzimento* de Orlando: una locura de tipología medieval», descubriremos que a nivel textual la locura del héroe protagonista se manifiesta reproduciendo los patrones de la *folie amoureuse* de la literatura caballerescas medieval, transformando al señor de Anglante en un *uomo selvaggio*. En estas páginas tendremos ocasión de constatar cómo, tomando como fuente principal *Le Roman de Tristan* y en atención a su carácter extremo y a la vez paródico, Orlando se erige paradigma del caballero loco por amor, convirtiéndose así en el máximo referente de la locura de don Quijote, personaje que, por otra parte, encarna la culminación del motivo.

En la segunda sección, «El furor humanista de Orlando y la ironía ariostesca», desde un enfoque más teórico, examinaremos el concepto de *furor* para dilucidar por qué Ariosto lo escogió como el calificativo más apropiado para el epíteto de su héroe. Para ello, pondremos al poema en relación con su contexto, analizando las nociones de *pasión amorosa* y de *furor* presentes en los *Tratatti d'amore* y los *Comentarios de poesía en prosa*. También recogeremos el cambio de paradigma literario que supuso la recuperación de la *Poética* de Aristóteles y la noción del *poema cósmico*. A continuación, reflexionaremos sobre el origen de la ironía literaria en el Renacimiento (analizando su vínculo con la figura del loco medieval y su iconografía) e identificaremos la transposición de este binomio en el *Furioso*, motivo que halla su principal expresión en el episodio lunar. Finalmente tendremos ocasión de analizar la *ironía ariostesca* en su doble dimensión —*conceptual o estructural y literaria o estilística*—, postulando el tono irónico como el rasgo identificativo del poema. Terminaremos argumentando por qué una lectura del *Orlando furioso* en clave cómica es la más legítima.

## Objetivos y justificación

Esbozada la estructura de la tesis, veamos ahora cuáles son sus objetivos esenciales. Tres propósitos que espero cumplir, y en los que, por otra parte, reside la razón de ser de la investigación que he realizado. En este sentido la presente tesis se propone:

- En primer lugar, reivindicar el tono irónico del poema como su rasgo más esencial y característico. Es decir, defender que el *Orlando furioso* es propiamente un texto



irónico, concebido por Ariosto desde la comicidad, que contiene un claro espíritu de crítica social y moral, pero también, de *divertimento*. Esta argumentación se fundamenta tanto en los numerosos elementos irónicos presentes en el poema (ya sean el título de la obra, la figura del narrador-poeta, la concepción de la locura...) como también en atención al contexto literario y filosófico de la época, y en el que no casualmente se publicaron obras como el *Encomium Moriae* de Erasmo, el *Somnium* de Alberti o la *Stultifera Navis* de Brant. En este sentido, nuestro objetivo es demostrar por qué una interpretación seria o épica del poema es errónea en tanto que resulta reduccionista y parcial, contradiciendo así el punto de vista de una parte importante de la crítica; postulando, contrariamente, la lectura del clásico en clave cómica como la única con carácter legítimo.

- En segundo lugar, ofrecer una lectura del *Orlando furioso* desde un enfoque humanístico e interdisciplinar que combine la aproximación más literaria con aquella histórica y filosófica, intercalando el análisis textual con el conceptual. Este planteamiento surge ante la ausencia de un estudio de tales características dentro de la extensa bibliografía ariostesca, en el que se examinen en profundidad los conceptos de *pasión*, *locura* e *ironía* como los núcleos vertebrales del *Orlando furioso*, poniéndolos en relación con el contexto cultural en el que la obra fue concebida.<sup>6</sup> Un estudio de esta índole es el que nos permitirá valorar a Ariosto más allá de su virtuosismo literario, proponiéndolo también como una destacada figura del pensamiento humanista, descubriendo en el *Furioso* no sólo un excelso poema de incomparable valor literario, sino también un *tratado de las pasiones en verso* que presenta una genuina apología del *animal pasional*.
- Por último, y en relación con los dos objetivos anteriores, romper una lanza en favor de este clásico y reclamar el lugar que merece dentro de la Historia de la Cultura Europea, reconociendo que estamos frente a un texto indispensable en el camino hacia el mundo moderno. Sin embargo, actualmente el *Orlando furioso* se encuentra circunscrito al ámbito de la literatura, y si bien se trata de un poema harto

---

<sup>6</sup> A pesar de la insistencia en reparar en el contexto del *Furioso* para poder determinar de forma plena y precisa su esencia, y caminar así hacia una correcta interpretación de la obra, esta investigación parte con la clara voluntad de no caer en el error de justificar la lectura del clásico en atención solamente a su contexto. La base de nuestra argumentación será en todo momento el análisis textual y conceptual del poema.

conocido dentro del sector académico, en términos generales, y fuera de las fronteras italianas, su valor se ha visto menguado, como el de una luna, condenado a reflejar el fulgor de los grandes Dante y Petrarca; los dos astros que gobiernan incontestablemente el cielo italiano. En razón de ello, con esta tesis queremos invitar al lector a la reconsideración de Ludovico Ariosto y su *Orlando furioso* como dos piezas fundamentales de nuestra tradición, que en función de su valor no solamente literario sino también filosófico, merecen ser reubicadas en el estante principal de nuestras bibliotecas; un valor que en su día lo libró de la quema más célebre de nuestra literatura.<sup>7</sup> Ahora ha llegado el momento de descender al sótano donde aguarda paciente y devolverlo a la librería, para que, desde este recuperado atril se le restituya la palabra, y libro y poeta, vuelvan a hablarnos, con total vigencia y perspicacia, de nuestra condición de hombres, invitándonos a reflexionar sobre el drama de la existencia humana desde un ingenioso sentido del humor.



Esbozado el camino que ha seguido esta investigación, desde los márgenes del proliferante *Orlando furioso*, invito al lector a acompañarme en esta humilde inmersión en las profundidades del universo ariostesco para contemplar las maravillas y tesoros que pasan inadvertidos desde la superficie. A este curioso lector le pido que se adentre con la conciencia de que penetramos en el clásico desde terrenos humanísticos, de tal modo que el carácter interdisciplinar de la expedición quizá nos reste profundidad en alguno de los

---

<sup>7</sup> Hacemos referencia al emblemático pasaje de la quema de libros descrita en *El Quijote*: «Tomando el barbero otro libro, dijo:

—Este es Espejo de caballerías.

—Ya conozco a su merced—dijo el cura—. Abí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco, y los Doce Pares, con el verdadero historiador Turpín, y en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejó su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza.

—Pues yo le tengo en italiano—dijo el barbero—, mas no le entiendo.

—Ni aun fuera bien que vos le entendiéades—respondió el cura—; y aquí le perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento. Digo, en efeto, que este libro y todos los que se hallaren que tratan destas cosas de Francia se echen y depositen en un pozo seco, hasta que con más acuerdo se vea lo que se ha de hacer dellos, ecetnando a un Bernardo del Carpio que anda por abí, y a otro llamado Roncesvalles; que estos, en llegando a mis manos, han de estar en las del ama, y dellas en las del fuego, sin remisión alguna.» (*Don Quijote*, I, Cap. VI).

ámbitos. Sin embargo, gracias a la transversalidad en el rumbo, alcanzaremos panorámicas que no pueden ser contempladas al situarse exclusivamente en un único sector.

Teniendo presente, pues, la trayectoria aquí propuesta, tomemos la última bocanada de aire y zambullámonos en este *furioso* paraje, partiendo del punto en que confluyen las aguas de la literatura y la filosofía, *aiguabarreig* en el que se haya amarrada esta tesis:

[...] the two fields [philosophy and poetry] are not altogether separate. Behind the poetry of any school or period, and even of any individual poet, there is a conceptual, cultural, and psychological framework which when clearly formulated can best be described as “philosophical”. On the other hand, many philosophers have given literary or poetic expression to their thought and feelings. (Nelson, 1963: 163)



# Índice

Agradecimientos .....	vii
Resumen/ Abstract / Riassunto .....	ix-xi
Prefacio .....	xv
Consideraciones previas .....	xvii
Definición del ámbito de estudio .....	xx
Enfoque .....	xxii
Metodología .....	xxii
Estructura .....	xxiii
Objetivos y justificación .....	xxiv
Índice .....	xxix
Lista de tablas .....	xxxiii

## PRIMERA PARTE: EL POEMA DEL ESPACIO Y DE LAS PASIONES

Nota introductoria .....	3
1. La dialéctica del deseo .....	7
1.1. La búsqueda del Imposible: la floresta ariostesca bajo el pensamiento de Eugenio Trías .....	13
a) Angélica: el objeto del deseo o la plenitud inalcanzable .....	15
b) Los sujetos del deseo y el yerro .....	22
c) Angélica y Olimpia: el falso y el verdadero singular .....	28
1.2. Hiperbolización de la <i>Quête</i> y la <i>aventure</i> .....	29
2. Un texto orgánico: el poema del movimiento y del espacio .....	35
2.1. La triple dimensión del errar: espacial, moral y cognitiva .....	40
2.2. El <i>Furioso</i> como rizoma poético .....	43
2.3. El referente caballeresco: entre la herencia y la parodia .....	50
3. La locura como <i>non-locus</i> del <i>poema dello spazio</i> .....	55
3.1. La salida de vía .....	58
4. El poema de las pasiones: hacia una interpretación humanista del <i>Furioso</i> .....	67
4.1. La recuperación del juicio .....	69
4.2. El <i>animal pasional</i> .....	75

## SEGUNDA PARTE: EN LA ENCRUCIJADA ENTRE LOCURA MEDIEVAL, IRONÍA RENACENTISTA Y HUMANISMO

Nota introductoria .....	85
--------------------------	----

I. EL <i>IMPAZZIMENTO</i> DE ORLANDO: UNA LOCURA DE TIPOLOGÍA MEDIEVAL....	87
5. La palabra y el relato como desencadenantes del furor de Orlando .....	89
a) Primer estadio: la génesis literaria y la ignorancia .....	94
b) Segundo estadio: la hermenéutica y la negación .....	96
c) Tercer estadio: la destrucción y la locura .....	103
6. De Orlando <i>saggio</i> a Orlando <i>pazzo</i> .....	107
6.1. La metamorfosis del <i>forsennato</i> y el ritual de ingreso a la locura literaria caballeresca....	111
6.2. Orlando loco por amor: la introducción de la novedad temática .....	115
6.3. El tópico de la <i>folie littéraire</i> como base iconográfica .....	117
a) Rasgos esenciales .....	118
b) El <i>uomo selvaggio</i> .....	120
7. Orlando como <i>fou littéraire</i> : la variante ariostesca del tópico.....	123
7.1. La locura de Tristán como referente de la locura de Orlando .....	125
7.2. La consolidación del cliché de la locura caballeresca .....	129
7.3. El <i>Furioso</i> , entre la reproducción y el distanciamiento de la tradición .....	133
7.4. La culminación del motivo: Orlando como modelo de locura de don Quijote .....	136
II. EL FUROR HUMANISTA DE ORLANDO Y LA IRONÍA ARIOSTESCA.....	143
8. El furor de Orlando.....	145
8.1. Etimología del epíteto “furioso” .....	147
8.2. La fusión entre la erótica platónica y la <i>folie littéraire</i> .....	151
8.3. El contexto literario y filosófico del <i>Furioso</i> .....	155
a) Los <i>tratatti d’amore</i> y los comentarios de poesía en prosa .....	155
b) La recuperación de <i>La Poética</i> de Aristóteles y la reaparición del ideal del poema cósmico .....	166
c) El valor cognoscitivo del <i>Orlando furioso</i> : la locura como ausencia de razón.....	168
9. Ariosto, poeta del humanismo.....	173
9.1. El origen de la ironía renacentista .....	176
a) La figura del comediante, el distanciamiento y la parodia .....	178
b) Una figura irónica de autocomprensión: el <i>Niemand</i> .....	180
9.2. La relación “locura-ironía” en el <i>Furioso</i> .....	184
a) La Luna: <i>speculum stultorum</i> ariostesco .....	189
b) La contraposición “tierra-luna” como metáfora de la “ <i>saggezza-follia</i> ” .....	197
c) La concepción irónica del episodio lunar .....	202
10. La ironía ariostesca .....	207
10.1. Rasgos esenciales.....	210
10.2. El título del poema y la locura como novedad temática .....	214
10.3. La doble dimensión de la ironía ariostesca: <i>ironía conceptual</i> o <i>estructural</i> e <i>ironía literaria</i> o <i>estilística</i> .....	216
a) La figura del narrador-poeta.....	221

<i>b) La prova del nappo</i> .....	224
Epílogo.....	237
La respuesta cómica .....	239
Reflexiones finales.....	245
Bibliografía citada.....	250





## Lista de tablas

Tabla 1. Imágenes de <i>folie littéraire</i> comunes en <i>Le Roman de Tristan</i> y en el <i>Orlando furioso</i> .....	131
Tabla 2. Comparativa entre el furor corpóreo neoplatónico y el furor de Orlando.....	153
Tabla 3. Rasgos de la <i>folie littéraire</i> de Orlando.....	155
Tabla 4. Nociones esenciales de pasión amorosa en los <i>tratatti d'amore</i> y en el <i>Orlando furioso</i> ..	159
Tabla 5. La conversión del <i>animal racional</i> en <i>animal furioso</i> .....	162



PRIMERA PARTE:

EL POEMA DEL ESPACIO Y DE LAS PASIONES



## Nota introductoria

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l' audaci imprese io canto  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un metesimo tratto  
cosa non detta in prosa mai né in rima:  
che per amor venne in furore e matto,  
d'uom che sì saggio era stimato prima;  
se da colei che tal quasi m' ha fatto,  
che'l poco ingegno ad or ad or mi lima,  
me ne sarà però tanto concesso,  
che mi basti a finir quanto ho promesso.

(I, 1-2)

Con esta declaración de intenciones comienza Ariosto su gran poema, el *Orlando furioso*. Entre reminiscencias virgilianas<sup>8</sup> abre las puertas de su universo ficcional, y en tan sólo dieciséis versos, condensa la esencia de cuarenta y seis cantos. Desde el inicio mismo, por lo tanto, el poeta ferrarés hace tres constataciones esenciales: en primer lugar, señala la tradición en la que inscribe la obra y de la cual toma la materia, es decir, la leyenda orlandiana; en segundo lugar, anuncia la novedad introducida respecto al tema: la locura del conde Orlando; y finalmente, al advertir de los peligros de la misma, presenta el tono que caracterizará al texto: la ironía.

Materia, tema y tono. Estos son precisamente los tres ejes que vertebran la obra y que servirán de puntales de nuestro análisis; es decir, la leyenda orlandiana como escenario, la locura de Orlando como motivo central de la historia, y el carácter irónico del texto como clave interpretativa del mismo. Tres ejes que iremos desglosando paulatinamente y en los que profundizaremos a lo largo del presente estudio con el objetivo de mostrar el carácter

---

<sup>8</sup> Como ha señalado la crítica, los dos primeros versos del *Orlando furioso* remiten al «*Arma uirumque cano*» con el que da comienzo la *Eneida*. Pero además de este eco virgiliano, en los cuatro últimos versos de la primera estrofa aparece también una alusión a la *Iliada*, concretamente al furor y la ira de Aquiles (en relación con la muerte de Patroclo y su venganza), que se equiparan a los sufridos por Agramante ante la muerte de Troyano: «seguendo l'ire e i giovenil furori / d'Agramante lor re, che si diè vanto / di vendicar la morte di Troiano / sopra re Carlo imperator romano» [énfasis mío]. Se produce, por lo tanto, una asimilación expresa entre la Guerra de Troya y la guerra entre Carlomagno y Agramante.

ambivalente del *Orlando furioso*, fusión de la tradición clásica y medieval con la modernidad del Renacimiento y el pensamiento humanista.



En efecto, el *Furioso* reteniendo la idea de un Orlando vencido por amor,<sup>9</sup> retoma la trama del *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo, presentándose abiertamente como su continuación,<sup>10</sup> y convirtiéndose, de hecho, en su réplica. Así es cómo ante la constatación del Conde de Scandiano del enamoramiento de Orlando, Ariosto respondió con su enloquecimiento: «*Dirò d'Orlando in un metesimo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima: / che per amor venne in furore e matto, d'uom che sì saggio era stimato prima.*». Una idea —prácticamente una provocación—, que queda recogida y perfectamente sintetizada en el título, haciendo parodia de la fórmula de su antecesor, en una expresión que resulta «[...] *quasi un ossimoro: la cui affermazione ironica, il paradosso, consiste nella tensione che deriva dall'opposizione dell'aggettivo al sostantivo. Il titolo finisce per valere, infatti, qualcosa come il savio matto.*» (Carne-Ross, 1966: 215). De esta manera, la información paratextual define de antemano la furia del conde como locura amorosa, estableciendo así, desde la cubierta misma, el vínculo entre *amor*, *locura* e

---

<sup>9</sup> Efectivamente, el amor, ya no como accesorio de la trama épica, sino como tema principal de la historia y motor de la misma, es la novedad temática introducida por Boiardo en la materia; una novedad que es anunciada en los versos iniciales del *Innamorato* del siguiente modo: «*Signori e cavallier che ve adunati / per odire cose dilettose e nove, / stati attenti e quieti, et ascoltati / la bella istoria che 'l mio canto muove; / e vedereti i gesti smisurati, / l'alta fatica e le mirabil prove / che fece il franco Orlando per amore / nel tempo del re Carlo imperatore. // Non vi par già, signor, meraviglioso / odire cantar de Orlando innamorato, / ché qualunque nel mondo è più orgoglioso, / è da Amor vinto, al tutto subiugato; / né forte braccio, né ardire animoso, / né scudo o maglia, né brando affilato, / né altra possanza può mai far difesa, / che al fin non sia da Amor battuta e presa. // Questa novella è nota a poca gente, / perché Turpino istesso la nascose, / credendo forse a quel conte valente / esser le sue scritture dispettose, / poi che contra ad Amor pur fu perdente / colui che vinse tutte l'altre cose: / Dico di Orlando, il cavalliero adatto. / Non più parole ormai, veniamo al fatto.*» (*Orlando innamorato* I (I, 1-3)) [énfasis mío]. Acerca de la introducción de dicha novedad temática y de la fusión franco-bretona de la materia, cfr. Petronio (1990: 219). El texto citado del *Orlando innamorato* es el correspondiente con la edición publicada en Garzanti, a cargo de Giuseppe Anceschi, en su reedición de 1989. Para la relación entre Boiardo y Ariosto remitimos al estudio de Riccardo Brusca (1983). «“Ventura” e “inchiesta” fra Boiardo e Ariosto» en *Stagioni della civiltà estense*. Pisa: Nistri-Lischi (87-126).

<sup>10</sup> A pesar de que el poema de Boiardo termina cantando el asedio de París y la batalla en la que se conocen y se enamoran Bradamante y Rugero, Ariosto retoma la trama unas estrofas antes, cuando Angélica (hasta el momento enamorada de Rinaldo) bebe de la fuente del odio, mientras Rinaldo (aborreciendo hasta el momento a Angélica) bebe de la fuente del amor. De este modo, los dos primos, Rinaldo y Orlando, vuelven a enemistarse compitiendo entre ambos para conseguir el amor de la pagana, desatendiendo sus obligaciones como guerreros en un momento especialmente delicado para las tropas cristianas. Por ello, el rey Carlomagno decide instaurarse como árbitro, dejando a Angélica bajo la custodia de Namo, duque de Baviera, con la promesa de entregarla a aquél que haya combatido más valerosamente contra los infieles. Recordemos que la acción del *Furioso* comienza precisamente con la fuga de Angélica de este pabellón donde estaba retenida y la salida tras ella de los diferentes paladines para tratar de recuperarla.

*ironía* que será clave para el desarrollo y la estructuración de los motivos y las tramas de todo el poema. En consecuencia, el título, mediante la contradicción entre los dos términos que lo componen, *Orlando* y *furioso*, contiene y explicita el tipo de relación que Ariosto establece entre estos dos conceptos esenciales, *locura* e *ironía*, que son contrapuestos a través de una mención implícita al enamoramiento previo, el cual tiene lugar, como hemos apuntado, en un tiempo y un espacio narrativos anteriores al *Furioso*: los del *Innamorato*. Así, en tan sólo dos palabras, desde la ironía, Ariosto nos advierte de que la consecuencia del enamoramiento de Orlando es la llegada a la locura.

En definitiva, podemos afirmar que si debemos a Boiardo la introducción en la materia franco-bretona del amor como tema, a Ariosto debemos la inserción de la locura: «*Il Furioso scompagina il quadro testuale e socioculturale, irrompendo sulla scena non solo con nuove, geniali modulazioni della materia ormai topica e con una dirompente forza retorico-stilistica e, specialmente, diegetica, ma altresí con l'insistenza sul nuovo elemento della Follia.*» (Bologna, 1998: 54). De este modo, se erige la locura amorosa como tema central del *Orlando furioso*, no sólo a nivel temático, sino también físico, al encontrarse el episodio del *impazzimento* en el canto XXIII, que se corresponde exactamente con el punto medio de la obra, testimoniando la meticulosidad con la que concibió el poeta ferrarés su *opera magna*. Una centralidad de la locura que nos conduce de nuevo, y no casualmente, a la ironía. Como bien observa Albert Russell Ascoli (1987: 306): «[...] *this unifying center is a parody of itself and of the very concept of centrality, since madness, this madness in particular, is an experience of radical 'decentering' and dispersal of the integral self.*».

Teniendo presentes estas consideraciones, constatamos cómo ya en el mismo título, así como en los primeros versos del poema, al establecer este vínculo inseparable entre los términos *amor*, *locura* e *ironía*, Ariosto anuncia su concepción antropológica, la cual se halla en sintonía con el pensamiento humanista (como tendremos ocasión de ver detalladamente en la segunda parte de la tesis). La combinatoria de estos tres conceptos es el núcleo orgánico de fuerza centrípeta que vertebra los cuarenta y seis cantos de esta novela en verso. Un texto magnífico que es «*Soprattutto, compimento in forma di libro totale d'un universo possibile, inglobante tutto il reale e tutto l'irreale, tutto il detto e lo scritto, tutto il mai detto e il mai scritto, tutto il pensato e tutto il pensabile: ed anche tutto l'impensato e tutto l'impensabile.*» (Bologna,

1998: 51). Un universo ariostesco que nos disponemos a analizar con el objetivo de comprender su esencia, su dimensión y su significado.

Pero antes de proceder con el análisis de la locura y la ironía en el *Orlando furioso*, creemos necesarias ciertas consideraciones previas que nos permitirán adentrarnos en el mundo ficcional de Ariosto y trazar el mapa que nos posibilite desplazarnos con firmeza por sus proliferantes versos. Para ello, analizaremos, en primer lugar, la *dialéctica del deseo* presente en el poema y realizaremos una lectura de tramas y personajes bajo esta perspectiva. A continuación, observaremos con detalle la concepción espacial del *Furioso*, que nos llevará a comprender la obra como un texto orgánico y a explicar por qué la crítica lo denomina *poema del espacio y del movimiento*. En tercer lugar, presentaremos la locura de Orlando justamente como un *non-locus* dentro de un texto en el que los escenarios conforman una parte activa y esencial del significado de los motivos y las tramas. Finalmente, nos referiremos al *Furioso* como el *poema de las pasiones*, introduciéndonos en la vertiente más humanista de la obra.



## 1. La dialéctica del deseo



Previas incursiones en el clásico italiano nos han permitido descubrir e identificar la *dialéctica del deseo* como una de sus características esenciales. Se trata de una dinámica perversa que estructura las tramas a la par que determina el comportamiento de los personajes. A lo largo de este punto nos disponemos a definirla y ver en qué términos se despliega y cuáles son sus consecuencias dentro del universo ariostesco. De este modo, en las páginas que siguen, disertaremos acerca de cómo el deseo y el amor se interrelacionan entre ellos dando lugar a esta dialéctica; la poética que impera en el *Furioso* y que ejerce como su base estructural, siendo el son al que danzan todas las criaturas del *Furioso* y por el cual, los personajes quedan sometidos a la voluntad caprichosa de un Amor que ejerce de tirano.<sup>11</sup>



Para comprender la dimensión de dicha dialéctica comenzaremos con una breve disquisición en torno al término *deseo* y la acción de *desear*. En una primera aproximación calificaremos el *desear* como una acción siempre transitiva, un impulso por el que un sujeto reclama para sí un objeto externo a él. En su vertiente más esencial, podemos definir esta exigencia como un anhelo de posesión, ya sea en su dimensión más física (adquirir un bien, poseer una persona, etc.), como en la más inmaterial (alcanzar una meta, lograr un objetivo...). Pero si nos fijamos con detenimiento en esta exigencia –en apariencia instintiva e irreflexiva– veremos que, de un modo más o menos consciente, el proceso del deseo comienza con un acto de selección. En este sentido, desear es en realidad, preferir, *estimar*,<sup>12</sup> es decir, decidirse por una cosa en detrimento de otras y elevarla a una posición privilegiada frente al resto de objetos de su categoría. Bajo esta perspectiva *desear algo* se transforma en *querer algo*, produciéndose, en consecuencia, en la acción de desear, una peculiar dinámica compuesta de dos fases o movimientos. En primera instancia, tiene lugar un acto de identificación y selección del objeto del deseo. Se trata de una acción que va desde el

---

<sup>11</sup> La representación de Amor como tirano proviene ya de la época clásica, encontrándose, por ejemplo, en autores como Cicerón. Cfr. Pierre Grimal (2003). «Eros», en *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós (71-72).

<sup>12</sup> El binomio *querer algo/querer a alguien* en la lengua castellana se engloba bajo un solo término, pero en otras lenguas se encuentra claramente diferenciado. Así, en italiano *volere/amare*, en francés *vouloir/aimer*, en inglés *to want/to love* o en alemán *zu wollen/zu lieben*. Un ejemplo muy interesante al respecto nos lo ofrece la lengua catalana con su distinción *voler/estimar*, donde el segundo término, el referido al amor hacia los individuos, recoge precisamente este sentido de predilección al que nos referimos.

interior del sujeto hacia el exterior, y que, en consecuencia, pone al individuo deseante en relación con el mundo, con el *no-yo*. De este modo, el *desear* supone un acto de conocimiento y de reconocimiento, entendiendo que *desear* es establecer una distinción, conceder una identidad, dar un nombre único. Y en segundo lugar, una vez identificado el *objeto de deseo*, el *sujeto deseante* lo reclama para sí, produciéndose entonces un movimiento de regreso desde el objeto exterior hacia el *sujeto deseante*, dando comienzo entonces, al proceso de búsqueda y satisfacción de dicho impulso. Así, el deseo, *boomerang* de la pasión, describe una trayectoria elíptica cerrada cuyo punto de origen y final coinciden, comenzando y acabando en el *sujeto deseante* y atrapando en su recorrido a la codiciada presa.

En consecuencia, compuesto de estos dos movimientos —en realidad los dos gestos de un único impulso—, el *deseo* es un acto dinámico que dispone al sujeto para la acción, en tanto que está en la base de la afectación del individuo por el mundo; porque en último término, lo que nos mueve a la acción es aquello que nos *con-mueve*, que nos afecta y que despierta, en razón de ello, nuestro interés. Es la fuerza que nos hace centrar la atención en un determinado objeto y no en otro, y que nos obliga a salir de nuestra interioridad y a relacionarnos con el mundo, posibilitando así el conocimiento. Esta idea, en absoluto original, fue ya recogida en la erótica platónica, la cual sitúa nuestra devoción innata hacia la belleza como el impulso primero que nos permite ascender en la escalera del conocimiento.<sup>13</sup>

Y precisamente en relación con la erótica, en la base de este impulso deseante, recuperando ahora las teorías de Eugenio Trías, encontramos la pasión amorosa como fuerza generatriz del deseo: «*En este punto queda diferenciado conceptualmente el deseo de la pasión: una diferenciación intrínseca en tanto vemos al deseo como fenómeno de la pasión y a ésta como lógos mismo del deseo, su principio interno y su finalidad. [...] Lo que se nos da en forma de pasión aparece en nosotros (nosotros consciencias ingenuas) bajo la modalidad del deseo.*» (Trías, 2006: 151). Por lo tanto, el deseo es la manifestación de la pasión, la materialización de una necesidad inconsciente de plenitud. El anhelo de llegar a ser de nuevo una criatura completa: «*In Lacan's view, human beings are forever wanting; they constantly seek to restore the lost illusion of plenitude once enjoyed in the infant-mother relationship.*» (Shemek, 1989b: 122).

---

<sup>13</sup> Cfr. Platón. *El Banquete*. (210a1-212a7).

Es en esa necesidad de restauración de la plenitud perdida donde la pasión amorosa se convierte en el motor de nuestras acciones, posibilitando, mediante el deseo –que actúa como su vehículo–, la interacción con el mundo, sus objetos y sus criaturas. Discernir, estimar, escoger. Identificar al objeto del deseo y sustraerlo del anonimato, de la mediocridad. Conocerlo y reconocerlo entre la multitud, y amarlo en y por su singularidad, comprendiendo que se ama en tanto que se desea y que se desea porque se ama.<sup>14</sup> En consecuencia, se produce una equiparación entre el *sujeto deseante* y el *sujeto amante*, el cual *quiere* al objeto de su predilección en su doble vertiente: lo anhela para sí y no para otros, al mismo tiempo que y puesto que lo ama.

Bajo estos planteamientos y contra la creencia popular mayoritaria –cuyo origen debemos buscar en el racionalismo– «[...] *el estado de enamoramiento, lejos de cerrar el camino de la razón más bien parece abrirlo; lejos de ser vía de ceguera y de tiniebla, es vía de lucidez y conocimiento.*» (Trías, 2006: 34); siendo a fin de cuentas, el *desear*, como venimos analizando, la pulsión que nos mueve a conocer y a reconocer el mundo.<sup>15</sup>

Así es como, en toda *dialéctica del deseo* deben existir como mínimo dos elementos: el *sujeto deseante o amante* y el *objeto del deseo*. De tal modo que lo deseado queda inextricablemente vinculado al deseante. Esta dependencia se establece bajo la premisa de que sin la existencia de un individuo que anhele se desvanece al instante el objeto y muere el deseo. Como nos advierte el filósofo danés Søren Kierkegaard: «*Esto es una definición dialéctica que tiene que aferrarse sólidamente: sólo hay objeto si hay anhelo; anhelo y objeto son un par de mellizos que vienen al mundo muy juntos, ni un segundo el uno antes que el otro.*» (1977: 88). Sin embargo, debemos tener presente que este nacimiento común no conduce a la unión de ambos elementos, sino a su

---

<sup>14</sup> Annibale Romei en 1604 ya reflexionaba en torno al deseo en sus *Discorsi*, llegando a esta misma conclusión, por la cual se sitúa a la pasión como motor del deseo : «[...] *dico che si noi consideriamo Amore in quanto affetto, egli è così dal desiderio differente, come è differente il principio dal mezzo, perchè Amore è quel subito, e primo movimento, che si fa nell'anima humana per aprensione di conforme bellezza, il quale senza il consenso della speranza, turba essa anima, e fa alteratione nel cuore, e il desiderio fondato sopra la speranza, segue Amore, e è mezzo per arrivare al fine, cioè all'unione del bello. Si piglia nondimeno amore per desiderio perche dopo quel primo movimento in desiderio si trasforma, e all'hora è vero che noi amiamo, perchè desideriamo, e desideriamo perchè amiamo.*» («Seconda Giornata. Dell'Amor Humano», p. 72).

<sup>15</sup> Eugenio Trías en su *Tratado de la pasión* teoriza acerca de esta idea, de cómo la pasión amorosa está en el origen del conocimiento, posibilitando al sujeto enamorado ser afectado por el mundo, al mismo tiempo que lo mueve a la acción. Cfr. Trías (2006: 45-49). Esta misma noción ya fue formulada también, como recoge J.C. Nelson, por Giordano Bruno en sus *Eroici furori*: «*Only in love does man learn the highest truths. Love opens and clarifies the intellect in a miraculous way.* (I, i, 345)» (Nelson, 1963: 170).

disyunción radical: «*La sacudida que hace despertar el deseo, disocia al objeto del deseo y proporciona al mismo tiempo un objeto al deseo.*» (Larrañeta, 1990: 155). La dialéctica del deseo supone, por tanto, una alternancia constante entre proximidad y alejamiento –privación–, lo que permite que el deseo no muera y se siga avivando, como una alimaña voraz, alimentada en la ausencia, que rara vez se satisface, y que, astuta, va dejando en los labios perlas de miel mientras se aleja con el tarro entre las manos. En este eterno vaivén están atrapadas, como veremos, las criaturas del *Furioso*, quienes constantemente tienen encuentros con sus objetos del deseo, para acto seguido perderlos de nuevo y continuar absortos en una búsqueda que no tiene fin.<sup>16</sup>

Sin embargo, contrariamente a lo que pudiera parecer, el desear no es nunca una relación a dos bandas, sino que aparece siempre un tercero en discordia que pone en valor al objeto del deseo:

El deseo tiene por objeto una ilusión, cree que la estructura objetiva del deseo conjuga únicamente dos términos en relación, el sujeto deseante y su objeto, cuando en verdad hay siempre en juego un tercero en discordia, el mediador, mediador externo o interno, que proporciona al sujeto deseante sus objetos, constituyéndolos en valores y haciendo que éstos sean precisamente estimables, deseables. Todo deseo parte, pues, de una triangulación esencial que en todo romance descubrimos. ¿Cómo pensar Tristán e Isolda sin referencia a todos esos terceros que juegan en la narración, el rey Market, Isolda madre, por no hablar del gigante Morold o del dragón...? (Trías, 2006: 129)

De esta manera la *dialéctica del deseo* adquiere la forma de un triángulo –incluso de un pluriángulo en el *Furioso*– donde objeto del deseo, sujeto deseante y sujeto potenciador danzan con frenesí, adentrándose en una inercia que no se detiene a menos que el sujeto deseante logre devorar al objeto deseado y alcanzar (siquiera durante unos breves instantes)<sup>17</sup> el sentimiento de plenitud. En el *Furioso* los terceros en discordia son una

---

<sup>16</sup> El caso más paradigmático de esta dinámica infinita de pérdida y reencuentro es el que protagoniza Bradamante, en pos de Rugero. Ejemplos de la búsqueda amorosa de la guerrera y de la desesperación que ésta le produce pueden observarse en II, 33; VII, 33, 46; XXXI, 10-14; XXXIII, 59-60; XLV, 27-40. Éste, de hecho, es el tema vital del personaje de Bradamante, una trama que no se resuelve hasta el canto XLVI en el que finalmente la cristiana se desposa con el sarraceno.

<sup>17</sup> Según Kierkegaard, el deseo responde a una dinámica de insatisfacción infinita, de modo que una vez alcanzado el objeto de deseo, se buscará automáticamente a uno nuevo que mantenga viva dicha dinámica:

incontable multitud, que se va intercambiando los roles en función del avance de las tramas.<sup>18</sup>



Realizada esta breve disquisición teórica, detallaremos ahora cómo se concretiza la *dialéctica del deseo* en las selvas del *Furioso*. Para ello, analizaremos quiénes son los objetos del deseo, quiénes los sujetos deseantes y quiénes los terceros en discordia y de qué manera los pone Ariosto en relación, teniendo ocasión de ver cómo estos roles se intercambian, se sobreponen y se confunden constantemente. Existen sin embargo dos actores en esta comedia cuyos papeles no son rotativos, sino fijos: Angélica, que en tanto que paradigma del objeto deseado/amado, engloba y representa bajo su figura a *todo lo querido* en el texto (ya sea arma, caballo, paladín o doncella); y Orlando, quien a su turno, es el sujeto deseante por antonomasia y el amante por excelencia, máximo exponente del buscador.

Bajo el título «Por las selvas del deseo: la búsqueda del Imposible», analizaremos cómo se despliega esta *dialéctica del deseo* por las infinitas y laberínticas selvas ariostescas, que son, como tendremos ocasión de examinar, metáfora de ese anhelo de recuperación de la plenitud perdida, símbolo de la Búsqueda Imposible y parodia de la lírica amorosa italiana y de la Cárcel de Amor de Petrarca.

## 1.1. La búsqueda del Imposible: la floresta ariostesca bajo el pensamiento de Eugenio Trías

El elemento que pone en funcionamiento esta gran *macchina*, como la llama Corrado

---

«[Don Juan] *Disfruta de la satisfacción del deseo, y así que lo ha satisfecho busca un nuevo objeto, y así hasta el infinito.*» (1977: 114).

<sup>18</sup> Así, por ejemplo, Rinaldo, Sacripante o Ferragut, al inicio del poema, actúan como sujetos en discordia para Orlando, al ir todos ellos en pos de Angélica. Otros ejemplos nos los ofrecen Mandricardo respecto a Doralice y Rodomonte o Marfisa respecto a Bradamante y Rugero. Pero cabe advertir que los sujetos en discordia no aparecen solamente en relación con las personas deseadas, sino también respecto a los objetos. En este sentido, Ferragut lo es para Orlando respecto al yelmo de Almonte.

Bologna, este frenético rizoma, es la huída de Angélica del pabellón donde el duque de Baviera la tenía reservada (I, 8-10). El personaje de Angélica actúa, por lo tanto, como la aguja encargada de traer el cabo de hilo que había quedado suelto en el entramado del *Innamorato*;<sup>19</sup> emerge escurridiza en el tapiz del *Furioso*, llevando tras ella la urdimbre de toda una tradición que será tejida de un novedoso modo de la mano de Ariosto.<sup>20</sup>

E, non a caso, il poema si apre con la fuga di Angelica: l'irreparabile è già accaduto: questo è il vero antecedente dell'opera e, come tale, è irrecuperabile [...] è il fondamento su cui si regge l'edificio del *Furioso*. [...] Angelica è «già fuggita» in un tempo qualitativamente altro rispetto al piano del racconto e, quindi, la possibilità della sua conquista è originariamente esclusa dall'impianto della narrazione: questo è il limite invalicabile del mondo ariostesco. [...] La struttura stessa del poema ne è condizionata: la perdita dell'oggetto è già avvenuta al momento del cominciamento dell'opera [...] prima dell'inizio del *Furioso*: la frattura sta alle spalle ed il recupero, la ricomposizione dell'originario è impossibile.<sup>21</sup> L'elusività diventa dunque la logica del mondo ariostesco e fonda l'inevitabilità dello scacco di ogni inseguimento sospinto dal desiderio.<sup>22</sup>

En consecuencia, como ya hemos anunciado al comienzo del capítulo, desde las estrofas iniciales del poema se percibe una inquietud, una urgencia que desemboca en las prisas y los quehaceres para tratar de recuperar esa ansiada plenitud que, efectivamente proviene de un tiempo narrativo anterior, y cuyo alcance está condenado al fracaso. Sin embargo, los personajes, espoleados por el narrador, ignoran la imposibilidad de sus empresas y se lanzan desesperados a la carrera en cuanto ven saltar la liebre de la tienda de Namó. De esta manera, es la huída de Angélica la que activa el mecanismo textual que pone en marcha el mundo ficcional del *Furioso*, dando comienzo a las diferentes tramas, en una estructura de

---

<sup>19</sup> Remitimos a la nota n.10 (p. 4).

<sup>20</sup> Así lo constata Corrado Bologna (1998: 183-184): «Con la sua geniale forza di condensazione, Italo Calvino ci offre uno spaccato perfetto del rapporto *Innamorato*/*Furioso* quanto alla "trama" della vicenda. Il movimento iniziale è già slanciato, fin dall'apertura del sipario: il primo personaggio che entra in scena corre, proviene da un "altrove" che non c'è più, va verso un "altrove" che non esiste ancora. Sono il suo cavallo, la sua corsa, a dar vita al tempo e allo spazio «interni» del nuovo libro, anch'essi mobilissimo, fulminei, appunto perché stanno sviluppando un'energia, uno slancio, un'accelerazione impressi in precedenza, in un altro luogo. Lo spazio del *Furioso* è fin dall'inizio in movimento, giacché sta congiungendosi ad un altro spazio in cui tutto è già avvenuto e spinge quel già da sempre verso un non ancora. Accade tutto come nei sogni, che "continuano" il discorso diurno, però con un' "altra lingua", in un "altro spazio": con la lingua e nello spazio dell'Altro.».

<sup>21</sup> VIII, 72: «Coste venuta seco era in Ponente / fin dal Cataio; e qui l'avea smarrita, / né ritrovato poi vestigio d'ella».

<sup>22</sup> Cfr. Barlusconi (1977: 63-65).



*protagonismo compartido*,<sup>23</sup> desencadenando así la Búsqueda del Imposible. Atendiendo pues a su condición de instigadora, comenzaremos analizando el personaje de Angélica como objeto del deseo por antonomasia.

a) Angélica: el objeto del deseo o la plenitud inalcanzable

Como bien observa Italo Calvino, Angélica no solamente «*Entra nel poema fuggendo*» sino que además «*esce dal poema sparendo [...] Quante mai volte la vediamo scomparire, nel "Furioso"!*» (Minoia, 1995: 3). En este sentido, su esencia fugaz la distingue y la sitúa en un plano diferenciado de aquel del resto de los personajes, siendo lo propio de ella, la fuga y no la búsqueda. En realidad, ella es el señuelo, el más bello y a la vez, el menos material y el más simbólico, porque Angélica no es un personaje “de carne y huesos”, «[...] *no es un carácter, sino una imagen de la belleza, que aparece y desaparece: y éste es el tema lírico y vital de su personaje.*» (Momigliano, 1988: 316). Angélica es por lo tanto, una ilusión, un nombre vacío, pura apariencia; en definitiva, el obsesivo fantasma del duermevela o, como apunta Barlusconi, «*immagine archetipa dell'oggetto perduto.*» (1977: 63).

El nombre de *Angélica* debería ponernos ya en alerta, revelándonos su procedencia no del Lejano Oriente, sino de los poemas de la lírica amorosa italiana.<sup>24</sup> Según este punto de vista, ella encarna<sup>25</sup> a la *donna angelicata*<sup>26</sup>, es «*l'angelico sembante*» (I, 12. 7), «*l'angelica faccia*» (I, 81.

<sup>23</sup> Micó (2005: 13): «[...] *Ariosto enseña pronto sus cartas: irá tirando del hilo, de todos los hilos que pueda, para narrar simultáneamente, reservándonos nuevas sorpresas, las peripecias de un nutrido grupo de personajes, porque no existe un protagonista único, sino un protagonismo colectivo o compartido que va cediendo o prestando espacio a avatares y a hazañas individuales que se disputan la atención del autor y del lector.*»

<sup>24</sup> La lírica amorosa italiana es considerada como culminación literaria del *amor cortés*; una concepción del amor muy arraigada en Occidente que ha permanecido en nuestros subconscientes culturales hasta nuestros días, teniendo su origen en el s.XII en los poemas languedocianos del *trovar* provenzal. A grandes rasgos se trata de la poetización de un amor, por definición insatisfecho, en el que cada uno de los términos de la relación desarrolla un papel concreto y codificado por la *leys d'amors*. En este contexto, el poeta, amante desdichado, canta un amor extramatrimonial por una doncella de hermosura ejemplar que se muestra no obstante fría y desdeñosa en el corazón. Se establece de este modo el amor como una suerte de ritual, en razón del cual se inicia un vasallaje amoroso por el que el amante jura fidelidad a la amada en calidad de sirviente. Esta imagen del amor se convirtió pronto en un esquema fijo del que es hija toda la poesía europea. La Angélica de Ariosto es el paradigma de esta *midons* esquiva a la que nos acabamos de referir. Para un análisis completo del amor cortés, cfr. D. Rougemont (2006). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.

<sup>25</sup> A pesar de referirnos a ella mediante el verbo *encarnar*, no podemos olvidar que dicho personaje no tiene corporeidad, sino que es pura máscara vacía.

<sup>26</sup> El tópico literario de la *donna angelicata* tiene su origen en los últimos versos de la canción del poeta italiano Guido Guinizelli (s. XIII), «Al cor gentil rempaira sempre Amore»: «*Dir Li porò: "Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno; / non me fu fallo, s'in lei posi amanza"*». Dicho motivo poético fue la aportación conceptual más

5);<sup>27</sup> parodia de un *topos* literario y no un personaje femenino como otros, que trasciende y engloba a todas las *Beatrices* y *Lauras*, a todas las mujeres reales y a las imaginadas, en definitiva, al perfecto femenino con el que se sueña. En calidad de tal, Angélica no tiene una entidad más que como representación, como metáfora, como alegoría. Por eso ella no se comporta como el resto de personajes y está privada del acto de desear, puesto que no puede ser un ente deseante quién representa por antonomasia al objeto amado.

Así le sucede a Angélica, la que por su esencia no puede amar y rechaza, por consiguiente, a todos sus perseguidores, que se le presentan iguales ante los ojos. Angélica no puede elegir puesto que no existe para ella la singularidad. En consecuencia, Orlando, Sacripante, Rinaldo...son nombres que no designan a un individuo concreto sino a una colectividad,<sup>28</sup> a un género, a una especie: la de los pretendientes. Simplemente no los distingue y en consecuencia no los *quiere* para ella. Por eso no se decide por ninguno, porque es incapaz de reconocer la identidad de un objeto y amarlo en y por su singularidad; *conditio sine qua*

---

importante de los *stilnovisti*, la cual, pasando por Dante, llegó hasta Petrarca, y finalmente, fue retomada en su vertiente paródica por el poeta ferrarés.

<sup>27</sup> Son frecuentes en el texto expresiones como «*angelica faccia*» o «*angelico semblante*» como sinécdoques para referirse a la Princesa del Catai: «*E seguìto, narrandole di quello / magico error che gli avea ordito Atlante: / che simulando d'essa il viso bello, / che captiva pareva del rio gigante, tratto l'avea ne l'incantato ostello, / dove sparito poi gli era avante*» (XIII, 49); o en otra parte: «[...] *cercando il bel viso sereno / che gli avea il cor di mezzo il petto tolto*» (II, 27) [énfasis mío en ambos pasajes]. Esta idea del rostro de la amada presente en el amante de modo obsesivo se corresponde, una vez más, con un tema favorito de la lírica amatoria que ha recorrido las composiciones de muchos de los grandes poetas de la Literatura Europea, pasando por los poetas provenzales, posteriormente las escuelas siciliana y toscana, los *stilnovisti*, y, como no podía ser de otro modo, Petrarca: «*E'l nome che nel cor mi scrisse Amore*» (*Canzoniere*, I, 5). Se trata pues, de un motivo que goza de una amplia tradición y cuyos orígenes se remontan a la época clásica, encontrándolo ya en las composiciones de poetas como Meleagro. Se trata de un *topos* universal que podría estar en relación también con el episodio de «Las gotas de sangre en la nieve» que relata Chrétien des Troyes en *Li contes del Graal*: «[...] *pues la sangre y la nieve juntas le sugerían el fresco color de la faz de su amiga, y se ensimisma tanto que se olvida; porque en su rostro lo rojo estaba colocado sobre lo blanco igual que aquellas tres gotas de sangre que aparecían sobre la blanca nieve. La contemplación en que estaba sumido le placía tanto porque le parecía que estaba viendo el joven color de la faz de su hermosa amiga*». Dentro de la literatura de nuestro país, destacan los versos de Jordi de Sant Jordi, «*Jus lo front port vostra bella semblanza*», o de Ausias March, «*M'oppinió es en mon cor escrita*» (LXII, 49-50). Pero quizá el poema más emblemático en lengua española sea el «Escrito está en mi alma vuestro gesto» de Garcilaso de la Vega. Ariosto, en su línea paródica, invierte las tornas del motivo poniéndolo ya no sólo en boca de los paladines (hombres), sino en boca de Bradamante, una mujer, cuando en el canto XLV ésta maldice sus celos, recurriendo a esta imagen: «*Amor n'è causa, che nel cor m'ha impresso / la forma tua così leggiadra e bella [...] Deb avesse Amor così nei pensier miei / il tuo pensier, come ci ha il viso sculto! Io son ben certa che lo troverei / palese tal, qual io lo stimo occulto; / e che sì fuor di gelosia sarei, / ch'ad or ad or non mi farebbe insulto; / e dove a pena or è da me respinta / rimarrà morta, non che rotta e vinta*» (cfr. XLV, 33-34).

<sup>28</sup> «*Our knights at the beginning are presented to us as being identical to each other. The lack of difference between them is in fact often explicitly stated: "Tra Gradasso e Ruggier credo che sia / di valor nulla o poca differenza"*(XXX, 22). [...] *The eventual possession of Angelica would be a way of establishing a difference between them [...]: by fighting each other they would establish a difference beyond their identity and the possession of the coveted object would ensue. The interminable sequence of battles and jousts only confirms the continuous necessity of forever establishing such differences.*» (Donato, 1986: 36-37).

*non*, recordemos, para la génesis y el desarrollo del deseo.<sup>29</sup> Ariosto, hábil narrador, hace creer al lector que Angélica, «[...] *da molti invano amata*» (XXIII, 108), es quien rechaza a sus pretendientes por su libre voluntad, diciéndonos que ella, «*ma dura e fredda più d'una colonna, / ad averne pietà non però scende; / come colei c'ha tutto il mondo a sdegno, / e non le par ch'alcun sia di lei degno*» (I, 49). Sin embargo, en realidad Angélica ni tan siquiera tiene capacidad de decisión porque como personaje del *Furioso* no es más que un actor que reproduce los esquemas de la lírica amorosa italiana a voluntad de su creador, careciendo, por lo tanto, de entidad propia. Pero además, como emblema del objeto deseado es una criatura absolutamente dependiente, que se encuentra a merced de la dialéctica del deseo.

Esa es su naturaleza y su esencia, la de una fantasmagoría retórica, una mascarada careciente de corporeidad y voluntad. Por eso, alegoría de lo inalcanzable, rechaza y esquiva a todos sus pretendientes, a los que embelesa con su bella apariencia de mujer. Ellos, ansiosos, esperan recoger la flor que supuestamente se halla bajo sus faldas, incapaces de ver que se trata tan sólo de una máscara, de un disfraz bajo el que únicamente hay la estructura que lo sustenta, estando desprovista de toda carnalidad. Así será al menos hasta el canto XIX, donde precisamente su encarnación, en el sentido más literal, es decir la adquisición de un cuerpo sensitivo hecho de carne y fluidos, concernido por los apetitos y entregado al placer sexual, será el origen de su desaparición poética, anunciando al mismo tiempo su definitiva marcha del texto.

Pero antes de que se produzca esta transformación y se *encarne*, recorre los escenarios y espacios del poema afanada en la empresa de tratar de regresar al hogar. Esta aspiración se constata ya en el primer canto y resurge en cada nueva aparición de Angélica, como ejemplifican estos fragmentos:

Pieno di dolce e d'amoroso affetto [Sacripante],  
 alla sua donna, alla sua diva [Angelica] corse,  
 che con le braccia al collo il tenne stretto,  
 quel ch'al Catai non avria fatto forse.  
 Al patrio regno, al suo natio ricetto,

---

<sup>29</sup> Ejemplos de esta apatía e indecisión los encontramos en XII, 24. 1-3: «*Orlando volentieri o Sacripante / voluto avrebbe in compagnia: non ch'ella / più caro avesse l'un che l'altro amante*»; o XII, 26. 7-8; 27. 1-2: «*Cbi tor debba di lor, molto rivolve / nel suo pensier, né ben se ne risolve. / Non sa stimar chi sia per lei migliore, / il conte Orlando o il re dei fier Circassi*»; o XIX, 18. 3-8: «*in tanto fasto, in tanto orgoglio crebbe, / ch'esser pareva di tutto'l mondo schiva. / Se ne va sola, e non si degnerebbe / compagno aver qual più famoso viva: / si sdegna a remembrar che già suo amante / abbia Orlando nomato, o Sacripante*».

seco avendo costui, l'animo torse:  
subito in lei s'avviva la speranza  
di tosto riveder sua ricca stanza.

(I, 54)

Come che fosse il suo primier disegno  
di voler seco Orlando o Sacripante,  
ch'a ritornar l'avessero nel regno  
di Galafron ne l'ultimo Levante;

(XII, 35. 1-4)

Es una empresa, no obstante, que acaba demostrándose como imposible por boca de la propia princesa: «*Per te [Fortuna] cacciata son del real seggio, / dove più ritornar non spero mai*» (VIII, 41. 3-4). Ésta es precisamente su condena: el vagar «*[...] tra selve spaventose e scure, / per lochi inabitati, ermi e selvaggi. / [...] trovar di qua di là strani viaggi*» (I, 33. 1-6), sin poder regresar al Catai.

Desde el primer canto amenaza altiva con su partida y su retorno a casa, ignorando, no obstante, que mientras su función en el texto siga siendo la de ser objeto de deseo por antonomasia, mientras sea por lo tanto, solamente una proyección de los sujetos deseantes, no será libre, quedando sujeta a los designios de aquellos que la anhelan, del mismo modo que las criaturas oníricas pertenecen a los delirios nocturnos. Recordemos las palabras de Kierkegaard acerca de la relación de interdependencia ontológica que se establece entre el objeto y el deseo.<sup>30</sup>

Por ello, por más que intenta salir de los dominios ariostescos permanece atrapada en el poema. Y en consonancia, Fortuna<sup>31</sup> la envía de un lugar a otro sin piedad: a manos de un ermitaño, a una isla maldita, a un castillo encantado... Aventuras de las que de un modo u

---

<sup>30</sup> Remitimos a la disquisición teórica que se halla al inicio del presente apartado (cfr. pp. 9-13).

<sup>31</sup> Según Gianni Celati, frente a la ausencia de leyes físicas que gobiernen en el poema de Ariosto, así como también de una Providencia que establezca todas las jugadas del tablero, existen en el *Furioso* dos leyes determinantes, Fortuna y Destino, que son las que marcan los movimientos de todos los personajes y sucesos de la trama: «*la Ruota della Fortuna [...] in questo mondo tutto materiale, ma senza vincoli di leggi fisiche (sgominate dall'occulto e dall'inganno), è l'unica figura di legge che esista: "Quella ruota dipinta mi sgomenta / che ogni mastro di carte a un modo finge : / tanta concordia non credo che menta"* (Ariosto, *Satira VII*) [...] *E una regola a cui nessuno si sottrae, per cui nello sviluppo delle trame tutti i personaggi sono soggetti a un regime di alti e bassi, senza eccezioni. [...] Ma c'è un altro lato di questo gioco narrativo: le azioni del poema sono inquadrare da un destino annunciato dai segni astrologici, i "segni impressi all'osservate stelle"* (OF, III, 15), *che prevede il matrimonio di Ruggero e Bradamante, da cui dovrà nascere la gloriosa casa d'Este.*» (Celati, 2004).

otro siempre ha de ser liberada, ya sea por el azar, por un caballero o por un anillo encantado.<sup>32</sup> Pero nunca encuentra la salida y es arrojada una y otra vez a los brazos de sus acechadores. Y es que en efecto, atendiendo a la perversa dialéctica del deseo, Angélica, como objeto amado, sin Orlando, Sacripante, Rinaldo y Ferragut («*o mille altri ch'io non scrivo*»<sup>33</sup>), no es nada, literalmente nada; porque muere el objeto en calidad de tal, sin un sujeto que lo desee. Así, Ariosto deshereda a la princesa, que ya no tiene ni reino ni mandato, le arrebatada la corona que le diera Boiardo a cambio de un disfraz y una máscara, y la hace pasear por su poema como un anzuelo. De la criatura del Conde de Scandiano quedan ya solamente el nombre y la función, porque el puño de Ariosto la ha vaciado para transformarla en alegoría del objeto del deseo.

Como tal, Angélica no puede ser tratada como un personaje femenino concreto, sino como un carácter simbólico cuya razón de ser es desempeñar una determinada función dentro de la trama y, en consecuencia, está prácticamente desprovista de atributos propios:

Com'è noto, della principale figura femminile non si hanno descrizioni: Angelica, che mette in moto la macchina narrativa del poema, s'inscrive unicamente nella dimensione dei racconti passionali che si svolgono nel tempo, dove non c'è luogo per indugi contemplativi e descrittivi, e anche la sua storia personale si scandisce in un 'prima' (dell'innamoramento) e in un 'poi'. A nessun paladino è consentito di contemplare la donna fuggente, da tutti desiderata e mai raggiunta. Di lei si conoscono appena alcuni tratti balenanti e isolati, il "biondo" dei capelli e il "nero" degli occhi, "mentre i suoi comportamenti e i suoi discorsi hanno le movenze tipiche di un'attrice che rappresenti una parte sulla scena".<sup>34</sup> (Güntert, 2004: 226)

Por lo tanto, los rasgos de Angélica se limitan en resumidas cuentas a su extrema belleza (lo

---

<sup>32</sup> En el orden de objetos mágicos que permiten librarse de los conjuros y mostrar las realidades en el *Furioso*, existe uno que los supera a todos. Se trata de «[...] *quell'anel mirabil tanto, / ch'in bocca a verder lei fa l'occhio cieco, / nel dito, l'assicura de l'incanto*» (XII, 23. 2-4). Esta maravilla, que pertenece a Angélica, va rodando a lo largo del poema, de dedo en dedo y de mano en mano, ayudando a aquellos caballeros que a falta de razón que los resguarde, necesitan de artefactos y artilugios que los protejan de tanto *inganni*: «*Oh quante sono incantatrici, oh quanti / incantator tra noi, che non si sanno! / che con lor arti uomini e donne amanti / di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno. / Non con spirti constretti tali incanti, / né con osservazion di stelle fanno; / ma con simulazion, menzogne e frodi / legano i cor d'indissolubil nodi. // Chì l'anello d'Angelica, o più tosto / chi avesse quel de la ragion, potria / veder a tutti il viso, che nascosto / da finzione e d'arte non saria. / Tal ci par bello e buono, che, deposto / il liscio, brutto e rio forse parria*» (VIII, 1; 2. 1-6).

<sup>33</sup> XIX, 32. 5

<sup>34</sup> La cita final de este fragmento corresponde a Walter Moretti (1993). *Ariosto narratore e la sua scola*. Bologna: Pàltron (12).

que la hace deseable) y a su carácter fugaz (lo que la hace inasible). Y en la convergencia de ambas características –apetecible pero inalcanzable– ella se erige como objeto a merced del deseo y encuentra fundamento su rol en el *Furioso*. Siguiendo estos preceptos, Deanna Shemek aplica la teoría del deseo de Lacan –acerca de la simbología de la Mujer en términos ideales, como el Imposible que se pretende que restaure la plenitud perdida– a la figura de Angélica:

[...] In a Symbolic order in which history and discourse have been officially male spheres, Woman is defined from a male perspective: as a universal symbol for lost plenitude and thus for the promise of renewed completeness. Woman, the ideal, is constructed in language [...] as an absolute category: in her resemblance to that first, other being (usually the mother), she comes to symbolize the Other who may restore imagined completeness of being. [...] “Woman” as sign is ultimately the sign of the impossibility of full recuperation of alienated being. (Shemek, 1989b: 122)

Angélica, emblema del objeto deseado, simboliza en último término la plenitud inalcanzable en el *Furioso*; espuela del caballo que dispone a los paladines a la acción. Es la doncella desdeñosa y esquiva de perfecta belleza de la lírica amorosa italiana, que siempre rehúye veloz y que por más que es perseguida nunca puede ser alcanzada, siendo imaginada todo el tiempo, con dolor, en brazos de otro: «*Perciò Angelica che fugge, perduta, (s)fuggente, e non mai veramente trovata (e semmai trovante), si acampa nel quadro – in primo piano – come l’oggetto stesso del desiderio: “sempre mancante, sempre perduto”, di una alterità insuperabile.*» (Saccone, 1974: 226-227).

El objeto del deseo toma en el *Furioso* su forma más seductora: el ideal femenino. Frente al sujeto deseante ella se convierte en el reflejo que él quisiera que le devolviera la mirada desde el otro lado del espejo. Lo cautiva mostrándole en su apariencia la imagen que el individuo ansía ver de sí mismo: la plenitud. Angélica es la Belleza misma, la Mujer, lo Femenino, el Otro; el falso remiendo a la imperfección propia del ser humano. Pero no olvidemos que es también parodia de la *donna angelicata* de la lírica amorosa italiana. En este sentido, Ariosto, haciendo gala una vez más de su carácter burlón, recurre a la parodia y convierte un *topos* literario en un personaje de su novela, explorando todas sus posibilidades hasta llevarlo al extremo risible, despojándolo de toda mística.

Como habíamos apuntado anteriormente, el rol de Angélica se mantiene en esta línea hasta el canto XIX, en el que se encuentra con Medoro. Es en ese justo momento, cuando, el corazón sangrando, se produce la transformación, y Angélica se humaniza, siendo liberada de su entidad como objeto deseante para convertirse en sujeto amante.<sup>35</sup> Así, emerge de entre la multitud –adquiriendo una identidad única– un simple soldado. En este instante, y no antes, se enciende el deseo:

Quivi [en el albergue] a Medoro fu per la doncella  
la piaga in breve a sanità ritratta:  
ma in minor tempo si sentì maggiore  
piaga di questa avere ella nel core.  
Assai più larga piaga e più profonda  
nel cor sentì da non veduto strale,  
che da'begli occhi e da la testa bionda  
di Medoro aventò l'Arcier c'ha l'ale.  
Arder si sente, e sempre il fuoco abonda;  
e più cura l'altrui che'l proprio male:  
di sé non cura, e non è ad altro intenta,  
ch'a risanar chi lei fere e tormenta.

(XIX, 27. 5-8; 28)

Tanto tiempo deseada, anhelada y perseguida, finalmente su entidad como personaje cambia cuando Amor le arroja sus flechas<sup>36</sup> y al derramar de la sangre se rompe el maleficio, de manera que al fin quiere y desea la esquiva doncella. En consecuencia, deja de ser emblema del objeto deseado y se transforma en sujeto amante. Una transformación, sin embargo, que pagará a un precio muy elevado, puesto «*Che quanto aveva dagli uomini e del cielo / favor, grazia e bellezza, tutto perde*» (I, 43. 3-4):

Aquí reside el encanto de la fuga de Angélica. Su historia ha quedado escrita ya en el contraste de estas dos octavas: cautivadora mientras huye de los guerreros que la desean, desaparece del horizonte de la poesía de Ariosto cuando Medoro la estrecha entre sus brazos. A partir de entonces, de la luz de su poesía no queda más que un ardiente resplandor en el alma desesperada de un Orlando que la ha perdido para siempre. (Momigliano, 1988: 68)

---

<sup>35</sup> XIX, 20: «*Quando Angelica vide il giovinetto / languir ferito, assai vicino a morte / che del suo re che giacea senza tetto, / più che del proprio mal si dolea forte; / insolita pietade in mezzo al peto / che si sentì entrar per disusate porte, / che le fe' il duro cor tenero e molle, / e più, quando il suo caso egli narrolle*» [énfasis mío].

<sup>36</sup> XIX, 19. 5-8: «*Tant'arroganzia avendo Amor sentita, / più lungamente comportar non vòlse: / dove giacea Medor, si pose al varco, / e l'aspettò, posto lo strale all'arco*».

Por eso Angélica es diferente al resto de las mujeres del *Furioso*, más próximas a los lectores por su pasión melancólica, o perversa. Para ella llega también, por supuesto, el día en que deja de ser la reina de la vida y se convierte en la humilde servidora de sus leyes: [...] cuando se inclina sobre las heridas de Medoro, mueren al tiempo su soberana maldad y su figura poética. [...] uno y otro entran en una esfera de realidad incompatible con su figura; Angélica pierde su huidizo esplendor, Medoro el candor heroico [...]. (Momigliano, 1988: 65)

En efecto, cogida la flor<sup>37</sup> se termina el encanto y a Angélica la engulle el olvido. Con su encarnación ha encontrado el hilo de Ariadna que le permitirá salir de las laberínticas selvas.<sup>38</sup> Sin embargo, ahora que tiene entrañas y se sonrojan sus mejillas, ningún caballero volverá a pronunciar su nombre con ardorosa devoción. Así, se marchará rauda y libre del *Furioso* porque ya nada la retiene en el poema y nadie reclama su *angelica faccia*. Recordemos que inevitablemente se desvanece el objeto de deseo si nadie lo ansia. Por lo tanto, con la herida de flecha muere Angélica como símbolo y renace como personaje. No obstante, a pesar de ganar en corporeidad y presencia con esta transformación, pierde, paradójicamente, su entidad y su lugar en el poema. De modo que, más que marchar libremente Angélica es expulsada, como Eva –en compañía de Adán– cuando, tras el pecado original, fue destronada del Paraíso. La princesa del Catai se evapora, siendo tan sólo recordada por última vez en el canto XLII cuando se vuelve a mencionar su nombre, rememorando la figura simbólica –y no la humana princesa– que otro tiempo había sido.<sup>39</sup>

## b) Los sujetos del deseo y el yerro

Para hablar del sujeto del deseo regresamos de nuevo al primer canto, cuando Angélica

---

<sup>37</sup> I, 42-43: «*La verginella è simile alla rosa, / ch'in bel giardin su la nativa spina / mentre sola e sicura si riposa, / né gregge né pastor se le avvicina; [...] Ma non sì tosto dal materno stelo / rimossa viene e dal suo ceppo verde, / che quanto avea dagli uomini e dal cielo, / favor, grazia e bellezza tutto perde. / La vergine che'l fior, di che più zelo / che de' begli occhi e della vita aver de', / lascia altrui còrre, il pregio ch'avea inanti / perde nel cor di tutti gli altri amanti [...]*». Se trata de unos versos que reproducen el famoso tópico creado por Catulo en LXII, 39-47: «*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo convulsus aratro, / ... sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, / nec pueris iucunda manet nec cara puellis*». Para un comentario sobre este motivo en el *Furioso*, cfr. M. Santoro (1982). *L'anello di Angelica*. Napoli: Federico & Ardia (58-61).

<sup>38</sup> Cfr. XXIX, 58-67.

<sup>39</sup> Cfr. XLII, 29-30, 34, 36-40, 61, 67.



escapa del pabellón. Entre la confusión y el polvo levantado salen tras ella los paladines para tratar de alcanzar esa irrecuperable plenitud simbolizada por la princesa. Este motivo desencadena la consecución de encuentros y desencuentros que caracterizará toda la obra. Cabe recordar que el universo ariostesco se encuentra en tiempos de guerra, momento crítico en el que cada rey requiere a sus mejores hombres para la lucha concebida sólo desde la victoria. Y sin embargo, en este frenético mundo parece que «*His characters disregard all other obligations in the frenetic pursuit of their own self-interest.*» (Hart, 1989: 50), haciendo caso omiso de la ley de caballerías.

Con el objetivo de comprender la esencia del sujeto del deseo y evitar posibles confusiones, en primer lugar, creemos necesario establecer una breve distinción a partir del estudio de Eugenio Trías (2006), al que ya hemos recurrido anteriormente. En él se diferencia entre *sujeto del deseo* y *sujeto de la pasión*, siendo *sujeto deseante* aquél que desea lo Imposible, – manteniéndose en la escisión entre sujeto y objeto–, y por el contrario, *sujeto pasional*, aquél que se ve sorprendido por lo singular, capaz de superar la escisión al interiorizar el objeto, deseando así la pasión misma.<sup>40</sup>

En nuestro estudio nos interesa el primero de los casos, considerando que es precisamente aquél que encontramos en el poema de Ariosto. De este modo, cada vez que hagamos referencia al sujeto que desea, nos estaremos refiriendo a aquel individuo que se abandona a la búsqueda de un imposible, incapaz de superar el abismo entre sujeto y objeto, siendo éste último, una proyección del primero: «*El sujeto del deseo se halla referido a un contenido ilusorio e insustancial, sin correlato físico, real, producto de la propia subjetividad escindida de lo objetivo: de ahí que persiga fantasías o se halle polarizado por fantasmas. Su objeto es, pues, objeto del sujeto, su contenido real es interno a la propia mónada subjetiva.*» (Trías, 2006: 171).

En tal calidad, estos paladines están traspasados por el deseo, presos de su dialéctica y arrojados al abismo de la escisión. El dominio de la pasión los convierte en criaturas indefensas a merced de los falsos singulares, de los que Angélica es, por antonomasia, el emblema. Se hallan atrapados por la belleza y el carácter desiderable de las proyecciones que realizan de sí mismos, hasta el punto de ser esclavos de sus deseos. Un cautiverio simbolizado mediante el ingreso en el Castillo de Atlante.

---

<sup>40</sup> Cfr. Trías (2006: 171 y ss.).

En razón de ello, estos héroes en cuanto ven o creen ver la imagen de su objeto predilecto, —para ellos figura omnipresente—, se abalanzan sobre ella como animales hambrientos. No media razón alguna en ellos, obedeciendo tan sólo a la lógica instintiva de estímulo y respuesta. Un comportamiento que es expresado con frecuencia en el poema mediante metáforas que refieren al mundo animal y de la caza: «*The hunting metaphor that always appears in Angelica's escapes heightens the impersonal character of the chase. In this instance, moreover, it reduces the knights to the status of dogs working at an instinctive game.*» (Shemeck, 1989: 132-133). En estos términos son descritas en el canto XII la búsqueda y la persecución:<sup>41</sup>

Volgon pel bosco or quinci or quindi in fretta  
quelli scherniti la stupida faccia;  
come il cane talor, se gli è intercetta  
o lepre o volpe a cui dava la caccia,  
che d'improvviso in qualche tana stretta  
o in folta macchia o in un fosso si caccia.

(XII, 36. 1-6)

Come nel bosco de l'umil ginestre,  
e ne la stoppia alla campagna aperta,  
quando si cerca la paurosa lepre  
per traversati solchi e per via incerta,  
si va ad ogni cespuglio, ad ogni vepre,  
se per ventura si fosse coperta;  
così cercava Orlando con gran pena  
la donna sua, dove speranza il mena.

(XII, 87)

El caballero deseante es, por lo tanto, una extraña mezcla de reflexión e instinto. Por un lado, con el pensamiento se imagina a sí mismo y se sueña en su plenitud, proyectando esa imagen ideal hacia el exterior, ubicándola en un objeto que pretendidamente ha de devolverle por ley el paraíso perdido. Pero por otro, desaparece en él toda reflexión cuando su cuerpo percibe a través de los sentidos —o cree percibir— dicho objeto. Ante tal estímulo, antes de poder siquiera preguntarse qué es lo que más le conviene o lo que debe, pone los pies en polvorosa y sale a la carrera, dejando todo lo demás en manos del olvido: «*Questi eroi che girano a vuoto sembra che non sappiano cosa stiano facendo [...] In loro non c'è parvenza d'una libera*

---

<sup>41</sup> Otros ejemplos pueden observarse en XVIII, 35 y XXII, 21.

*volontà di agire, [...] Poi, che gli eroi cavallereschi siano colpiti da una spada, da una minaccia, da un grido di sfida o da un viso de donna [...], la loro reazione è sempre uguale; è un furioso e automatico slancio verso la fonte dello stimolo, verso lo scontro e l'inseguimento.» (Celati, 2004).*

Cada sujeto se desplaza por los simbólicos escenarios del *Furioso* en función de a donde su obsesión lo conduce: «*Ognuno ha la sua idea fissa che decide del suo destino, e Orlando va dietro alla fissazione di raggiungere Angelica, Rodomonte di ergersi como il flagello del mondo, [...] Mandricardo di mostrarsi il guerriero più spavaldo che ci sia, Gradasso di conquistare la spada Durindana [...] etc.» (Celati, 2004). Cada uno de ellos tiene, por lo tanto, una fijación<sup>42</sup> por la que quedan reducidos a marionetas del deseo, llegando incluso a ser sus actos impropios y ellos, como en el caso más extremo, sujetos irreconocibles.<sup>43</sup> Una obcecación en la que quedan absolutamente inmersos y de la cual sólo se liberan momentáneamente, cuando un verdadero singular se cruza en sus caminos. Sin embargo, pronto vuelven a ser víctimas de esta dialéctica y se embarcan de nuevo en la búsqueda del imposible, renunciando irremediabilmente a la *obedientia armis* –que representa el mundo objetivo de la razón y la virtud– en pro de la *obedientia amoris* –el mundo subjetivo de las pasiones y el pecado–. En este sentido, podríamos decir que los paladines del *Furioso* no son caballeros errantes, sino *caballeros yerrantes*: seres de naturaleza voluble con una persistente tendencia al yerro en sus aventuras y decisiones. Víctimas de sus deseos, para ellos el error no es una posibilidad o un riesgo en el que se puede incurrir, sino una constante, una concatenación de piedras imposible de esquivar.<sup>44</sup> A raíz de esta manifiesta incapacidad de reflexión y decisión, en presencia o en la rememoración de la imagen del objeto predilecto, todo es susceptible de ser abandonado y pospuesto:<sup>45</sup>*

<sup>42</sup> No obstante, la variación en los gustos está permitida, pudiendo ser el objeto predilecto cambiado, porque en el *Furioso*, del mismo modo en que uno se obsesiona, se *desobsesiona* cuando las circunstancias lo requieren. Así por ejemplo, Rinaldo al beber de la fuente del olvido (XLII, 63-65), Doralice al preferir a Mandricardo antes que a su prometido Rodomonte (XXVII, 112-115), o éste mismo enamorándose de Isabela por despecho (XXIX, 1, 8, 17).

<sup>43</sup> Nos referimos al pasaje de la locura de Orlando, durante el cual, el paladín sufre tal transformación que se vuelve irreconocible para el resto de personajes del poema. Así les sucede a Angélica (XXIX, 59, 1-4), a Rodomonte (XXIX, 41-42), e incluso a Astolfo y sus compañeros (XXXIX, 44-45). Sobre este aspecto, regresaremos en la segunda parte de la tesis, al analizar al detalle el furor de Orlando.

<sup>44</sup> En el siguiente apartado tendremos ocasión de analizar el patente *rischio de errare* al que están expuestos los personajes del *Furioso*, a partir de la concepción simbólico-alegórica de los espacios del poema, y que nos permite rebautizar a los héroes efectivamente, como *caballeros yerrantes*.

<sup>45</sup> Cabe puntualizar que Rinaldo, a regañadientes, es capaz de renunciar a la búsqueda de Angélica por obedecer al rey Carlomagno: «*Rinaldo mai di ciò non fece meno / volentier cosa; poi che fu distolto / di gir cercando il bel viso sereno / che gli avea il cor di mezzo il petto tolto: / ma, per ubidir Carlo, nondimeno / a quella via si fu subito volto» (II, 27. 1-6).*

Che non può far d'un cor ch'abbia soggetto  
questo crudele e traditore Amore,  
poi ch'ad Orlando può levar del petto  
la tanta fe' che debbe al suo Signore?  
Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,  
e de la santa Chiesa difensore;  
or per un vano amor, poco del zio,  
e di sé poco, e men cura di Dio.

(IX, I)

Como ilustra el fragmento, de todos los caballeros del poema, Orlando es el que llevará esta búsqueda fraudulenta al extremo, hasta las últimas consecuencias. Por ello es merecedor de ser el paradigma del sujeto deseante/amante, del *caballero yerrante*, dando muestra con su ejemplo del peligro al que uno se expone cuando firma un pacto de fidelidad con el señor equivocado; cuando el individuo se enajena de sí mismo cegado por una ilusión hasta llegar a perderse, a extraviarse. En tales circunstancias, Orlando llega a proyectar su identidad en el objeto de deseo hasta tal punto, que cuando éste se demuestre falaz, el conde descubrirá el irreparable vacío de sus falsas ilusiones y se volverá loco. El riesgo de colocar el sentido de la propia vida en un imposible inalcanzable es, que cuando éste se desvela en su verdadera esencia inasible, afloran el sentimiento de traición y desengaño, mostrando el inmenso vacío falsamente llenado, liberando el dolor de la ausencia de una verdadera *raison de vivre*.

Non son, non sono io quel che paio in viso:  
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;<sup>46</sup>  
la sua donna ingratisima l'ha ucciso:  
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.  
Io son lo spirto suo da lui diviso,  
ch'in questo inferno tormentandosi erra,  
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,  
esempio a chi in Amor pone speranza-.

(XXIII, 128)

La muerte simbólica del héroe protagonista y su renacimiento como bestia furibunda es la advertencia que nos ofrece Ariosto acerca del Amor y sus peligros. Acerca de cómo el sujeto deseante, cuando se entrega de forma absoluta al deseo, no solamente queda

---

<sup>46</sup> Nótese el cambio en la persona gramatical, de la primera a la tercera, para enfatizar el distanciamiento entre el sujeto que Orlando era antes y el que, debido al curso de los hechos, es ahora.

atrapado en la escisión entre objeto y sujeto, siendo incapaz de superarla, sino que se precipita vertiginosamente por ella. Estamos frente a una grieta cuyos márgenes van siendo alejados por la ciega desesperación, hasta el punto de que aquél deseo que comenzara siendo una pequeña brecha, termina como un infinito abismo insalvable, el cual engulle al sujeto.

Esta idea de la perdición de uno mismo por culpa de un deseo insatisfecho convertido en una necesidad ontológica la encontramos también en Marsilio Ficino, que refiere al amor no correspondido en términos de muerte para el amante. Lo recuperamos mediante el estudio de A.J. Festugière:

Dès qu'il aime, l'amant ne pense plus à soi, mais à l'amie: et par suite il ne pense plus en soi. [...] Or l'amant, ne pensant plus en soi, n'opère plus en soi: il n'est donc plus en soi. Mais s'il n'est plus en soi, "assurément il ne vit plus en soi: or, qui ne vit point en soi est mort, et pourtant (=par conséquent) qui aime est mort". Ainsi l'amie a tué l'amant: [...] Ne l'aime-t-elle point en effet, l'amour est-il simple et non réciproque? En ce cas "l'amant est du tout mort." (Festugière, 1980: 38).

Cuando el sujeto deseante se adentra en selvas tan oscuras, el único faro que puede rescatarlo del naufragio es el hallazgo inesperado de un verdadero singular que lo aleje del fulgor hechizante de los falsos:

A lo extraordinario y singular que se espera, que inconscientemente espera la inconsciente voluntad, contraponemos, pues, lo extraordinario y singular que, por demasiado esperado, *desepera*, produciendo de pronto, inesperadamente, un hiato en nuestra deambulación por parajes trillados y demasiado conocidos, situándonos en posición descolocada. Lo singular es aquello que nos deja descolocados, precisamente allí donde esperábamos hallar cobijo cotidiano.

[...]

En cuanto al falso singular, el que se espera, aquel del cual no se desespera, eso es siempre el Imposible o la Mayúscula que todo sujeto deseante desea o quiere. Su verdadera faz es el sepulcro vacío, el velo rasgado del templo del tabernáculo tras el cual no hay nada, hay la nada: imagen especular del propio sujeto que desea. [...] esa suprema objetividad que se postula es la crasa proyección de la subjetividad. (Trías, 2006: 122-123)

c) Angélica y Olimpia: el falso y el verdadero singular

El *Furioso* es un campo minado de falsos singulares sembrados premeditadamente por el narrador a lo largo de versos y estrofas. En consecuencia, sus criaturas deben transitar con cuidado si no quieren quedar atrapadas en los diversos cepos. De entre todos ellos destaca Angélica, tal y como acabamos de analizar, como el falso singular por antonomasia. La princesa del Catai, proveniente de tierras lejanas, es ya introducida en el texto como lo extraordinario, como una belleza exótica. Este rasgo permite que Orlando, Rinaldo, Sacripante o Ferragut proyecten en ella lo singular que esperan dará sentido a sus vidas.

Como bien explica el filósofo Eugenio Trías existe una tendencia en el ser humano por la cual se suele situar lo maravilloso en lo exótico y lo lejano, en lo poco común, de tal modo que lo cotidiano queda ensombrecido por la normalidad. Y ante la patente necesidad de aventura, se sale a buscarla lejos, con el pensamiento. Se pone así de manifiesto la ignorancia acerca del hecho de que lo verdaderamente singular, lo que modifica la existencia a cada instante, no es lo asombroso que se persigue ansiosamente, sino lo silencioso y discreto que aparece en el camino sin quererlo.<sup>47</sup> De este modo, mientras se permanece absorto en la búsqueda de un imposible, sucede un hecho inesperado que modifica, no obstante, de forma absoluta, el rumbo de la trayectoria vital:

En cuanto a lo que aquí llamamos suceso singular, *eso que* pasa y que obliga a corregir itinerarios y estimativas, eso es lo que no corresponde, lo que no puede responder a ninguna expectativa ni es objeto de ninguna esperanza. Es precisamente lo que se *cruza* [...] Lo que *se encuentra*, lo que *se halla*, lo que en verdad constituye al héroe en *trovero*, el auténtico y genuino *ballazgo* es, justamente, aquello que está en el margen mismo del camino [...] forzando a Parsifal a detenerse, a pararse, a interrumpir su obsesivo avanzar hacia ningún sitio,<sup>48</sup> obligándole a pensar, a meditar, [...] sumiéndolo

---

<sup>47</sup> «[...] un suceso singular, *eso que el castellano llama* ocurrencia, *palabra enormemente expresiva por cuando disuelve la dualidad del sujeto y del objeto (o del pensamiento y de la cosa) en un proceso único que puede, por abstracción, concebirse como “algo que pasa por la cabeza” o bien “algo que ocurre en la realidad”, poseyendo además la gran ventaja sobre otros términos de sugerir el comienzo o el desencadenamiento mismo de un proceso; y de un proceso singular. Ya que “ocurrencia” tiene, como “singularidad”, la connotación de algo insólito, de algo que llega intempestivamente a la mente o que sucede inesperada, impredeciblemente, generando en consecuencia un décalage en el alma y en lo real.» (Trías, 2006: 88).*

<sup>48</sup> Así le sucede a Angélica con Medoro, su suceso singular, al que encuentra, inesperadamente, herido en un recodo del camino (cfr. XIX, 20).

en quietud, en meditación, en oración, deteniendo su obcecada huida de sí mismo en voraz carrera a la busca de lo imposible. (Trías, 2006: 119-120)

Por consiguiente, el verdadero singular será siempre algo inesperado cuyas características no podemos prever. Bajo este punto de vista, el auténtico singular en el *Furioso* no puede ser Angélica de ningún modo, sino Olimpia; frágil belleza cuya liberación no se persigue, simplemente sucede.<sup>49</sup> Prueba de su autenticidad es el hecho de que frente a ella, Orlando no tiembla, ni duda, ni delira. En el episodio de la Orca el señor de Anglante no es uno entre tantos; una opción más, una mera posibilidad, como lo es para Angélica. Al contrario, rescatando a Olimpia, Orlando se demuestra implacable, el mejor y el único capaz de dar muerte al horrible monstruo.<sup>50</sup> En este pasaje, Orlando no huye ni desatiende sus obligaciones de caballero. Porque en este acto desinteresado brilla el paladín con luz propia, a pesar de que él no lo perciba, puesto que la liberación de una doncella en peligro es un hecho de lo más cotidiano en el que ni siquiera repara. En cambio, tras los pasos de Angélica, falso singular, Orlando se pierde entre las sombras, eclipsado por el fulgor de ese hechizante cometa de rubia estela, y abandona a Carlomagno y al ejército cristiano a su suerte en el campo de batalla.<sup>51</sup>

## 1.2. Hiperbolización de la *Quête* y la *aventure*

La contraposición entre *falso* y *verdadero singular*, en relación con la búsqueda llevada a cabo por el héroe caballeresco, no es en absoluto original de Ariosto. El motivo tiene sus orígenes en el siglo XII de la mano de Chrétien de Troyes, en el contexto de aparición de los *romans courtoises* como evolución de la épica francesa, y guarda estrecha relación con el concepto de *aventure*.

En principio, la salida del caballero cortesano tiene por función el restablecimiento del

---

<sup>49</sup> Cfr. XI, 54-56.

<sup>50</sup> Recordemos que en el canto X, en el episodio que antecede y prefigura al que ahora referimos, Rugero libera a Angélica, pero no mata a la Orca.

<sup>51</sup> «[Orlando] *Da mezza notte tacito si parte / e non saluta e non fa motto al zio; / né al fido suo compagno Brandimarte, / che tanto amar solea, pur dice a Dio. / Ma poi che'l Sol con l'auree chiome sparte / del rico albergo di Titone uscío / e fe' l'ombra fugire umida e nera, / s'avide il re che'l paladín non v'era. // Con suo gran dispiacer s'avede Carlo / che partito la notte è'l suo nipote, / quando esser dovea seco e più aiutarlo; / e retener la còlera non puote, / ch'a lamentarsi d'esso, et a gravarlo / non incominci di biasmevol note: / e minacciar, se non ritorna, e dire / che lo faria di tanto error pentire*» (VIII, 86-87).

orden perdido. Se consigue mediante la *aventura*, un concepto que invade el roman y cuyo campo de significados es muy amplio. En su acepción etimológica, *aventure* (de *adventus*) es “aquello que le acontece al caballero”. Introduce una dimensión específica del género opuesto a la épica, pues supone, – según una terminología hegeliana – la imposición de una ética del acontecimiento frente a una ética de la acción. A diferencia del héroe épico que actúa por su propia voluntad, el héroe del roman se somete al acontecimiento y también al azar, que es otro de los significados fundamentales del concepto *aventure*. La aventura implica riesgo y su ejercicio se encuentra plenamente identificado con la práctica del combate. Constituye la unidad estructural básica de los romans de Chrétien de Troyes, y, al mismo tiempo, integra el *topos cortés*, la relación amor/caballería. (Cirlot, 1995: 57-58)

El nacimiento de este nuevo género posibilitó la aparición de la ficcionalidad, donde por oposición a la objetividad de la épica, lo narrado no es un acontecimiento histórico sino una ficción que puede contener verdad, adentrándose así en el ámbito de la verosimilitud. Ambos conceptos, ficcionalidad y aventura,<sup>52</sup> hicieron necesario el paso del verso a la prosa, modificando además de la forma, también la estructura de la narración: «*Esta novedad implicó la construcción de la acción según el esquema de la quête (“búsqueda”).*» (Cirlot, 1995: 60); término que es de nuestro especial interés y que definimos a continuación, recuperando de nuevo las palabras de Eugenio T́rias:

La novela es o suele ser el género que escenifica esta desesperada *Quête* del héroe o de la heroína de un objeto que, al hallarse, se desvanece, quedando entonces, como razón narrativa y lógica novelesca, el recorrido, el espesor temporal e histórico de la marcha [...] donde *lo que importa* es menos lo que se busca y mucho más el hecho mismo de buscar, desdoblándose el texto entre una consciencia ingenua cegada por el objeto del deseo y una consciencia novelesca que desvela, sin necesidad de explicitarla, la verdad de ese querer andante, de ese deseo itinerante, verdad que se revela en el propio itinerario, en la andadura. Ya que es ella la que forma, la que transforma, conduciendo al héroe [...] hasta llevarlo allí donde nunca esperaba [...] Esa verdad se revela [...] a la manera de un póstumo despertar del héroe, que alcanza entonces adecuación con la propia consciencia novelesca de aquel que mueve los hilos mismos de las marionetas, el propio novelista. (T́rias, 2006: 118)

---

<sup>52</sup> «*Risposongli ch'errando in quelli boschi, / trovar potria strane aventure e molte: / ma come i luogbi, i fatti ancor son foschi; / che non se n'ha notizja le piú voltin*» (IV, 56. 1-4).



El arte de Ariosto no consiste, por tanto, en reproducir unos esquemas ampliamente conocidos en la época, sino en parodiarlos sirviéndose de la hipérbole;<sup>53</sup> en saber llevar hábilmente *ad absurdum* este proceso de transformación interior del héroe del *roman* – mediante la *Quête*–, liberándolo así de todo carácter ritual y místico. En este punto, aparecen nuevamente los tres puntales de nuestro análisis: materia, tema y tono. En consonancia, bajo el deformante prisma irónico del narrador, en el *Furioso* ya no es el protagonista el que desempeña en solitario la *quête* que ha de restablecer el orden perdido, sino que son todos los caballeros, tanto cristianos como paganos, los que corretean sin descanso por los escenarios del poema, compitiendo por un imposible. Así, obcecados en sus deseos, son víctimas de constantes engaños, ilusiones y trampas, como las de Atlante.

Los *caballeros yerrantes* de la floresta ariostesca, más que aventuras, corren *desventuras*, que no contienen nada de espiritual, ni de místico, ni de sacro, y que no desembocan en el cambio de nombre, ni en la adquisición de una nueva identidad caballeresca.<sup>54</sup> Es más, precisamente a causa de este frenesí, el mejor de los guerreros de Carlomagno queda fuera de combate, volviéndose loco, perdiendo el juicio, y por tanto, siendo despojado de la

---

<sup>53</sup> Según Pio Rajna (cop. 2006: 342), la furia de Orlando puede considerarse como una innovación ariostesca en cuanto a su protagonista (puesto que nadie había vuelto a *Roland* loco), pero tiene su base en la imitación. Un punto de vista que ha sido criticado por algunos autores como Dieter Kremers, considerándolo reduccionista al limitar la capacidad creativa de Ariosto a la mera imitación de unos modelos previos: «*In Zusammenwirken der geistigen Evolution von Boiardo her und der literarischen Imitation der Ritterromane habe das Kernstück der Ariostischen Erzählung Seine dichterische Gestalt gewonnen. Diese These von doppelten Genese bedeutet keine geringe Anerkennung von seiten eines Forschers, der mit der Aufdeckung literarischer Quellen meist alle Rätsel gelöst glaubt. Für uns, die wir die Originalität eines Kunstwerks nicht mehr in der stofflichen Erfindung suchen, ist Rajnas Wertung der Wahnsinn-Episode nur eine neue Bestätigung für die selbständige Haltung Ariosts gegenüber allen seinen Quellen insgesamt. Der Dichter taucht nicht, gleichsam atemschöpfend, von Zeit zu Zeit aus der Flut der literarischen Modelle auf, sondern er steht als souveräner Künstler über ihnen, nimmt sich frei, was er benötigt, und ergänzt oder erfindet aus eigenem dazu, wo er dessen bedarf.*» (Kremers, 1976: 122-123); (El núcleo del relato ariostesco ha adquirido su forma poética en la confluencia entre la evolución intelectual a partir de Boiardo y la imitación de las novelas de caballerías. Esta tesis de la génesis doble denota un conocimiento escaso por parte de un investigador [Rajna], que cree haber solucionado la mayor parte de las dudas mediante el descubrimiento de las fuentes literarias. Para nosotros, que ya no buscamos la originalidad de una obra en hallazgos materiales, la valoración que hace Rajna del episodio de la locura, no hace sino confirmar una vez más la actitud independiente de Ariosto frente al conjunto de todas sus fuentes. El poeta no va emergiendo intermitentemente, para tomar aliento, de la marea de modelos literarios, sino que se erige sobre ella como artista soberano que es, tomando de ella libremente lo que necesita, y añadiendo e inventando allí donde lo considera oportuno.)[trad. mía].

<sup>54</sup> Un caso paradigmático de la adquisición de una nueva identidad es el del caballero Perceval (de *perver* y *val*, ‘agujerear el valle’), cuyo nombre algunos autores interpretan como ‘penetrar en los secretos del valle’, donde precisamente se encuentra el Castillo del Grial. Siendo conocido previamente como *el caballero bermejo*, el héroe adquiere el nuevo nombre mediante la aventura. El cambio de nombre es un motivo habitual en los *romans* medievales entre los que queremos destacar *El caballero de las dos espadas*, en el decurso del cual, el héroe llega a registrar hasta siete cambios de nombre correspondientes con las diferentes transformaciones que experimenta.

identidad que poseía, para verse degradado a bestia furibunda, rebautizado como “Orlando el furioso”.<sup>55</sup> Por lo tanto, esta búsqueda obsesiva del Imposible no conduce al conde al renacimiento y a la adquisición de una nueva identidad caballerescas sino, contraria y paradójicamente, a su muerte como paladín y a una involución hacia lo salvaje.<sup>56</sup> De tal modo que lo que debería ser una expedición formativa que posibilite el descubrimiento de uno mismo a partir de los sucesivos encuentros con lo singular, es convertida irónicamente en un proceso de degradación e involución irremediable.

En consecuencia, estas carreras no sólo no restituyen el presunto orden perturbado, sino que son precisamente la causa del desequilibrio, son generadoras del caos; porque mientras estos paladines deberían estar combatiendo junto a su rey, se extravían por los laberínticos bosques y las erróneas sendas, enfrentándose los unos a los otros, cometiendo hurtos, desafíos y robos, poniendo, en definitiva, la continuación de la cristiandad en peligro.

Por ello será necesaria la intervención de Astolfo casi como un *deus ex machina*, para poder restablecer el equilibrio. Esta necesidad obedece a una norma narrativa de los *romans*, según la cual «La reparación de la afrenta sólo es efectiva cuando el caballero que sale de la corte, logre recuperar el objeto perdido.» (Cirlot, 1995: 60). Y Ariosto, yendo todavía más allá en este burlesco juego paródico, sustituye el clásico Grial, emblema de la *Quête* –recipiente que según cuenta la leyenda contuvo la sangre de Cristo–, por un frasco que almacena, en lugar del sagrado fluido carmesí, el juicio perdido del conde Orlando. Este recipiente es el objeto perdido del *Furioso* que se debe recuperar imperiosamente. De esta manera es necesaria una segunda *quête* en el interior mismo de la primera, en la que el objeto a reportar no será ni el Grial ni la lanza, sino el juicio embotellado. Emprendida *in extremis* por otro personaje –Astolfo– tiene por objetivo solventar los daños causados por la anterior y, abandonada ya toda pretensión de otorgar a Orlando una nueva identidad, se conforma con devolverle la que fue incapaz de mantener.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> «[Fiordiligi] Narra c'ha visto Orlando furioso / far cose quivi orribili e stupende» (XXXI, 63. 5-6) [énfasis mío].

<sup>56</sup> Acerca de la simbólica muerte de Orlando como caballero remitimos a XXIII, 128. 1-2: «Non son, non sono io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto et è sotterra». Su conversión en bestia furibunda será analizada en la primera sección de la segunda parte, donde veremos con detalle cómo Orlando se transforma en un *uomo selvaggio*, siendo éste uno de los rasgos distintivos del trastorno.

<sup>57</sup> «Orlando impazzisce “così come” esce di strada, perdendo la rotta nel labirinto boscoso della sua quête.» (Bologna, 1998: 120).

Y no existiendo lugares suficientemente recónditos en la Tierra, hasta la Luna, en el valle de las cosas perdidas, a lomos de un hipogrifo, habrá que salir a buscarlo, siendo el objeto reconocido, no por sus propiedades mágicas o taumatúrgicas, sino por su etiqueta:

Era come un liquor sottile e molle  
atto a esalar se non si tien ben chiuso;  
e si vedea racconto in varie ampolle,  
qual più, qual men capace, atte a quell'uso.  
Quella è maggior di tutte, in che del folle  
signor d'Anglante era il gran senno infuso;  
e fu da l'altre conosciuta, quando  
avea scritto di fuor: "Senno d'Orlando".

(XXXIV, 83)

Y sólo la adquisición de esta botella y la devolución del juicio al cerebro de Orlando, ya en el canto XXXIX (36-65), permitirá equilibrar todo este caos desencadenado con la huída de Angélica de la tienda de Namó al inicio del poema. De este modo, de los cuarenta y seis cantos del *Furioso*, los treinta y nueve primeros están concebidos, a partir de la Búsqueda del Imposible, como parodia de la *aventure* y de la *Quête* de los *romans*, dejando los siete últimos para resarcir todos los rotos y los descosidos que generan en el tapiz ariostesco<sup>58</sup> tantas correduías, afrentas y engaños; siendo el furor de Orlando el causante de las mayores rasgaduras.

---

<sup>58</sup> El propio Ariosto se refiere a su obra como una tela que debe confeccionar: «*Di molte fila esser bisogno parme / a condur la gran tela ch'io lavoro*» (XIII, 81. 1-2). Otros ejemplos de la misma metáfora pueden encontrarse en II, 30 o en XXII, 3.



2. Un texto orgánico:  
el poema del movimiento y del espacio



Continuamos la inmersión en el mundo ariostesco destacando un elemento que llama la atención desde sus primeras páginas: la percepción del *Orlando furioso* como un laberinto bullicioso de sendas, bosques y caminos. En efecto, el poema está compuesto por una multitud de vías y espacios por los que los personajes cabalgan, corretean e incluso vuelan. Y en razón de ello, sus caballeros, magos, hadas y doncellas galopan trepidantemente a través de los versos y las estrofas, de canto en canto, espoleados por un narrador travieso que, como veremos más adelante, disfruta jugando en la frontera entre verdad y ficción.<sup>59</sup> De ahí que la primera impresión que emana de la obra de Ariosto sea la de un constante movimiento entrecruzado de los elementos que la componen,<sup>60</sup> acompañado de un envolvente estrépito. Así, de sus versos escapan retahílas de amenazas, desafíos y promesas...suspiros, llantos y sollozos...blandir de espadas, relato de triunfos y derrotas...venganzas y hurtos. Es el crepitar inevitable que desprende al enredarse la gran maraña que cuenta cómo Orlando perdió la cordura.<sup>61</sup>

De este modo, «*Di qua di là, di su di giù*» (XX, 90) irrumpen, proliferantes, caracteres y tramas que se entremezclan y confunden, provenientes de otro tiempo y otro espacio.<sup>62</sup> Si los observamos con detenimiento y diseccionamos esta crepitante amalgama, percibiremos cómo estos desplazamientos delirantes obedecen a esa búsqueda desesperada que no tiene

---

<sup>59</sup> Característica que lo hace semejante al narrador del *Quijote*, tal y como han observado T. R. Hart (1989) o José M. Micó; este último en el prólogo de su edición del *Furioso* (2005: XXI-XXIII). Un carácter del narrador que se condensa perfectamente en los versos siguientes: «*Fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo: / io'l vidi, i' l' so; né m'assicuro ancora / di dirlo altrui; che questa maraviglia / al falso più ch'al ver si rassimiglia*» (II, 54. 5-8).

<sup>60</sup> Cfr. Calvino (1992: 71): «*El Furioso se anuncia desde el comienzo como el poema del movimiento, o mejor, anuncia el tipo particular de movimiento que lo recorrerá de un extremo a otro, movimiento de líneas quebradas, en zigzag. [...] en una zarabanda de extravíos, encuentros fortuitos, desviaciones, cambios de programas.*»

<sup>61</sup> Recordemos los versos iniciales del *Furioso*: «*Dirò d'Orlando in un metesimo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima: / che per amor venne in furore e matto, d'uom che sì saggio era stimato prima*», (I, 2. 1-4) [énfasis mío]. Efectivamente, la fama de Orlando como el más sabio de los caballeros de Carlomagno precede al tiempo narrativo del *Furioso*. La atribución de este rasgo como uno de los identitarios del conde se produjo durante la difusión de la leyenda orlandiana en Italia: «*Alle sopra elencate virtù morali e religiose gli scrittori italiani aggiungono un altro pregio, la saggezza, come fa Luigi Pulci in Morgante, I, 8: "Dodici paladini aveva in corte / Carlo, e'l più savio e famoso era Orlando..." Della saggezza di Orlando nessuno sembra dubitare, nonostante l'eroe di Roncisvalle non si dimostri in origine per niente saggio: "Orlando è prode, Ulivieri è saggio", è uno dei versi più noti della Chanson de Roland*» (Villoresi, 2007: 84). Asimismo, también se hace referencia a la sabiduría de Orlando en un pasaje del *Orlando innamorato*, cuando Rinaldo y sus compañeros reconocen que se está hablando de Orlando por la descripción que hace del señor de Anglante quién habla: «*...Tra' quali io vi conobbi il Re Balano / E Brandimarte e Uberto dal Leone; / Ma non conosco un cavalier soprano / Che non ha di prodezza paragone. / Tutti soletto ne cacciò del piano / Uccise Radamanto e Saritrone / Con altri cinque Re che in quella guerra / Tutti in dui pezzi fece andar per terra. [...] E l'un con l'altro insieme ragionando / Compreser che i Baroni eran campati / E che quel Cavaliere è'l Conte Orlando / Che faceva colpi sì disterninati / Ma non sanno stimare o come o quando / E con qual modo siano liberati / Ma tutti insieme sono d'un volere / Indi partirsi ed andarli a vedere*». (*Orlando innamorato*, I, XVII, 54-57) [énfasis mío].

<sup>62</sup> Recordemos que el *Orlando furioso* retoma la trama inacabada del *Orlando innamorato*. Remitimos nuevamente a la nota n.10 (p. 4).

fin; de tal manera que sus criaturas se desplazan por el poema atrapadas en la espiriforme dialéctica del deseo, siendo rara excepción aquél sujeto que no sólo busca, sino que además, encuentra. En consonancia, los versos y las estrofas son transformados en espacios simbólicos en los que se desarrollan dichas búsquedas y persecuciones.

Este rasgo –que el lector advierte desde el comienzo del poema– ha sido también recogido por la crítica, y por ejemplo, Italo Calvino (1992: 71) se refiere al *Furioso* como el *poema del movimiento*, mientras Giovanna Barlusconi (1977) lo define como el *poema dello spazio*. En este caso la diferencia en la terminología escogida para definir el poema de Ariosto no supone ninguna contradicción, al contrario. Ambos términos ofrecen definiciones exactas y a la vez complementarias que describen una característica esencial del clásico italiano. Esto se debe al hecho de que ambos conceptos, *movimiento* y *espacio*, están inextricablemente vinculados en el poema. En razón de ello, Corrado Bologna en su estudio, *La macchina del Furioso* (1998), lo denomina precisamente *poema del espacio y del movimiento*.<sup>63</sup>

Pero ya sea llamado *del movimento* o *del spazio*, la cuestión es que, en efecto, el *Furioso* se percibe desde su comienzo como un texto orgánico –que transpira–, el cual se encuentra traspasado por los desplazamientos constantes y frenéticos de sus personajes a través de los diferentes escenarios. Estos espacios en los que la acción sucede no ejercen de mero decorado de trasfondo, sino que juegan un papel activo en la trama y, de hecho, denotan un sentido moral y simbólico para los personajes:

In tal senso [los personajes] si nutrono dello spazio esterno, perché questo manifesta il loro mondo interiore e lo oggettiva in una dimensione ambigua, dove il dentro e il fuori non sono più giustapposti e scindibili o separati da un taglio netto. Infatti lo spazio ariostesco, proprio in quanto riproduce lo spazio interiore, ponendosi come “il luogo dell’anima” [...] ricreano spazi e dimensioni della coscienza. (Barlusconi, 1977: 124-126).

Esta dimensión simbólico-espacial de los escenarios tiene su origen en el *roman* medieval, donde mediante *l’aventure* y la *quête*, como hemos tenido ocasión de ver, el héroe

---

<sup>63</sup> Cfr. Bologna (1998: 91-124).



experimentaba un viaje que era alegoría de un proceso de transformación interior.<sup>64</sup> Por lo tanto, observa Robert Durling, la simbología espacial del bosque no es un motivo original de Ariosto, sino que formaba parte de la tradición precedente:

The most brilliant parts of the *Orlando furioso* regularly involve the intersection of these trajectories and the head-on conflict of desire either with the essential illusoriness of the world of appearances or of the desires of other characters. Much of the action does take place in a forest – the forest of Ardennes, in which so much of the action of Boiardo's poem had taken place. It is a familiar forest, and not only from Boiardo. It is the forest of the opening of the *Divina Commedia*; it is the forest of the Arthurian romance, especially in its systematic symbolic development in such works as the *Queste del saint Graal*. The forest traversed by myriad paths, was by the time of Ariosto a particularly well-established symbol of man's life, and in a sense Ariosto's forest is all geographical space. (Durling, 1965: 165)

En consonancia con esta simbología tomar un camino metaforiza la toma de una decisión, generándose toda una iconografía de *caminos rectos* y *caminos torcidos*, en función del estado de ánimo y las determinaciones del sujeto. Existen, en consecuencia, una «*via dritta*» y una «*via torta*» asociadas por la tradición a derecha e izquierda, respectivamente:

La pasión tiene ante sí dos senderos, sendero de la derecha y sendero de la izquierda. El primero conduce al paraíso. El segundo, al infierno. Nada ni nadie es responsable del camino que se elige (la elección es inocentemente culpable). Por el primer camino avanzan los elegidos. Es el camino áspero, encrespado, ascendente de la virtud. Por el segundo camino descienden los reos, los delincuentes, los reprobados. No es camino sino atajo que baja por la pendiente hasta desembocar en el abismo. (Trías, 2006:193)

De esta simbología deriva, en último término, la noción de la locura como un yerro espacial. Una idea que Ariosto toma, parafraseando a Durling, de la descripción de la locura de los hombres ofrecida por Stertinius en las *Sátiras* de Horacio:

nunc accipe quare  
Disipiant omnes aequae ac tu, qui tibi nomen  
Insano posuere. Velut silvis, ubi passim

---

<sup>64</sup> Cfr. Cirlot (1995).

Palantis error certo de tramiti pellit,  
Illi sinistrorsum, ic dextrorsum abit, unus utrique  
Error, sed variis illudit partibus; hoc te  
Crede modo insanum, nihilo ut sapientior ille  
Qui te deridet caudam trahat.<sup>65</sup>

Sátiras. II.3 (46-53)

## 2.1. La triple dimensión del errar: espacial, moral y cognitiva

Esta distinción entre caminos rectos y caminos torcidos que reproduce el *Furioso* entraña un riesgo que podemos identificar como *il rischio di errare*. Éste, pone de manifiesto la elevada probabilidad de error a la que están expuestos los héroes del poema en el momento de tomar una decisión. La culpable es la dialéctica del deseo:

Non cessò pria la sanguinosa spada,  
che fu di viva gente il campo vòto.  
*Orlando è in dubbio a ripigliar la strada,*  
ben che gli sia tutto il paese noto.  
*O da man destra o da sinistra vada,*  
il pensier da l'andar sempre è remoto:  
*d'Angelica cercar, fuor ch'ove sia,*  
*teme, e di far sempre contraria via.*  
*Il suo camin (di lei chiedendo spesso)*  
*or per li campi or per le selve tenne:*  
*e sì come era uscito di se stesso,*  
*uscì di strada; e a piè d'un monte venne,*  
dove la notte fuor d'un sasso fesso  
lontan vide un splendor batter le penne.  
Orlando al sasso per veder s'accosta,  
se quivi fosse Angelica reposta.

(XII, 85-86) [énfasis mío]

Se establece, por lo tanto, una equivalencia entre la desorientación moral y anímica y la desorientación espacial, siendo la segunda expresión textual de la primera. Poblado de caballeros errantes el universo ariostesco, mediante la ironía, hiperboliza este *topos* espacial

---

<sup>65</sup> A continuación reproducimos la traducción al inglés que ofrece Durling de la cita de Horacio: «*Now listen to why everyone who called you insane, is just insane as you are. As in the woods, where in some places error leads wayfarers from the sure path, and this one goes off to the left, that one to the right, the same error leading them both astray, but in different directions; think yourself insane, in such a way that the fellow who derides you is not a whit wiser and unwitting is dragging his own tail.*». Cfr. Durling (1965: 165-166).

propio del *roman* hasta llevarlo al absurdo, haciendo que sus criaturas corretean por el texto perdidas y obcecadas por sus pasiones, convirtiendo la vía derecha en una excepción, en un camino sin apenas tránsito. Si seguimos la trayectoria individual de cada uno de ellos vemos cómo la mayoría se pierde, vaga y se extravía con estrepitosa frecuencia: «*E tanto gli occupò la fantasia / il nativo odio, il dubbio e la paura, / ch'inedutamente uscì di via: / e ritrovossi in una selva oscura*» (II, 68) [énfasis mío].

Este *extra-viarse*, este salirse literalmente de vía, guarda estrecha relación, como venimos anunciando, con el concepto de *error*. Un término que nos remite inevitablemente a la idea del caballero errante —que Ariosto transforma ingeniosamente en *yerrante*— al hacer que sus personajes no solamente caminen sin un rumbo determinado en busca de aventuras, sino que además, hayan perdido el norte y se desplacen confundidos a causa de su debilidad moral, incurriendo constantemente en el *yerro*. Los recurrentes errores de estos peculiares caballeros se expresan, pues, mediante la circulación por las diferentes *vie torte*, caminos que los conducen a cárceles, laberintos, palacios y otros lugares de encierro y dilatación temporal. Emplazamientos en los que se interrumpen la consecución de los objetivos y el desarrollo de las tramas. Una interrupción que bebe del concepto de la *recreantise* y el olvido de las obligaciones como guerreros por culpa de la *obedientia amoris*. En consecuencia, como bien ha observado Thomas Hart (1989: 35), el concepto de ‘errante’ en el *Furioso* entraña un doble significado:

I can't think of no satisfactory translation for *errante*. The verb *errare* means both “to wander, roam aimlessly” and also “to err, go astray” in a moral sense, as in the General confession in the *Book of Common Prayer*: “We have erred, and strayed from the ways like lost sheeps”. Both senses are relevant in one of Ariosto's most often quoted lines, “Ecco il giudizio uman come spesso erra!” (I.7.2). Much of the action of the poem, the moral and the physical trajectories of its major characters, is *errante* in this double sense.

Ambos sentidos del término *errare*, el espacial y el moral,<sup>66</sup> no sólo están relacionados y no son excluyentes entre sí, sino que se dan simultáneamente en el texto de Ariosto. Esta

---

<sup>66</sup> Podríamos incluso introducir un tercer sentido del término *errare*: el cognitivo. Frecuentemente los personajes se ven asaltados por la duda ante la incapacidad de distinguir las ilusiones y apariencias —generadas por las fuerzas malignas del poema— y la realidad. Esto los lleva a interpretar erróneamente los hechos y, en

constatación nos conduce de manera directa a la lírica amorosa italiana: «*Nel vocabolario petrarchesco, “errore” è la metafora della passione amorosa; è un traviamiento come quello di Dante che ha smarrito “la diritta via” – metafora che prende un carattere più accentuatamente spaziale in Ariosto, dove diventa la sbandata peregrinazione degli eroi in preda alle loro fissazioni.*» (Celati, 2004). Podemos afirmar que el poeta ferrarés, como buen humanista y literato, conocía hondamente la tradición que lo precedía, y decidió parodiarla al subrayar la dimensión espacial del término y convertir, como veremos a continuación, el mundo ficcional del *Furioso*, literalmente, en un laberinto trepidante y caótico. Por él, todos los personajes corretean persiguiendo falsos objetivos que los apartan de sí mismos y del buen camino, en un sentido tanto metafórico como literal, físico.<sup>67</sup> En el *Furioso*, por lo tanto, el *error* se desacraliza y se aleja de su dimensión más mística a favor de su materialidad espacial, eliminando así la correspondencia entre éste y una crisis espiritual y puntual de un individuo concreto –paso obligado para la redención–. Contrariamente, desde la ironía y el *divertimento*, el error se banaliza y se convierte en la pauta de comportamiento de todas las criaturas, haciendo del errar una característica inherente de la condición humana, atribuible a su naturaleza voluble, irracional e instintiva: «*As Robert M. Durling [1965: 164-165] observes, “All the characters...are heedlessly pursuing some object of desire. They rush through the poem in pursuit of what turn out to be*

---

consecuencia, desemboca en la confusión a nivel cognitivo. Una confusión que no puede separarse de los dos sentidos previos del término *errare*. Así, por ejemplo, le sucede a Bradamante en el canto XIII, cuando Atlante la confunde adoptando la apariencia de su amado: «*Come la donna in tal periglio vede / colui che di Ruggiero ha tutti i segni, / subito cangia in sospizion la fede, / subito oblia tutti i suoi bei disegni. / Che sia in odio a Melissa Ruggier crede, / per nuova ingiuria e non intesi sdegni, / e cerchi far con disusata trama / che sia morto da lei che così l'ama. / / Seco dicea: – Non è Ruggier costui, / che col cor sempre, et or con gli occhi veggio? / E s'or non veggio e non conosco lui, / che mai veder o mai conoscer deggio? / Perché voglio io de la credenza altrui / che la veduta mia giudichi peggio? / Che senza gli occhi ancor, sol per se stesso / può il cor sentir se gli è lontano o appresso– . / / [...] De le quai non più tosto entrò le porte, / che fu sommersa nel commune errore. / Lo cercò tutto per vie dritte e torte / invan di su e di giù, dentro e di fuore; / né cessa notte o dì, tanto era forte / l'incanto: e fato avea l'incantatore, / che Ruggier vede sempre, e gli favella, / né Ruggier lei, né lui riconosce ella» (XIII, 76-77; 79).*

<sup>67</sup> Además, en consonancia con esta simbología espacial, los paladines, así como su estado de ánimo, son a su vez equiparados al caballo y a la cabalgadura, produciéndose entre palafren y caballero una significativa equivalencia: «*Ariosto conveys his version of restraint and release [...] through the radical image of curbing the horse and he establishes this image and attitude at the outset of the poem. [...] The horse out of control is simply a symbol of human despair. When “reside oneself”, “di sé tolta”, as Angelica is, one is “sfrenato” like the horse. How one rides is an index to one’s spiritual state. [...] The dashing or wandering horse is the fragmented self [...]*» (Giamati, 1976: 32-33). Una imagen que nos transporta al mito del carro alado formulado por Platón en el *Fedro*, y que recuperamos a continuación mediante el estudio de J.C. Nelson (1963: 177-178): «*The human soul tries desperately to follow in the train of his god and strains to the utmost to see ideas, but, weighted down by the vice of the bad horse which the charioteer can scarcely control, it plunges earthward. The passionate horse cannot be restrained. But if the charioteer and the disciplined horse can establish order, enslaving the vicious elements and freeing the virtuous forces in the soul, philosophy will prevail over the lower life of ambition, and the soul will begin its return to celestial reality.*». La simbología del caballo nos lleva también a la propia estructura del poema, tal y como ha observado Corrado Bologna (1998: 54-55): «*Il Testo-Cavallo, guidato dal Cavaliere-Ariosto, imbecca sentieri sempre diversi, e di quando in quando “si torce” da quello “dritto” – come dalla “dritta via” l’archetipico pellegrino, in altra selva dai molti sentieri – per inseguire venture e casi nuovi. Questo alternarsi di “senno” e “follia”, di “dritto sentiero” e di “sentiero torto” è il ritmo del Furioso, poema scritto (e da leggersi) secondo il “passo del Cavallo” [...]*».

*trivial and ultimately illusory goals. ...The madness of Orlando is simply the extreme form of what is universal*”» (Hart, 1989: 35).

Una disposición de los escenarios y una concepción espacial y antropológica que transforma los versos del poema en ambages de un laberinto circular<sup>68</sup>: «[...] *Ariosto traccia l'immagine della mania amorosa come uno sperdimento nel labirinto d'una selva, il teatro naturale delle imprese cavalleresche: [...] E, su queste metafore spaziali cresce la stupefacente forma del poema: poema dell'errore, dell'errare, del perpetuo girare a vuoto, in un intrico di percorsi labirintici.*» (Celati, 2004).

## 2.2. El *Furioso* como rizoma poético

Et eran veramente, e sarian stati  
sempre di laude degni e d'ogni onore,  
s'in preda non si fossino sí dati  
a quel desir che nominiamo amore;  
per cui dal buon sentier fur traviati  
al labirinto et al camin d'errore;  
e ciò che mai di buono aveano fatto,  
restò contaminato e brutto a un tratto.

(XXXVII, 47)

A partir del análisis realizado en el punto precedente, empezamos a leer el *Furioso* como un tablero repleto de casillas, donde las fichas son los numerosos personajes que, movidos según el *coup de dés* del narrador, participan de en una partida que parece no tener fin. De este modo, el *Orlando furioso* se descubre como el caligrama de la volubilidad de las pasiones, en un moverse que no es puramente azaroso, sino que responde, como hemos ido introduciendo, a la dialéctica del deseo, dando lugar a un universo ficcional en constante agitación. El poema entero es la huella que imprime al pisar el deseo, siendo los cuarenta y seis cantos las estelas que dejan los personajes al afanarse de estrofa en estrofa, como aviones que se entrecruzan y estampan una tela de araña en el cielo.

---

<sup>68</sup> La calificación del laberinto ariostesco como *circular* se inspira en los términos empleados por Carne-Ross para referirse al tema de la *inchiasta* en el *Furioso*: «[...] *I drew attention to the importance of the phrase di qua di là, and its doublet, di su di giù. First used in Canto I, of Angelica's wheeling flight (girare, aggirare) in the forest, they occur constantly throughout the poem, often describing a circular motion. Frequently associated with the Quest, either pursuit or flight, they normally point to a quickening of poetic interest, a sign that the action, however inconsequential, is in some way thematic.*» (1976: 153).

Esta idea de amasijo, de red, de entramado confuso, es una constante que se repite en las descripciones acerca del poema y que nos conduce a una de las imágenes más frecuentes al hablar de la estructura del texto. Nos referimos al *laberinto*. Un término recurrente a lo largo del punto anterior, como uno de los referentes para describir el mundo ficcional de la *opera magna* de Ariosto. La elección de esta imagen no es casual, y de hecho, el mismo poeta es el primero en hacer uso del término para referirse a la disposición que adquieren los bosques y florestas del texto. He aquí un par de ejemplos:

[Gabrina] fuggì piangendo e con le mani ai crini,  
*per selve e boscherecci labirinti.*  
Dopo asprei e malagevoli camini,  
a gravi passi e dal timor sospinti,

(XIII, 42. 3-6) [énfasis mío]

Era quel tempo ivi una selva antica,  
d'ombrose piante spessa e di virgulti,  
*che, come labirinto, entro s'intrica*  
di stretti calli e sol da bestie culti.

(XVIII, 192. 1-4) [énfasis mío]

Pero esta delimitación inicial del término, referida tan sólo a la selva ariostesca, se vio ampliada de la mano de los lectores, comentaristas y críticos para acabar designando al texto en su totalidad. Así, por ejemplo, como laberinto, lo describe uno de sus lectores más ilustres, Borges, quien le dedica el poema «Ariosto y los árabes» –dentro del volumen *El Hacedor* (1960)–. Incluimos a continuación un fragmento representativo:

Como los ilusorios esplendores  
que al Indostan deja entrever el opio,  
pasan por el Furioso los amores  
en un desorden de calidoscopio.

Ni el amor ignoró ni la ironía  
y soñó así, de poderoso modo,  
el singular castillo en el que todo  
es (como en esta vida) una falsía.

Escoria de los sueños, indistinto  
limo que el Nilo de los sueños deja,  
con ellos fue tejida la madeja  
de este *resplandeciente laberinto*.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Énfasis mío.

Y como laberinto lo define también desde la crítica literaria Eduardo Saccone (1974: 224): «Non c'è dubbio che l'esercizio della lettura, di una lettura intelligente del poema, sia non di tutto riposo, e anzi rischioso. Il filo, o piuttosto l'ordine dei fili può facilmente essere smarrito, e in effetti è smarrito: la costruzione si trasforma così in labirinto, e il viaggiatore, errante, si perde, finisce pazzo, o stregato, come nel palazzo di Atlante». Asimismo como laberíntica es identificada la dinámica del *Furioso* por Pierre Barucco: «[...] cette unité dynamique n'a rien de linéaire, ni de réellement actif, mais reste labyrinthique.» (1988: 220).

Retengamos, por lo tanto, la imagen del laberinto como el retrato más fiable del *Furioso*. Una imagen muy significativa que condensa la esencia del poema, ajustándose como un guante a la naturaleza del clásico italiano. Pero para comprender la idoneidad del término respecto al texto debemos remontarnos a los orígenes del mito.

Como sabemos, el mito del laberinto es uno de los más atractivos y misteriosos de la cultura occidental, vinculándose tradicionalmente con la leyenda griega de Teseo y el Minotauro. Por definición, es un lugar de fácil acceso pero de difícil salida, y su rasgo esencial reside en el riesgo de extravío que entraña y en las aventuras imprevisibles que suceden en su interior, y que ponen a prueba el valor del héroe que osa adentrarse en sus galerías. En cuanto a la etimología, existe una división de opiniones entre aquellos que consideran que proviene de *lábrys* ('hacha de dos filos') y aquellos que apuestan por *labra* ('caverna con abundantes galerías y pasadizos') como el término originario. Y si nos fijamos ahora en la tipología, veremos que se pueden distinguir, a grandes rasgos, tres formas fundamentales de laberinto: el univiarario, el manierista y el rizoma o red infinita.

El *univiarario*, como advierte Umberto Eco en el prólogo al *Libro de los laberintos*, es aquél «que no es otra cosa que un ovillo con dos cabos, de modo que quien entre por un lado sólo podrá salir por el opuesto.» (Santarcangeli, 1984: 15). Este primer tipo se corresponde con la imagen arquetípica del laberinto en cuyo centro reside el Minotauro, y es aquella que predomina, por lo tanto, en el imaginario colectivo occidental. En segundo lugar, encontramos el laberinto *manierista* o «estructura en forma de árbol, con infinitas ramificaciones, el noventa y nueve por ciento de las cuales conduce a un punto muerto (solamente una ramificación de un dilema binario conduce a la salida).» (Santarcangeli, 1984: 15). Y por último, el *rizoma* o *red infinita*, «donde cada punto

*puede conectarse con todos los restantes puntos y la sucesión de las conexiones no tiene término teórico, dado que ya no hay un interior o un exterior: [...] el rizoma puede extenderse al infinito.»* (Santarcangeli, 1984: 15).

De entre estas tres tipologías de laberinto es la última de ellas la que se corresponde con la infinita selva ariostesca, donde, como acabamos de ver, al igual que en el rizoma «[...] también las elecciones erradas dan lugar a soluciones, que sin embargo contribuyen a complicar el problema.» (Santarcangeli, 1984: 15-16). En consecuencia, podemos afirmar que el término clave de la comparación entre el *Furioso* y el rizoma, se apoya en dos elementos: por un lado, la disposición de los escenarios del texto en forma de red y, por otro, la proliferación constante de tramas desde el interior mismo de la materia. De este modo, se genera un entramado de senderos y encrucijadas que se interconectan y se confunden y que propician la generación –prácticamente espontánea y constante– de nuevas historias, como borbotones de un manantial que emana naturalmente y sin descanso.<sup>70</sup> Esta es una idea recogida ya por Calvino bajo el enunciado de *la dilatazione dall'interno*<sup>71</sup> (1992: 68):

Creo que esta dilatación desde dentro, esta proliferación de episodios a partir de episodios, creando nuevas simetrías y nuevos contrastes, explica bien el método de construcción de Ariosto y sigue siendo para él la verdadera manera de ampliar este poema de estructura policéntrica y sincrónica, cuyas vicisitudes se ramifican en todas direcciones y se entrecruzan y bifurcan constantemente.<sup>72</sup>

Pero además de la disposición espacial y la técnica narrativa, existe otro elemento subyacente en la raíz de la comparación que avala la descripción del *Furioso* como un laberinto, y que aunque quizá no resulte tan evidente, no podemos pasar por alto. Se trata de la presencia y simbología del laberinto en la lírica amorosa italiana anterior a Ariosto

---

<sup>70</sup> Así lo resume Marco Praloran en su estudio: «*El primo canto è tutto solcato da una continua variazione di soggetto. Ci sono almeno nove cambiamenti di focalizzazione: Angelica incontra Rinaldo, fugge e incontra Ferrau, Ferrau si scontra con Rinaldo. Poi essi si dividono; Ferrau viene lasciato dopo alcune ottave, dopo l'incontro con il fantasma dell'Argalia, Rinaldo viene abbandonato dopo che la sua storia occupa una sola ottava. Il racconto torna ad Angelica che incontra Sacripante. Qui c'è una pausa piuttosto ampia prima dell'arrivo di un cavaliere in incognito che, dopo aver sconfitto Sacripante nel duello alla lancia, scompare. Arriva allora un messaggero che rivela l'identità del cavaliere vittorioso: è Bradamante. Infine a distruggere definitivamente i progetti sia di Angelica che di Sacripante ci pensa Rinaldo che nel bosco avanza con ira inseguendo il suo cavallo Baiardo.*» (Praloran, 1999:15).

<sup>71</sup> Una idea que recoge también José María Micó en el prólogo a su edición del *Furioso* (cfr. 2005: 15-16).

<sup>72</sup> Sobre la técnica del *entrelacement* remitimos a los estudios de D. Delcorno Branca (1973). *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze: Leo S. Olschki; y Charles P. Brand (1977). «*L'entrelacement nell'Orlando furioso*» en *Giornale storico della letteratura italiana*. 154 (509-532).



(s.XIII-XV),<sup>73</sup> y muy especialmente, en la petrarquista, donde se produce una asimilación entre los términos *cárcel amorosa*, *laberinto* y *error*:

Imagen a caballo entre la del *camino* y la *cárcel*, el *laberinto* es, en realidad, una vía circular sin posible salida y sin capacidad de retorno al inicial punto de partida. [...] Gaetano Cipolla que ha rastreado precisamente la presencia de la imagen en la obra de Petrarca, destaca [...] igualmente otras imágenes conducentes a la principal y nuclear del laberinto: *via smarrita*, *aspre vie*, *dubbioso calle*, asociando a ellas los temas del *cautiverio* y del *camino* erróneo, precisamente el *camino* del error conducente a la pérdida de la libertad. De hecho, el paralelismo existente entre el *laberinto* del amor y la cautividad nos llevaría, como variante, a la imagen de Babilonia (Aviñón), pero también al error de tipo moral. (Sorolla, 1990: 196)

Como vemos, en esta tradición literaria, el laberinto ya estaba estrechamente vinculado con los conceptos de *error* y de *via smarrita* que reencontramos posteriormente en Ariosto y que hemos analizado en el punto anterior a propósito de la identificación del *Furioso* como *poema dello spazio*. Sin embargo, mientras en el contexto de la lírica amorosa ambas imágenes eran tratadas en su carácter puramente simbólico o metafórico, en el *Furioso* adquieren literalmente cuerpo, y se encarnan en la floresta ariostesca a través de un ejercicio paródico del poeta ferrarés, de modo que la distribución y la concepción espaciales del texto son la plasmación literal e hiperbólica de un lugar común de la poesía culta italiana: la idea del Amor como pasión cegadora del raciocinio, inductora de errores y artífice de cautiverios:

Por lo que se refiere al *Canzoniere* [...] el *laberinto* será siempre amoroso y apuntará a reflejar [...] el proceso de circularidad psicológico-temporal, en este caso<sup>74</sup> en un sentir sin posible progreso ni posible perspectiva de salida y, menos aún, de retorno al punto de inicio. En el segundo de los casos,<sup>75</sup> Petrarca nos deparará la modalidad de mayor

<sup>73</sup> Nos referimos a la poesía culta en lengua vulgar cuya producción empieza en Italia en la primera mitad del s.XIII con la Escuela Siciliana, con autores como Giacomo da Lentini, trasladándose en la segunda mitad de siglo a la Escuela Toscana, donde destaca Guittone d'Arezzo. Posteriormente pasará a los *stilnovisti* como Cino da Pistoia o Guido Cavalcanti; culminando finalmente en Dante y Petrarca.

<sup>74</sup> El autor se refiere a los versos 9-14 de la canción CCXI del *Canzoniere*: «*Vertute, Honor, Belleza, atto gentile / dolci parole ai be'rami m'ân giunto / ove soavemente il cor s'invessa. / Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dí sesto d'aprile, nel labirinto entrai, né veggio ond'escas*». El momento referido en estos versos corresponde al día en el que el poeta supuestamente conoció a Laura. Es el mismo motivo tratado en el *Triumphus Cupidinis*, donde en lugar de adentrarse en un laberinto, como veremos a continuación, Petrarca es encerrado en la Cárcel de Amor.

<sup>75</sup> En este caso remite a CCXXIV, vv. 1-4: «*S'una fede amorosa, un cor non finto, / un languir dolce, un desiar cortese; s'oneste voglie in gentil foco accese, / un lungo error in cieco laberinto; / [...] vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno*».

fortuna en el movimiento petrarquista posterior: la imagen del *laberinto ciego*, reflejo de la ofuscación producida por la pasión, causante del *lungo error*. (Sorolla, 1990: 196-197)

Esta segunda acepción del tópico, la imagen del laberinto ciego y del *lungo error*, que tal y como comenta Sorolla, fue la que gozó de mayor fortuna entre los autores posteriores a Petrarca, es justamente retomada por Ariosto, con voluntad paródica, como base para la construcción del Castillo de Atlante. De esta manera, podemos identificar el palacio del mago como una reproducción irónica de la Cárcel de Amor<sup>76</sup> que Petrarca describe en el *Triumphus Cupidinis* (IV. 134-159)<sup>77</sup>:

In quel loco e'n quel tempo ed in quell'ora  
che più largo tributo agli occhi chiede,  
trionfar volse que' che 'l vulgo adora.  
E vidi a qual servaggio ed a qual morte,  
a quale strazio va chi s'innamora.  
Errori e sogni ed imagini smorte  
eran d'intorno a l'arco trionfale  
e false opinioni in su le porte,  
e lubrico sperar su per le scale  
e dannoso guadagno ed util danno  
e gradi ove più scende chi più sale,  
stanco riposo e riposato affano,  
chiaro disnore e gloria oscura e nigra,  
perfida lealtate e fido inganno,  
sollicito furor e ragion pigra,  
carcer ove si ven per strade aperte,  
onde per strette a gran pena si migra,  
ratte scese a l'entrare, a l'uscir erte;  
dentro confusion turbida e mischia  
di certe doglie e d'allegrezze incerte.  
Non bollì mai Vulcan, Lipari od Ischia,  
Strongoli o Mongibello in tanta rabbia;

<sup>76</sup> Este *topos* de la lírica amorosa, presente desde la época clásica en autores como Virgilio o Cicerón, es retomado por el poeta de Arezzo en el segundo de sus *Trionfi*, en el que narra como él mismo, a causa de su enamoramiento hacia Laura, es encerrado por Amor, junto con otros desdichados presos, en una cárcel. Este *topos* reaparece posteriormente en algunos versos del *Canzoniere* como, por ejemplo, en XXVI, vv. 1-8, juntamente con otras metáforas del mismo campo semántico como las redes, los nudos, las cadenas... Para un estudio detallado del uso de dichos motivos, remitimos al capítulo «El mundo del poder y de la libertad» de Manero Sorolla (1990, 125-175).

<sup>77</sup> Incluimos la traducción al español para facilitar la comprensión del texto citado: «En aquel sitio y en aquella hora / que requiere a los ojos más tributo / quiso triunfar aquel que adora el vulgo. / Y vi a qué servidumbre y a qué muerte, / a qué amargura va quien se enamora. / Errores, sueños, lívidas imágenes / el arco de triunfo rodeaban, / y falsas opiniones en las puertas, / y líbrica esperanza en las escalas / y dañosa ganancia y útil daño / y gradas donde más baja quien sube / cansado reposar y afán repuesto / clara deshonra y gloria oscura y negra / pérfida lealtad y fiel engaño / sollicito furor y razón tarda, / prisión cuyas entradas son bien anchas / y las salidas duramente estrechas / bajadas al entrar, al subir cuestas, / dentro la confusión y la mezcolanza / de duelos ciertos y alegrías inciertas. / No bulló nunca Strómboli o Vulcano, / Liparo, Ischia o Mongibelo tanto; / poco se quiere quien se arriesga al juego. / En jaula tan estrecha y tenebrosa / nos metieron hasta cambiar las plumas / y mi primer aspecto con el tiempo; [...]» (Cappelli, 2003).

poco ama sé chi'n tal gioco s'arrischia.  
 In cosí tenebrosa e stretta gabbia  
 rinchiusi fummo, ove le penne usate  
 mutai per tempo e la mia prima labbia;

Tal es la semejanza entre ambos lugares que podría decirse que Ariosto ha reubicado esta Cárcel de Amor en el interior de su poema dándole la apariencia de un palacio. Y no se trata solamente de una inspiración en los planos, sino de un traslado piedra a piedra. Emerge de este modo la cárcel petrarquista como modelo del Castillo de Atlante,<sup>78</sup> como aquel lugar simbólico al que uno es conducido por Amor para quedar preso en él. Un edificio de amplias entradas pero de salidas estrechas y con un interior plagado de ilusiones, falsas opiniones y engaños. En razón de ello podemos afirmar que este tópico es fuente de inspiración para la tendenciosa sede del trampantojo; agua de una fuente de la que Ariosto no oculta haber bebido: «*Orlando a caso ad incontrar si venne / (come io v'ho detto) in questa compagnia, / cercando pur colei, come egli era uso, / che nel carcer d'Amor lo tenea chiuso*» (XII, 73. 5-8).

Desde esta cárcel custodia el rizoma ariostesco un nuevo monstruo: el Mago Atlante, que con encantamientos y sortilegios atrae a su guarida a los *caballeros yerrantes*, sembrando la floresta de falsos esquejes que se pierden por caminos que no conducen a ninguna parte. Su castillo es el símbolo de esa nada en la que la Búsqueda del Imposible desemboca; centro neurálgico y emblema del texto: «*Il poema che stiamo percorrendo è un labirinto nel quale si aprono altri labirinti. Nel cuore del poema c'è un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i principali personaggi: il palazzo incantato del Mago Atlante [...] che è un vortice di nulla, nel quale si rifrangono tutte le immagini del poema.*» (Minoia, 1995: 76). Comprendemos ahora mejor las implicaciones que tiene el hecho de que fuera el propio autor el primero en referirse a las selvas del texto como laberínticas, explicitando así su intencionalidad paródica.

---

<sup>78</sup> No obstante Pio Rajna no menciona a Petrarca como una de las posibles fuentes del castillo: «[...] *il castello d'Atlante ci fa correre col pensiero anche ad altre invenzioni dell'Innamorato: al lago di Morgana (II, VII, 36), al fiume del Riso (II, XXXI, 45; III, VII, 6), alla fontana della Fata (III, I, 20). E da altri romanzi potrei citare descrizioni a iosa; mi contenterò di segnalarne due nella nostra Tavola Ritonda: la Dolorosa Guardia ed il Palagio del Grande Disio; quest'ultimo specialmente opportuno per noi, perché ancor esso costruito per opera di magia, e coll'intento di sequestrarvi una persona amata.*» (Rajna, 1975: 98). Para ampliar la información acerca de la figura de Atlante en el *Innamorato* y el *Furioso*, cfr. Quint (1979: 77-91).

### 2.3. El referente caballeresco: entre la herencia y la parodia

A partir de las distinciones establecidas entre *via torta* y *via dritta*, la dialéctica del deseo, y el consecuente *rischio di errare*, cada escenario y lugar del *furioso laberinto* adquiere un significado y toda una simbología, cuyo sentido se explica en relación con los tres puntales del libro que anunciábamos al comienzo del capítulo: materia, tema y tono. Es decir, la materia franco-bretona como fuente de tópicos y lugares comunes, la locura introducida por Ariosto como novedad, y el tono irónico-paródico con el que se toman y combinan ambos elementos. El resultado es que escenarios y desplazamientos se disponen en una estructura espiral cuyo vórtice es el castillo del Mago Atlante, tejiendo una tela de araña que será atravesada por la devastadora *paazzia* del conde Orlando. Así, los espacios y el tránsito por ellos se articulan de tal modo que cada lugar tiene su significado y su función específicos dentro del texto:

Così i luoghi essenziali del *Furioso*: la foresta, la caverna nel monte, il castello, la spiaggia, il mare, il cielo, la luna, non sono semplicemente i paesaggi delle vicende e, tanto meno, gli sfondi pittorici sui quali si articola il dinamismo delle azioni. Rappresentano sì degli spazi esterni, ma non si esauriscono in questo significato immediato: il luogo fisico, infatti, si fa emblema di una situazione, di una condizione esistenziale, che è modo di essere insieme interiore ed esteriore. (Barlusconi, 1977: 48)

Se trata de una disposición espacial, por la cual, acción y escenario conforman una única unidad significante a partir de una concepción alegórica del espacio; una forma literaria originaria de la cultura medieval,<sup>79</sup> de la que Ariosto es continuador en muchos aspectos. De esta manera, cada escenario del poema desempeña un papel activo en el desarrollo de las tramas, creando diferentes espacios que tiñen el texto de atmósferas diversas. Por ejemplo, la fortaleza de Atlante, espacio subjetivo y cerrado, se contrapone al bosque, espacio público y comunitario por antonomasia: «*Mentre la foresta ariostesca è essenzialmente un luogo di comunicazione, d'incontri e di scontri d'ogni genere, immediata metafora della vita secondo il poeta,*

---

<sup>79</sup> C.S. Lewis comienza su obra, *La alegoría del Amor*, reflexionando precisamente acerca de la dificultad del lector moderno para apreciar la forma alegórica, recurso tan característico de la literatura medieval: «*Es muy probable que desagrade al lector moderno la poesía amorosa alegórica de la Edad Media, tanto por su forma como por su contenido. No es posible esperar que la forma – pugna entre abstracciones personificadas – interese a una época para la que “el arte, o no significa más que lo que dice, o simplemente no tiene significación alguna.”* (1969: 1).

*il palazzo di Atlante – e già la selva che ad esso prelude, estensione dell'incanto – è il luogo stesso della non-comunicazione e della irrealtà.»* (Saccone, 1974: 232-233).

Y en estos espacios habitan unos personajes que, atendiendo el estudio de Gianna Barlusconi, no pueden entenderse como individualidades interiores perfectamente definidas y psicológicamente construidas, sino que deben leerse como entidades simbólicas que también desarrollan un papel o función dentro de la obra, y que no pueden desvincularse del espacio –paisaje exterior– que expresa su estado de ánimo y su interioridad.<sup>80</sup> Esto hace que los personajes tengan un carácter de máscara vacía, como actores que se mueven por el escenario interpretando un papel, y de cuyos labios brotan palabras que les son ajenas y que no les pertenecen: «*Ecco perché i personaggi del Furioso appaiono poveri di interiorità e le loro parole suonano insignificanti, incapaci di uscire dagli schemi convenzionali del petrarchismo.*» (Barlusconi, 1977: 124). De tal manera que, podemos concluir que tanto los escenarios como los personajes convergen en el *Furioso* en una materialización paródica de los tópicos de la lírica amorosa italiana.

Sin embargo, a pesar del tono irónico que sustenta la distribución espacial del *Furioso* y sus criaturas, Ariosto sigue condicionado todavía por las exigencias del género y, aunque introduce elementos de crítica y ruptura respecto de la tradición, es continuador y deudor en muchos otros, de modo que el distanciamiento no es definitivo. Esto hace, por ejemplo, que los espacios, a pesar de su carácter paródico, sigan permaneciendo dentro del ámbito simbólico-alegórico, o que algunos motivos, como la locura de Orlando, se sigan expresando a nivel formal según los patrones de la literatura medieval. Por lo tanto, con Ariosto se introduce una primera ruptura y crítica paródica respecto la literatura de caballerías, pero todavía desde el interior del género.

Como hemos analizado, el ingenioso poeta ferrarés tomó todos estos tópicos, lugares comunes y referentes de la lírica amorosa, pertenecientes al imaginario colectivo europeo, al modo de arquetipos inmutables de un mundo inteligible, y como un demiurgo, los trasladó a la materia, cambiante y corrupta. Les insufló vida y creó con ellos un universo sensible, voluble e imperfecto, en constante agitación, vivo. Materializó con sorna estos conceptos para revelar su carácter absurdo y caduco. Así, sus personajes y sus escenarios son los

---

<sup>80</sup> Cfr. Barlusconi (1977: 123-126).

descendientes ilegítimos de dos peculiares progenitores, la ironía y la tradición, y desde el *Furioso* campean traviesos por el terreno de la parodia:<sup>81</sup> «*Si direbbe l'ironia dell'Ariosto simile all'occhio di Dio, écrit Croce, che guarda il muoversi della creazione.*» (Barucco, 1988: 213).

En este sentido, Ariosto manifiesta un espíritu crítico y jocos, moderno, que lo emparenta con Cervantes y lo sitúa como uno de los claros referentes del escritor español:<sup>82</sup>

Quizá el *Orlando furioso* no sea la fuente primera ni el modelo único del *Quijote* en el más estricto sentido de esos sustantivos porque el *Quijote* no tiene fuentes ni modelos en un sentido estricto o convencional, pero el poema de Ariosto es la obra que está más cerca de parecerlo y de merecerlo: ninguna otra (ni los *Amadises* y *Palmerines*, ni el *entremés de los romances*, ni el *Tirant*, ni el *Baldo*...) ha dejado en Cervantes huellas tan numerosas ni tan determinantes y sus vestigios aparecen en todos los estratos del *Quijote*. (Micó (ed.), 2005: 19-20).

Ariosto introduce, por lo tanto, una primera distorsión irónica y paródica de las convenciones literarias del mundo de las caballerías, y Cervantes le asesta finalmente el golpe de gracia «*a la máquina mal fundada de estos caballerescos libros*» (I, Pról.). En efecto, todavía no gozaba el poeta italiano de la distancia suficiente como para poder parodiar el motivo del mismo modo en que lo hará Cervantes, encontrándose condicionado aún por las exigencias del género.<sup>83</sup>

No obstante, el *Furioso* es un *ingenio* en el sentido más literal, como ingenioso era el hidalgo

---

<sup>81</sup> La parodia, como un tipo de práctica hipertextual (tomando como referencia los *Palimpsestes* de Genette), tiene un eminente carácter lúdico, siendo uno de sus rasgos esenciales la imitación de las reglas o las formas establecidas con el objetivo de ridiculizarlas. En razón de ello, su objeto de burla es la apariencia, no la esencia de las cosas: «*la obra o el gesto paródico simulan un modelo dado, y no pueden, pues, atacarlo "de veras". [...] copiar tenía en el siglo XV el sentido de ridiculizar; la parodia, que ridiculiza imitando, sitúa de entrada la grosería escandalizadora o blasfema de sus enunciados en el plano de la apariencia pura.*» (Klein, 1982: 393). Y precisamente este primer gesto cómico, que ataca a las formas, es el que permite posteriormente la introducción de la ironía, y el cuestionamiento de las esencias. Sobre la introducción del germen irónico, en su relación con la parodia y la figura del loco, hablaremos detalladamente en el capítulo noveno (cfr. pp. 173-204).

<sup>82</sup> Para un estudio detallado de la relación entre Cervantes y Ariosto remitimos a la obra de Thomas R. Hart. *Ariosto and Cervantes. Renewing fiction* (1989).

<sup>83</sup> Recordemos que la distancia y la perspectiva son *conditio sine qua non* para la aparición de la ironía: «*The concept of detachment seems to be implicit in the concept of pretence, since the ironist's ability to pretend attests a degree of control over more immediate responses. It seems also to be implicit in the concept of the ironic observer for whom an ironic situation or event is a spectacle, which is to say, something observed from the outside. What an ironic observer typically feels in the presence of an ironic situation may be summed up in three words: superiority, freedom, amusement.*» (Muecke, 1970: 36-37).

más ilustre de la Mancha. El poema italiano es un artefacto minucioso, espejo convexo de la tradición literaria europea, que nos ofrece una visión cómica y ampliada de sus imperfecciones. Calidoscopio fantástico que refracta en infinitas formas y colores los *topoi* más recurrentes de la literatura que lo precede, generando maravillosas imágenes que deleitan y cautivan al lector y cuyas combinatorias parecen no agotarse nunca.

Del mismo modo, parecen no tener fin las tramas y los personajes de este rizoma poético, calificado de laberinto por el propio autor, no obedeciendo a un criterio meramente descriptivo en sintonía con la poesía anterior, sino mostrando un distanciamiento y una declaración manifiesta de su voluntad irónica. En último término, si podemos definir el *poema del espacio* y el *movimiento* como un laberinto es, además de por su concepción y estructura espaciales y su *dilatazione dall'interno*, por ser la materialización paródica y grotesca del laberinto petrarquista y el lenguaje y los *topoi* de la lírica amorosa italiana de los siglos XIII y XIV. Es como si Ariosto hubiera tomado al pie de la letra los siguientes versos de Petrarca, y a partir de ellos, siempre desde el *divertimento*, hubiera creado su novela en verso: «*Da indi in qua so che si fa nel chiostro / d'Amore, e che si teme, e che si spera, / e, chi sa legger, ne la fronte il mostro*» («Triumphus Cupidinis» III, vv.119-121).

Finalmente, no nos sorprende que un clásico literario como el *Furioso* se construya a partir de la idea de rizoma y adquiera su estructura y sus rasgos característicos y los convierta en propios y esenciales. Este hecho nos inclina a pensar nuevamente, que *este Orlando* rebasa las fronteras de la literatura para situarse también en el ámbito de la historia del pensamiento, devolviéndonos una vez más a la mítica imagen del laberinto, uno de los pilares de nuestro imaginario colectivo, cuya historia milenaria revela «[...] *que a lo largo de su larga vida el hombre se ha sentido fascinado por algo que de algún modo le habla de la condición humana o cósmica.*» (Santarcangeli, 1984: 14). En razón de ello, no nos sorprende, decíamos, que el laberinto se presente como una forma idónea para el *Furioso*, un texto que además de un poema es un tratado de las pasiones, ofreciendo un retrato del ser humano y una reflexión de su condición en el mundo a partir de la pasión, la locura y la ironía. Una noción del espacio que se resume y condensa del modo más preciso en uno de los versos más emblemáticos y citados del *Furioso*: «*ecco il giudicio uman come spesso erra!*» (I, 7. 2).

Veamos ahora, en el siguiente capítulo, cómo se articula el episodio de la *pazzia* como trama central y novedad temática dentro de este universo laberíntico dominado por la dialéctica del deseo y la concepción simbólico-alegórica de los espacios y los escenarios. Una combinación de dos elementos que nos llevará a hablar de la locura como un *non-locus* dentro del *poema del espacio*.



3. La locura como  
*non-locus del poema dello spazio*



Llegamos hasta la playa de Tarragona para despedir a Angélica y a Medoro,<sup>84</sup> quienes, tras los deleites amorosos y la satisfacción del deseo, son invitados a abandonar el universo ariostesco para no regresar a él más allá de la mención y del recuerdo. Como Adán y Eva tras el maldito mordisco, se despiden del narrador que los expulsa de sus dominios porque, una vez cumplida su función textual –convertidos ahora en amantes–, ya no tienen un lugar en el poema.

Interrumpiendo su marcha salta frente a ellos «*un uom pazzo / [...] che, come porco, di loto e di guaazzo / tutto era brutto e volto e petto e scheno*» (XIX, 42. 1-4). Ninguno lo reconoce.<sup>85</sup> Ni siquiera a Angélica «*che fosse Orlando, nulla le sovieni: / troppo è diverso da quel ch'esser suole*» (XXIX, 59. 1-2). El que fuera el mejor guerrero del Lis de Oro anda ahora fuera de sí, privado de juicio, de identidad y de *humanitas*, reducido a *furiosa bestia* irreconocible que vaga por las estrofas sembrando el terror, segando bosques y sesgando vidas sin ninguna piedad ni criterio.<sup>86</sup>

Nos situamos, por lo tanto, en el pasaje en el que se desarrolla la novedad temática introducida por Ariosto en la materia, es decir, la locura de Orlando. Efectivamente, nadie antes que él había relatado cómo el señor de Anglante «*per amor venne in furore e matto*».<sup>87</sup> En este episodio reside, por consiguiente, la razón dramática del poema y uno de los motivos clave de nuestro estudio: la locura.

Partiendo de estos planteamientos, en este capítulo, nos disponemos a culminar el análisis de la dialéctica del deseo y la poética del espacio, dos rasgos textuales de carácter esencial

---

<sup>84</sup> Cfr. XXIX, 57.

<sup>85</sup> Un claro ejemplo de la imposibilidad del reconocimiento de Orlando debido a su locura se encuentra en XXXIX, 45: «*Astolfo tutto a un tempo, ch'era quivi, / che questo Orlando fosse, ebbe palese / per alcun segno che dai vecchi divi / su nel terrestre paradiso intese. / Altrimente restavan tutti privi / di cognizion di quel signor cortese; / che per lungo sprezzarsi, como stolto, / avea di fera, più che d'uomo, il volto*». Asimismo, unos cantos antes, Isabela y Zerbino se mostraban incrédulos ante la suerte corrida por el conde: «*Durindana cercò per la foresta, / e fuor la vide del fodero starse. / Trovò, ma in pezzj, ancor la sopravesta / ch'in cento lochi il miser conte sparse. / Issabella e Zerbin con faccia mesta / stanno mirando, e non san che pensarse: / pensar potrian tutte le cose, eccetto / che fosse Orlando fuor dell'intelletto*» (XXIV, 50).

<sup>86</sup> Cfr. XXIX, 40 y ss.

<sup>87</sup> Como hemos señalado anteriormente, es el propio Ariosto quien, en los versos inmediatamente anteriores a éstos, anuncia la novedad de lo que va a ser relatado: «*Dirò d'Orlando in un medesimo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima*». Un anuncio de innovación que, como señala Mario Santoro (1973: 30-31), no es exclusivo del poeta de Ferrara, sino que «*Si tratta di una dichiarazione di originalità consueta nella tradizione letteraria fin dall'antichità classica*», que reproducen también, en el ámbito de la literatura italiana, Boccaccio, Pulci o Boiardo.

para la comprensión y la posterior interpretación del clásico italiano. Con este objetivo, considerando la furia del conde Orlando como el último eslabón de un enamoramiento obsesivo, de un deseo frustrado llevado al extremo, analizaremos cómo se expresa la locura en los escenarios del universo ariostesco; un trastorno cuyas características y consecuencias nos llevan a definirlo como un significativo *non-locus* dentro del *poema dello spazio*; un trastorno que comienza con una fatídica salida de vía.

### 3.1. La salida de vía

La consecuencia de la fidelidad extrema hacia el vasallaje de Amor (*obedientia amoris*) en el poema de Ariosto va más allá del simple *errare*. El pernicioso efecto de esta servidumbre es la salida de vía y la imposibilidad de encauzar nuevamente el rumbo, viéndose el sujeto condenado a vagar fuera del mundo y de sí mismo:

Chi mette il piè su l'amorosa pania,  
cerchi ritrarlo, e non v'invieschi l'ale;  
che non è in somma amor, se non insania,  
a giudizio de' savi universale:  
e se ben come Orlando ognun non smania,  
suo furor mostra a qualch'altro segnale.  
*E quale è di pazzia segno più espresso  
che, per altri voler, perder se stesso?*  
Varii gli effetti son, ma la pazzia  
è tutt'una però, che li fa uscire.  
*Gli è come una gran selva, ove la via  
conviene a forza, a chi vi va, fallire:  
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.*

(XXIV, 1; 2. 1-5) [énfasis mío]

Más explícitos no pueden ser los versos de Ariosto: «*non è in somma amor, se non insania*». Orlando, como sujeto deseante-amante, buscaba desesperado el reconocimiento de una identidad mediante la elección de Amor a través del objeto del deseo, del Otro. Un privilegio que, sin embargo, le arrebató Medoro contra todo pronóstico. Y al descubrir que la flor ha sido dichosamente cortada por otro jardinero,<sup>88</sup> que otra mariposa ha degustado

---

<sup>88</sup> «*Angelica a Medor la prima rosa / coglier lasciò, non ancor tocca inante: / né persona fu mai sì avventurosa, / ch'in quel giardin potesse por le piante*» (XIX, 33. 1-4). Resultan reveladores, al respecto, los temores que Ariosto le hace confesar a Orlando, entre suspiros, instantes antes de adormecerse en el canto VIII: «*Dove, speranza mia, dove ora sei [Angelica]? / vai tu soletta forse ancor errando? / o pur l'hanno trovata i lupi rei / senza la guardia del tuo fido*

el néctar de su felicidad, en definitiva, que aquella no era su *raison de vivre*, sino la de otro, estalla el héroe en mil pedazos consumido por la pena.

A raíz de esta constatación, sumido en la tragedia, el conde, criatura perteneciente al *poema dello spazio*, se descubre desamparado y no encuentra refugio ni posada en los que guarecerse de esta afrenta. Ariosto lo priva de tal posibilidad convirtiendo los *locus amoenus* en *locus eremus* para Orlando. Una vez más, el poeta invierte los lugares comunes de la tradición, de modo que donde el héroe debería encontrar su felicidad, lo que hallará serán los vestigios de la dicha ajena, que le confirmarán la pérdida de su objeto amado para siempre: «[...] *Orlando's stumbling across such a place will in fact lead to his madness.*» (Donato, 1986: 48). En lugar de ofrecerle consuelo y goce, estos lugares idílicos lo empujarán a la locura. Así, contrariamente a lo que pudiéramos pensar, no son los espacios más tenebrosos del poema, sino los más acogedores y felices, los que le quitan el sueño al paladín. Lo siniestro con apariencia de dulzura. El lobo con piel de cordero. De esta manera, Ariosto invierte las tornas de un *topos* literario reservado en la tradición al deleite y al sosiego haciendo que los árboles que han visto encarnarse a Angélica sean irónicamente la tumba de un abatido Orlando.<sup>89</sup>

En consecuencia, del mismo modo en que Angélica y Medoro, como amantes, pierden su derecho de permanencia en el texto, Orlando, como *paazzo*, no dispone de camino o senda en los que guarecerse, dado que no existe en el *Furioso* un escenario para el padecimiento y la expresión de la locura. En efecto, la locura no dispone de un lugar propio en el texto.<sup>90</sup>

---

*Orlando? / e il fior ch'in ciel potea pormi fra i dèi, / il fior ch'intatto io mi venia serbando / per non turbarti, ohimè! L'animò casto, / ohimè! Per forza avranno colto e guasto. // Ob infelice! oh misero! che voglio / se non morir, se'l mio bel fior colto hanno? / O sommo Dio, fammi sentir cordoglio / prima d'ogn'altro, che di questo danno. / Se questo è ver, con le mie man mi toglia / la vita, e Palma disperata danno-» (VIII, 77; 78. 1-6) [énfasis mío]. Así Orlando, ingenuo, pronunciaba estas palabras ignorando cuán vaticinadoras eran. Contenían una verdad tan amarga que eran una sentencia de muerte más que un lamento.*

<sup>89</sup> A estos lugares —el prado, la cueva y el albergue donde se han amado Angélica y Medoro— llega Orlando tras *errar* dos días a lomos de un *caballo desbocado*: «*Lo strano corso che tenne il cavallo / del Saracin pel bosco senza via, / fece ch'Orlando andò duo giorni in fallo, / né lo trovò, né poté averne spia. / Giunse ad un rivo che pareva cristallo, / ne le cui sponde un bel pratel fioria, / di nativo color vago e dipinto, / e di molti e belli arbori distinto*» (XXIII, 100).

<sup>90</sup> Esta falta de espacio para la locura y la consecuente *errancia* que la acompaña fue uno de los rasgos definitorios de la locura en la Edad Media. Así lo señala Borràs Castanyer en su estudio: «*I tot i que cada època ha creat per als seus folls un espai propi [...] a l'Edat Mitjana la qüestió és més delicada. No s'observa cap organització espectacular com el decret de fundació de l'Hospital General a París del 1656, ni cap imatge obsessionant com la de les naus de folls. El foll dels segles XII i XIII no té un lloc propi tan fàcilment delimitable com en èpoques posteriors. Ningú no es va ocupar, ni juristes ni romanciers, de circumscriure'l en un espai concret. Així, trobem folls arreu, a les forèts de Bretanya, a les ciutats, als castells, pels camins... El denominador comú de tants folls diferents és, si se'm permet l'expressió, l'“errància”.*»

Tras esta afirmación quizá pueda reclamarse la mención del valle de las cosas perdidas como sede de la locura. Sin embargo, si no lo mencionamos como tal es en razón de dos motivos. En primer lugar, porque no se trata de un espacio en el que los personajes desarrollen de forma simbólica su trastorno (a diferencia, por ejemplo, de los caminos, metáfora de la búsqueda, o del castillo de Atlante, metáfora del cautiverio) y en segundo lugar, y más significativo, porque consideramos que a esta pequeña parcela de la Luna no puede atribuírsele este estatuto. La razón es bien sencilla: se trata de un juego de espejos del maestro Ariosto que mediante el intercambio de reflejos puede llegar a confundirnos. Veámoslo brevemente.

La Luna es el escenario más lejano y fantástico de todos. A él, no se llega por voluntad propia ni por *error*, sino por exclusivo requerimiento divino,<sup>91</sup> y, a pesar de su breve presencia textual, es uno de los referentes más significativos dentro de la geografía del texto, por ser un lugar estratégico en relación con la trama de la locura.<sup>92</sup> Aunque nos detendremos en ello en el noveno capítulo de la tesis, no queremos avanzar sin dejar claras ciertas nociones.

En el cerco de la Luna, donde se encuentra el valle de las cosas perdidas, se almacena todo lo que en Tierra se pierde mediante una dialéctica de inversión especular:<sup>93</sup>

[Astolfo] Da l'apostolo santo fu condotto  
in un vallon fra due montagne istretto,  
ove mirabilmente era ridotto  
ciò che si perde o per nostro diffetto,

---

*Els folls sempre són folls errants. Aquest és, sens dubte, l'àmbit de la follia medieval.*» (1999: 85). Una noción de errancia que, como señala la especialista, no fue exclusiva de los *romans*, estando también presente en la hagiografía.

<sup>91</sup> Astolfo es conducido hasta este escenario por voluntad divina, teniendo a San Juan Evangelista como guía, con la encomienda de recuperar el juicio perdido de Orlando: «Né ad altro effetto per tanto camino / salir qua su t'ha il Redentor concesso, / se non perché da noi modo tu apprenda, / come ad Orlando il suo senno si renda. / Gli è ver che ti bisogna altro viaggio far meco, / e tutta abandonar la terra. / Nel cerchio de la luna a menar l'aggio, / che dei pianeti a noi più prossima erra, / perché la medicina che può saggio / rendere Orlando, là dentro si serra» (XXXIV, 66. 5-8; 67. 1-6) [énfasis mío].

<sup>92</sup> Para un análisis detallado del episodio lunar remitimos al apartado «9.2. La relación “locura-ironía” en el *Furioso*» (184 y ss.).

<sup>93</sup> «Attribuire alla luna come faceva Plinio, le medesime dimensioni della terra (XXXIV, 70, 5-6); immaginare ch'essa sia formata di “un acciar che non ha macchia alcuna” (XXXIV, 70, 4), cioè che sia molto simile a uno specchio: ecco ciò che permette all'Ariosto di sottolineare il concetto di specularità rispetto alla terra. [...] Quello che sorprende di più, è il fatto che l'Ariosto crea una specularità duplice, in senso morale e simbolico: della luna rispetto della terra, non è men vero che la terra è lo specchio della luna. Insomma, anche la terra è un mondo “altro”: è solo questione di prospettiva» (Segre, 1990: 107). El propio Ariosto menciona este carácter especular en el texto: «Ogni effeto convien che corrisponda / in terra e in ciel, ma con diversa faccia» (XXXV, 18. 3-4).

o per colpa di tempo o di Fortuna:  
chiò che si perde qui, là si raguna.

(XXXIV, 70; 73, 3-8)

Se resuelve el entuerto acerca de la plausible identificación de la Luna como sede de la *pazzia*, si reparamos en el hecho de que en ella, a pesar de lo que pueda esperarse, no se encuentra en realidad la locura, ni un ápice de ella, sino el juicio que se ha evaporado de la Tierra. Por lo tanto, no es en la Luna donde la *pazzia* debe buscarse –puesto que en ella se encuentra absolutamente ausente– sino en la Tierra, donde campa a sus anchas y gobierna a los hombres y al mundo. Por consiguiente, este escenario no puede ser considerado como la sede de la locura, por ser precisamente éste el único espacio del poema a salvo de su dominio.

En consecuencia, lo único que puede ofrecerle Ariosto al *forsennato* es la posibilidad de vagar sin un rumbo ni un destino concretos, perdido, literalmente *extra-viado*; ajeno a sí mismo y a todo espacio del poema. Como observa Gianna Barlusconi, la locura en el poema de Ariosto se hace visible a través de sus efectos, que comienzan con la salida de vía, el primer síntoma del trastorno:

L'identità della follia non è conoscibile nella sua essenza se non attraverso le molteplici varietà delle sue manifestazioni, solo attraverso i suoi diversi effetti, ognuno dei quali ad essa si riconduce direttamente, disvelandone un nuovo aspetto. Dove l'espressione semanticamente pregnante qui è "fa uscire", che indica contemporaneamente come la pazzia sia condizione di manifestazione e centro di irraggiamento. Gli effetti, esplicandosi, si traducono dinamicamente in azioni che "escono", si irradiano dal nucleo vitale, ad esso riconducendosi come alla fonte della propria esistenza. Ed è appunto giocando sul significato polivalente di "uscire" che l'Ariosto può operare il trapasso immediato al piano spaziale. Si può "uscire" solo "di via" e la via è il sentiero tortuoso di una foresta, che continuamente si biforca e si interrompe. Sicché la follia non può essere che un luogo concluso, all'interno del quale le molteplici possibilità espressive si trasformano in sentieri interrotti, che senza posa si aggirano, ritornando su di sé in un moto avvolgente. (Barlusconi, 1977: 52-53).

Así es como fuera de toda vía y de todo escenario va deambulando Orlando loco, desubicado. Condenado al exilio por no tener un territorio en el que acallar su dolor. Este

hecho no es en absoluto casual en un poema en el que, precisamente, como sabemos, tramas y escenarios coinciden. Pero es de tal magnitud el furor que lo invade, que ante la falta de un espacio propio para la locura, el señor de Anglante no puede permanecer inmóvil esperando el *rinsavimento*, de modo que irrumpe arremetiendo contra árboles, animales, aldeas y campesinos.<sup>94</sup> Y no lo hace por placer, ni por propia voluntad, sino porque, efectivamente, no hay una casilla para la locura en este tablero, donde cada pieza, –cual partida de ajedrez–, tiene asociado un movimiento. En consecuencia, la locura se desplaza por el universo ariostesco como un huracán, girando sobre sí misma fuera de control, arrasando a su paso con los escenarios y las tramas. Aquí es justamente donde halla la *pazzia* su expresión en el poema: en la devastación de los escenarios. Por lo tanto, el *pazzo* es aquel personaje de naturaleza perturbada, que ante la falta de un lugar propio, a causa de la enajenación, se mueve por las estrofas sin distinción entre avanzar o retroceder, recorriendo los escenarios careciente de rumbo. Infringe las reglas de la partida, no respeta su turno, y hace caso omiso del *coup de dés*, bajo el estandarte de la destrucción. He aquí algunos ejemplos de su fuerza devastadora:

Tagliò lo scritto e'l sasso, e sin al cielo  
a volo alzar fe' le minute schegge.  
Infelice quell'antro, et ogni stelo  
in cui Medoro e Angelica si legge!  
Così restâr quel dì, ch'ombra né gielo  
a pastor mai non daran più, né a gregge:  
a quella fonte, già si chiara e pura,  
da cotanta ira fu poca sicura;  
che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle  
non cessò di gittar ne le bell'onde,  
fin che non furo mai più chiare né monde.

(XXIII, 130; 131, 1-3)

In tanta rabbia, in tanto furor venne,  
che rimase offuscato in ogni senso.  
Di tor la spada in man non gli sovenne;  
che fatte avria mirabil cose, penso.  
Ma né quella, né scure, né bipenne  
era bisogno al suo vigore immenso.  
Quivi fe' ben delle sue prove eccelse,  
ch'un alto pino al primo crollo svelse:  
e svelse dopo il primo altri parecchi,

---

<sup>94</sup> Para el asolamiento de villas y aldeas tómesese como ejemplo representativo XXX, 9.



come fosser finocchi, ebuli o aneti;  
e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi,  
di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti.  
Quel ch'un uccellator che s'apparecchi  
il campo mondo, fa, per por le reti,  
dei giunchi e delle stoppie e del l'urtiche,  
facea de cerri e d'altre piante antiche.

(XXIII, 134-135)

Pero además de la destrucción, existe otra manifestación espacial característica de la locura mucho más reveladora: el uso inapropiado o ilógico de los *medios de transporte*, si se nos permite hablar en estos términos. Hasta el momento, atendiendo exclusivamente a la violenta conducta de Orlando en este episodio, podríamos cualificarlo simplemente de energúmeno –si omitiéramos el hecho del carácter impropio de sus actos en relación a la identidad del sujeto–. Pero el proseguir con la lectura nos confirma el diagnóstico, dándonos sobradas muestras de que no se trata solamente de ira, sino que ésta viene acompañada de y es causada por el furor. El resultado es la alteración de la capacidad de discernimiento, de la mesura y la prudencia, y a causa de ello, tiene lugar una utilización de los espacios de un modo imprudente y temerario; en definitiva, se hace un uso contrario al que haría alguien en su sano juicio.

Ilustrativos ejemplos de esta conducta que desafía la lógica del comportamiento de todo caballero nos los brinda la relación con el mar. El mar es un medio ajeno al hombre que siempre ha generado respeto y temor por su inconmensurabilidad y su carácter traicionero, frente al cual, toda precaución es poca. Por ello, sólo un desesperado o un loco osaría cruzarlo sin una portentosa nave y una eficiente tripulación, bajo la amenaza manifiesta de perder la vida. Incurriendo en esta temeridad, Orlando *pazzò* se sumerge incauto en el mar sin distinguir dónde empieza el agua y dónde termina la tierra, azuzando a una confundida bestia que no termina de ver claro cómo se cabalga en el océano:

[...]  
Orlando urta il cavallo e batte e stringe,  
e con un mazzafrusto all'acqua spinge.  
Forza è ch'al fin nell'acqua il cavallo entre,  
ch'invan contrasta, e spende invano ogni opra:  
bagna i genocchi, e poi la groppa e'l ventre,  
indi la testa, e a pena appar di sopra.  
Tornare a dietro non si spera, mentre  
la verga tra l'orecchie se gli adopra.

Misero! O si convien tra via affogare,  
o nel lito african passare il mare.  
[...]  
e tuttavia il destrier caccia tra l'onde,  
ch'andar di là dal mar dispone in tutto.  
Il destrier, d'acqua pieno e d'alma vòto,  
finalmente finì la vita e il nuoto.  
Andò nel fondo, e vi traea la salma,  
se non si tenea Orlando in su le braccia.  
Mena le gambe e l'una e l'altra palma,  
e soffia, e l'onda spinge da la faccia.  
Era l'aria soave e il mare in calma:  
e ben vi bisognò più che bonaccia;  
ch'ogni poco che'l mar fosse più sorto,  
restava il paladin ne l'acqua morto.  
Ma la Fortuna, che dei pazzi ha cura,  
del mar lo strasse nel lito di Setta,  
[...]

(XXX, 11. 7-8; 12-14; 15.1-2)

Pero su insensatez no comienza en estas estrofas. El primer signo de alteración en el uso de los medios de transporte lo encontramos en el canto anterior, en el que vemos cómo Orlando tras saltar por un precipicio, carga a sus espaldas a una yegua malherida, en una extraña inversión que pone en duda quién es el caballo y quién el caballero:

Volendosi cacciare oltre una fossa,  
sozzopra se ne va con la cavalla.  
Non nocque a lui, né senti la percossa;  
ma nel fondo la misera si spalla.  
Non vede Orlando come trar la possa;  
e finalmente se l'arrecia in spalla,  
e su ritorna, e va con tutto il carco,  
quanto in tre volte non trarrebe un arco.

(XXIX, 69)

Con este ilógico comportamiento, aunque Ariosto no nos lo advirtiera desde el primer canto, tendríamos suficientes evidencias para saber que el paladín, en efecto, ha enloquecido. Por lo tanto, a pesar de que carezca la figura del loco de un espacio propio, de una sede, como la tienen la búsqueda, la apariencia o incluso la razón,<sup>95</sup> en un texto en el que la escenografía es simbólica, el hecho mismo de no tener un espacio asignado es

---

<sup>95</sup> De estos tres conceptos son sedes, respectivamente, el castillo de Atlante, el palacio de Alcina y la isla de Logistila.

significativo de *per se*. En este sentido, en el *Furioso* la locura es aquel estado del alma que no encuentra un lugar y que, en tanto que trastorno del individuo, se manifiesta textualmente como un trastorno espacial, de orientación y de desplazamiento. En razón de ello, no es casual que el episodio central del *Orlando furioso* sea el descentrarse del protagonista y que la locura sea un manifiesto *non-locus*, una ausencia expresa de lugar, dentro del *poema dello spazio* y *del movimento*.

Esta imposibilidad de hallar un escenario para la *pazzia* es el modo en el que Ariosto metaforiza espacialmente la locura en su poema. De ahí que el verbo de movimiento asociado a este episodio sea, de modo paradigmático y en toda su dimensión, el *errar*. Este término es el escogido por el poeta para describir la trayectoria de Orlando durante su enloquecimiento, nombrándolo incesantes veces,<sup>96</sup> recordando al lector a cada desafortunado paso del caballero, que éste se encuentra en un estado enajenado al que ha llegado, como sabemos, por cometer un grave error:<sup>97</sup>

Orlando is being punished because he gave God "*di tanti benefici iniquo merito*." Because of Angelica his mind was so beclouded by error that he could not recognize either himself or anyone else and was therefore condemned to wander naked and mad, insensitive to his savage state. Three months were considered sufficient punishment for Orlando's offence against God and Emperor. When Orlando recovers his senses, he realizes his *passato error*<sup>98</sup> (XXXIX, 60). (Molinaro, 1974: 39)

Con esta señalización el poeta excusa a su criatura por unos actos y atrocidades que en cierto modo no le pertenecen, pues no los podemos atribuir al conde, el gran señor de Anglante, sino a la criatura furibunda en la que se ha convertido.<sup>99</sup> De este modo, la locura

<sup>96</sup> Cfr. XXIV, 13; XXX, 4; 16 y XXXI, 42.

<sup>97</sup> Sobre los motivos por los cuales Orlando *va folle* remitimos a la explicación que San Giovanni ofrece a Astolfo al respecto en XXXIV, 62-66.

<sup>98</sup> El señor de Anglante no es el único en incurrir en este tipo de error. También como error describe Angélica su pasado enamoramiento de Rinaldo: «*E sopra ogn'altro error via più pentita / era del ben che già a Rinaldo vòlse, / troppo parendole essersi avilita, / ch'a riguardar sì basso gli occhi vòlse*» (XIX, 19. 1-4). Y el mismo término es empleado cuando se nos dice de Astolfo, estando éste en el valle de las cosas perdidas, que «*uno error, che fece poi, fu quello / ch'un'altra volta gli levò il cervello*» (XXXIV, 86. 7-8).

<sup>99</sup> Mediante la identificación con Orlando, Ariosto lo excusa en dos ocasiones por acometer atrocidades en el estado de enajenación en el que se halla. La primera, previa a la locura, en el momento en el que Orlando abandona en plena noche al ejército cristiano: «*Che non può far d'un cor ch'abbia soggetto / questo crudele e traditore Amore, / poi ch'ad Orlando può levar del petto / la tanta fe' che debbe al suo Signore? / Già savio e pieno fu d'ogni rispetto, / e de la santa Chiesa difensore; / or per un vano amor, poco del zio, / e di sé poco, e men cura di Dio. // Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegro / nel mio difetto aver compagno tale; / ch'anch'io sono al mio ben languido et egro, / sano e gagliardo a*

es una centrifugación descontrolada, un desarraigo forzoso, que se expresa en el texto como una enajenación espacio-temporal que se hace visible a través del vagar por las tierras ariostescas desafiando toda lógica y orden naturales. Es el desgarrador efecto de comprometer la propia existencia persiguiendo una falsa esperanza; expresión del vacío interior que emerge cuando el objeto deseado, el Otro, se revela en su esencia inalcanzable. Una dolorosa constatación que desemboca en la locura, un estado transitorio de penitencia<sup>100</sup> que, ante la falta de un espacio propio en el poema, se traduce en un destierro. Un exilio del que no se puede regresar libremente, sino que requiere de la absolución del error cometido. Astolfo será el emisario encargado de ir a recuperar el juicio perdido del conde y posibilitar así el restablecimiento del orden perturbado, dando comienzo, tras el episodio del *impazzimento*, al del *rinsanvimento*, rescatando al señor de Anglante del *non-locus* de la locura, para reubicarlo como héroe del *poema del espacio*.

---

*seguitare il male»* (IX, 1; 2. 1-4). La segunda tiene lugar una vez la locura ya ha estallado en el héroe y lo ha llevado a la barbarie: «*Non men suon fuor di me, che fosse Orlando; / e non son men di lui di scusa degno, / ch'or per li monti, or per le piaggi errando, / scórse in gran parte di Marsilio il regno, / molti di la cavalla strascinando / morta, como era, senza alcun ritegno»* (XXX, 4. 1-6).

<sup>100</sup> Cfr. XXXIV, 63-66.

4. El poema de las pasiones:  
hacia una interpretación humanista del *Furioso*



## 4.1. La recuperación del juicio

Así, la locura es, en el centro mismo de la estructura, en su centro mecánico, a la vez fingida conclusión plena de oculto recomenzar, e iniciación a lo que aparecerá como reconciliación de la razón y la verdad. Ella indica el punto hacia el cual converge, aparentemente, el destino trágico de los personajes, y a partir del cual surgen realmente las líneas que conducen a la felicidad recuperada.

(Foucault, 1985: 70)

Tal y como recogen estas palabras de Foucault, la locura, en la literatura, es un alto en el camino, el punto de fuga en el que las líneas convergen. Es un momentáneo punto y aparte, mas sin embargo, un obligado punto y seguido. De este modo, todo lo que había quedado en suspenso por la *inhabilitación* del conde debe retomarse, y el orden alterado debe ser restablecido.<sup>101</sup>

Como hemos tenido ocasión de anunciar, con el furor de Orlando las hebras de *la gran tela* que teje Ariosto son cortadas bruscamente, forzando el zurcido de las tramas mediante la intervención de Astolfo: «*L'erranza spaziale si sovrappone sempre piú frequentemente a quella mentale, che richiederà difatti, per venir risarcita, un'estremistica quète di senno perduto nell' "altro spazio" celeste.*» (Bologna, 1998: 199). Tras *l'innamoramento*, *l'impazzimento* y *la pazzia* tiene lugar ahora

---

<sup>101</sup> Desde que Orlando abandona el campamento en el canto VIII el resto de personajes van viendo modificada su trayectoria en relación con la suerte del conde. Así, por ejemplo, Brandimarte va en busca de Orlando para recuperarlo, Fiordeligi a su vez saldrá a buscar a Brandimarte. Por otra parte, Mandricardo se apoderará de las armas arrojadas de Orlando, Zerbino morirá por defender esas armas dejando a su amada Isabela desconsolada, la cual a su turno, caerá en manos de Rodomonte, quien enfurecerá cuando ella se suicide y construirá en su memoria un mausoleo y un puente para vedar el paso, y Astolfo deberá viajar hasta la Luna para recuperar el juicio perdido... Además, París seguirá peligrosamente asediada y el ejército cristiano no podrá vencer a los sarracenos mientras no cuenten con Orlando entre sus tropas, y finalmente, hasta que no se produzca la victoria cristiana, Bradamante y Rugero tampoco podrán celebrar su matrimonio. De modo que, con la locura de Orlando, todas las tramas y personajes se ven en mayor o menor grado comprometidos.

el episodio del *rinsavimento*, que al devolver el timón al capitán del barco, impedirá la victoria de los sarracenos y posibilitará la llegada a buen puerto de la nave.<sup>102</sup>

Detengámonos un momento en este episodio, concretamente en la providencial figura de Astolfo, que es llamada para reparar las funestas consecuencias de la peculiar *Quête* que lleva a cabo Orlando, ante la incapacidad de éste último de resolverla por sí mismo. El peso de reequilibrar esta descompensada balanza recae en Astolfo porque presenta un patrón de comportamiento que difiere del sostenido por el resto de personajes. En primer lugar, él no irrumpe desde el inicio de la obra saliendo a la carrera tras un objeto deseado, no apareciendo hasta el canto VI, cuando es descubierto por Rugero bajo el aspecto de un mirto –siendo sus sabios consejos y advertencias ignorados por el sarraceno–.<sup>103</sup> En segundo lugar, observamos que una vez liberado del hechizo, tampoco se lanza a la persecución del Imposible, sino que se ocupa en empresas solitarias alrededor del mundo. Por lo tanto, el comportamiento de Astolfo no se corresponde con la figura del sujeto deseante escindido de sí mismo, y en consecuencia, está lejos de ser un *caballero yerrante* porque

[...] in realtà [Astolfo] non insegue nessuno, ma funziona come un aiutante magico destinato a ricucire le smagliature di tanti sperimenti, in particolari recuperando il senno di Orlando. Ed è Astolfo che alla fine raduna tutti gli eroi dispersi di qua e di là, da Orlando a Ruggero, da Gradasso a Brandimarte, fino a Rinaldo che corre verso quel punto di raduno in cui si risolve la guerra tra cristiani e saracini. Sicché in una veduta dall'alto di tutti questi grovigli, intrecci, linee divaganti, risulta che Angelica e Astolfo stanno come all'inizio e alla fine del gioco. La prima è la seminatrice di trame, la scatenatrice di sperimenti, mentre Astolfo è il magico recuperatore di fili dispersi, fin dal suo viaggio di ritorno dall'Oriente, dove recupera trame ed eroi [...]. (Celati, 2004)

Efectivamente, al no encontrarse preso bajo los efectos de un deseo irrealizable, puede este

---

<sup>102</sup> Este es uno de los tópicos más frecuentes en la literatura, por el cual se establece una comparación entre el texto y un navío. Un recurso que es utilizado por Ariosto en su poema: «Or, se mi mostra la mia carta il vero, / non è lontano a discoprirsì il porto; / sì che nel lito i voti scioglier spero / a chi nel mar per tanta via m'ha scorto; / ove, o di non tornar col legno intero, / o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto. / Ma mi par di veder, ma veggio certo, / veggio la terra, e veggio il lito aperto» (XLVI, 1).

<sup>103</sup> Astolfo –transformado en mirto– advierte a Rugero de las artimañas de Alcina del siguiente modo: «Io te n'ho dato volentieri avviso; / non ch'io mi creda che debbia giovarte; / pur meglio fia che non vadi improvviso, / e de' costumi suoi tu sappia parte» (VI, 53. 1-4).



audaz caballero —el más juicioso de todos los del *Furioso*—, precisamente en razón de ello, encargarse de la tarea más importante: la de restablecer y reequilibrar todos los elementos necesarios para la resolución final de la trama, de tal modo que actúa como contrapunto de Angélica: mientras, por un lado, ella genera el caos, por el otro, Astolfo restituye el orden.

Esta capacidad de resarcir que presenta Astolfo hace que Mario Santoro vea en él la encarnación del *homo fortunatus* del humanismo, tomando como base para la comparación la caracterización que hace Giovanni Pontano de esta figura en sus obras *De fortuna* y *De prudentia*. En ellas se entiende por *homo fortunatus* «una particolare categoria di uomini che appaiono particolarmente disposti a ricevere e godere i doni della fortuna», sin olvidar, no obstante, que «il fortunato è attore inconsapevole di avventure alle quali egli partecipa solo affidandosi al proprio istinto», oponiéndose así, al *homo prudente* que, por contra, «è consapevole di ciò che vuole, di ciò che di volta in volta può proporsi in base ad una valutazione razionale dei propri limiti [...]». Santoro considera que es gracias a esta disposición natural que el Señor de Inglaterra logra salir exitoso de sus aventuras y misiones, recibiendo, por ejemplo, los dones de Logistila o obteniendo como guía a San Juan en su misión lunar: «[...] il gran tema delle avventure di Astolfo, homo fortunatus, che con mezzi assolutamente indipendenti da sue intrinseche virtù, mosso dall'impeto, sine razione, sine consilio, nulla prorsus maturitate adiuncta, si imbatte, senza mai averle di proposito cercate, nelle più varie e stimolanti occasioni e compie le più sorprendenti imprese». <sup>104</sup> Así, bajo este punto de vista, podemos considerar que Astolfo es protagonista de unas misiones y aventuras en las que se ve envuelto por sus rasgos esenciales como personaje, y de las que sale exitoso no por méritos propios, sino por tener a la Fortuna de su parte —una de las dos fuerzas que gobiernan en el *Furioso*—.

El viaje a la Luna es su misión más emblemática, la cual no emprende por iniciativa propia, sino por encargo, de modo que en ella Astolfo actúa en calidad de emisario. Dios lo reclama como personaje más juicioso para restaurar la cordura del más loco. Recordemos que el furor de Orlando es atribuible a un error moral, de tal manera que la evaporación del juicio se corresponde con un castigo. En consecuencia, aquello que es reclamado por exigencia divina, tan sólo podrá ser devuelto mediante la celestial misericordia: <sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Cfr. Santoro (1973: 135-213).

<sup>105</sup> Sobre la relación entre pecado y castigo en el *Orlando furioso* remitimos al estudio de Molinaro (1974: 35-46). En dicho artículo Molinaro destaca la idea de que todo pecado debe ser correspondido con un castigo: «Accepting the principle that sin must be punished, the relationship between sin and punishment, cause and effect in the Orlando

E Dio per questo fa ch'egli va folle  
e mostra nudo il ventre, il petto e il fianco;  
e l'intelletto sì gli offusca e tolle,  
che non può altrui conoscere, e sé manco.  
A questa guisa si legge che volle  
Nabuccodonosor Dio punir anco,  
che sette anni il mandò il furor pieno,  
sì che, qual bue, pasceva l'erba e il fieno.  
Ma perch'assai minor del paladino,  
che di Nabucco, è stato pur l'eccesso,  
sol di tre mesi dal voler divino  
a purgar questo error termine è messo.  
Né ad altro effetto per tanto camino  
salir qua su t'ha il Redentor concesso,  
se non perché da noi modo tu apprenda,  
come ad Orlando il suo senno si renda.

(XXXIV, 65-66)

De este modo, expirado el tiempo de la pena, es absuelto Orlando, que acabará recuperando la identidad perdida mediante la inhalación del juicio. Un acto enmarcado en un ritual de purificación –símbolo de su muerte como bestia furibunda y su renacer como *miles Christi*–, gracias a la intervención de Astolfo, el verdadero protagonista del episodio del *rinsanvimento*:<sup>106</sup>

[...]  
Commanda Astolfo che sia quindi mosso,  
che dice voler far che si risani.  
Dudon ch'è grande, il leva in su le schene,  
e porta al mar sopra l'estreme arene.  
Lo fa lavar Astolfo sette volte;  
e sette volte sotto acqua l'attuffa;  
sì che dal viso e da le membra stolte  
leva le brutta rugin e la muffa;  
poi con certe erbe, a questo effetto colte,  
la bocca chiuder fa, che soffia e buffa;  
che non volea ch'avesse altro meato  
onde spirar, che per lo naso, il fiato.

---

*Furioso* is close and is in one way synonymous with Ariosto's idea of harmony: "Ogni effetto convien che corrisponda / In terra e in ciel, ma con diversa faccia." (XXXV, 18). The idea that there must be some form of retribution for every offence committed is characteristically Ariosto's who made certain that every theme developed to a logical conclusion. An unpunished offence or injury would be the equivalent of an incomplete action, [...].» (39). Sobre esta idea de la locura como una falta de carácter moral, como un castigo vinculado al ámbito religioso, reflexiona también Borràs Castanyer (cfr. 1999: 89-91).

<sup>106</sup> Obsérvese la inversión de este motivo con respecto al del *impazzimento*, en el que Orlando moría como caballero sabio y renacía como bestia furibunda (cfr. XXIII, 128).

Aveasi Astolfo apparecchiato il vaso  
 in che il senno d'Orlando era rinchiuso;  
 e quello in modo appropinquògli al naso,  
 che nel tirar che fece il fiato in suso,  
 tutto il votò: maraviglioso caso!  
 Che ritornò la mente al primier uso;  
 e ne' suoi bei discorsi l'intelletto  
 rivenne, più che mai lucido e netto.

(XXXIX, 55. 5-8; 56-57)

Así, como quien despierta de una pesadilla —que había dado comienzo en el canto VIII—, desconcertado y aturdido, se reincorpora Orlando a la orden de caballería. Despojado todavía de las armas y las vestiduras que la rabia apartó de sus carnes y esparció por doquier, nos confirma Ariosto que este hombre desnudo es nuevamente Orlando, al rescatarlo de su perturbador sueño y devolverlo al lenguaje: «*Solvite me*» pronuncian sus labios, como otrora pronunció Sileno. El señor de Anglante recupera el habla,<sup>107</sup> y lo hace, en latín, lengua vehicular de la cultura y la religión en Europa, citando, no casualmente, a Virgilio.<sup>108</sup> Un Orlando desmemoriado, es consolado y vestido por sus compañeros, todavía

<sup>107</sup> Algunos críticos como, por ejemplo, Maria Moog-Grünwald, consideran que Orlando no habla durante el episodio de su locura, siendo éste caracterizado por el silencio: «*Die darauf folgende Zerstörung der Landschaft, der Menschen, der Tiere endet in der Selbstzerstörung, die in der Entblößung des Körpers und im Verstummen, in der Sprachlosigkeit, ihren Höhenpunkt hat.*» (1999: 112); (Los consecuentes destrozos sobre el paisaje, los hombres y las bestias desembocan en la autodestrucción, cuyo punto más álgido se halla en el desnudamiento del cuerpo y el enmudecimiento, en la pérdida del habla.) [trad. mía]. Sin embargo, si atendemos al texto de Ariosto, debemos discrepar con este punto de vista, puesto que, aunque carezcan de sentido o resulten disparatadas, bien es cierto que el conde pronuncia e intercambia con otros personajes algunas frases, como en el cómico pasaje en el que Orlando intenta realizar un trueque con un pastor ofreciéndole a cambio de un caballo, su yegua muerta: «*Colui, ben che gli vada Orlando incontra, / perché egli è solo e nudo, non lo schiva. / — Vorrei del tuo ronzin —gli disse il matto— / con la giumenta mia far un baratto. // Io te la mostrerò di qui, se vuoi; / che morta là su l'altra ripa giace: / la potrai far tu meticar dipoi; / altro difetto in lei non mi dispiace. / Con qualche aggiunta il ronzin dar mi puoi: / smontane in cortesia, perché mi piace—*» (XXX, 5. 5-8; 6. 1-6).

<sup>108</sup> Según Pierre Grimal (2003: 480), 'Sileno' además de ser «*un nombre genérico que se da a los sátiros llegados a la vejez*», es también «*el nombre de un personaje que pasaba por haber educado a Dioniso. [...] Este Sileno poseía gran sabiduría, pero no la revelaba a los humanos sino por la fuerza.*». Tomando esta característica del personaje, Virgilio lo hizo protagonista de su égloga VI, en la cual, los pastores Cromis y Mnasilo encuentran a Sileno dormido en una cueva a causa del alcohol y las orgías. Con el objetivo de obligarlo a cantar y desvelar sus conocimientos, los pastores deciden atarlo con una guirnalda, pero Sileno, se despierta burlón exigiendo que lo liberen: «*adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo / luserat) iniciunt ipsis ex vincula sertis. / addit se sociam timidisque supervenit Aegle, / Aegle, Naiadum pulcherrima, iamque videnti / sanguineis frontem moris et tempora pingit. / ille dolum ridens "quo vincula nectitis?" inquit. / "solvite me, pueri: satis est potuisse videri. / carmina, quae voltis, cognoscite.*» (Virgilio, *Égloga VI*, 18-25). Las similitudes entre este episodio y el narrado por Ariosto no pueden pasarnos por alto. En ambos casos nos encontramos con un protagonista dormido, caracterizado y reconocido tradicionalmente por su sabiduría, el cual es atado contra su voluntad, exigiendo su liberación al despertar. Como ha sucedido repetidamente con Petrarca, nos hallamos una vez más frente a un claro caso de intertextualidad. Al hacer pronunciar al recién sanado Orlando las mismas palabras que el Sileno virgiliano, Ariosto está hermanando ambos episodios. Sin embargo, como sabemos, el poeta de Ferrara frecuentemente realiza un guiño, una inversión o un giro especular con las fuentes y los motivos que lo inspiran. En esta ocasión, lo lleva a cabo jugando con la supuesta sabiduría del personaje y el motivo por el cual éste es atado: mientras a Sileno, sabio, lo atan para *extraerle su sabiduría* forzándolo a cantar, a Orlando, todavía *loco*, lo atan para insertarle el juicio

desorientado y apenado por su *passato errore*:<sup>109</sup>

Così poi che fu Orlando d'error tratto,  
restò meraviglioso e stupefatto.  
E Brandimarte, e il fratel d'Aldabella,  
e quel che'l senno in capo gli ridusse,  
pur pensando riguarda, e non favella,  
come egli quivi e quando si condusse.  
Girava gli occhi in questa parte e in quella,  
né sapea imaginar dove si fusse.  
Si meraviglia che nudo si vede,  
e tante funi ha dalle spalle al piede.  
Poi disse, come già disse Sileno  
a quei che lo legâr nel cavo speco:  
-Solvite me, - con viso sí sereno,  
con guardo sí men de l'usato bieco,  
che fu slegato; e de' panni ch'avieno  
fatti arrear parteciparon seco,  
consolandolo tutti del dolore,  
che lo premea, di quel passato errore.

(XXXIX, 58, 7-8; 59-60)

Finalmente, tras ser purificado por las aguas, que simbolizan el bautismo y la absolución de su *peccado particular*, reingresa el conde Orlando a la cordura, necesitando de un improvisado ropaje que cubra el recuperado pudor que es otorgado a los hombres por el conocimiento y la consciencia.<sup>110</sup> Y con este ritual, se libera por fin del deseo obsesivo que lo esclavizaba, rompiendo de forma definitiva con el vasallaje de Amor que lo tenía preso:

Poi che fu all'esser primo ritornato  
Orlando più che mai saggio e virile,  
d'amor si trovò insieme liberato;  
sì che colei, che sì bella e gentile  
gli parve dianzi, e ch'avea tanto amato,  
non stima più se non per cosa vile  
Ogni suo studio, ogni disio rivolse  
a racquistar quanto già amor gli tolse.

(XXXIX, 61)

---

perdido y, de este modo, *devolverle su sabiduría*. Para un análisis más detallado acerca de la presencia y el significado del motivo narrado por Virgilio en el episodio del *rinsavimento* de Orlando, cfr. Wells (2007).

<sup>109</sup> Cfr. XXXIX, 60.

<sup>110</sup> Como Adán y Eva, quienes hasta que no muerden el fruto prohibido no son conscientes de su desnudez. Cfr. Gn. (3: 6-11).

## 4.2. El *animal pasional*

Devuelta la cordura a Orlando, las tramas siguen su curso y se resuelve el gran enredo de la madeja ariostesca a tiempo para garantizar la victoria cristiana y posibilitar el matrimonio entre Bradamante y Rugero.<sup>111</sup> Llegados a este punto, retomamos el hilo de Ariadna para desandar por el frenético laberinto en el que nos hemos adentrado y hacer inventario de los lugares descubiertos a lo largo del trayecto.

Si hacemos memoria, recordaremos cómo las primeras impresiones que emergen del *Furioso* son gritos, estruendos y desafíos. Una bulliciosa amalgama proveniente de un sin fin de personajes que se hallan envueltos en proliferantes aventuras y persecuciones, las cuales escapan en primera instancia a la retentiva del lector. Con el objetivo de tratar de ordenar el desconcertante caos inicial que desprende la *macchina ariostesca*, hemos intentado captar su esencia y definir sus rasgos elementales, deteniéndola un instante, si cabe, para tomar una fotografía y apresarla de algún modo, sorprenderla en algún gesto congelado que nos desvele sus secretos y nos permita interpretarla en profundidad en los capítulos que siguen. El retrato que nos ofrece esta instantánea es la del *Furioso* como un texto orgánico, como el *poema dello spazio e del movimento*,<sup>112</sup> donde los escenarios, espacios simbólicos, conforman una unidad de significado con las tramas. Una concepción alegórica del espacio que no es original de Ariosto, sino que es tomada de la literatura medieval y muy especialmente de los *romans*.

Sin embargo, el poeta italiano juega con esta herencia, materializándola paródicamente en su poema, llevándola a la literalidad más absurda hasta volverla irrisoria. La pluma de Ariosto actúa como un grotesco espejo convexo sobre la épica y la literatura de caballerías, proyectando en sus páginas imágenes corcovadas de sus lugares comunes y sus tópicos. Como marionetas, los personajes se desplazan por los versos a voluntad de su creador, y de sus labios brotan con sorna canciones y figuras de la lírica amorosa italiana, articulando

---

<sup>111</sup> El matrimonio entre estos dos personajes responde a la necesidad de vincular la casa de Este con un linaje mítico, de modo que la resolución del *Furioso* debía de contemplar obligatoriamente este motivo. El vínculo entre la cristiana y el sarraceno había sido ideado ya por Boiardo: «*Per l'argomento nostro importa rilevare che Ludovico non fu l'inventore di cotesta genealogia. Essa fa parte dell'eredità del Boiardo, il quale ne pone l'annunzio sulla bocca di Atlante (II, xxi, 55).*» (Rajna, 1975:114).

<sup>112</sup> Recordemos que en este punto hemos tomado como referencia los análisis de Italo Calvino (1992), Corrado Bologna (1998) y Gianna Barlusconi (1977).

voces que imitan los tonos y los timbres de grandes autores como Petrarca o Dante. Ariosto, demiurgo y titiritero, representa en su furioso teatro el cuento de la literatura europea, obsequiando a su auditorio con el gratificante espíritu del *divertimento*. Hipérbole mediante, da luz a unas criaturas de naturaleza escindida que empeñan su existencia por búsquedas imposibles. Perdidos en carreras infinitas instigadas por falsos singulares, pueblan el *Furioso* seres frágiles en constante contradicción, atrapados en la dialéctica del deseo, abocados a la lucha entre razón e instintos, entre obligación y devoción.

Esta contraposición, asimilada a la de *virtud* y *pecado*, responde a una concepción errónea acerca de la naturaleza humana forjada por nuestra historia cultural. Un pensamiento tan antiguo como perverso que es necesario deconstruir, para poder reconciliar al hombre con su *humanitas*. Como veíamos en el primer capítulo, titulado «La dialéctica del deseo», la pasión amorosa no sólo no entorpece al entendimiento, sino que está en el origen del conocimiento y lo promueve al fijar nuestra atención en un objeto y no en otros. Es por la pasión que el hombre se hace *humano* y es gracias a ella también, que el conocimiento es adquirido. Somos los seres humanos que somos, en tanto que tenemos la capacidad de amar y sentimos una curiosa necesidad de conocer lo que amamos. En este sentido, aprendemos de aquello que nos afecta y nos conmueve y sentimos una devoción innata por lo bello. La *humanitas* reside, por lo tanto, no en la estricta racionalidad desprovista de emoción, sino en la *irracionalidad* entendida como lo pasional, sin connotación negativa, como aquello que está en el origen de y posibilita lo racional, sin serlo. Esa potencia de amor nos inflama inquietud por el mundo, extrayéndonos de nuestra individualidad y poniéndonos en relación con el Otro. Da a luz a nuestra existencia como individuos, así como también engendrará su matriz a nuestros descendientes. Incluso nos ha regalado el lenguaje para poder dar nombre a cada objeto, a cada criatura, y poder así conocerlas y reconocerlas; amar al mundo en sus infinitas singularidades.

Es la pasión amorosa y no la racionalidad abstracta lo que nos hace humanos. No obstante, tradicionalmente se ha considerado al hombre como animal racional, potenciando su parte lógica y censurando su parte emotiva, de tal modo que se ha mutilado su plenitud y se lo ha abocado a la guerra con sus entrañas, al eterno conflicto del *soma-sema*. Durante siglos, nuestras éticas y nuestras morales han intentado silenciar las pasiones y los instintos, considerando que son la parte más oscura de nuestro ser, aquello que nos degrada y nos

acerca más a los animales que a los dioses. Sin embargo ¿podemos afirmar que el rasgo más característico de lo divino ha sido y es la razón pura? ¿Acaso han caído en el olvido los dioses del panteón griego y romano? ¿Es que hemos renegado por siempre de aquel Dios que se definía como Amor?<sup>113</sup> Erróneamente se ha querido acallar la voz que nos grita que el pensamiento comienza en el corazón. Y como ya advirtió Blaise Pascal, «*le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point.*».

En efecto, de entre todas las pasiones es el amor la que más nos afecta, la que más nos concierne como seres humanos. Es el sentimiento que traspasa nuestro mundo y que gobierna también el universo ariostesco. Si Angélica la Bella, como símbolo de la belleza y de lo femenino, es el *motor primus* de esta *macchina*, el amor es la sustancia que engrasa sus mecanismos y los fluidifica, los conserva. Una pasión amorosa, no obstante, que puede llegar a convertirse en *pazzia*, siendo la del conde Orlando un caso excepcional y extremo. Una hipérbole literaria con la que, sin embargo, no resulta difícil identificarse, pues al hecho de perder la cabeza por amor ni el mismo Ariosto escapa:

Chi salirà per me, madonna, in cielo  
a riportarne il mio perduto ingegno?  
che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo  
che'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.  
Né di tanta iattura mi querelo,  
pur che non cresca, ma stia a questo segno;  
ch'io dubito, se più si va sciemandò,  
di venir tal, qual ho descritto Orlando.  
Per riaver l'ingegno mio m'è avviso  
che non bisogna che per l'aria io poggi  
nel cerchio de la luna o in paradiso;  
che'l mio non credo che tanto alto alloggi.  
Né' bei vostri occhi e nel sereno viso,  
nel sen d'avorio e alabastrini poggi  
se ne va errando; et io con queste labbia  
lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia.

(XXXV, 1-2)<sup>114</sup>

El *Furioso* ofrece así una imagen del hombre como criatura voluble, dominada por las pasiones, que vive en un mundo en el que la locura no es ya la excepción sino la norma,

---

<sup>113</sup> Nos referimos al Dios cristiano definido en el Nuevo Testamento como Amor: «*Dios es amor*» (1 Jn 4, 8). Concepción que recoge asimismo Ariosto en su poema: «*Al finir del camino aspro e selvaggio, / da l'alto monte alla lor vista ocorre / la santa terra, ove il superno Amore / lavò col proprio sangue il nostro errore*» (XV, 94. 5-8).

<sup>114</sup> Otros ejemplos de la identificación entre poeta y héroe pueden encontrarse en IX, 1-2 y XXIV, 3.

como señalaba por los mismos años Erasmo de Rotterdam. En consecuencia, Ariosto en su poema responde de forma implícita a la pregunta por la esencia del hombre definiéndolo como *animal pasional*. Es en su locura y en sus desvaríos donde cabe buscar la esencia del ser humano, pues lo más común en él no es la sabiduría, la prudencia, ni la medida —como tradicionalmente se ha aspirado y pretendido—,<sup>115</sup> sino la insensatez, la inconstancia y la emoción. Sincero, el poeta ferrarés señala con su poema, el *Orlando furioso*, al más común de entre los hombres, que no es por más tiempo el filósofo ni el sabio, sino el loco<sup>116</sup>, al que convierte expresamente, como apuntó De Sanctis, en su héroe protagonista.<sup>117</sup> Así,

Si Ariosto y Boscán remiten al juicio universal de los sabios, no lo hacen para someterse dócilmente a su autoridad, sino al contrario para afirmar una posición distinta que deja en entredicho la superioridad misma del sabio [...] el amor exaltado es insania y furor, pero el poema de Ariosto se empeña en mostrar que nada nos ata más a la vida que la pasión amorosa. A pesar de la crisis de locura sufrida por el héroe, es evidente que el *Orlando furioso* promueve un discurso en defensa de las pasiones, pues sin ellas no habría ni placer de amor ni creación. (Güntert, 1993:402).

Sin embargo, a pesar de esta defensa manifiesta de lo pasional, no debemos de caer tampoco en la tentación de considerar que Ariosto aboga por la emoción ciega. En primer lugar, no podemos omitir el hecho de que el desenlace del poema pende de la reinstauración del juicio a Orlando y su regreso a la cordura, y en segundo lugar, y más significativo, la Razón desempeña un papel indispensable dentro del texto. Entendida como prudencia y medida, en sintonía con la ética aristotélica del *mesotes*, es contrapuesta al desenfreno y la locura, siendo presentada, en consonancia, como único antídoto posible a los excesos insanos de la pasión amorosa, apareciendo en el texto bajo la forma del hada Logistila<sup>118</sup>, consejera y aliada de los caballeros.

---

<sup>115</sup> Los orígenes de esta concepción del hombre como animal racional deben buscarse en el Pensamiento Clásico, sobre todo en las reflexiones de Platón entorno a la figura del sabio y en las de Aristóteles y su formulación del *ζῷον λογικόν*. Unas teorías que, tras pasar por el tamiz de Santo Tomás de Aquino en la Edad Media, fueron retomadas y reformuladas en el Renacimiento. Finalmente ya en el s.XVII, el racionalismo cartesiano dio su expresión más emblemática a esta noción bajo la sentencia «*cogito ergo sum*».

<sup>116</sup> Hacemos uso del término 'loco' en el sentido de apasionado, instintivo, voluble e irreflexivo.

<sup>117</sup> «*Il protagonista non è il savio Orlando, ma Orlando matto e furioso*» (De Sanctis, 1983: 562).

<sup>118</sup> Como otros nombres del *Furioso* el suyo es también un juego de palabras cargado de significado que deriva del término griego *lógos*. Este hada es la hermana repudiada de Alcina (y de Morgana), a la que, han arrebatado las tierras y han expulsado de su isla. Reside significativamente en un territorio apartado y escondido, al que se accede por un camino áspero y duro que queda a mano *derecha* (cfr. VI, 55) donde se erige su palacio, que en lugar de estar plagado de falsas opiniones y espejismos, o relucir artificialmente como el oro —como el de su



Pero existe, además, otro elemento que refuerza esta formulación ariostesca según la cual sólo el buen uso de la razón puede protegernos del *rischio di errare* y evitarnos caer en el *error*. Se trata del ya nombrado *anillo de Angélica*, que aparte de volver invisible a quien se lo pone en la boca, colocado en el dedo, tiene el poder de proteger contra los hechizos y mostrar las cosas en su verdadera esencia.<sup>119</sup> Recordemos que este anillo es el único capaz de desnudar a Alcina ante los engañados ojos de Rugero y mostrarla en su despojada fealdad.<sup>120</sup>

Aunque Ariosto otorga un protagonismo manifiesto a la locura y el desenfreno, colocándolos en el centro del poema y haciendo girar el resto de tramas y personajes a su alrededor, el papel y el significado concedidos a la Razón no deben de ser infravalorados. Al fin y al cabo es la presencia de la Razón la que permite la reanudación de la historia y su feliz desenlace, y la que salva a los héroes de las situaciones comprometidas (ya sea mediante un anillo mágico, libros, cuernos u otros dones y consejos). Ella, en definitiva, es uno de los atributos definitorios de Orlando, en busca del cual viaja Astolfo hasta la Luna, con el objetivo de reparar el desbarajuste que su pérdida había causado. No casualmente, el universo ariostesco permanecerá inmerso en el frenético desequilibrio hasta que se complete esta *Quête* y el juicio perdido sea recuperado y devuelto a su amo.

Por consiguiente, aunque el *Orlando furioso* hace una apología de las pasiones como algo inherente y esencial a la naturaleza del ser humano, no podemos olvidar tampoco que Ariosto nos muestra una Razón que, aunque ya no es sostenida como garantía absoluta y pauta ética modélica y autárquica, sigue siendo entendida como virtud, como vehículo de la verdad y como la facultad redentora del hombre; guía, amiga y aliada contra las trampas epistemológicas y las tentaciones sensitivas. La propuesta de Ariosto pasa, en último término, por la unión armónica entre ambas potencias humanas, la razón y la pasión, que no deberían ser por más tiempo contrapuestas ni enfrentadas –entendiendo que las dos forman parte de un mismo impulso de vida, y que se proyectan y retroalimentan

---

hermana Alcina, hada de las falsas apariencias–, brilla como el sol, emanando de sus muros un reflejo que no deslumbra, sino que ilustra (cfr. X, 58-59).

<sup>119</sup> «*Oh quante sono incantatrici, oh quanti / incantator tra noi, che non si sanno! / che con lor arti uomini e donne amanti / di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno. / Non con spirti costretti tali incanti, / né con osservazion di stelle fanno; / ma con simulazion, menzogne e frodi / legano i cor d'indissolubil nodi. // Chi l'anello d'Angelica, o più tosto / chi avesse quel de la ragion, potria / veder a tutti il viso, che nascosto / da finzione e d'arte non saria. / Tal ci par bello e buono, che, deposto / il liscio, brutto e rio forse parria*» (VIII, 1; 2. 1-6) [énfasis mío].

<sup>120</sup> Cfr. VII, 64-74.

mutuamente—. Tan falaz es pensar al hombre desde el puro racionalismo, como absurdo sería pensarlo desde la estricta afectividad. La reconciliación de ambas facultades de la esencia humana es una cuestión de necesidad ontológica, tanto para la felicidad del ser humano como individuo, como para la convivencia de las sociedades y grupos.



El retrato del *animal pasional*. Éste es en definitiva el gran tema del *Orlando furioso*. A raíz de todo ello, consideramos el texto italiano como un tratado de las pasiones, lo que nos lleva a renombrarlo como *poema de las pasiones*. Le otorgamos así al clásico italiano una entidad que va más allá del ámbito literario, para considerarlo también una obra clave en la Historia del Pensamiento, una constatación que nos obliga a poner la obra en relación con el momento histórico en el que fue producida y su correspondiente contexto cultural.

Efectivamente, ante la fallida de la razón como garantía última de conocimiento y facultad omnipotente, surge en el contexto del Renacimiento y el humanismo la visión de un hombre más “humano”, tocado y traspasado por las pasiones y los afectos. Teniendo presente este contexto ideológico, la locura del héroe protagonista, motivo central de la historia, ya no podrá ser abordada de manera independiente como trama o acción principal del poema. La piedra angular de esta interpretación, como veremos en los capítulos que siguen, se halla en la interrelación entre ironía y locura. Una simbiosis que tiene su origen, como analizaremos, en la Edad Media, en el marco de la literatura popular, las representaciones festivas y el folklore; generándose, finalmente, en el Renacimiento, un vínculo inextricable entre estos dos elementos —esenciales, como hemos visto, en el poema de Ariosto—. La ironía y la figura del loco conformarán así una alianza que servirá para denunciar los vicios y los pecados del hombre, generándose, en el contexto del humanismo una interesante paradoja: si lo que caracteriza al ser humano es la locura y no la razón, es decir, si todo el mundo está loco, la locura pasa a ser irónicamente el patrón normal de conducta, el más propio del hombre, concibiéndose la existencia humana como una *historia de locos*, enlazando también con la imagen medieval del *mondo alla rovescia*<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Cfr. Klein (1982: 393-408).

Es en este contexto que se publican obras como la *Narrenschiff* (1499) de Brant o el *Encomium Moriae* (1511) de Erasmo. Textos que disfrutaron de un gran éxito en aquel momento histórico en el que se reivindica por vez primera el derecho a la locura, a las pasiones, poniendo en duda la supremacía de la razón como garantía infalible de conocimiento, constatando, en consecuencia, el fracaso del querer a un hombre estrictamente racional –la misma idea de fondo que aparece en el *Furioso*–. Se apuesta, por el contrario, por el *ingegno*, pues inversamente a lo que los descendientes del racionalismo hemos creído durante tanto tiempo, no es el intelecto lo que hace inmortales a los hombres, sino el *ingegno*; esa intuición poética y creadora que no puede explicarse racionalmente y que entraña siempre un punto de locura.<sup>122</sup> Una noción que quedó ya formulada en la Época Clásica en el célebre «*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*».<sup>123</sup> Una idea sobre la que reflexiona también Corrado Bologna:

Il *Furioso* scompagina il quadro testuale e socioculturale, irrompendo sulla scena non solo con nuove, geniali modulazioni della materia ormai topica e con una dirompente forza retorico-stilistica e, specialmente diegetica, ma altresí con l'insistenza sul nuovo elemento della *Follia*. Tema capace di sostenere con ironica lievità intellettuale un'allegorizzazione sul mondo eroico-cavalleresco, e anzi sul Mondo intero, e per di piú del tutto consono alla mutata situazione della cultura europea: si pensi almeno all'ellegantissimo archetipo del ricco filone umanistico-rinascimentale, l'*Encomium moriae* erasmiano, che esce presso Gourmont nel 1510, quindi da Manuzio, accedendo una moda che si fa presto maniera, dal *De triumpho Stultitiae* di Faustino Perisauli (1524) all'*Ospedale dei pazzi incurabili* di Tomasso Garzoni (1586). (Bologna, 1998: 54-55).

Si nuestra hipótesis interpretativa se demuestra como cierta, cabría leer el *Furioso* como un texto perteneciente a toda una corriente de pensamiento, integrante de una visión antropológica propia del Renacimiento y de la filosofía humanista, situando así Ariosto al lado de autores como Erasmo de Rotterdam o Leon Battista Alberti. De ser así, el gran poema del poeta ferrarés no debería leerse de un modo aislado como exclusiva manifestación literaria, sino que se entendería a partir de todo un proyecto ideológico, circunscribiéndose dentro de una forma de pensar y de concebir al hombre propios de una

---

<sup>122</sup> No es casual, por lo tanto, que Ariosto emplee concretamente el término *ingegno* para referirse a su perjudicado juicio: «*Chi salirà per me, madonna, in cielo / a riportarne il mio perduto ingegno?*» (XXV, 1. 1-2) [énfasis mío].

<sup>123</sup> Idea aristotélica recogida por Séneca en esta famosa sentencia. Cfr. Séneca. *De tranquillitate animi*. 17. 10-12.

época, y de la cual el *Orlando furioso* sería a nivel conceptual una de tantas manifestaciones, aunque sea indudablemente única y genial a nivel literario: «*E qui è il meraviglioso del genio ariostesco, rappresentare un mondo così straordinario con semplicità e naturalezza.*» (De Sanctis, 1983: 549).

Sin más dilaciones, adentrémonos en profundidad en el inigualable poema que canta el furor entrañable de los hombres que los hace ser los seres humanos que son, tomando como cicerone la siguiente pregunta: ¿por qué concibió Ariosto el *Orlando furioso* desde la ironía, y cuáles son la dimensión y el significado últimos de dicha propuesta?

SEGUNDA PARTE:

EN LA ENCRUCIJADA ENTRE LOCURA MEDIEVAL,  
IRONÍA RENACENTISTA Y HUMANISMO



## Nota introductoria

Desire doubled is love,  
love doubled is madness.

(Prodicus, s.V. d.C.)<sup>124</sup>

Efectivamente, como recoge esta máxima de Prodicus –de la que nos servimos para sintetizar el análisis desarrollado en el capítulo precedente–, la locura, en tanto que *non-locus*, es presentada en el *Furioso* como la consecuencia extrema de un deseo frustrado, como el último eslabón de un enamoramiento obsesivo, en definitiva, como el desgarrador efecto de comprometer la propia existencia persiguiendo una falsa esperanza. Así, concebida como una ascensión descontrolada en el interior de la dialéctica del deseo, la locura traza una dinámica espiral y concéntrica que, acelerada por su propia cadencia, se convierte en un torbellino que centrifuga al sujeto deseante hasta expulsarlo de sí mismo.

Una vez identificada la dinámica de la locura en el *Orlando furioso*, desde la perspectiva del *poema de las pasiones*, nos adentramos ahora en la segunda parte de la tesis. Bajo el título, «En la encrucijada entre locura medieval, ironía renacentista y humanismo», nos disponemos a acotar y afinar el análisis del clásico italiano para proponer una nueva lectura del mismo, apoyando nuestra hipótesis interpretativa en el carácter ambivalente del texto, un rasgo esencial que nos llevará a considerar el poema como una amalgama medievo-renacentista que escapa a las clasificaciones cronológicas tradicionales. El objetivo último es poner de manifiesto el carácter moderno y rompedor de la obra de Ariosto que se distancia de la tradición al mismo tiempo que se insiere en ella, combinando elementos de la literatura medieval con motivos de la literatura clásica, a la vez que los cuestiona mediante un punto de vista irónico, en sintonía con el pensamiento humanista. Y en el seno de esta particular composición del texto italiano encontramos un concepto que podemos calificar de esencial, puesto que actúa a modo de bisagra posibilitando justamente en sus versos la articulación del mundo antiguo con el mundo moderno. En efecto, nos referimos a la locura del héroe protagonista.

---

<sup>124</sup> Este aforismo fue compilado por Joanes Stobaeus en su *Antología de extractos, sentencias y pretextos* (4.20.65).

Por ello, en la segunda parte de la tesis nos disponemos a desarrollar el análisis del furor de Orlando, tanto en el ámbito de la construcción textual, a propósito del episodio del *impazzimento*, como en el ámbito más conceptual, analizando la noción de locura presente en el poema. Con tal propósito, esta segunda parte, tal y como hemos anunciado en el prefacio, se encuentra dividida en dos grandes secciones. En la primera de ellas, titulada «Análisis del episodio del *impazzimento* de Orlando: Una locura de tipología medieval», examinaremos cómo Ariosto dibuja la locura del conde a partir de los modelos medievales de *folie littéraire*. Con este objetivo veremos, en primer lugar, el poder performativo de la palabra y del relato como los desencadenantes directos de la salida de vía del héroe. A continuación, una vez estallada la locura, observaremos cómo se produce esta transformación de *Orlando saggio* a *Orlando pazzo* reproduciendo los esquemas de la *locura amorosa caballeresca*, destacando como fuente principal *Le Roman de Tristan*. Finalmente, constataremos cómo el propio Orlando se convierte en modelo ejemplar de *fou littéraire* para la tradición posterior. Para la construcción de esta sección de la tesis tomaremos como estudios de referencia los de Laura Borràs Castanyer, *Més enllà de la raó. Formes de follia a l'Edat Mitjana* (1999); Pio Rajna, *Le Fonti dell'Orlando furioso* (1975) y de Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà* (1990).

En la segunda sección, a la que hemos llamado «El furor humanista de Orlando y la ironía ariostesca», procederemos al análisis conceptual de la locura, caracterizada en el texto concretamente como *furor*, indagando en primer lugar, en los motivos, el significado, y las implicaciones de la elección de dicho término para la composición del malogrado epíteto del conde, *Orlando il furioso*. En el apartado siguiente, volveremos la vista sobre el contexto filosófico y literario que vio nacer al *Furioso*, marcado por intensos debates de tinte neoplatónico acerca de los furores y la pasión amorosa, debates que fueron determinantes para la construcción de la noción de locura postulada por Ariosto en su poema. Esta constatación nos llevará a hablar del poeta de Ferrara como de un artista en la línea del pensamiento humanista. Y finalmente, tendremos ocasión de ver la estrecha relación que se estableció entre locura e ironía en el Renacimiento; un interesante vínculo del que el *Furioso* fue uno de sus exponentes más destacados. Será precisamente aquí donde culminaremos nuestra investigación, identificando la naturaleza y el significado del tono irónico del poema como la clave interpretativa de todo el texto.



I. EL *IMPAZZIMENTO* DE ORLANDO:  
UNA LOCURA DE TIPOLOGÍA MEDIEVAL



5. La palabra y el relato  
como desencadenantes del furor de Orlando



–¿Ya no te he dicho –respondió don Quijote– que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente *las señales* de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, *de cuya pesadumbre se volvió loco*, y arrancó árboles, enturbió las aguas de las fuentes, mató a pastores, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura?

*Don Quijote de la Mancha*, I, 25<sup>125</sup>

Tal y como señala Cervantes en este explícito fragmento del *Quijote*, Orlando se volvió loco «cuando halló en una fuente *las señales* de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro». El desencadenante directo de la fatídica metamorfosis debe buscarse, efectivamente, en las nombradas *señales*; unos textos y signos de carácter erótico-amoroso cuyo receptor accidental será Orlando. Así da comienzo el magnífico artificio literario que desembocará en el furor del más grande.

La causa subyacente ya la conocemos: un amor insano y obsesivo no correspondido. Aunque desde el inicio del poema sabe el lector –bien se encarga Ariosto de apuntarlo–<sup>126</sup> que Angélica no se entregará a Orlando, como suele suceder en estos casos, el paladín es precisamente el último en enterarse de su infortunio, y la amargura de esta verdad tardía golpeará, sorpresiva, su cabeza como una piedra rampante. Es el dolor que genera el conocimiento inesperado cuyo contenido hubiera sido preferible no descubrir.<sup>127</sup> Por eso es feliz el ignorante, y por eso, también, queman las palabras en los labios certeros.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Énfasis mío.

<sup>126</sup> Muestras del desprecio de Angélica hacia Orlando se observan, por ejemplo, en XII, 27: «*Non sa stimar chi sia per lei migliore, / il conte Orlando o il re dei fier Circassi. / Orlando la potrà con più valore / meglio salvar nei perigliosi passi: / ma se sua guida il fa, sel fa signore; / ch'ella non vede come poi l'abbassi, / qualunque volta, di lui sazia, farlo / voglia minore, o in Francia rimandarlo*».

<sup>127</sup> Éste es justamente uno de los temas recurrentes de la ironía de Ariosto: la verdad que es preferible no conocer. Uno de los episodios ejemplares de este motivo es la *storia del nappo* protagonizada por Rinaldo, quién, observemos, prefiere no beber y mantenerse en la ignorancia que arriesgarse a conocer la verdad de la

La epistemología, como la moral, es un asunto humano circunscrito al lenguaje, a la palabra. En calidad de vehículo de conocimiento, esta unidad de morfemas y fonemas transmisora de significantes, pero también de equívocos, puede convertirse en un arma punzante mucho más letal que las saetas de Cupido. Haciendo gala nuevamente de su ingenio narrativo, traza Ariosto una doble pirueta con el poder performativo del lenguaje, las consecuencias del acto de lectura y el fenómeno de la intratextualidad: «*Der Orlando furioso* [...] *stellt ein einziges Netz von intertextuellen und intratextuellen Bezügen dar, die ihr semantisches Analogon in einer auffälligen Häufung der Begriffe des Schreibens und des Lesens, der Schrift und der Lektüre, haben.*»<sup>129</sup> (Moog-Grünwald, 1999: 113); presentando la palabra como catalizador de una locura fulminante, y el relato, en tanto que metaficción, como potencia destructora de la identidad del individuo.<sup>130</sup>

Un papel de la palabra como desencadenante directo de la *pazzia* de Orlando que no podemos desvincular del contexto filosófico y cultural en el que la obra se insiere y la concepción que se sostenía en el período acerca de la magia y el poder performativo del lenguaje:

La magia [...] allude sempre al potere creativo dell'uomo rinascimentale, alla sua possibilità di intervento sul mondo. L'uomo è criatura di Dio ma è anch'egli creatore, in quanto repropone nella sua realtà l'atto divino della creazione del mondo, che avvenne per mezzo di parole. L'aspetto forse più precipuamente umano della

---

posible infidelidad de su mujer: «[...] - *Ben sarebbe folle / chi quel che non vorria trovar, cercasse. / Mia donna è donna, ed ogni donna è molle: / lascian star mia credenza come stasse. / Sin qui m'ha il creder mio giovato, e giova: / che poss'io migliorar per farne prova? // Potria poco giovare e nuocer molto; / che 'l tentar qualche volta Idio disdegna. / Non so s'in questo io mi sia saggio o stolto; / ma non vo' più saper, che mi convegna. / Or questo vin dinanzj mi sia tolto: / sete non n'ho, né vo' che me ne vegna; / che tal certezza ha Dio più proibita, / ch'al primo padre l'arbor de la vita*» (XLIII, 6. 3-8; 7). Examinaremos la estructura y el significado de este episodio en el capítulo diez, «La ironía ariostesca» (cfr. pp. 207 y ss.).

<sup>128</sup> Ejemplifican esta urgencia de la verdad los cuatro primeros versos de la letrilla satírica de Francisco de Quevedo titulada «La pobreza. El dinero»: «*Pues amarga la verdad, / quiero echarla de la boca; / y si al alma su biel toca, / esconderla es necesidad.*».

<sup>129</sup> El *Orlando furioso* establece una red incomparable de relaciones intertextuales e intratextuales que encuentran su equivalente semántico en una reiteración acumulativa del acto de escribir y el acto de leer, de la escritura y de la lectura [trad. mía].

<sup>130</sup> Excelso ejemplo de este peligro representa, en la literatura de tradición española, la figura de don Quijote de Miguel de Cervantes, cuyo antecedente directo fuera posiblemente, como veremos en el último capítulo de esta sección, el Orlando de Ariosto: «*Es pues de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso – que eran los más del año –, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; [...] Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, [...] En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se cegó el cerebro de manera que vino a perder el juicio.*» (Don *Quijote de la Mancha*. I. «capítulo primero»).

creatività si esplica infatti nel linguaggio, nell'uso della parola, nella comunicazione; molti umanisti elaborarono una nuova concezione della lingua, mutevole e versatile, vedendola como il luogo per eccellenza in cui si estrinsecava la creatività umana. [...] Secondo Picatrix, le parole in sé hanno potere magico, sono in grado di trasformare il mondo. [...] [y de hecho, ya] un'infinità di miti dell'antichità trasmettono proprio l'efficacia della stretta connessione tra la parola e la magia nonché la sua origine semi-divina. [...] Al centro esatto del poema, nell'episodio del furioso Orlando, il narratore spinge infine la rappresentazione del potere magico delle parole, scritte ed orali, fino alla loro associazione con la pazzia. (Giannetti Ruggiero, 2001: 150-151)

Hemos de tener presente, por lo tanto, la vinculación existente entre magia y lenguaje al examinar las consecuencias que acarrearà a Orlando la recepción de los textos. Así, en este episodio, tanto la lectura de los escritos como la escucha del relato oral ejercen sobre el paladín un efecto de hechizo o encantamiento. Un fenómeno que en el Renacimiento estaba lejos del carácter despectivo que le atribuimos hoy en día, estando contrariamente vinculado con la filosofía y el saber. En este sentido, no podemos pasar por alto que «*al tempo dell'Ariosto la distinzione, che si opera modernamente, tra la magia e la scienza o la magia e la conoscenza razionale non era così ovvia. Le due si intersecavano e si confondevano [...]*» (Giannetti Ruggiero, 2001: 159), de modo que se equiparaba, por ejemplo, al mago con el hombre sabio. De hecho, el interés por lo maravilloso formaba parte del patrimonio cultural común de la época –presente en Marsilio Ficino, Giovanni Pico, Giordano Bruno, Tommaso Campanella...–, que consideraba a la magia como complementaria de la filosofía natural, siendo una herramienta que permitía no sólo conocer el mundo, sino también interpretarlo. En consecuencia, la presencia de lo mágico en el *Furioso*, como uno de sus elementos esenciales y estructurales –tal como señala Giannetti Ruggiero en su artículo–,<sup>131</sup> no puede explicarse exclusivamente por la herencia de la materia proveniente de la literatura medieval –ya sea artúrica o carolingia–, sino que debe atribuirse asimismo «*all'ambiente, ai circoli letterari e al pensiero filosofico del periodo in cui l'Ariosto scrisse la sua opera maggiore.*» (2001: 149).

Teniendo estas consideraciones presentes, comencemos el análisis del *impazzimento* de Orlando. Por sus características y evolución, hacemos una propuesta de lectura del mismo a partir de tres estadios diferenciados y consecutivos.

---

<sup>131</sup> Recordemos la constante presencia de magos, hadas, nigromantes, libros de hechizos, armas y lugares encantados en el texto de Ariosto.

### 5.1. Los tres estadios del *impazzimento*

Como analizaremos a continuación, estamos frente a un proceso de *impazzimento* cuyo desarrollo presenta una estructura tripartita que podemos asimilar al hecho narrativo: de este modo, en primer lugar, se produce la generación de los textos; a continuación, la lectura y su interpretación; y finalmente, el borrado de los mismos. Tres fases que se corresponden respectivamente con los cambios de estado sufridos por Orlando con relación a la adquisición del conocimiento: la ignorancia previa, el autoengaño y la negación, y por último, la verificación del contenido y la consecuente pérdida del juicio.

#### a) Primer estadio: la génesis literaria y la ignorancia

En el canto XIX Angélica se entrega a un infante y a la carnalidad pagando el precio de su desaparición del poema. Para testimoniar su presencia y su dicha y combatir el olvido ante su inminente marcha, deja constancia del amoroso intercambio con Medoro estampando su felicidad en los árboles, en la gruta y en la casa cómplices de su pasión, grabando por doquier mil notas, lazos y nudos con sus nombres:

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto  
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,  
v'avea spillo o coltel subito fitto;  
così, se v'era alcun sasso men duro:  
et era fuori in mille luoghi scritto,  
e così in casa in altritanti il muro,  
Angelica e Medoro, in varii modi  
legati insieme di diversi modi.

(XIX, 36)

La primera fase de este ardid literario<sup>132</sup> se inicia, por lo tanto, con la elaboración de unos hipertextos (notas, símbolos y un poema) en el interior del hipotexto al que pertenecen y

---

<sup>132</sup> Para un análisis más detallado de este episodio (fuentes, modelos e intertextualidad) cfr. Millicent (1993) y Weaver (1973). En sus artículos se pone de relieve, por ejemplo, la inversión que realiza Ariosto del motivo de la escritura de notas amorosas en los árboles. Un *topos* que tradicionalmente era protagonizado por un pastor-amante –varón– que era movido a la escritura por su deseo insatisfecho. Sin embargo, en el *Furioso* es una mujer la que realiza las inscripciones para constatar irónicamente la satisfacción del deseo consumado.



refieren –el *Furioso*–.<sup>133</sup> De este modo, cuchillo en mano, al producir literatura en el interior de su mundo ficcional, Angélica y Medoro se convierten en una instancia narrativa cuyos destinatarios directos no son los lectores de Ariosto sino sus compañeros de aventuras. Se transforman, con este gesto, en particulares coautores de unos escritos que recogen lo sucedido en el decurso de su propia trama con el objetivo de que el mensaje pueda ser leído por el resto de personajes de su universo ficcional. Un acto de escritura especular que otorga, además, una identidad a *esos* árboles, a *esa* cueva y a *ese* albergue, que de ahora en adelante, se distinguirán de los demás del poema por ser aquellos en los que se han amado Angélica y Medoro. Una distinción que Ariosto reconoce y de la cual advierte al lector del *Furioso*, cuando un *inocente* Orlando llega al lugar tras errar dos días a lomos de un caballo desbocado,<sup>134</sup> convirtiéndose en el lector accidental –pero también en receptor ideal– de los amorosos mensajes:

*Lo strano corso che tenne il cavallo  
del Saracin pel bosco senza via,  
fece ch'Orlando andò duo giorni in fallo,  
né lo trovò, né poté averne spia.  
Giunse ad un rivo che pareva cristallo,  
ne le cui sponde un bel pratel fioria,  
di nativo color vago e dipinto,  
e di molti e belli arbori distinto.*

[...]

[Orlando] *Volgendosi ivi intorno, vide scritti  
molti arboscelli in su l'ombrosa riva.  
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,  
fu certo esser di man de la sua diva.  
Questo era un dì quei lochi già descritti,  
ove sovente con Medor veniva  
da casa del pastore indi vicina  
la bella dona del Catai regina.*

(XXIII, 100; 102) [énfasis mío]

Una puntualización en los cuatro últimos versos que permite al lector del *Furioso* obtener una posición privilegiada: la del conocimiento. Con este guiño de Ariosto, mediante la intratextualidad, identificamos de inmediato el lugar, los escritos y, lo que es más importante, los hechos a los que éstos remiten, que son sin embargo absolutamente ignotos para el recién llegado Orlando. A partir de un único verso, sabemos que ha llegado el canto

<sup>133</sup> El establecimiento de dichas categorías se ha realizado tomando como estudio de referencia los *Palimpsestes* de Genette. Cfr. Genette (1989: 14).

<sup>134</sup> Sobre la metáfora del caballo desbocado remitimos a la nota n.67 (p. 42).

en el que va a ser narrado lo que hasta el momento de Orlando nunca se ha dicho: es ahora cuando el conde perderá el juicio.

Por este giro inesperado de la historia el conde desempeñará un doble rol: será actor y receptor simultáneo de la trama en la que participa, siendo él el único que desconoce lo sucedido, así como también lo que va a suceder. De esta manera, mediante una fina ironía trágica,<sup>135</sup> queda emparentado Orlando con el ciego Edipo.<sup>136</sup> Salvo él, tanto el narrador-poeta (Ariosto), como los coautores del texto (Angélica y Medoro), como el pastor del albergue y los lectores del *Furioso* están todos al corriente de lo sucedido. Partiendo de este primer estado de inocencia –del que el poeta nos ha excluido– da comienzo el segundo estadio, el de la hermenéutica y la negación.

#### b) Segundo estadio: la hermenéutica y la negación

Tanto tiempo a la búsqueda y captura de la más bella siempre en fuga, la encuentra finalmente Orlando en el canto XXIII transformada en literatura. Frente al conde se erigen árboles plagados con decenas de signos lingüísticos que contienen el nombre de Angélica y que lo asaltan y lo fuerzan a la lectura. Por doquier está inscrita su seña. El señor de Anglante, golpeado por el desconcierto, se adentra en el maculado bosque del que cada árbol es una página, convertido el *liber naturae* en *liber amoris*.

En esta segunda fase del *impazzimento* tiene lugar, en consecuencia, una nueva transformación de los roles de los personajes en relación con el proceso de escritura y recepción. Si en el primer estadio hemos visto cómo Angélica y Medoro se convertían en coautores voluntarios de un hipertexto, ahora Orlando se convierte en su lector fortuito. De este modo, tras la escritura, comienzan ahora la lectura y la ardua interpretación:

---

<sup>135</sup> Como bien señala el teórico de la ironía D. C. Muecke (1982: 81): «*Dramatic Irony appears whenever the audience sees a character confidently unaware of his ignorance.*».

<sup>136</sup> En esta línea, Tiresias pronuncia el siguiente lamento en *Edipo re*: «*Abimè! Come è terribile conoscere, quando la conoscenza non giova a chi la possiede.*» (vv. 316-317). Nos hemos decantado por la versión italiana del clásico porque refleja mejor el sentido del conocimiento nocivo que aquí contemplamos. Nótese la diferencia con la traducción al castellano realizada por José Alemany Bolufer (1980): «*Cuán funesto es el saber cuando no proporciona ningún provecho al sabio.*» publicada en Sófocles (1980). *Siete tragedias*, 2ª ed. México: Editores Mexicanos Unidos.

Angelica e Medor con cento nodi  
legati insieme, e in cento lochi vede.  
Quante lettere son, tanti son chiodi  
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.  
Va col pensier cercando in mille modi  
non creder quel ch'al suo dispetto crede:  
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,  
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

(XXIII, 103)

Si en otro canto nos advertía Ariosto de «[...] *che'l miser suole / dar facile credenza a quel che vuole*» (I, 56. 7-8), en este otro pasaje somos testigos de cómo se esfuerza el paladín por negar una evidencia que de ser cierta –e indudablemente lo es– modificará su estado del más sabio al más ingenuo: mientras él la amaba sin descanso, abandonando sus obligaciones como caballero y traicionando su pacto de fidelidad con Carlomagno, ella lo ha ninguneado uniéndose a un infante, y para más inri lo ha dejado escrito a la vista de todos. No puede concebirse mayor deshonra para Orlando. Así lo constata Ariosto en las estrofas 31 y 32 del canto XIX:

O conte Orlando, o re di Circassia,  
vostra inclita virtù, dite, che giova?  
Vostro alto onor dite in che prezzo sia,  
o che mercé vostro servir ritrouva.  
Mostratemi una sola cortesia  
che mai costei v'usasse, o vecchia o nuova,  
per ricompensa e guidardone e merto  
di quanto avete già per lei sofferto.  
Oh se potessi ritornar mai vivo,  
quanto ti parria duro, o re Agricanel  
che già mostrò costei sì averti a schivo  
con repulse crudeli et inumane.  
O Ferrau, o mille altri ch'io non scrivo,  
ch'avete fatto mille prove vane  
per questa ingrata, quanto aspro vi fôra,  
s'a costu' in braccio voi la vedesse ora!

(XIX, 31-32)

En una primera aproximación a los textos, el señor de Anglante se instala en la negación de la evidencia, tratando así de evitar el dolor que le generaría la asunción de la verdad. Y lo hace del único modo posible: aferrándose al carácter convencional del lenguaje, poniendo

de manifiesto la polémica relación entre éste y la realidad.<sup>137</sup> Un acto reflejo que llevará a cabo mediante tres hipótesis. Veámoslo detalladamente.

En primer lugar, «*ch'altra Angelica sia, creder si sforza, ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza*» (XXIII, 103. 7-8); es decir, se inventa una falsa coincidencia entre el nombre de su amada y el de la *supuesta* autora. Un argumento de corta vida que él mismo rebate instantes más tarde: «*Poi dice – Conosco io pur queste note*» (XXIII, 104. 1). Al identificar la caligrafía de *su* Angélica, Orlando ya no puede seguir negando su condición de *autora empírica* de los caligramas, y se ve obligado a forzar un poco más la interpretación, imaginando como segunda hipótesis que quizá “Medoro” sea la señal que ella ha escogido para mantener oculto su amor por él, al estilo de los trovadores y los poetas provenzales: «*Finger questo Medoro ella si puote: / forse ch'a me questo cognome mette*» (XXIII, 104. 3-4). Pero Ariosto, que nos ha hecho cómplices de la artimaña, puntualiza:

*Con tali opinion dal ver remote  
usando fraude a sé medesimo, stette  
ne la speranza il malcontento Orlando,  
che si seppe a se stesso ir procacciando.*

Ma sempre più raccende e più rinuova,  
quanto spenger più cerca, il rio sospetto:  
come l'incauto augel che si ritrova  
in ragna o in visco aver dato di petto,  
quanto più batte l'ale e più si prova  
di disbrigar; più vi si lega stretto.<sup>138</sup>

(XXIII, 104. 5-8; 105. 1-6)[énfasis mío]

Fulminante ironía de Ariosto que nos avisa de que Orlando se contenta con un autoengaño provisional –aparentemente eficaz–, basado en la no-correspondencia entre los nombres y sus referentes. Con esta convicción, abandona el héroe el bosque y llega a la gruta –nueva referencia intratextual–. En sus alrededores abundan más que nunca los nombres de los

---

<sup>137</sup> Una cuestión sobre la que se ha reflexionado ampliamente en la filosofía contemporánea y que encontramos de modo especial en pensadores como Derrida, Wittgenstein o Foucault, quien precisamente tiene una obra titulada *Las palabras y las cosas*.

<sup>138</sup> Los cuatro últimos versos de esta cita están hermanados con los dos primeros del siguiente canto: «*Chi mette il piè su l'amorosa pania, / cerchi ritrarlo, e non v'invieschi l'ale; / che non è in somma amor, se non insania, / a giudizio de' savi universale*» (XXIV, 1. 1-2). Ambos pasajes apelan a la imagen de la liga como metáfora del amor pernicioso, de la trampa pegajosa que más se adhiere cuanto más intenso es el intento de fuga. Una bella metáfora que recuerda también al mito platónico de las almas aladas, recogiendo la idea de que mientras el buen amor proporciona alas para ascender por el conocimiento, el mal amor es una red viscosa que atrapa y aleja de la virtud y la sabiduría.

amantes, pero es en la entrada misma de la cueva donde lo espera la palabra para golpearle en la otra mejilla y desmontar sus hipótesis interpretativas. Sin cubrir su rostro y con el corazón desprotegido avanza Orlando «*mesto*» hacia el siguiente asalto.

En esta ocasión, no se trata de sintéticas notas, lazos y pictogramas<sup>139</sup> símbolos de la unión, que pueden resultar ambiguos, sino que se trata de un ejercicio de retórica, de un poema de amor escrito por Medoro, que no sólo nombra, sino que, sobre todo, explicita su romance:

–Liete piante, verdi erbe, limpide acque<sup>140</sup>  
spelunca opaca e di fredde ombre grata,  
dove la bella Angelica che nacque  
di Galafron, da molti invano amata,  
spesso ne le mie braccia nuda giacque;  
de la comodità che qui m'è data,  
io povero Medor ricompensarvi  
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi:  
e di pregare ogni signore amante,  
e cavalieri e damigelle, e ognuna  
persona, o paesana o viandante,  
che qui sua volontà meni o Fortuna;  
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante  
dica: benigno abbiate e sole o luna,  
e de le ninfe il coro, che proveggia  
che non conduca a voi pastor mai greggia–.

(XXIII, 108-109)

Para cualquier otro caballero cristiano el mensaje habría permanecido oculto por estar éste escrito en árabe, manteniéndose, por lo tanto, el autoengaño. No es así para Orlando, conocedor de la lengua sarracena. Un conocimiento que anteriormente había sido su aliado entre las tropas enemigas<sup>141</sup> y que ahora, traicionero, es cómplice de la verdad que él niega,<sup>142</sup> volviéndose el conocimiento en su contra.

---

<sup>139</sup> A partir del análisis del término '*nod?*', atendiendo a un sentido literal y a su carácter explícito y figurativo, Millicent propone la siguiente lectura: «*We might therefore call her inscriptions 'coitograms' in their calligraphic mimesis of the love act they represent.*» (1993: 39), entendiendo las inscripciones más que como grafías, como trazos. Sobre la cuestión de las inscripciones de Angélica ver también Donato (1986: 53) y Moog-Grünwald (1999: 114).

<sup>140</sup> El primer verso del poema de Medoro nos conduce nuevamente a Petrarca, al asemejarse al verso de apertura del soneto CLXII del *Canzoniere*: «*Lieti fiori e felici, et ben nate herbe*».

<sup>141</sup> Cfr. IX, 5.

<sup>142</sup> Cfr. XXIII, 110.

De este cruel modo se disipan las dudas y avanza el dolor. Todavía desde la incertidumbre, el conde se aleja cada vez más de la sensatez y la prudencia subiendo con lentitud los peldaños que conducen a la locura, confundiendo irremediabilmente verdad y ficción.

Así, incrédulo, lee el poema «*tre volte e quattro e sei*» (XXIII, 111. 1) y en su perjudicada mente de lector de Medoro se transforman las palabras en imágenes, reconstruyendo visualmente el acto amoroso. Ante esta constatación se derrumban los fundamentos de su segunda hipótesis, obligándole a formular un tercer supuesto. En consecuencia, se tambalea todavía Orlando entre la duda y la esperanza, disponiendo de un último leño donde amarrarse antes de naufragar en el mar de su amargura.

Aceptada finalmente la identidad de la pareja, de *esta* Angélica y de *aquel* Medoro, persistiendo no obstante en la fase de negación, Orlando sustenta como única explicación plausible la falsificación de los signos; es decir, se fuerza a creer, en un último intento, que «[...] *possa esser che non sia la cosa vera: / che voglia alcun così infamare il nome / de la sua donna e crede e brama e spera, / o gravar lui d'insopportabil some / tanto di gelosia, che se ne pèra; / et abbia quel, sia chi si voglia stato, / molto la man di lei bene imitato*» (XXIII, 114. 2-8). Por lo tanto, en este tercer momento interpretativo –tras haber puesto en duda la identidad de la autora en un primer instante y a continuación, haber creído que “Medoro” era la señal literaria para referirse en realidad a “Orlando”–, la veracidad de los hechos sigue siendo cuestionada<sup>143</sup> bajo una presunta falsificación de la caligrafía.<sup>144</sup> En consecuencia, Orlando se demuestra como un lector incompetente incapaz de asumir el contenido de los textos a los que se enfrenta, precisamente por la desgarradora verdad que contienen.<sup>145</sup> Tal es su obcecación, que necesitará de la intervención del lenguaje oral y la anagnórisis de un objeto familiar para poder confirmar la veracidad de lo escrito.

---

<sup>143</sup> En este momento, como señala Moog-Grünewald (1999: 111), «[...] *die Hoffnung führt, der Wille folgt* [...]»; ([...] la esperanza guía, la voluntad le sigue [...]) [trad. mía].

<sup>144</sup> Cfr. (XXIII, 114).

<sup>145</sup> «Er [Ariosto] *stellte im vorzüglichsten Gedicht der Renaissance seinen Lesern vor Augen, dass die Vorstellungen des Nominalismus zwar irreduzibel sind, somit die Zeichen der Welt und die Welt der Zeichen arbiträr, dass aber über diese arbiträre Zeichenhaftigkeit der Mensch den Verstand verliert, ja ernster noch: seine Humanitas. Diese Einsicht trägt den Orlando furioso insgesamt sowie – als dessen Nucleus – die hier Rede stehende Episode des 'impazzimento d'Orlando'.*» (Moog-Grünewald, 1999: 109); (Ariosto, en el poema más excelso del Renacimiento, muestra a sus lectores que las representaciones del nominalismo son prácticamente irreducibles, y que, por lo tanto, son arbitrarios los signos del mundo y el mundo de los signos; y que, justamente por esta arbitrariedad de los símbolos, el ser humano pierde la cabeza, y lo que es más grave: su *Humanitas*. Esta noción sustenta el *Orlando furioso* en su conjunto así como el episodio del ‘*impazzimento d'Orlando*’, núcleo del texto y objeto de estudio de nuestro discurso.) [trad. mía].

En consecuencia, la culminación del trastornador acto de recepción no tendrá lugar hasta la llegada al albergue, una vez más, en un entorno en el que aparentemente debería encontrar reposo, y donde tiene lugar la última referencia intertextual. Allí, el pastor –nueva instancia narrativa–, con el único propósito de aliviar la visible pena de su nuevo huésped, le relata el romance del que fue testigo. El conde identifica rápidamente la historia contada con lo que él mismo había leído en los árboles y en la gruta. Es en este instante en el que oralidad<sup>146</sup> y escritura convergen en un único significado, cuando el paladín se ve abocado hacia la interpretación definitiva.

Pero el punto y final de esta hermenéutica lo pondrá el reconocimiento de un objeto. Se trata del brazalete que Orlando dio en prueba de su fidelidad a Angélica y con el que ella agradeció al pastor su acogida.<sup>147</sup> Así es cómo, en último término, referente, significado y significante se unen para disgregar la mente de Orlando: «*Questa conclusione fu la secure / che'l capo a un colpo gli levò dal collo*» (XXIII, 121. 1-2).

Una lógica secuencial que se repite, y no casualmente, en otro episodio del *Furioso*, inseparable de aquel del *impazzimento*: el de la recuperación y el restablecimiento del juicio de Orlando.<sup>148</sup> No obstante, debemos advertir que se establece entre ambos episodios una relación de inversión especular, de tal modo que, en el segundo de ellos, por la acción de la palabra, no se pierden el juicio ni la identidad, sino que justamente éstos se recuperan. En este sentido, en el episodio del *rinsanvimento* el receptor del mensaje es Astolfo, quien lejos de convertirse en víctima del contenido –como le había sucedido a Orlando–, actúa de intermediario haciendo del señor de Anglante el beneficiario indirecto de las palabras de San Giovanni.<sup>149</sup> De esta manera se revierten los perjudiciales efectos del relato anterior, aquél narrado por el pastor en el albergue. Es decir, si en el *impazzimento* el relato había

---

<sup>146</sup> Los expertos consideran que en el *Furioso* se dan tres casos de locura por amor: Bradamante, Orlando y Rodomonte, y todos coinciden en destacar que el desencadenante del trastorno es siempre el relato oral: «*Ma indipendentemente dal loro rapporto con la realtà, i racconto intercalati negli episodi influiscono sugli ascoltatori, e in una maniera non affatto prevista dai loro narratori; infatti, Orlando, Rodomonte e Bradamante impazziscono, e la relazione tra racconto e pazzia, secondo si è cercato di dimostrare, è presentata come causale.*» (Weaver, 1977: 399). Hemos tenido ocasión ya de recoger las observaciones de Giannetti Ruggiero (2001: 156) al respecto, poniendo el acento en el poder performativo y mágico del lenguaje.

<sup>147</sup> Cfr. XXIII, 120.

<sup>148</sup> Cfr. XXXIV, 48-88 y XXXIX, 36-65.

<sup>149</sup> «[...] Né ad altro effetto per tanto camino / salir qua su t'ba il Redentor concesso, / se non perché da noi modo tu apprenda, / come ad Orlando il suo senno si renda. // Gli è ver che ti bisogna altro viaggio / far meco, e tutta abandonar la terra. / Nel cerchio de la luna a menar t'aggio, / che dei pianeti a noi più prossima erra, / perché la medicina che può saggio / rendere Orlando, là dentro si serra» (XXXIV, 66. 5-8; 67. 1-6).

supuesto el ingreso a la locura, once cantos más tarde posibilitará la vuelta a la sensatez. La consecuencia de la recepción del mensaje no será, por lo tanto, la ruptura y la detención de las tramas, sino contrariamente la reanudación de las mismas y la posibilidad del feliz desenlace de la historia, al permitir la devolución del juicio al conde.

Siguiendo con el paralelismo inverso, constatamos también, cómo en esta ocasión será a través de lo escrito que tendrá lugar la anagnórisis del objeto, y en consecuencia, la confirmación de la veracidad del relato oral. Las palabras de San Giovanni no son confirmadas hasta que, estando Astolfo en el valle de las cosas perdidas, encuentra el frasco con el juicio del conde, siendo reconocido «[...] *quando / avea scritto di fuor: “Senno d’Orlando”*<sup>150</sup>» (XXXIV, 83. 7-8). Esta inscripción certifica, por lo tanto, aquello que el Evangelista le había contado a Astolfo unos cantos antes. Inversamente, en el proceso de *impazzimento*, hemos visto cómo lo escrito, las notas de Angélica y Medoro, es reafirmado a través del relato oral del pastor y, confirmado, en último término, gracias al reconocimiento del objeto familiar, el brazalete de Angélica. Es decir, mientras que en el *impazzimento* las inscripciones son el primer indicio de la historia, y tras el relato oral en el albergue, son contrastadas de modo definitivo por el hallazgo inesperado del brazalete, en el *rinsanvimento*, la trama comienza con el relato oral del Evangelista, prosigue con la búsqueda del objeto y culmina con el reconocimiento de la inscripción «*Senno d’Orlando*»; una síntesis en tres palabras que condensa y acredita *a posteriori* la dilatada explicación del mensajero divino. No podemos pasar por alto, que son también sintéticas y trimembres las inscripciones realizadas por la princesa del Catay en los árboles («*Angelica e Medoro*»), que de manera inversa, son dilatadas y explicadas posteriormente por el relato oral del pastor.

Regresando de nuevo al *impazzimento*, somos testigos de cómo, con la contemplación del brazalete en posesión del pastor, alcanza el infeliz Orlando el último peldaño de la escalera de la cordura. Frente a él se erige ahora una puerta entreabierta cuyo pomo acaricia con las manos, alejándose del quicio para situarse en el borde del alféizar. Orlando es expulsado al fin del estadio de inocencia para adentrarse en el del conocimiento, pagando un elevado precio:

---

<sup>150</sup> Una etiqueta que recuerda a la que Zerbino coloca sobre las armas abandonadas de Orlando, en el canto XXIV, para que todos las identifiquen y nadie ose tocarlas, una vez las ha recogido y ha sido conocedor del grave estado en el que se encuentra el conde: «*Quivi Zerbin tutte raguna l’arme, / e ne fa come un bel trofeo su’un pino; / e volendo vietar che non se n’arme / cavallier paesan né peregrino, / scrive nel verde ceppo in breve carne: / “Armadura d’Orlando paladino”; / come volesse dir: nessun la muova, / che star non possa con Orlando a prova*» (XXIV, 57).



Orlando è un lettore preparato, sa leggere bene, perfino l'arabo, e per aver saputo troppo, anche se involontariamente, è distrutto. Questo pericolo del sapere è figurato nella similitudine che paragona Orlando tormentato sul letto del tradimento al villano che vuol riposarsi nell'erba ma vede il serpe appresso.<sup>151</sup> Il simbolo biblico del pericolo del sapere allude alla successiva conferma del tradimento. Orlando come il villano cerca di scampare, ma per Orlando è troppo tardi. Le sue «letture» hanno esercitato un potere su di lui, sono state il mezzo per conferirgli una conoscenza distruttiva: il bracciale da solo non gli dava quella informazione, serviva solo a confermare le scritte e il racconto. In un altro senso la letteratura ha ingannato Orlando promettendogli piacere e pagandolo con una verità dannosa: come l'erba copre il serpe, le apparenze dilettevoli del bel luogo pastorale (dove trova le scritte) e della casetta accogliente (dove sente il racconto) nascondevano un pericolo. (Weaver, 1977: 395-396)

De esta manera, la palabra –oral y escrita– comulga con los hechos y los objetos en el seno del espacio ficcional, en una interrelación que permite verificar la correspondencia entre lo escrito y lo relatado en los hipertextos –los generados por Angélica y Medoro y por el pastor– con lo sucedido en el hipotexto de referencia –el *Orlando furioso*–. Así, la palabra actúa como transmisora de la verdad a través del relato literario, en un proceso gradual que tiene su origen en el acontecimiento, y que va desde la creación del texto hasta la recepción e interpretación de los relatos, pasando de modo obligado por la lectura y la contrastación del contenido.

### c) Tercer estadio: la destrucción y la locura

Hemos visto hasta el momento cómo se cumplen las dos primeras fases del hecho narrativo, agente catalizador de la *pazzia* de Orlando: la escritura y la lectura. Si repasamos el recorrido epistemológico realizado por el héroe, recordaremos cómo en el primer estadio Orlando permanecía en la inocencia mientras tenía lugar la génesis de los textos. En el segundo estadio, en cambio, al producirse la lectura, Orlando se instalaba de modo persistente en la negación y el autoengaño. Ahora finalmente, una vez alcanzado el

---

<sup>151</sup> «Non altrimenti or quella piuma abborre, / né con minor prestezza se ne leva, / che de l'erba il villan che s'era messo / per chiuder gli occhi, e vegga il serpe apresso» (XXIII, 123. 5-8).

conocimiento, ya en el tercer estadio, el conde es incapaz de soportar el peso de la verdad que éste contiene y desde lo alto de la escalera «*con gridi et urlì apre le porte al duolo*» (XXIII, 124. 8), el cual se manifiesta a través de la supresión de los textos.

Con este ejercicio de lectura el poeta deja a su protagonista totalmente desarmado, sumergido en un dolor tan grande que lo desborda, forzando por primera vez a un hombre caracterizado en la tradición por ser de pocas palabras a expresar sus sentimientos en un conmovedor soliloquio:

–Queste non son più lacrime, che fuore  
stillo d’agli occhi con sì larga vena.  
Non suppliron le lacrime al dolore:  
finìr, ch’a mezzo era il dolore e pena.  
Dal fuoco spinto ora il vitale umore  
fugge per quella via ch’agli occhi mena;  
et è quel che si versa, e trarrà insieme  
e’l dolore e la vita all’ore estreme.

Questi ch’indizio fan del mio tormento,  
sospir non sono, né i sospir sono tali.  
Quelli han triegua talora; io mai non sento  
che’l petto mio men la sua pena esali.  
Amor che m’arde il cor, fa questo vento,  
mentre dibatte intorno al fuoco l’ali.  
Amor, che con miracolo lo fai,  
che’n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?

Non son, non sono io quel che paio in viso:  
quel ch’era Orlando è morto et è sotterra;  
la sua donna ingrattissima l’ha ucciso:  
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.  
Io son lo spirito suo da lui diviso,  
ch’in questo inferno tormentandosi erra,  
acciò con l’ombra sia, che sola avanza,  
esempio a chi in Amor pone speranza–.

(XXIII, 126 -128)

Por ello, y en relación con las fases del hecho narrativo, la primera reacción de *Orlando conocedor*, será la de arremeter con furia contra los signos que lo hicieron *tan sabio* que lo volvieron loco, tratando en vano de modificar lo ocurrido mediante la supresión de lo escrito, forzando la entrada en el olvido:

Pel bosco errò tutta la notte il conte;  
e allo spuntar de la diurna fiamma  
lo tornò il suo destin sopra la fonte

dove Medoro insulse l'epigramma.  
 Veder l'ingiuria sua scritta nel monte  
 l'accese sì, ch'in lui non restò dramma  
 che non fosse odio, rabbia, ira e furore;  
 né più indugiò, che trasse il brando fuore.  
 Tagliò lo scritto e'l sasso, e sin al cielo  
 e volo alzar fe' le minute schegge.  
 Infelice quell'antro, et ogni stelo  
 in cui Medoro e Angelica si legge!

(XXIII, 129-130. 1-4)

Pero por más que suprime los signos y las palabras queda intacta la entidad de lo sucedido. Por más que trata de *desleer* lo leído y de olvidar lo escuchado, le oprime el pecho el conocimiento y le envenena la furia las entrañas. Se equivoca Orlando al tratar en vano de omitir el poder performativo del lenguaje, eludiendo que éste no sólo describe el mundo, sino que también lo modifica irreversiblemente. En la más dura batalla, abate el conocimiento lo que no ha sido capaz de derrotar la espada. Así, sin derramar una gota de sangre es vencido el conde,<sup>152</sup> que queda tendido en el suelo mientras se escapa su esencia a través de sus ojos heridos.<sup>153</sup> No llora sangre, ni lágrimas, sino juicio, presentado en el texto como un «*un liquor sottile e molle / atto a esalar se non si tien ben chiuso*» (XXXIV, 83. 1-2).

En consonancia con esta concepción derivada de la teoría de los humores de Galeno, se evapora lentamente la identidad del sobrino de Carlomagno, que se transforma en Orlando el furioso, mientras su entendimiento entra en suspensión incapaz de procesar la información percibida a través del relato. Por una verdad que le resulta excesiva, se desbordan las compuertas que retienen su juicio, dejando, en consecuencia, al cerebro enjuto: «*Orlando verliert seinen Verstand über eine 'Wahrheit', die nurmehr ästhetisch ist, und er wendet seinen Zorn, Ausdruck seiner Ohnmacht, und Seine Wut der Zerstörung gegen jene Schrift-Zeichen, die ihm eine 'ästhetische Wahrheit' vermitteln – und deren Sinn er gleichwohl verstanden hat, in guter hermeneutischer Manier.*»<sup>154</sup> (Moog-Grünwald, 1999: 117).

<sup>152</sup> «*Fu allora per uscir del sentimento / sì tutto in preda del dolor si lassò*» (XXIII, 112. 1-2).

<sup>153</sup> Por lo que respecta a la importancia de la mirada y los ojos en el enamoramiento, cabe advertir de que se trata de una imagen forjada en el seno de la lírica amorosa italiana que gozó de una gran popularidad gracias al neoplatonismo. Torquato Tasso la recoge en sus *Conclusioni amorose* (1570): «XXIX. *Gli occhi esser principio e fine d'amore*».

<sup>154</sup> Orlando pierde el juicio a causa de una verdad esencialmente estética, y vuelve su rabia, expresión de su abatimiento, y su furia destructivas contra cada símbolo lingüístico que le proporciona una “verdad estética”, el sentido de la cual ha comprendido por completo, haciendo un perfecto uso de la hermenéutica [trad. mía].

Con este acto fallido de supresión de los textos y el definitivo ingreso a la locura finaliza el episodio del *impazzimento*, que comenzó, recordemos, con la escritura, afloró mediante la lectura y culmina con el borrado de los textos y el silencio del protagonista:

Aflitto e stanco al fin cade ne l'erba,  
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.  
Senza cibo e dormir così si serba,  
che'l sole esce tre volte e torna sotto.  
Di crescer non cessa la pena acerba  
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.

(XXIII, 132. 1-6)

6. De Orlando *saggio* a Orlando *pazzo*



Dirò d'Orlando in un metesimo tratto  
cosa non detta in prosa mai né in rima:  
che per amor venne in furore e matto,  
d'uom che sì saggio era stimato prima.

(I, 2. 1-4)

El objetivo de este capítulo es el de identificar y detallar los recursos textuales concretos empleados por Ariosto para dar expresión a la *pazzia* de su protagonista. Es decir, por el momento no analizaremos cuál es la noción de locura que emana del poema –red conceptual subyacente sobre la que se erigen las tramas y los personajes, y en la que nos adentraremos en la sección siguiente–, sino su manifestación textual concreta. Esto es, trataremos de definir el patrón reproducido por Ariosto para señalar, dentro del universo ficcional del *Furioso*, que Orlando ha perdido el juicio. Un análisis que nos llevará a identificar a Orlando como un *fou littéraire*, reproduciendo en su locura los motivos y los esquemas del tópico medieval de la *locura literaria caballeresca*, asimilándose, en consecuencia, a la figura del *uomo selvaggio*. Dentro de este marco, analizaremos, a partir del caso de Orlando, la evolución y consolidación del tópico, estableciendo un puente que nos permitirá conectar a Tristán, en tanto que modelo de Orlando, con don Quijote, culminación del motivo, que toma precisamente como referente principal de su locura amorosa el furor del señor de Anglante.



Sin embargo, antes de proceder propiamente con el análisis textual de la locura de Orlando, creemos oportunas algunas consideraciones previas. En primer lugar, queremos recordar que nos encontramos en un momento de la tradición literaria europea en el que los personajes todavía no son subjetividades definidas, sino máscaras y prototipos.<sup>155</sup> Esta característica hace que los cambios de estado no puedan evidenciarse mediante el monólogo interior ni la indagación psicológica, un recurso textual al que el lector moderno está ampliamente avezado. Por el contrario, se han de explicitar necesariamente a través de

---

<sup>155</sup> Remitimos al apartado «2.3. El referente caballeresco: entre la herencia y la parodia» (pp. 50 y ss.).

gestos y signos externos que pongan en conocimiento del cambio al resto de componentes del universo ficcional.

Es decir, en la literatura de caballerías toda alteración del estado interior, para ser percibida, requiere de una gestualidad y de una puesta en escena que la meta en valor y la haga visible. Lo mismo sucede en el género dramático. En este sentido, arriba de un escenario, si la emoción no impregna la totalidad del cuerpo y de la expresividad del comediante, materializándose en una actitud reconocible, ésta pasa inadvertida y muere en las entrañas del actor como si nunca hubiera tenido lugar. Si extrapolamos esta observación al contexto literario que nos ocupa, podemos afirmar que en el género caballeresco, como en el teatro, los acontecimientos suceden en tanto que son notados por su entorno ficcional. Y el reconocimiento pasa obligatoriamente por la percepción sensorial, en una doble vertiente: es decir, tanto en la perceptibilidad del suceso, como en la capacidad de los personajes de percibirlo e identificarlo.

Este carácter indispensable de la percepción sensitiva en la certificación de los acontecimientos nos remite, una vez más, a la erótica platónica. Según uno de los preceptos esenciales de esta teoría epistemológica, la vista y el oído son considerados los *sentidos espirituales del hombre*<sup>156</sup>, siendo los órganos capaces de captar la belleza, y por consiguiente, como hemos analizado en la primera parte de la tesis, aquellos que nos permiten avanzar en nuestro conocimiento del mundo.

Si seguimos tirando del hilo del platonismo, llegamos finalmente al núcleo de todo este planteamiento. Se trata del principio filosófico que establece una correspondencia fundamental entre la apariencia física del individuo, su esencia interior y su valía moral. Esta asociación de los tres elementos halla su justificación en la equivalencia establecida por Platón entre las ideas de Bien y Belleza. Una igualdad que la tradición occidental ha tomado como base para la elaboración de todo un imaginario y una iconografía que presentan la belleza y la armonía externas como manifestaciones de la belleza de espíritu, de la bondad y la sensatez del ser humano. De este planteamiento deriva, en último término, el tópico literario según el cual la imagen exterior de un personaje es reflejo y escaparate de su calidad interior. Así es bella y noble Bradamante, y horrenda y traicionera la vieja Gabrina.

---

<sup>156</sup> Cfr. Nelson (1963).



En razón de dicha argumentación, dentro de este contexto filosófico y literario, una notable alteración de los rasgos externos responde a una alteración de la esencia del personaje. El cambio puede tomar tanto un sentido positivo como negativo, de tal manera que, una sincera y significativa mejora de la apariencia física equivale a un perfeccionamiento moral, mientras que una degradación es signo inequívoco de retroceso.<sup>157</sup> Este último es justamente, como analizaremos a continuación, el caso de Orlando en el *Furioso*, que padece una involución hacia lo salvaje debido a la fulminante pérdida del juicio y, por consiguiente, de la identidad.

### 6.1. La metamorfosis del *forsennato* y el ritual de ingreso a la locura literaria caballescica

Teniendo presente el contexto literario y filosófico al que acabamos de referir, damos comienzo ahora al análisis textual de la locura de Orlando. Como hemos constatado en el capítulo precedente, en el canto XXIII Orlando es abatido en último término por el conocimiento, entrando, en consecuencia, en un estado catatónico que lo hace permanecer paralizado por el sufrimiento durante tres jornadas:

E stanco al fin, e al fin di sudor molle,  
poi che la lena vinta non risponde  
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,  
cade sul prato, e verso il ciel sospira.  
Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,  
ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.

---

<sup>157</sup> Cabe advertir que, precisamente, en razón de esta correspondencia entre aspecto exterior y esencia interior del individuo son también frecuentes los casos en los que personajes malvados adoptan una falsa apariencia – dócil y agradable– con tal de conseguir sus perversos fines. En el *Furioso* encontramos por lo menos dos casos ejemplares: el del hada Alcina y el del mago Atlante. En estos dos casos se producen cambios en la apariencia que responden a engaños y trampas, por eso no simbolizan el perfeccionamiento moral, sino que por oposición, aquello que ponen de relieve es la maldad de los personajes que los ejecutan. Asimismo, dentro de la tradición caballescica, también hay casos de personajes que quedan atrapados en maleficios que los convierten en enfermos y/o en poco agraciados para que su bondad e identidad no puedan ser reconocidos, como le sucede al emblemático Rey Pescador o Rey Tullido de la leyenda artúrica. Todas estas combinatorias explotan las posibilidades que esta noción esencial ofrece, siendo uno de los pilares más sólidos del imaginario colectivo de la Europa Occidental.

Senza cibo e dormir così si serba,  
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.  
Di crescer non cessò la pena acerba,  
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.

(XXIII, 131. 5-8; 132. 1-6)

Finalmente, «*Il quarto dì, da gran furor commosso*» (XXIII, 132. 7) se alza alentado por la *rabbia e la ira*, dejando atrás su identidad caballeresca. En este renacer es bautizado como *Orlando il furioso*, epíteto transitorio para el héroe protagonista que da sin embargo título homónimo a todo el poema. Es en este abrupto despertar, por tanto, cuando se produce la definitiva transformación de Orlando en *paazzo*, cuando el conde despierta de su abatimiento tras haber confirmado la veracidad del romance de Angélica y Medoro:

Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,  
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:  
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,  
avean pel bosco differente albergo.  
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo  
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;  
e cominciò la gran follia, sì orrenda,  
che de la più non sarà mai ch'intenda.

(XXIII, 133)

Según se desprende de esta cita, el inicio de la metamorfosis de Orlando viene marcado por la realización de dos gestos muy concretos: en primer lugar, el abandono de las armas –así como también del palafrén– y, en segundo lugar, el desprendimiento de las vestiduras. Dos acciones que atacan de manera directa a las insignias que, según la literatura del género,<sup>158</sup> son consideradas identitarias del caballero. Se trata, por consiguiente, de una acción simbólica que exterioriza la dispersión interna del héroe, entendiendo que Durindana y Brigliadoro son continentes de la identidad social del conde. En razón de ello podemos afirmar que la ausencia de dichos enseres apelará a la pérdida de la identidad caballeresca.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> En este sentido, son frecuentes los ejemplos de identidades caballerescas basadas en el reconocimiento de los atributos exteriores, destacando, entre otros, el Caballero Bermejo, el Caballero de la Carreta o el Caballero del León. Este motivo será también uno de los parodiados por Cervantes mediante la figura del Caballero de la Blanca Luna.

<sup>159</sup> Una ausencia de los signos representativos del caballero que, mientras dure el trastorno, buscará su contrapunto en la obtención de armas improvisadas y en la apropiación de rocines y yeguas ajenos, tal y como podemos observar, respectivamente, en los siguientes fragmentos: «*Il paazzo dietro lor ratto si muove: / uno ne piglia, e del capo lo scema / con la facilità che torria alcuno / da l'arbor pome, o vago fior dal pruno. // Per una gamba il grave tronco prese, / e quello usò per mazza adosso al resto*» (XXIV, 5. 6-8; 6. 1-2); «*Salta a cavallo, e per diversa strada / va*

En consecuencia, mediante estas dos acciones, Orlando queda desnudo, y al mismo tiempo despojado de su identidad social.

Pero además, si proseguimos con la lectura del texto, observamos cómo a raíz de esta suspensión del raciocinio se produce también una fatídica alteración en su capacidad de discernimiento que invalida cualquier criterio ético previo, de modo que «[...] *non discernea il nero dal bianco, / e di giovar, nocendo si credea*» (XXIX, 73. 3-4). Una invalidez de la moral que lo lleva a acometer toda clase de crímenes y barbaridades sin voluntad expresa. Asimismo, también su conducta social se ve modificada al adoptar formas que se oponen en esencia a los preceptos del decoro de la caballería, reforzando de esta manera el sentido de exclusión y destierro al que se ve forzado el héroe a causa de su enajenación:

Fece morir diece persone e diece,  
che senza ordine alcun gli andaro in mano:

[...]

Orlando, poi che più nessun l'attende,  
verso un borgo di case il camin prende.

Dentro non vi trovò piccol né grande,  
che 'l borgo ognun per tema avea lasciato.  
v'erano in copia povere vivande,  
convenienti a un pastorale stato.

Senza pane di scerner da le giande,  
dal digiuno e da l'impeto cacciato,  
le mani e il dente lasciò andar di botto  
in quel che trovò prima, o crudo o cotto.

E quindi errando per tutto il paese,  
dava la caccia e agli uomini e alle fere;  
e scorrendo pei boschi, talor prese  
i capri isnelli e le damme leggiere.  
Spesso con orsi e con cingiai contese,  
e con man nude li pose a giacere:  
e di lor carne con tutta la spoglia  
più volte il ventre empì con fiera voglia.

(XXIV, 10. 1-2; 11. 7-8; 12-13)

A estos dos cambios hay que sumarle una tercera y última alteración que culmina la transformación de Orlando *saggio* en Orlando *pazzo*. Es la correspondiente degradación del aspecto externo del héroe. A causa del furor, el antiguo señor de Anglante se convierte en

---

*discorrendo, e molti pone a sacco. / Non gusta il ronzin mai fieno né biada, / tanto ch'in pochi dì ne riman fiasco: / ma non però ch'Orlando a piedi vada, / che di vetture vuol vivere a macco; / e quante ne trovò, tante ne mise / in uso, poi che i lor patroni uccise» (XXX, 8).*

una criatura de rasgos deformados y rudos, característicamente animalescos: «*Quasi ascosi ave* [Orlando] *gli occhi ne la testa / la faccia macra, e come un osso asciutta, / la chioma rabbuffata, orrida e mesta, / la barba folta, spaventosa e brutta*» (XXIX, 60. 1-4). De este modo se completa la metamorfosis y Orlando deja de ser el caballero que era para convertirse en una bestia furibunda.

La transformación se compone, por lo tanto, de tres acciones complementarias que exteriorizan y hacen patente el cambio en la esencia del personaje: el desprendimiento de los signos identitarios, la alteración de la capacidad cognitiva y moral, y la mutación del aspecto físico. A partir de este instante, y hasta la reinstauración del juicio en el canto XXXIV, ya no podemos hablar de Orlando como señor de Anglante, sino como *Orlando il furioso*, criatura *forsennata*. En este estado de enajenación ingresa en el *non-locus* del poema, viéndose abocado, ante la falta de un espacio propio, como sabemos, a la violencia y la devastación.

A causa de estas modificaciones, pues, resultan sus actos y su aspecto tan impropios que atraviesa el poema sin ser reconocido por el resto de personajes. Una dificultad en el reconocimiento de la identidad del héroe que contribuye a acrecentar la contraposición entre Orlando *saggio* –caballero– y Orlando *furioso* –bestia–. En calidad de caballero, Orlando era reconocido al instante tanto por su apariencia –mediante la identificación de sus insignias–, como por el relato de sus inigualables hazañas; de modo que no sólo era un guerrero inconfundible, sino que su fama lo precedía suscitando admiración y convirtiéndolo en el referente caballeresco más emblemático de su universo ficcional, traspassando las fronteras del poema de Ariosto para abarcar todo el ámbito de la leyenda orlandiana. Una condición advertida y recordada en el verso «*d'uom che sì saggio era stimato prima*». Sin embargo como *pazzo*, despojado de todo distintivo caballeresco, desnudo y ajado, y mutadas las gestas en barbaries, resulta una criatura irreconocible, que ya no despierta estima ni respeto, sino estremecimiento y temor:

A men d'un braccio ella [Angelica] gli giunse appresso:  
perché non s'era accorta ancora d'esso.  
Che fosse Orlando, nulla le soviene:  
troppo è diverso da quel ch'esser suole.  
[...]  
Non più a vederlo Angelica fu presta

che fosse a ritornar tremando tutta:  
tutta tremando, e empiendo il ciel di grida,  
Si volse per aiuto alla sua guida.

(XXIX, 58. 7-8; 59. 1-2; 60. 5-8)

Una infeliz metamorfosis que, recordemos, es presentada como justificación del poema, a la par que es concebida como el episodio central del texto y anunciada como la novedad temática respecto a la materia, –tengamos presente la proclama inicial «*cosa non detta in prosa mai ne in rima*»–.

## 6.2. Orlando loco por amor: la introducción de la novedad temática

Para poner en valor esta invención narrativa y resaltar el carácter extraordinario de la locura de Orlando, Ariosto, como ingenioso escritor, hace cómplices de la novedad al resto de personajes del *Furioso*, colocándolos estratégicamente en actitudes y reacciones de sorpresa, incredulidad o compasión. Representativo es en este sentido el pasaje en el que Fiordeligi le cuenta estupefacta a Rinaldo el estado en el que ha visto al conde:

Son pochi dì ch'Orlando correr vidi  
senza vergogna e senza senno, ignudo,  
con urli spaventevoli e con gridi:  
ch'è fatto pazzo in somma ti conchiudo;  
e non avrei, fuor ch'a questi occhi fidi,  
creduto mai sì acerbo caso e crudo. –

(XXXI, 45. 1-6)

Unos personajes que, por lo tanto, se maravillan *de veras* al descubrir la identidad subyacente del *pazzo*. Este efecto lo logra Ariosto al excluirlos de los comentarios y advertencias que sí ofrece al lector, quien, en consecuencia, conoce de antemano el infortunio de Orlando y asiste al proceso de su *impazzimento* desde el inicio, perdiendo, a cambio, la sensación de novedad. Para compensarlo el poeta de Ferrara, como un ilusionista, juega en el interior de la propia trama con el carácter inverosímil de la atribución de la locura a la figura de Orlando, poniéndolo en boca, no ya del narrador, sino de los propios personajes,

devolviendo y potenciando así en el lector la percepción de estar *realmente* presenciando una novedad temática, de estar así asistiendo a un suceso insólito jamás contado.<sup>160</sup>

Astolfo tutto a un tempo, ch'era quivi  
che questo Orlando fosse, ebbe palese  
per alcun segno che dai vecchi divi  
su nel terrestre paradiso intese.

Altrimente restavan tutti privi  
di cognizion di quel signor cortese;  
che per lungo sprezzarsi, come stolto,  
avea di fera, più che d'uomo, il volto.

Astolfo per pietà che gli traffise  
il petto e il cor, si volse lacrimando;  
et a Dudon (che gli era appresso) disse,  
et indi ad Oliviero: –Eccovi Orlando!–.  
Quei gli occhi alquanto e le palpebre fisse  
tenendo in lui, l'andar raffigurando;  
e'l ritrovarlo in tal calamitade,  
gli empì di meraviglie e di pietade.<sup>161</sup>

(XXXIX, 45-46)

Efectivamente, la conversión del señor de Anglante de caballero a *forsennato* supone la introducción en el *Furioso* de un suceso talmente extraordinario que requiere de una *mise-en-scène* contundente. Una gestualidad que permita no sólo advertir el episodio, sino concederle la centralidad indiscutible que Ariosto le otorga, concibiéndolo como trama central y vertebradora de todo el texto. Recordemos que por esta modificación del estado del héroe protagonista se ve desviado el curso de todas las tramas del poema.<sup>162</sup>

Ciertamente, como recoge Pio Rajna, la furia de Orlando puede considerarse como una innovación ariostesca en cuanto a su protagonista –puesto que nadie había vuelto a *Roland loco*–, no obstante tiene su base en la imitación, siendo «*l'impazzire [...] cosa comune nei*

---

<sup>160</sup> Tanto el *Orlando Innamorato* como el *Orlando furioso* presentan una concepción del tiempo “moderna” apostando por la simultaneidad del presente, diferenciándose así de la concepción temporal propia de la épica y los *romans*; la cual situaba la narración en la veracidad temporal de lo acontecido durante la Edad de Oro. Para lograr este efecto de *presente simultáneo* que es constantemente interrumpido y retomado, Boiardo y Ariosto se sirvieron de la técnica del *entrelacement*: «*Dall'altra parte l'entrelacement medievale, rappresenta uno strumento privilegiato per la rappresentazione veridica della molteplicità del reale, della varietà delle azioni e degli accadimenti e ciò spiega la grande attenzione rivolta ai valori referenziali della comunicazione.*» (Praloran, 1999: 2). Para una bibliografía esencial acerca del *entrelacement* en el *Furioso*, remitimos a la nota n.72 (p. 46).

<sup>161</sup> Otro ejemplo de la imposibilidad del reconocimiento se encuentra en XXIV, 50 cuando Isabela y Zerbino se muestran incrédulos ante la suerte corrida por el conde: «*Durindana cercò per la foresta, / e fuor la vide del fodero starse. / Trovò, ma in pezzi, ancor la sopravesta / ch'in cento lochi il miser conte sparse. / Issabella e Zerbino con faccia mesta / stanno mirando, e non san che pensarse: / pensar potrian tutte le cose, eccetto / che fosse Orlando fuor dell'intelletto.*»

<sup>162</sup> Remitimos a la nota n.101 (p. 69).

*romanzi della Tavola Rotonda.*» (Rajna, cop. 2006: 342). Estamos, por lo tanto, ante un tópico de larga tradición. En este sentido, Orlando no es el primero en rasgarse las vestiduras, perder la identidad e ingresar en la locura transformado en bestia. De hecho, el poeta de Ferrara reproduce el modelo de locura que recogen los libros de caballerías, el de la *folie littéraire*.<sup>163</sup>

### 6.3. El tópico de la *folie littéraire* como base iconográfica

Por *folie littéraire* –también denominada *folie amoureuse* o, en castellano también, *locura literaria caballerescas*–<sup>164</sup> se entiende el modelo de locura presente en los *romans* medievales, en el que el caballero abandona el ámbito de la comunidad y lo social para situarse en la escala inferior de lo salvaje, desprovisto de armas, modales, códigos éticos y autocontrol. La causa de dicho trastorno reside, la mayoría de las veces, en la pérdida de la mujer amada: «*Le paradigme de la dame perdue comme cause de la folie amoureuse est le plus employé par les auteurs de l'occident médiéval [...] Son dédain ou son absence deviennent un signe incontestable de l'absence de raison, parce que, pour les chevaliers-héros des romans [...] la dame est la raison de vivre.*» (Borràs Castanyer, 2007: 297). El mismo motivo que subyace como causa de la locura de Orlando.<sup>165</sup>

En este contexto, el primero en caer bajo los efectos de la demencia fue el Mago Merlín, en la *Vita Merlini* (c. 1150), estableciendo con su caso la base para la locura de los caballeros

---

<sup>163</sup> «*Die gewiß auch der Logik der Psyche folgende Reaktion Orlandos ist kein Novum in litteris: Pio Rajna zählt viele wahnsinnige Ritter auf; in Chrétiens Yvain werden der Titelheld und weitere Ritter der Tafelrunde reihenweise von dieser auffälligen Krankheit heimgesucht, und gleich Orlando fliehen die meisten ins Unwegsame, entledigen sich ihrer Kleider und ernähren sich, Tieren gleich, von rohem Fleisch.*» (Moog-Grünewald, 1999: 110); (La reacción de Orlando, que efectivamente se corresponde con la lógica del entendimiento, no supone ninguna novedad literaria: Pio Rajna enumera varios casos de caballeros enajenados; en el *Yvain* de Chrétien, tanto el héroe protagonista como diversos caballeros de la mesa redonda son afectados uno tras otro por este llamativo trastorno y, como Orlando, la mayoría de ellos se exilia fuera de los caminos, se desprende de sus ropajes e, igual que bestias, se alimentan de carne cruda.) [trad. mía].

<sup>164</sup> Se trata de una categoría cuya nomenclatura no está exenta de discordancias. Así, mientras algunos autores optan por incluir la referencia al amor en el término usado para designar esta tipología de locura, llamándola frecuentemente *folie amoureuse*, otros expertos optan por prescindir de la referencia amorosa, como, por ejemplo, Segre o Borràs Castanyer, quienes, con diferentes matices, prefieren denominarla *locura caballerescas*. En la presente tesis, ante la falta de argumentos concluyentes en favor de una u otra propuesta, haremos uso indistinto de ambas.

<sup>165</sup> Sin embargo, cabe matizar que en el caso del señor de Anglante el sentimiento de pérdida proviene de una falsa esperanza unilateral –generada por el propio héroe–, que desemboca en el dolor al descubrir que había jurado vasallaje de amor en vano por una mujer que, a pesar de creer suya, jamás le perteneció. Una dinámica de autoengaño y desamor perversa que forma parte del tono irónico con el que Ariosto revisita la tradición.

andantes, de la que han sido víctima figuras tan célebres como *Il Bon Chevalier Sans Paour*, *Lancelot*, *Yvain*, *Mathan li Brun*, *Daguenet*, *Amadís* o *Tristán*, cuyo caso, según Rajna, habría sido el referente más directo del poeta ferrarés. Se trata pues de un modelo que llega a Ariosto a través de la tradición medieval, y del que él hace su propia variante, volviendo furioso por primera vez a un personaje cuya locura era impensable para la tradición precedente.

Con el objetivo de poder identificar los rasgos de la variante ariostesca, vamos a dar a continuación unas breves pinceladas sobre término de *folie littéraire*, que nos permitirán, a partir de la comparativa con el modelo original, comprender mejor el significado y las implicaciones de la versión que hizo Ariosto.

#### a) Rasgos esenciales

En primer lugar, comenzando por los orígenes del término, queremos recordar que la cultura medieval, en tanto que se encontraba traspasada por el platonismo,<sup>166</sup> concebía el mundo material como un velo que ocultaba aquél orden verdadero y subyacente del que Dios era garantía última y absoluta. En consonancia con este planteamiento, la ficción, mediante el simbolismo, se estableció como el canal revelador de ese orden invisible a los ojos: «*La razón de ser de la ficción era, perforando el engañoso vaivén de la vida cotidiana, describir el orden permanente y divino del mundo. La vida real era falsa: la ficción, cierta. El narrador desenmascaraba la realidad hechizada y transeúnte del tiempo y el cuerpo e instalaba sus ficciones en la realidad intemporal y trascendente del alma.*»<sup>167</sup> (Williamson, 1991: 14). En el seno de este contexto es cuando surge el *roman*, erigiéndose Chrétien de Troyes como el autor clave del periodo.

Nace así la novela de caballerías, cuyo objeto narrativo era el relato del viaje simbólico que

---

<sup>166</sup> Aunque si bien es cierto que el platonismo ha sido la filosofía más influyente e importante para la cultura de tradición europea (cfr. Kristeller, 1982), este punto de vista debe ser matizado, señalando que el platonismo convivió con el aristotelismo durante el Medievo como las dos corrientes de pensamiento preponderantes del periodo. No obstante, existe la creencia extendida de que la Edad Media fue en su esencia aristotélica, mientras que el Renacimiento fue, por oposición, platónico. Un tópico que también es desmontado por el profesor Kristeller en el nombrado estudio.

<sup>167</sup> Estamos citando un fragmento de la presentación de Vargas Llosa al libro de Williamson.



desarrollaba el héroe<sup>168</sup> y que lo conducía al encuentro y la reafirmación de la verdadera identidad caballeresca, otorgándole en último término la fama y el reconocimiento social anhelados. En este proceso de búsqueda y evolución internas del paladín, la locura amorosa caballeresca se concibió como punto de inflexión, traducéndose en una suspensión temporal del juicio surgida del intento de conciliación entre la *obedientia armis* (esfera pública) y la *obedientia amoris* (esfera privada):

En las obras de Chrétien la crisis era provocada por un fallo moral, pero no se trataba tanto de un pecado cometido, sino que era el resultado de una falta de equilibrio moral, una preponderancia del corazón sobre la cabeza, el tipo de falta de juicio que Chrétien denominaba *insensatez* en oposición a buen juicio. [...] En el mundo poético de Chrétien la crisis se da esencialmente en la vida interna del personaje y se presenta como un dilema entre las opuestas exigencias del amor cortés y el honor caballeresco. (Williamson, 1991: 80)

De este modo, la locura del caballero surgió como un estado transitorio, una prueba impuesta al héroe que primeramente le arrebatava la identidad para luego devolverse reafirmada y consolidada,<sup>169</sup> teniendo como base el dolor surgido ante la contraposición del ámbito privado con el ámbito público, del querer con el deber. Un dilema al que se enfrentaron los caballeros de más renombre de la corte artúrica, forjando paulatinamente, por la recurrencia de unas mismas imágenes, el tópico de la *folie littéraire*.

En el proceso de gestación de dicho patrón, pronto destacaron tres de los motivos señalados como los más representativos, estableciéndose finalmente como núcleo firme de la expresión textual de la *folie littéraire*: el desprenderse de las armas, el rasgarse las vestiduras y el acometimiento de atrocidades y actos impropios. Tres acciones sucesivas y

---

<sup>168</sup> La ficción narra, en consecuencia, las aventuras de seres excepcionales elevados a la categoría de modelos éticos, cuyos valores e ideales fueron considerados como los preceptos deseables sobre los que basar la moral de la sociedad, generándose, una inversión, por la cual, la realidad cotidiana intentó asemejarse a la ficción. Recordemos que precisamente durante el Medievo, el guerrero —en tanto que *topos* literario— se erigió como modelo ético indiscutible cuya máxima aspiración se fijó en la figura del *miles Christi*. Esta figura del caballero cristiano encontró su máximo exponente en la figura del apóstol Santiago, tomando como referencia la descripción que se hace de él en la *Historia Silensis*, en la *Chronica Naierensis* y en la *Chronica Adefhonsi Imperatoris* en el s.XII, uniendo bajo una misma persona la figura del santo y la del militar, en la defensa de la cristiana fe.

<sup>169</sup> Stierle (2004: 206): «Già nei primi romanzi di cavalleria di Chrétien de Troyes come ha rammentato Dieter Kremers [1973, 120-129], i protagonisti arrivano sempre sull'orlo della follia correndo il pericolo di perdere la loro identità. Così Iwein dopo aver rotto il patto con la sua donna si nasconde nella foresta, dimentica il suo nome e vive come bestia. In Chrétien de Troyes la crisi di identità dell'eroe cavalleresco non è altro che un momento estremo in un processo di riaffermazione dell'identità.»

complementarias, que según ha advertido Cesare Segre en su estudio (1990: 91-93)<sup>170</sup>, acabaron conformando el ritual de paso obligado hacia la locura literaria caballeresca.

b) El *uomo selvaggio*

De estos tres elementos, vistos a propósito del *impazzimento* de Orlando –la rotura del ropaje, la dispersión de las armas y la adquisición de un comportamiento y un físico asalvajados–, queremos detenernos unos instantes en el último de ellos, el relativo a la animalidad, dado que es uno de los más característicos del motivo de la *folie littéraire*. Está directamente vinculado con la transformación física de la que son víctimas los paladines y es el referente que sirvió para la construcción de la identidad del *héroe loco* en oposición al caballero.

Así pues, la conversión del héroe en bestia enajenada se corresponde con el tópico del *uomo selvaggio*.<sup>171</sup> Se trata de un personaje mitológico muy presente en la literatura medieval occidental que llega a ella a través de dos tradiciones, la hebrea y la grecolatina, convirtiéndose en un tópico menor que aparece con frecuencia en los romances y las novelas caballerescas. Este ser, más cercano al animal que al humano, se presenta en los libros de caballerías como el opuesto a la figura del caballero. Así, el hombre salvaje «es el espejo que refleja los deseos ocultos de la sociedad. Se representan como seres con apariencia semifantástica [...] Su rasgo más característico es la vida en la naturaleza. Son seres que abandonan las costumbres propias del hombre civilizado y se retiran a vivir a los bosques donde pierden la mayoría de los atributos que se consideran humanos.» (Martín del Pino, 2006: 237). Estos seres son reconocidos por su aspecto descuidado, sus rasgos animalescos y una fuerza física descomunal, así como por sus actos violentos e instintivos.

Por consiguiente, en oposición al caballero y a la corte, se erigió lo salvaje como su antónimo, tomando una noción despectiva del término al referirse a lo bestial como lo *inhumano*. Tomando esta noción como referencia, el paladín y el *uomo selvaggio* se definieron

---

<sup>170</sup> También sobre este ritual ha reparado Laura Borràs en el apartado que dedica a la figura del “foll cortès o foll cavalleresc” en *Més enllà de la raó*. Cfr. (1999: 174-187).

<sup>171</sup> Para un análisis detallado de este tópico (orígenes, evolución, representación en los textos literarios medievales y bibliografía específica sobre el motivo) cfr. Borràs Castanyer. “El foll salvatge” (1999: 187-232).

mutuamente por un proceso de negación y contraposición cuyos atributos se agruparon en pares de opuestos: vestido/desnudo, armado/desarmado, discurso/grito, ingestión de alimentos cocidos/crudos... una oposición que recoge asimismo la polaridad entre medida/descontrol, virtud/vicio y sabiduría/locura, respectivamente. Todos estos términos, según Cesare Segre (1990: 91-92), pueden agruparse y resumirse de modo más global en la antítesis entre cultura/natura, siempre y cuando no se le atribuya un sentido positivo ni roussoniano al último de los conceptos. Igualmente, Laura Borràs Castanyer, en su estudio sobre la locura en la Edad Media, nos indica que: «*El binomi fol-vilain forma part de l'oposició als seus complementaris sage-courtois. Essent la cortesia una de les formes de saviesa, la follia esdevé una de les formes de grolleria.*» (1999: 141).

Es en razón de esta contraposición, que la figura del caballero enajenado se asimiló a la del hombre salvaje, entendiéndose que, cuando un paladín pierde su identidad a causa de la *folie amoureuse*, no puede sino encarnarse en la figura de su antagonista, y por lo tanto, mediante la fatal metamorfosis, adquirir los rasgos del *uomo selvaggio*, quedando, en consecuencia, excluido de los espacios físicos y comunitarios del caballero. En definitiva, al perder el juicio, el héroe adquiere el estatus de *loco*, una figura social que resulta contraria y ajena al mundo de las caballerías. Una contraposición, en último término, entre bestia salvaje y caballero, que en el caso del *Furioso* queda perfectamente sintetizada en la amenaza que Rodomonte lanza al *pazzo* en el pasaje del puente:

Orlando (come il suo furor lo caccia)  
salta la sbarra e sopra il ponte corre.  
Ma Rodomonte con turbata faccia,  
a piè, com'era inanzi a la gran torre,  
gli grida di lontano e gli minaccia,  
né se gli degna con la spada opporre:  
–Indiscreto villan, ferma le piante,  
temerario, importuno ed arrogante!  
*Sol per signori e cavallieri è fatto  
il ponte, non per te, bestia balorda*.<sup>172</sup>  
Orlando, ch'era in gran pensier distratto,  
vien pur inanzi e fa l'orecchia sorda.  
–Bisogna ch'io castighi questo matto–

(XXIX, 41; 42. 1-5) [énfasis mío]

---

<sup>172</sup> Una prohibición del paso que remite a la negación espacial que supone la locura como el *non-locus* del *poema dello spazio*. Cfr. capítulo tercero, «La locura como *non-locus* del *poema dello spazio*» (pp. 55-66).



7. Orlando como *fou littéraire*:  
la variante ariostesca del tópic



Una vez esbozados los rasgos esenciales del t3pico de la *folie amoureuse*, vamos a adentrarnos de lleno en la variante que ofrece Ariosto del motivo a partir del episodio del enloquecimiento de Orlando. Para ello, realizaremos un an3lisis tripartito que trazará un recorrido lineal, y que nos permitir3a alcanzar una panor3mica en perspectiva que ir3 desde la fuente que inspir3 al poeta ferrar3s, hasta la conversi3n del propio *Furioso* en un modelo de *folie litt3raire* para la tradici3n posterior.

Con tal objetivo, en la primera estaci3n de este viaje desarrollaremos un comentario comparativo entre la locura de Trist3n y la de Orlando, identificando el caso del caballero art3rico como el referente principal del *impazzimento* del se3or de Anglante. A continuaci3n, examinaremos la propia idiosincrasia del episodio central del *Furioso* para comprender sus especificidades, as3 como el distanciamiento perpetrado por el poeta respecto de la tradici3n –mediante la adopci3n de un punto de vista ir3nico, sin dejar por ello de caracterizar a su Orlando como un *fou litt3raire*–. Finalmente, la 3ltima parada de esta incursi3n vendr3 de la mano de Cervantes y *El Quijote*, testigos de honor de la consolidaci3n del furor de Orlando como referente emblem3tico de *folie amoureuse*, estableci3ndolo como modelo a imitar en la construcci3n de la locura amorosa del Caballero de la Triste Figura, dentro de la novela en la que se culmina y se extingue definitivamente el t3pico.

## 7.1. La locura de Trist3n como referente de la locura de Orlando

Siguiendo los pasos de Pio Rajna (cop. 2006: 339-369) hemos tratado de averiguar qu3 modelos subyacen en la construcci3n del episodio nuclear del poema de Ariosto. Tras analizar los casos de locura caballerisca m3s importantes de la tradici3n, coincidimos con el estudioso italiano al considerar que, efectivamente, el de Trist3n pudo ser el modelo que inspir3 de manera m3s directa al poeta ferrar3s en la construcci3n del *impazzimento* de Orlando. En aras de demostrar esta afirmaci3n, presentaremos un an3lisis comparado entre

ambos casos de locura que nos permitirá ver no sólo las significantes semejanzas que sitúan a Tristán como modelo de Orlando, sino también la existencia de ineludibles divergencias que no podemos omitir. Veámoslo con detalle.

En primer lugar, comenzando por las similitudes, queremos destacar que la locura del caballero artúrico obedece a un despecho pasional cuyo desencadenante directo es también el relato. En este caso, el catalizador de la locura de Tristán no son unas notas ni unos pictogramas grabados en los árboles, sino el descubrimiento casual de una falsa carta de amor escrita por Isolda a Kahedin, en la que la doncella describe un amor fingido:

Tristano, tornando dalla Piccola Brettagna, ha condotto seco il cognato Kahedin. Questi, veduta Isotta, ne innamora siffattamente, da ridursene in fin di vita (Bret., I, f<sup>o</sup> 122). Per mezzo di lettere egli manifesta la sua passione alla regina; ed essa, per un sentimento di pietà, e più per il grave dolore che cagionerebbe a Tristano il perdere un amico sì caro, risponde in guisa da confortarlo, promettendo cose, che non intende punto di atendere [...]. Vuole sventura che un giorno Tristano trovi la lettera d'Isotta. (Rajna, cop. 2006: 345-346)

El hallazgo de esta carta y la consecuente lectura de su contenido desencadenarán el cambio de estado del héroe. Podemos identificar, por lo tanto, la existencia de un patrón compartido por el enloquecimiento de Tristán y el de Orlando: en ambos casos, encontramos la palabra y la lectura como catalizadores de la pérdida del juicio. No obstante, a pesar de este rasgo común en cuanto a la esencia, existen significantes divergencias en los detalles merecedoras de mención. Comparemos ambos casos.

Por lo que a Tristán refiere, el contenido del mensaje amoroso —del que él es receptor accidental, al igual que Orlando— resulta desgarrador por su condición de falso. Es decir, es el fingido amor de Ysolda hacia otro hombre lo que hace enloquecer a Tristán. En definitiva, la presunta constatación de la pérdida de la mujer amada. Una traición que sin embargo es inexistente, dado que en realidad el corazón de Ysolda permanece fiel al héroe. En cambio, en el caso de Orlando, los pictogramas grabados en los árboles y en las paredes del albergue, así como el poema de amor de Medoro y el relato del pastor, desquician al conde precisamente por ser ciertos, por verificar el romance existente entre Angélica y el sarraceno. En consecuencia, y de forma irónica, a causa de la hermenéutica, Orlando se ve



forzado a asumir la pérdida de una doncella, que sin embargo, nunca le perteneció. Por lo tanto, mientras a Tristán la palabra le ofrece una mentira hiriente que lo aparta de la realidad de su amor, a Orlando la palabra le golpea con la verdad del idilio de Angélica, extrayéndolo finalmente de su autoengaño para devolverlo a la realidad de un amor jamás correspondido. En último término, podemos concluir que mientras Tristán enloquece ante la creencia –falsa– de haber perdido su *raison de vivre*, Orlando enloquece al descubrir que la suya era una mera ilusión. Así, Tristán se lamenta por la supuesta pérdida del amor que tuvo y Orlando llora el vacío de la amada que, a pesar de su creencia, nunca le llegó a corresponder.<sup>173</sup>

Esta divergencia en la base de ambas locuras ha sido señalada también por el experto Dieter Kremers que la describe en los siguientes términos: «[...] *obgleich auch Tristan [...] aus verschmähter Liebe wahnsinnig wird, so kann man doch nicht übersehen, dass sein vermeintlicher Rivale ständisch ebenbürtig ist und dass zudem seine Kränkung auf einem Missverständnis beruht. Sein Irrsein entspringt also einem weit weniger irrationalen Motiv als die Raserei Orlandos.*»<sup>174</sup> (Kremers, 1973: 122).

Sin embargo, la constatación de estas diferencias no nos lleva a alejar estos dos casos de *folie littéraire*, sino al contrario, a acercarlos todavía más, entendiendo que la variante que hace Ariosto del modelo ofrecido por Tristán se concibe desde la parodia, de manera que las divergencias presentes sirven para resaltar, desde la burla, las similitudes entre ambas locuras. Y es que Ariosto, a diferencia de otros autores del periodo –el máximo representante de los cuales será Torquato Tasso– no optará por la emulación de la épica desde la seriedad y la pompa, sino por la revisión de la tradición desde el *divertimento* y la ironía, alejándose de los preceptos de la *Poética* aristotélica.<sup>175</sup> De tal modo que la comparación entre ambos casos de locura nos ofrece evidencias que nos permiten apuntar que el *impazzimento* de Orlando podría haber sido concebido, en su base argumental y secuencial, como parodia del de Tristán. Un enloquecimiento del personaje artúrico que, en

<sup>173</sup> Nótese que en ambos casos, son ellas, la reina Ysolda y Angélica, princesa del Catay, las autoras de los textos que van a desencadenar la locura de sus respectivos amantes.

<sup>174</sup> [...] aunque también Tristán se vuelve loco por un amor desdenoso, no podemos omitir que su supuesto rival pertenece a su misma clase social y que su aflicción surge de un malentendido. Su demencia halla origen, por lo tanto, en un motivo más irracional que el de la locura de Orlando [trad. mía].

<sup>175</sup> Cfr. Bernard Weinberg (1974). «The Quarrel over Ariosto and Tasso» en *A history of literary Criticism in the Italian Renaissance*. Vol.1. Chicago: The University of Chicago Press (954-1073).

este sentido, sería uno de los referentes más destacados en la construcción del episodio central del *Furioso*.

Siguiendo con esta hipótesis, el caso de Tristán constituiría una fuente que, además de ofrecer a Ariosto el motivo de la lectura como desencadenante directo del furor, sería un ejemplo modélico del ritual trimembre de ingreso a la locura perpetrado por los caballeros en la literatura del género. Veamos cómo aparece descrito el momento preciso del enloquecimiento de Tristán en *Le Roman de Tristan* redactado por Hélie de Boron:

[...] aussi come tout forcenés, chevaucha tant q'il vint en la forest. Et quant il li fu venus, il se descendi et se desarma, et gieta ses armes ça et la. Et dist q'il ne finera jamès de duel menet tant q'il morra par fine force; car il ne vieult plus vivre, puis qe Yselt l'a laissé por Kahedin [...] Quant il voit que il ne le puet fere, adonc il vient au cuer une si grant rage, et une si grant forcenerie li monte en la teste, q'il en pert tout le sens et la memoire si plainement, q'il ne set q'il fet, ne se c'est Tristans ou non. Il ne li sovient mes d'Yselt ne du roi Marc, ne de riens qe il oncque mes feist. [...] il conmença tot maintenant a derompre sa robe q'il avoit vestue, come home forsené q'il estoit. Si q'il aloit parmi le Morois come tot nuz, bruiant et criant, et corant aussi come une beste forsenee. Et se aucuns me demandoit de quoi il vivoit, je diroie q'il vivoit de char crue. Car tot jor prenoit par le Morois bestes ça et la, et manjoit puis la char a tout le cuir. (*apud* Rajna, cop. 2006: 346-348)

Una vez más, las similitudes con el *impazzimento* de Orlando resultan patentes. Además de los tres gestos demostrativos del ritual de ingreso a la locura, queremos destacar otras imágenes que aparecen de un modo prácticamente idéntico en ambos casos de *folie littéraire*. Con el objetivo de ponerlas de relieve y poder comparar de un modo más preciso y gráfico las descripciones de Tristán y Orlando locos, hemos agrupado falsamente aquellos versos del *Furioso* que reproducen dichas imágenes, tomando como pauta el orden en el que aparecen en la cita superior, obteniendo así un fragmento artificial del *Furioso*, a modo de párrafo de una novela en prosa:

«Lo strano corso che tenne il cavallo / del Saracin pel bosco senza via, / fece ch'Orlando andò duo giorni in fallo» (XXIII, 100. 1-3). «Languido smonta / e lascia Brigliadoro [...]» (XXIII, 116. 1). «Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo, / lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo: / l'arme sue

*tutte, in somma vi concludo, / avean pel bosco differente albergo» (XXIII, 133. 1-4). «Non son, non sono io quel che paio in viso:/ quel ch'era Orlando è morto et è sotterra; / la sua donna ingrattissima l'ha ucciso: / sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra» (XXIII, 128. 1-4). «Di crescer non cessò la pena acerba / che fuor del senno al fin l'ebbe condotto» (XXIII, 132. 5-6). «In tanta rabbia, in tanto furor venne, / che rimase offuscato in ogni senso» (XXIII, 134. 1-2). «[...] non discernea il nero dal bianco, / e di giovar, nocendo si credea.» (XXIX, 73. 3-4) «D'averla amata e riverita molto / ogni ricordo era in lui guasto e rotto.» (XXIX, 61. 5-6). «E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo / l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo» (XXIII, 133. 5-6). «[...] al tutto furioso e folle, / al sereno, alla pioggia, al freddo, al caldo, / nudo va discorrendo il piano e'l colle» (XXVII, 8. 2-4). «Senza il pane di scerner da le giande, / dal digiuno e da l'impeto cacciato, / le mani e il dente lasciò andar di botto / in quel che trovò prima, o crudo o cotto» (XXIV, 12. 5-8).*

## 7.2. La consolidación del cliché de la locura caballeresca

De la lectura comparada entre ambos episodios<sup>176</sup> extraemos a continuación un inventario compuesto por doce imágenes o motivos que se repiten en la descripción de la locura de los dos paladines. Cabe advertir, que lo interesante de esta relación, no es la reproducción exacta o la imitación en el estilo en la descripción de las imágenes —puesto que en ese sentido, existen diferencias formales más que patentes—, sino la similitud en cuanto al contenido. Es decir, tanto en la locura de Tristán como en la de Orlando encontramos estas doce imágenes que son utilizadas por sus respectivos autores para anunciar la llegada a la locura de los héroes. En consecuencia, proponemos identificar estos motivos como característicos y propios del tópico de la *folie littéraire*, los cuales han sido adoptados por toda una tradición de héroes franco-bretones, como los gestos y las actitudes esenciales de la locura amorosa caballeresca, hasta convertirse en un cliché.

Manteniendo como criterio esencial en este análisis el principio de inteligibilidad y claridad de la comparativa, hemos elaborado una tabla sinóptica que enumera en la columna de la izquierda las doce imágenes presentes en ambos textos bajo la forma de doce enunciados

---

<sup>176</sup> Esta comparativa la encontramos de modo incipiente y discreto en el estudio de Pio Rajna, que lo anota simplemente a través de referencias a pie de página, en las que apunta los pasajes del *Furioso* que se corresponderían con las imágenes de la cita del *Roman de Tristan* [cfr. Rajna (cop. 2006: 345-349)]. En la presente tesis, no obstante, hemos optado por elaborar una comparativa propia, más concreta, y con un desarrollo en mayor profundidad y detalle.

sintéticos. En paralelo, en las dos columnas restantes, podemos visualizar el fragmento textual ejemplar del *Roman de Tristan* y del *Orlando furioso* que las contiene.<sup>177</sup> Asimismo, puntualizamos que la selección de los fragmentos del *Furioso* que les corresponden es representativa, pero en modo alguno excluyente, de tal manera que existen otros fragmentos que expresan esas mismas imágenes, pero que debido a la limitación espacial, no hemos incluido en la tabla por considerarlos menos significativos, decantándonos por aquellos que guardan una mayor similitud con los de *Le Roman de Tristan de Hélie* de Boron (Tabla 1).

---

<sup>177</sup> Queremos advertir que el orden en el que son enunciadas las imágenes en la Tabla 1 se ha establecido siguiendo el orden en el que aparecen en el citado fragmento de *Le Roman de Tristan* de Hélie de Boron.

IMÁGENES DE <i>FOLIE LITTÉRAIRE</i> PRESENTES EN <i>LE ROMAN DE TRISTÁN</i> Y EN EL <i>ORLANDO FURIOSO</i>		
IMAGEN	TRISTÁN	ORLANDO
<b>Cabalgadura errante por el bosque</b>	«[...] <i>aussi come tout forcenés, chevaucha tant q'il vint en la forests</i> »	«Lo strano corso che tenne il cavallo / del Saracin pel bosco sença via, / fece ch'Orlando andò duo giorni in fallo» (XXIII, 100. 1-3)
<b>Descenso del caballo</b>	« <i>Et quant il li fu venus, il se descendi et se desarma</i> »	«Languido smonta / e lascia Briigliodoro [...]» (XXIII, 116. 1)
<b>Desprendimiento y dispersión de las armas</b>	« <i>et gieta ses armes ça et là</i> »	« <i>Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo, / lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo: / l'arme sue tutte, in somma vi concludo, / avean pel bosco diferente albergo</i> » (XXIII, 133. 1-4)
<b>Muerte del héroe a causa de la traición de la doncella</b>	« <i>Et dist q'il ne finera jamès de duel menet tant q'il morra par fine force; car il ne vieult plus vivre, puis qe Yselt l'a laissé por Kabedim</i> »	« <i>la sua donna ingrattissima l'ha ucciso: / sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.</i> » (XXIII, 128. 1-4)
<b>Posesión por la rabia y la ira y consiguiente ofuscación del entendimiento (sinécdoque de cabeza)</b>	« <i>Quant il voit que il ne le puet fere, adonc il vient au cuer une si grant rage, et une si grant forcenerie li monte en la teste</i> »	« <i>Di crescer non cessò la pena acerba / che fuor del senno al fin l'ebbe condotto</i> » (XXIII, 132. 5-6)
<b>Pérdida de los sentidos y la memoria</b>	« <i>q'il en pert tout le sens et la memoire si plainement</i> »	« <i>In tanta rabbia, in tanto furor venne, / che rimase offuscato in ogni senso</i> » (XXIII, 134. 1-2)
<b>Pérdida del criterio ético</b>	« <i>q'il ne set q'il fet</i> »	«[...] <i>non discernea il nero dal bianco, / e di giovar, nocendo si credea.</i> » (XXIX, 73. 3-4)
<b>Pérdida de la identidad</b>	« <i>ne se c'est Tristans ou nom</i> »	« <i>Non son, non sono io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;</i> » (XXIII, 128. 5-6)
<b>Olvido de la mujer amada</b>	« <i>Il ne li sovient mes d'Yselt ne du roi Marc, ne de riens qe il oncque mes feist</i> »	« <i>D'averla amata e riverita molto / ogni ricordo era in lui guasto e rotto</i> » (XXIX, 61. 5-6).
<b>Rotura de la ropa</b>	« <i>il conmença tot maintenant a derompre sa robe q'il avoit vestue, come home forsené q'il estoit</i> »	« <i>E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo / l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo</i> » (XXIII, 133. 5-6).
<b>Transformación en hombre salvaje</b>	« <i>Si q'il aloit parmi le Morois come tot nuz, bruiant et criant, et corant aussi come une beste forsenée</i> »	«[...] <i>al tutto furioso e folle, / al sereno, alla pioggia, al freddo, al caldo, / nudo va discorrendo il piano e'l colle</i> » (XXVII, 8. 2-4)
<b>Comportamiento impropio: ingesta indistinta de alimentos cocidos y crudos</b>	« <i>Et se aucuns me demandoit de quoi il vivoit, je diroie q'il vivoit de char crue. Car tot jor prenoit par le Morois bestes ça et là, et manjoit puis la char a tout le cuir</i> »	« <i>Sença il pane di scerner da le giande, / dal digiuno e da l'impeto cacciato, / le mani e il dente lasciò andar di botto / in quel che trovò prima, o crudo o cotto</i> » (XXIV, 12. 5-8).

Tabla 1. Imágenes de *folie littéraire* comunes en *Le Roman de Tristan* y en el *Orlando furioso*.

El objetivo último del análisis comparado entre los dos casos de locura amorosa caballeresca, el de Tristán como fuente primaria y el de Orlando como reproducción, ha sido poner de manifiesto la existencia de unos motivos comunes que se gestaron en el interior del género como iconos de la expresión de la locura de los héroes caballerescos. Unos motivos que con el paso del tiempo se despojaron de su carácter alegórico para terminar convirtiéndose en un cliché, en una fórmula estereotipada recurrente usada para exteriorizar la locura de los héroes dentro del relato.

Por lo tanto, desde la locura de Yvain, descrita por Chrétien des Troyes en *Le Chevalier au Lyon* (c.1176)<sup>178</sup> –referente que, juntamente con *La Vita Merlini*, es identificado por los críticos como el caso que sentó las bases para la representación textual de la *folie amoureuse*–,<sup>179</sup> el ritual de la locura amorosa caballeresca se fue repitiendo en los *romans* medievales hasta convertirse finalmente en una convención literaria, que, precisamente en calidad de tal, fue utilizada por Ariosto, en pleno Renacimiento, en la construcción del episodio central de su poema: «*Der Wahnsinn des höfischen Ritters war jedenfalls zu Ariosts Zeit längst zur literarischen Kovention geworden. Viele der zahlreichen irrsinnigen Artusritter, die Rajna in seinem Quellenwerk aufzählt, mögen die Schilderung von Orlandos Wahnsinn mehr oder minder beeinflusst haben [...]*»<sup>180</sup> (Kremers, 1976: 122).

Sin embargo, como hemos advertido, el poeta de Ferrara hizo un uso específico de dicha fórmula textual, tomándola desde una posición oscilante, entre la imitación seria y la parodia, estableciendo, en consecuencia, un connotativo diálogo con la tradición, tamizándola a través de su particular cedazo hilarante.

---

<sup>178</sup> Ésta es la descripción del enloquecimiento de Yvain en *Le Chevalier au Lyon*: «*Yvain, n'a mes cure de toi / Ma dame, ainz te mande par moi, / Que jamès vers li ne reveignes.*» (v. 2767); «*Lor se li monte uns torbeillons / El chief si grant, que il forsane, / Si se dessire et se depane, / Et fuüt par chans et par arees.*» (v. 2804) «*Les bestes par le bois agueite, / Si les ocit et se manje / La venison trestote crue*» (v. 2824).

<sup>179</sup> Para más detalles sobre esta consideración cfr. Rajna (cop. 2006: 344-345) y Frappier (1969: 69).

<sup>180</sup> La locura de los caballeros de la corte se había convertido sin duda en una convención literaria ya en la época de Ariosto. Muchos de los numerosos caballeros enajenados de Arturo, enumerados por Rajna en su libro de fuentes, han influenciado en mayor o menor grado en la descripción de la locura de Orlando [trad. mía].

### 7.3. El *Furioso*, entre la reproducción y el distanciamiento de la tradición

Si dejamos a Tristán y a los casos primigenios de *folie littéraire* de lado, y damos ahora un salto en el tiempo y nos situamos a principios del s.XVI, momento en el que Ariosto comienza la redacción de su *opera magna*, podremos avistar un cambio de paradigma. Situados en un contexto distinto del anterior, observamos cómo el mundo ha perdido ya esa dimensión metafísica propia de la época medieval, y lo más importante, cómo la locura no se concibe ya como una excepción puntual y transitoria que afecta a un individuo concreto en un instante determinado, sino que se impone como ley general que gobierna al mundo y a los hombres. En este nuevo contexto filosófico y literario, marcado por el humanismo renacentista, vio la luz el *Orlando furioso*, presentando un universo ficcional innovador, en el que es muy difícil distinguir entre apariencia y realidad, reflejando las nuevas preocupaciones e inquietudes propias del periodo:

Tutto il romanzo è una commedia umana nel segno della follia e della verità irraggiungibile. Il mondo ariostesco è un mondo di illusioni, di incostanza, di apparizioni evanescenti, di finzione e di contro-finzione per mano de incantatori. E se l'incanto è rotto rimane sempre incerto se la realtà non sia un altro incanto. La realtà perde ogni fondamento, ogni garanzia metafisica. L'uomo è soggetto alle illusioni create da altri e altrettanto facilmente alle illusioni che si crea di sé stesso. La follia diviene legge generale, gesto elementare dell'essere nel mondo umano. (Stierle, 2004: 206)

En consecuencia, a pesar de que Orlando, tal y como hemos analizado en el primer capítulo, se encuentra también abocado al conflicto entre instintos y razón, como lo habían estado los célebres héroes franco-bretones, su contexto ficcional, consecuencia del nuevo contexto filosófico, es totalmente distinto al de sus precursores. En este sentido, la desatención deliberada de la *obedientia armis* en favor de la *obedientia amoris* —en definitiva, la no-búsqueda del equilibrio entre las dos esferas, sino el arrollador predominio de una sobre la otra—, no tiene precedentes en la tradición caballeresca.<sup>181</sup> Por consiguiente, podemos

---

<sup>181</sup> Al respecto, Laura Borràs, en su tesis doctoral, nos ofrece un interesante apunte: «*La falta cortesa d'Yvain és l'oposada de la falta d'Orlando. L'un oblida la dama per anar a fer gestes i tornejos, per provar la seva cavalleria, l'altre esdevé*

afirmar que en cuanto a la noción de locura que subyace en el texto, así como la construcción del episodio del *impazzimento*, Ariosto introduce una diferenciación respecto de la tradición literaria en la que se inscribe, distanciándose así de ella.

No obstante, a pesar de esa ruptura a nivel temático, constatamos la existencia de un continuismo a nivel formal, tal y como hemos advertido a partir de la comparativa con el *Roman de Tristan*, reproduciendo en la gestualidad del furor de Orlando, una vez más, el esquema establecido por la literatura caballeresca para la representación de la *folie littéraire*. En este sentido, Ariosto acude a él como lugar común del género que le permite dar expresión textual a la pérdida del juicio y hacerla patente, como hemos visto, dentro de su poema. Es cierto que el prisma ariostesco en su revisitación de la tradición introduce deformaciones en las ideas esenciales y en las imágenes que componen dicho tópico, exagerándolas y volviéndolas cómicas. Sin embargo, Ariosto todavía no dispone de la distancia suficiente como para poder parodiar el motivo de forma absoluta —recordemos que la distancia es *conditio sine qua non* para la ironía— de modo que, a pesar de las significativas variantes, reproduce el modelo aún desde el interior del mismo. Es decir, el modo en el que Ariosto describe la locura de Orlando, así como el patrón de comportamiento de Orlando *pazzo* y el desencadenante concreto de la locura (la traición de Angélica) están, en su esencia, en sintonía con los esquemas medievales.

Este continuismo es atribuible al hecho de que no se concebía aún otra forma de expresar la locura a nivel textual dentro de la narrativa de caballerías. De este modo, a pesar de los importantes cambios respecto de la concepción de la locura aportados por el humanismo — que se hallan en la base conceptual del *Furioso*—, el tipo de locura concreta que presenta Orlando paladín en el episodio del *impazzimento* reproduce un motivo de tradición medieval; argumentación que nos lleva a otorgar a Orlando, mercedamente, el título de *fou littéraire*.

Se produce, por tanto, una suerte de paradoja por la cual el *Furioso* resulta medieval y humanista de forma simultánea: medieval en las imágenes y la expresión textual concretas del episodio del *impazzimento*, humanista en la base ideológica del poema, al advertirnos de

---

recreant per amor d'una dama, per una passió boja i una traïció d'amor. Ariosto reuneix tots els tòpics de la follia amorosa i la follia furiosa i les aglutina en un sol personatge.» (1997: 854).



que la locura de Orlando es sólo el caso extremo de la insensatez inevitable que es común a todos los hombres.

Esta última constatación nos lleva a afirmar que, en efecto, si bien el poeta ferrarés es en algunos aspectos heredero de la tradición medieval, y por consiguiente, el *Furioso* —en tanto que poema caballeresco— sigue sujeto a algunas de las convenciones temáticas e iconográficas del género, Ariosto, en tanto que humanista, introduce una significativa ruptura conceptual. El *Furioso* no es, por lo tanto, la mera respuesta al *Innamorato* de Boiardo —la última manifestación célebre de la leyenda orlandiana—, sino que es un hito dentro de la historia de la literatura italiana y europea, condensando entre sus versos la tradición anterior y la emergente, piedra angular en el camino hacia la modernidad. Se trata, por consiguiente, de una obra de carácter único que a pesar de inscribirse en la tradición precedente y tomar de ella muchos de sus elementos esenciales, da un paso al frente y se desmarca de la misma, colocándose en una posición intermedia desde la que goza de una perspectiva estratégica. Así, desde la situación en la que Ariosto se encuentra se divisan los dos mundos que él hace converger en el *Orlando furioso*: por un lado, el antiguo y medieval —cultura precedente de la que toma los personajes, las imágenes, los motivos y los lugares comunes; en último término, la materia prima con la que modela su pequeño cosmos—; y por otro, el emergente mundo moderno que comienza a cuestionar esos postulados y esquemas clásico-medievales, y que le brinda el tono irónico al poema. Es el aliento con el que Ariosto insufla el alma a su universo, mudando el barro inerte de la tradición en poema vivo.

En definitiva, podemos definir la hibridez del *Furioso* en los siguientes términos: mientras su núcleo temático y episodio central presentan una locura que es formalmente medieval, la obra en su totalidad es conceptualmente humanista, situándose el *Furioso*, en consecuencia y de forma simultánea, dentro y fuera del género caballeresco. La prueba incontestable de este carácter ambivalente del texto italiano nos la brinda, como veremos a continuación, el *Quijote* de Miguel de Cervantes.

#### 7.4. La culminación del motivo: Orlando como modelo de locura de don Quijote

De las diversas referencias al *Furioso* que aparecen en la nombrada novela nos interesa recuperar ahora el episodio de la penitencia en Sierra Morena (I, 25-26), con el que inaugurábamos el primer capítulo de la presente sección. En este pasaje, el ingenioso hidalgo, como parte del proceso de construcción de su identidad caballeresca, simula un ataque de locura amorosa que toma como uno de sus modelos explícitos el episodio del *impazzimento* de Orlando, creando así un juego especular e irónico donde locura real y locura simulada se confunden:

—¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó árboles, enturbió las aguas de las fuentes, mató a pastores, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, a Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. [...] *me tengo de quitar todas estas armas, y quedar desnudo como cuando nací* [...] Toma bien en la memoria lo que aquí me verás hacer [...] *ahora me falta rasgar las vestiduras, esparcir las armas y darme de calabazadas por estas peñas.* (*Don Quijote de la Mancha*, I, 25; [énfasis es mío])

Detengámonos unos instantes en la cita. El primer elemento que queremos resaltar es el hecho de que don Quijote, en su deseo de realización del ideal caballeresco, no se plantea una imitación en la esencia, sino en la apariencia. Una declaración de intenciones que resulta muy interesante para nuestro estudio, porque la voluntad de mimesis literaria expresada por el hidalgo confirma de forma definitiva la reducción y simplificación del motivo de la *folie littéraire* a los tres gestos del ritual de la locura literaria caballeresca advertidos por Segre, como las tres imágenes esenciales y representativas del trastorno. Así, la consolidación del ritual, que era deducible a partir del análisis del *impazzimento* de Orlando, queda contrastada en último término por boca del caballero de la Mancha. Y es

precisamente en razón de ello, de su carácter representativo e iconográfico, que quiere reproducir don Quijote estas tres acciones, para hacer patente al resto de personajes la *autenticidad* de su pretendida locura.

El hecho de que Cervantes hiciera a don Quijote decantarse por Orlando como modelo de locura, debería levantar suspicacias en el lector competente, resultando llamativo que de todos los *fous littéraires* de la tradición europea, don Quijote quiera imitar en sus gestos al Orlando de Ariosto. ¿No hubiera sido más lógico recurrir a uno de los modelos primigenios como Tristán o Yvain, referentes absolutos dentro del mundo de las caballerías, tal y como hizo el poeta ferrarés? Y sin embargo, el Caballero de la Triste Figura apela justamente al caso de locura más extremo y disparatado. Seríamos ingenuos si omitiéramos en esta argumentación que se trata también del caso que permitió a su autor ironizar sobre la concepción humana y la visión del *homo rationalis* clásicas, un punto de vista afín al del autor castellano.

En consecuencia, la mención del *Furioso* en este fragmento de *El Quijote* no es en modo alguno vana, y creemos que responde a una declaración de intenciones por parte del novelista español. En este sentido, al citarlo, no sólo don Quijote se emparenta con Orlando, sino, lo que es más interesante, Cervantes se hermana con Ariosto.

Estas suposiciones nos llevan a pensar que Cervantes pudo atender al menos a dos motivos en la elección del modelo. En primer lugar, advertir la intención paródica del pasaje, – indicándose seguidor de la línea abierta por Ariosto– y en segundo lugar, la propia extremidad del caso de Orlando. Es decir, Ariosto reprodujo, como hemos visto, el modelo de la *folie amoureuse* llevándolo, no obstante, al extremo al someterlo a su prisma irónico, transformando al conde en el más loco de los caballeros andantes. En consonancia, dentro de la necesidad de don Quijote de construirse una identidad caballeresca dependiente del reconocimiento ajeno, Orlando podía ser visto como el mejor modelo a seguir, puesto que si se trata de exteriorizar, cuanto más aparatosa sea la locura del modelo, más efectiva y aparente resultará la imitación. Por consiguiente, era más atractiva la referencia a Orlando, más violento y desaforado, que a Tristán o Yvain, donde la locura era todavía un ritual de paso simbólico en la búsqueda de la identidad interior. Es más, don Quijote incluso descarta imitar en primera instancia a Amadís por ser sus locuras no «de daño, sino de lloros y

sentimientos» (I, 25).<sup>182</sup> De este manera se produce un interesante giro, y si anteriormente hemos visto cómo Tristán fue el modelo esencial de *fou littéraire* para Orlando, un siglo más tarde era el *Furioso* el que se había convertido en referente emblemático de *folie littéraire*, emulando en ello a sus predecesores.

Existe, sin embargo una diferencia que separa a don Quijote de Orlando en cuanto a la revisitación de la locura literaria caballeresca que perpetran. Se trata de la perspectiva desde la que es abordada la imitación del modelo en ambos casos. Si bien los dos paladines recurren al ritual para dejar constancia de su trastorno, el señor de Anglante ejecuta sus tres gestos desde la autenticidad, como consecuencia de su desengaño amoroso, siendo el ingreso a la locura la única vía para poder canalizar su dolor y su rabia. Es el narrador quien, con sus comentarios, desde el exterior del relato, pone de manifiesto la hiperbolización y cuestiona el valor y el significado del ritual. En cambio, don Quijote evoca esos tres mismos gestos, no como una necesidad física y emocional, sino para fingirlos de manera deliberada y expresa, como parte indispensable de la materialización de sus fantasías, creyéndose caballero por hacerse con una armadura e imitar en sus gestos a los grandes héroes de los *romans*.<sup>183</sup> Se genera al instante un efecto cómico independiente de las puntualizaciones del narrador. Y de ese deseo inocente de querer materializar una identidad ideal surge la seriedad de don Quijote en la ejecución del ritual, nunca de una necesidad real:

---

<sup>182</sup> Algunos críticos señalan, además de las de Orlando y Amadís, la presencia de otras fuentes en la construcción de este episodio: «Menéndez Pidal segnala, ad esempio, un lavoro teatrale anonimo intitolato Entremés de los romances nel quale il protagonista, un certo Bartolo, impazzisce per aver letto troppi romances novelescos e si mette in testa d'essere cavaliere. Pretende di ergersi a difensore di una pastorella insidiata da un pastore ma ne esce con le ossa rotte; adatta a se stesso brani di romances e si identifica con i loro protagonisti assumendo, alla stessa stregua di don Chisciotte, atteggiamenti di Lancillotto e di Amadigi.» (Ruffinati, 2002: 34). Por su lado, Bigeard (1972: 99) pone en duda dicha influencia. Y según la opinión de Combat, «Mais à côté de ces deux modèles, il en est un autre, moins apparent: Calixte, l'amant de Mélibée dans la Célestine de Fernando de Rojas. Marcel Bataillon a mis en évidence l'analogie entre l'attitude de Calixte et celle de don Quichotte volontairement transformé en fou d'amour. Il y a en effet de curieuses correspondances entre les transports de Calixte 'jouant' la folie d'amour et ceux de don Quichotte, acharné à animer le fantôme du Toboso qui inspire ses extravagances calculées.» (1980: 406-407).

<sup>183</sup> Atendiendo a su obsesión caballeresca, Alonso Quijano cree, en el intersticio entre lo ideal y lo real, que, como un niño, adoptando los signos y gestos propios de los caballeros andantes podrá transformar su esencia de hidalgo, así como despertar a la princesa caballeresca que duerme bajo el atuendo de Aldonza Lorenzo. Pero tras darse de calabazadas medio desnudo, él mismo observa la incoherencia de su comportamiento al no haber sido víctima del desamor ni el desengaño. Una constatación que lo lleva a reconocer la absurdidad de su empresa y, por lo tanto, a rechazar a Orlando como modelo y a optar por el caso más melancólico y menos violento de Amadís: «[...] y si él [Roldán] entendió que esto era verdad y que su dama le había cometido desaguizado, no hizo mucho en volverse loco. Pero yo ¿cómo puedo imitalle en las locuras, si no le imito en la ocasión de ellas? Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno [...] y bariale agravio manifiesto, si imaginando otra cosa de ella me volviere loco de aquel género de locura de Roldán el furioso. [...] ¿para qué quiero yo tomar trabajo ahora de desnudarme del todo, ni dar pesadumbre a estos árboles, que no me han hecho mal alguno? [...] Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere [...]» (I, 26).

[...] más quíerote hacer sabidor de que todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería [...] Así que mis calabazadas han de ser verdaderas, firmes y valederas, sin que lleven nada del sofisticado ni del fantástico.

[...]

Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco.

Por lo tanto, en el texto de Cervantes, el ritual de la *folie amoureuse* no es más que un accesorio del disfraz de caballero que se teje don Quijote. Fijémonos que para el hidalgo, a diferencia de Orlando, la locura amorosa es un estado anhelado, pretendido, pura apariencia que no se corresponde con un estado emocional.<sup>184</sup> En consecuencia, no es tampoco un estadio de transición impuesto, sino un objetivo que se persigue voluntariamente. En definitiva, la locura amorosa en *El Quijote* no supone en ningún momento una amenaza para la identidad del héroe –como sí lo era en *El caballero del León*, en el *Tristán* o todavía en el *Furioso*– sino que es un yelmo vacío que Alonso Quijano trata de enfundarse para parecer un *verdadero* caballero.

Como vemos, por lo tanto, los puntos de vista del *Furioso* y del *Quijote* divergen entre sí. La clave de la diferencia entre ambos reside en la disposición de un mayor o menor distanciamiento respecto de la tradición. Desde esta perspectiva, cuando Cervantes redacta *El Quijote*, ha pasado el tiempo suficiente como para que goce de la distancia necesaria respecto de las novelas de caballerías, y pueda, en consonancia, regresar al género para ironizar y parodiar sus tópicos a voluntad, como hace en este pasaje con el motivo de la *folie littéraire*. Es gracias a la disposición de esa perspectiva que el hidalgo puede mirarse la metamorfosis a la locura desde el exterior, sin llegar a estar expuesto verdaderamente a ella. Es decir, don Quijote no se convierte en ningún momento en un *uomo selvaggio*, ni pierde su humanidad bajo la amenaza de una involución hacia un estado salvaje previo, sino que,

---

<sup>184</sup> «Certes il s'agit d'une folie simulée, qui doit plus à la mimésis littéraire qu'à la profondeur du sentiment.» (Combat, 1980: 406-407).

desde la conciencia, decide ejecutar voluntariamente los gestos esenciales de la *folie* como exhibición de locura.

En relación con este último apunte, nos parece muy pertinente la observación que hace Carlo Ossola en su estudio «*Métaphore et inventaire de la folie*», respecto de la diferencia en el abordaje de la locura en el Renacimiento y el Barroco, advirtiendo que mientras en el Renacimiento la locura fue vista como una ausencia de razón, en el Barroco, en cambio, por su contexto histórico y filosófico concreto, se apostó por la enumeración de todos sus elementos y características, generando *inventarios de la locura*:

C'est après quand les règles d'invention et d'harmonie de l'humanisme se brisent sur l'apparat dogmatique de la Contre-Réforme ou sur la hiérarchie pompeuse de l'espagnolisme dominant, c'est alors que l'intolérance des exceptions au système fait tout devenir objet de casuistique. L'*horror vacui*, la peur du vide incontrôlable, dans un monde qu'on veut remplir de certitude, ne peut plus tolérer une folie comme absence: mieux le chaos que le vide, il est plus facile de l'exorciser en le nommant; c'est pourquoi il faut dresser un scrupuleux inventaire de la folie. (Ossola, 1976: 188)

Si extrapolamos esta cita al episodio de la penitencia en Sierra Morena, descubrimos que en cierto modo, lo que está ofreciendo don Quijote a Sancho, con sus reflexiones, es un burlesco inventario de la *folie littéraire*, enunciando cuáles son las acciones y los motivos que componen la locura literaria caballerisca según la tradición, y cuya ejecución le otorgará el ansiado reconocimiento de su locura de caballero, en un intento de dotar de cuerpo al alma soñadora atrapada bajo su armadura. Un modo impensable de abordar el ritual para el *Furioso*, demasiado próximo todavía al género, donde en cambio, como sabemos, la locura responde a una ausencia de razón inducida por un error.

En conclusión, aquello que hemos tratado de demostrar mediante la comparativa entre ambos enloquecimientos —el de Orlando y el de don Quijote—, es que en el *Furioso* conviven la patente ruptura y la introducción de una incipiente distancia respecto del género de los *romans*, con una locura del héroe protagonista que es en esencia medieval, y que convierte a Orlando en nueva víctima del furor amoroso, emulando mediante su locura extrema a la multitud de héroes enajenados que lo precedieron. De este modo, el *Orlando furioso* se sitúa en el interior del género caballeresco al mismo tiempo que se distancia de él, erigiéndose,

en razón de esta peculiar idiosincrasia, como la mejor fuente para nutrir al desecado cerebro, sediento de fantasía, del Caballero de la Triste Figura.<sup>185</sup>

Pero además de los motivos formales que justifican dicha elección, recordamos también la existencia de una afinidad respecto a la concepción de la literatura entre ambos autores, que explica la admiración que sentía Cervantes por el poema italiano más allá del episodio de la locura de Orlando, reconociéndolo como una obra literaria de gran valor, digna de librarse de la hoguera. Y es que el escritor español, lector avisado, supo extraer y degustar esa deliciosa ironía que rezuma del *Orlando furioso*, dorado panal de infinitas celdas, cuyos personajes se alimentan en el néctar del extenso prado multicolor de la tradición. Un mosaico que se sumerge en el caos cuando su abeja reina pierde el juicio y en lugar de defender el enjambre, embiste con furia sus teselas.

Concluyendo, el *Furioso* presenta una ironía del narrador-escritor que, como sucede también en *El Quijote*, va unida indefectiblemente a la locura del personaje protagonista. Para comprender la relación de interdependencia existente entre ambos conceptos en el clásico italiano, una vez concluido el análisis textual, nos sumergiremos ahora, en la siguiente sección, en el análisis conceptual de la locura presente en el *Orlando furioso*.

---

<sup>185</sup> Comprendemos, en último término, que si Cervantes recurre al *Furioso* como modelo ejemplar en su particular imitación de la *folie*, es porque el Orlando de Ariosto fue un *fou littéraire* en toda regla, –la encarnación más contundente de su gestualidad–, que evidenció como ningún otro paladín cuál era la iconografía propia del ritual.





II. EL FUROR HUMANISTA DE ORLANDO  
Y LA IRONÍA ARIOSTESCA



## 8. El furor de Orlando



## 8.1. Etimología del epíteto “furioso”

Narra c’ha visto Orlando furioso,  
far cose quivi orribili e stupende;

(XXXI, 63. 5-6)

Diversos son los nombres con los que se denomina a la locura en el clásico italiano: *insania*, *mania*, *pazzia*, *folia*, *rabbia*, *furia* o *furore*. De entre todos los términos, Ariosto escoge expresamente el último de ellos para señalar a Orlando en sus horas de loco, dando lugar a la célebre expresión “*Orlando furioso*”, un epíteto que, por otra parte, hace extensible al título del poema.

Un análisis de superficie nos revela que este sintagma nominal se corresponde efectivamente con una expresión hija de la de Boiardo, respondiendo al *Orlando innamorato* con un contundente e irónico *Orlando furioso*.<sup>186</sup> Pero un examen en mayor profundidad nos obliga a formularnos una pregunta más precisa: ¿por qué Ariosto caracteriza a Orlando concretamente como “*furioso*”? Es decir, no nos interesa tanto constatar el patente parison que se establece entre ambos títulos a partir de la repetición de la estructura ‘sujeto y atributo’, sino el por qué, ante la libertad de elección de un *adjetivo-réplica* para *innamorato*, el poeta de Ferrara se decidió por “*furioso*”, estableciendo entre ambos adjetivos un vínculo de causa-consecuencia, que da a entender con sorna que el resultado del amor es la locura.

Identificada esta premisa, por la que el enloquecimiento es presentado en Ariosto como el efecto del enamorarse, entendemos que la elección de un atributo para Orlando quedaba, en consecuencia, circunscrita al campo semántico de la locura. Debemos preguntarnos entonces por qué el poeta ferrarés no se decantó por cualquier otro adjetivo del mismo campo, y no bautizó su obra, por ejemplo, como el “*Orlando matto*” o el “*Orlando pazzo*”, términos que también aparecen en el texto para designar el trastorno del protagonista.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Sobre la cuestión del título, remitimos a las páginas 4-5 de la «Nota introductoria» a la primera parte de la tesis.

<sup>187</sup> A continuación citamos varios ejemplos en los que se hace referencia a la locura de Orlando usando un adjetivo distinto a “*furioso*”: «*E Dio per questo fa ch’egli va folle*» (XXXIV, 65. 1); «*che per amor venne in furore e matto*» (I, 2. 3); «*un uom pazzo / [...] che, come porco, di loto e di guazzo / tutto era brutto e volto e petto e schene*» (XIX, 42. 1-4) [énfasis mío].

Asimismo, ¿por qué no el *arrabbiato*, el *folle*, el *ammattito*, el *impazzito* o el *forsennato*?

Trataremos de dar respuesta a esta cuestión en el presente apartado indagando en los motivos que llevaron a Ariosto a la elección del término “*furioso*” para la caracterización de su *fou littéraire*, dilucidando el significado, las reminiscencias y las implicaciones asociadas al concepto de *furor*, de donde proviene en último término, el epíteto del héroe.

Con tal objetivo, comenzaremos por los motivos implicados en la elección, suponiendo que Ariosto tuvo en cuenta, al menos, un par de razones. Por un lado, como hemos señalado ya, y como bien apuntan Pio Rajna (1975) y Corrado Bologna (1998) en sus respectivos estudios, el título, *Orlando furioso*, permite al autor establecer un vínculo entre su poema y el de Boiardo, recogiendo así el testigo de la leyenda medieval de *Roland*, al mismo tiempo que lo sitúa en sintonía con la mitología y la cultura clásicas, rememorando el *Hercules furens*<sup>188</sup> de Eurípides y de Séneca –título traducido al italiano justamente como *Hercole furioso*–.

Por lo tanto, una primera constatación formal nos revela que la expresión ariostesca es el resultado de la intencionada combinatoria entre *Orlando Innamorato* y *Hercole furioso*. Sin embargo, no podemos pasar por alto que Hércules no es el único héroe clásico reflejado en el término “*furioso*”, dado que este adjetivo, dentro de la literatura de tradición europea, invoca inevitablemente también a Aquiles, cuyo furor fue el más emblemático de la Antigüedad Clásica. Podemos afirmar, por consiguiente, que, en primera instancia, existe en dicha fórmula una voluntad expresa de contextualización y delimitación literarias, ubicando la obra en una tradición concreta –la de los poemas épico-caballerescos–, a la par que remite a los grandes referentes clásicos del furor.

Pero por otra parte, se establece también una vinculación menos literaria y más filosófica con el mundo griego. Es decir, mediante el uso del término “*furioso*” tiene lugar también una reminiscencia que nos traslada a los furores platónicos y a la teoría de los humores de Galeno, pasando de modo obligado por la melancolía aristotélica. La convergencia de esta

---

<sup>188</sup> Obra originalmente griega (420-414a.C) que recoge el episodio en el que el famoso héroe es enloquecido por Lyssa, personificación de la Demencia, la cual obedece los mandatos de la diosa Hera. Como resultado de este episodio de furia Hércules asesina a su esposa Megara y a sus hijos. Tras el crimen, cuerdo de nuevo, el héroe es disuadido de la tentativa de suicidio gracias a la sensatez de Teseo.

triada compuesta por los conceptos de *furor*, *humores* y *melancolía* –a la que remite el adjetivo “*furioso*”– la favoreció el propio Aristóteles en el *Problema XXX*.<sup>189</sup> En este discurso, el Estagirita unió la teoría médica según la cual, la bilis negra es el fluido corporal causante de la locura,<sup>190</sup> con la noción de *manía* o *furor* de la erótica de Platón.<sup>191</sup> Por este motivo, el atributo “*furioso*” no está solamente repleto de connotaciones literarias, sino también filosóficas, que conectan al héroe de Ariosto de forma directa con la teoría epistemológica de Platón y la ética de Aristóteles.<sup>192</sup>

En atención a ambas consideraciones podemos afirmar que la elección del adjetivo “*furioso*” –de entre las distintas opciones que le ofrecía a Ariosto el campo semántico de la locura– no fue vana ni azarosa, sino muy razonada. Pensemos que el uso de este término le permitía al poeta, a partir de una única palabra, condensar con precisión cuatro referentes esenciales:

1. La tradición literaria greco-latina de los grandes héroes y pasiones.
2. La materia medieval que dio origen a la leyenda orlandiana, en el seno de la cual surgió el tópico de la *folie littéraire*.

<sup>189</sup> El *Problema XXX* de Aristóteles se ha reeditado en castellano en Jackie Pigeaud (ed.) (2007). *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*. Barcelona: Acantilado.

<sup>190</sup> Cfr. Klibansky, Panofsky et Saxl (1989). *Saturne et la Mélancolie*. Paris: Gallimard.

<sup>191</sup> Así lo atestigua Jackie Pigeaud en el «Prólogo» a *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*: «El ser dotado puede imitar cómodamente; el ser loco se proyecta fuera de sí mismo y puede entonces adoptar todas las posiciones de los demás, lo cual no es sino otra manera de imitar. [...] En este sentido puede decirse que el Problema XXX suprime la alternativa entre “el bien dotado” y el loco. Coloca a ambos exactamente sobre un mismo plano cuando dice: “aquellos que la poseen –esta mezcla de la bilis negra– demasiado caliente y abundante están bajo la amenaza de la locura (manikoi) y son dotados por naturaleza, propensos al amor, fácilmente se dejan llevar por sus impulsos y deseos.” (954a 320). Con mayor precisión, el Problema nos dice que “el bien dotado” y el loco revelan ser de un mismo talante natural, el melancólico. Entre el ser bien dotado y el loco ya no existe una oposición radical; la diferencia es simplemente de grado.» (2007: 48-49).

<sup>192</sup> Dentro de este contexto, Laura Borràs Castanyer nos ofrece una puntualización interesante en relación a la distinción de significados de los términos pertenecientes al ámbito de la locura. La profesora señala que ya en la Época Clásica, Cicerón, en las *Tusculanas*, realizó una significativa distinción entre *insania* y *furor* que fue determinante para la tradición posterior: «[...] Ciceró estableix una distinció entre *folia* en un sentit ampli i totalitzant – el lloc comú dels “no savis”, això és, la insania o, com a molt, l’amentia o la dementia–, i la *folia* veritable en el sentit que es dona en la llengua comuna, *furor* (que en Ciceró és la traducció del grec *melancholia*). [...] Hi ha, consegüentment, una diferència no solament de grau, sinó de naturalesa, entre una part dels trastorns de l’ànima (la insania, l’amentia, i la dementia), afeccions de l’ànima que consisteixen en l’absència de llum, d’intel·ligència (animi affectionem lumine mentis carentem) i, de l’altra, el furor, un engegament complet de l’esperit (mentis ad omnia caecitem).» (Borràs Castanyer, 1999: 36-37). Borràs Castanyer especifica que esta distinción podía observarse pasados los siglos en el francés antiguo, la lengua que, recordemos, dio vida a la épica y a los *romans*, y por tanto, a la leyenda orlandiana de donde deriva el *Furioso* de Ariosto. De este modo, también hemos de tener presente la formulación ciceroniana que define el *furor* como una obcecación absoluta del espíritu, cuando analizamos el significado del epíteto “*furioso*” que el poeta de Ferrara le atribuyó a Orlando.

3. La teoría médica de mayor influencia de la Antigüedad: los humores de Galeno.<sup>193</sup>
4. Los postulados de Platón y Aristóteles, los dos filósofos más relevantes de la historia del pensamiento occidental.

Por consiguiente, “*furioso*” le ofrecía a Ariosto una plenitud de connotaciones y referencias que no podía obtener de ningún otro adjetivo perteneciente al campo semántico de la locura. En este sentido, se le apareció como el calificativo ideal para definir la enajenación del señor de Anglante. Observemos, además, que al remitir al concepto de *furor* de la erótica platónica, se convertía en el *adjetivo-réplica* idóneo para el “*innamorato*” de Boiardo, recogiendo la idea de Platón de la locura como consecuencia de un enamoramiento insano, inducido por la incapacidad de superar el peldaño de la belleza mundana. Un planteamiento explicitado en el *Furioso* en el siguiente verso: «[A Orlando] *Sí accecato l'avea l'incesto amore d'una pagana*» (XXXIV, 64. 5-6). Pero además, esta referencia platónica contenía de forma simultánea la idea de *exceso* –tan presente en el poema–, de enfermedad corpórea que convierte al hombre en bestia y lo aleja de Dios. Una noción que permitió a Ariosto, por añadidura, forjar un interesante vínculo entre el tópico del *uomo selvaggio* de la literatura medieval y la transformación en bestia propia del *furor corpóreo*, formulada por el platonismo y el neoplatonismo.

Recapitulando, si atendemos a esta riqueza de significados del término *furor* –y por extensión de *furioso*–, y observamos la multiplicidad de referencias condensadas en un único adjetivo y las posibilidades que, por ello, le ofrecía al poeta de Ferrara, entendemos que el escritor italiano lo escogiera de modo deliberado para conformar no sólo el epíteto que definiría a Orlando como loco, sino también el título del poema. Porque, ciertamente, como trataremos de demostrar, su Orlando no era simplemente el *pazzo*, el *matto* o el *arrabiato* –calificativos para la locura de significado más difuso y con una carga semántica menos potente y precisa– sino, con toda propiedad y de manera absoluta, *Orlando il furioso*.

En definitiva, podemos concluir que “*furioso*” devino el término ideal para los propósitos del escritor italiano, porque, al expresar como ningún otro la idea de la locura como

---

<sup>193</sup> Galeno (131 -201 d.C.) desarrolló su *Teoría de los Humores* a partir de la previa formulación hipocrática. En el tratado *Corpus hippocraticum*, atribuido justamente a Hipócrates (460-370 a.C.) por Galeno, la bilis, que hasta la fecha se había considerado como un único fluido, se subdividió en dos, la bilis amarilla –*chole xanthé* (χολή ξανθή)– y la bilis negra –*melaina chole* (μέλαινα χολή)– de donde deriva el término *melancholia*.



consecuencia del enamoramiento insano, se reveló como el *adjetivo-réplica* que mejor contestaba al *Innamorato* del Conde de Scandiano, al mismo tiempo que resultaba el atributo definitorio más preciso para el tormento de Orlando.

## 8.2. La fusión entre la erótica platónica y la *folie littéraire*

Comenzaremos este punto retomando las referencias a la filosofía clásica de las páginas precedentes, insistiendo un poco más en la idea de *furor*, en tanto que es el concepto nuclear del cual irradia la noción de locura presente en el poema. Para ello, queremos recuperar brevemente algunos conceptos esenciales. En primer término, creemos oportuno recordar que Platón entiende el *furor* como una alienación de la mente, estableciendo en el seno de esta definición general una distinción entre dos tipos, en función de la causa de los mismos: el *furor corporal* y el *furor divino*. De esta manera, mientras el primero está vinculado a las enfermedades humanas y desemboca en la locura como trastorno físico o biológico, el segundo es inducido por Dios y acerca al hombre a la sabiduría. Así lo constata Platón en el *Fedro*: «Hay dos especies de furor o de delirio: el uno, que no es más que una enfermedad del alma; el otro, que nos hace traspasar los límites de la naturaleza humana por una inspiración divina.» (265a). Debemos advertir que, mientras la primera de las dos formas es perjudicial para el ser humano, la segunda hace crecer las alas del alma elevándola hacia la contemplación de la Idea de Bien o Belleza, máxima aspiración del hombre sabio y virtuoso.

Posteriormente, la intervención de Aristóteles integró estas nociones en la idea de *melancholia*<sup>194</sup>, creando un concepto ambiguo y dual que respondía también a una doble naturaleza, pero que modificaba levemente la definición formulada por su maestro: la *melancholia* bien podía manifestarse como locura corporal que degradaba al hombre, y que por lo tanto, resultaba pernicioso, bien podía aparecer como locura del alma que acercaba al ser humano a Dios, y que por lo tanto, era beneficiosa.<sup>195</sup> Esta última acepción fue la que se

---

<sup>194</sup> Para un mayor desarrollo acerca del origen y la evolución del término *melancholia* cfr. Borràs Castanyer (1999: 50-57).

<sup>195</sup> Fijémonos que, mientras Platón entiende el *furor corpóreo* como manifestación física de una enfermedad del alma, en Aristóteles se ha producido ya una clara separación entre alma y cuerpo, de modo que el *furor corporal* ya no halla su causa en los trastornos del espíritu, siendo, por el contrario, lo propio del alma el *furor divino*. En este sentido, en Aristóteles la locura del alma es beneficiosa y es aquella asociada a la creación poética, mientras en Platón la locura del alma se traducía en perjudicial *furor corpóreo*.

asoció a la creación poética, la inspiración y la figura del genio creador a quien, en razón de lo referido, se le atribuyó –y se le sigue atribuyendo– cierto carácter lunático o trastornado. Teniendo presentes estos apuntes, regresemos ahora al texto ariostesco para ver qué tipo de locura afecta al sobrino de Carlomagno.

Tal y como podemos deducir de los análisis desarrollados en los capítulos previos, la locura de Orlando, en tanto que es calificada como *furor*, estaría en sintonía con el primer tipo de *manía* descrita por Platón y matizada por Aristóteles: un furor nocivo y corporal que transforma al individuo en bestia. Nada tendría que ver, por tanto, con la posesión de las musas, ni la ascensión por la escalera platónica. Al contrario, la locura del paladín, a pesar de que comienza en el mismo peldaño que el *furor divino* –el del despertar del sentimiento amoroso a partir de la belleza corpórea<sup>196</sup> (la de Angélica)–, no sólo no le permite ascender por el conocimiento, sino que se transforma en pesado lastre que lo sumerge en la pasión, arrastrándolo hacia las profundidades y obligándolo a retroceder en la escala del raciocinio. En consecuencia, alejado de Dios y de los hombres, se queda Orlando sin alas con las que regresar a su integridad.

Si proseguimos con el desarrollo de esta hipótesis interpretativa, que nos propone identificar el furor de Orlando como caso ejemplar de *furor corporal*, llegamos ahora al examen de la causa, un nuevo punto coincidente entre el furor platónico y el padecido por el señor de Anglante. Según Platón, en palabras de Marsilio Ficino, la causa de este perjudicial trastorno debe buscarse en el *nocivo amor vulgar*:

La inquietud ansiosa por la que son atormentados los amantes vulgares día y noche, es una especie de locura. Éstos, mientras dura el amor, afligidos primero por el incendio de la bilis, después por la quemadura de la bilis negra, se lanzan en el furor y en el fuego y, como ciegos, ignoran a dónde se precipitan. Cuán pestilente es este falso amor tanto para los amados como para los amantes, lo demuestran Lisias tebano y Sócrates en el *Fedro* de Platón. Pues el hombre por este furor llega a convertirse en una bestia. (1994: 218)

La última oración de la cita ilustra a la perfección el caso de Orlando: «*Pues el hombre por este*

---

<sup>196</sup> Cfr. Platón, *El Banquete* (210a1-212a7).

*furor llega a convertirse en una bestia.*». Una afirmación sugerente que nos conecta con el análisis de los sujetos deseantes desarrollado en el primer capítulo.<sup>197</sup> Recordemos que en él, tras aplicar la distinción del profesor Eugenio Trías entre *sujeto del deseo* y *sujeto de la pasión* a los personajes del *Furioso*, hemos visto cómo la locura es, en el poema ariostesco, el último estadio de un incremento centrífugo de la pasión obsesiva, incapaz de superar el abismo existente entre el *falso singular* y el *sujeto deseante*. Del mismo modo, el *furor corporal*, según Platón, se genera ante la imposibilidad de superar la atracción por los cuerpos bellos y seguir ascendiendo por la escalera de la sabiduría.

Partiendo de esta premisa que asimila el furor de Orlando al furor platónico, nos atrevemos a ir un poco más allá y formular la siguiente hipótesis: considerando que Marsilio Ficino, el neoplatónico más importante del Renacimiento italiano, antecedió tan sólo en unos años al poeta ferrarés, y conocida la formación humanista que Ariosto se procuró,<sup>198</sup> nos atrevemos a afirmar que el poeta ferrarés conocía los textos neoplatónicos, estando al corriente de las formulaciones ficinianas. Este conocimiento permitió a Ariosto, dada la idiosincrasia de la *folie littéraire*, advertir la existencia de semejanzas significativas entre este motivo de la literatura medieval y los furores de Platón.<sup>199</sup> Los términos clave que justificarían la comparativa serían ‘el amor como causa’ y ‘la transformación en bestia como consecuencia’. Imaginamos que Ariosto identificó esta secuencia lógica presente en ambas imágenes y la unificó en la locura de Orlando; un hallazgo que aparece apuntado por primera vez en el *Furioso*.

Furor corpóreo ≈ Furor de Orlando	
CAUSA	CONSECUENCIA
Pasión amorosa cegadora	Animalización, bestialidad

Tabla 2. Comparativa entre el furor corpóreo neoplatónico y el furor de Orlando.

<sup>197</sup> Remitimos al primer apartado del primer capítulo: «La dialéctica del deseo» (pp. 13-30).

<sup>198</sup> A los diez años de edad, Ariosto se trasladó a Ferrara donde tuvo la oportunidad de entregarse a los estudios literarios e humanísticos por un periodo de cinco años. No obstante, durante esta etapa formativa –repentinamente interrumpida por el fallecimiento de su padre– nunca llegó a aprender el griego. Esta carencia le pesó durante toda la vida, tal y como puso de manifiesto en la «Sátira VI» dirigida a Pietro Bembo: «*Bembo, io ti prego insomma, pria che 'l passo / chiuso gli sia, che al mio Virginio porga / la tua prudenza guida, che in Parnasso, / ove per tempo ir non seppi io, lo scorga.*» (vv. 244-247).

<sup>199</sup> Una hipótesis que viene reforzada por la referencia a Platón que hace Ariosto en la «Sátira VI»: «*Esser tali dovean quelli che vieta / che sian ne la repubblica Platone, / da lui con sì santi ordini discreta,*» (vv. 67-69).

En efecto, Ariosto fue el primero en denotar la semejanza y establecer la unión entre estos elementos comunes de la erótica platónica y la materia caballeresca. Sin embargo, sin menospreciar en ningún caso la agudeza del poeta italiano, debemos tener en cuenta que la novedad de este descubrimiento se encuentra condicionada necesariamente por la naturaleza particular de la locura de Orlando, de tal modo que no hubiera podido ser advertida en los casos precedentes de *folie littéraire*. Es decir, es debido a la hiperbolización del tópico literario perpetrada por Ariosto en su poema, que puede establecerse la equiparación entre ambos motivos, siendo el nexo de unión la idea de *desmesura*. Recordemos que Orlando, a diferencia de sus antecesores, no busca el equilibrio entre la *obedientia armis* y la *obedientia amoris*, sino que se entrega de un modo ciego a las demandas de su corazón, cuyos latidos desesperados silencian por completo el clamor de las armas. Esta desatención absoluta y deliberada de la esfera pública por la persecución de los deseos subjetivos es, por lo tanto, la diferencia cualitativa –dentro del motivo de la locura literaria caballeresca– que le permite a Ariosto asociar la locura de su héroe con el concepto de *furor corporal*, a partir, como apuntábamos, de esa noción de amor pernicioso y desmesurado que enajena al hombre de sí mismo hasta transformarlo en una bestia.

En razón de ello, entendemos que esta comparativa no hubiera podido establecerse en los casos de Yvain, Tristán o Amadís, porque el tipo de trastorno descrito en las respectivas novelas no se corresponde con esa idea de *furor*, sino que es producto del colapso generado por la búsqueda del equilibrio entre el ámbito privado y el público, ofreciendo una noción de locura como fallo moral y no como corolario de una pasión obcecada. Por tanto, es este exceso que singulariza la locura del sobrino de Carlomagno el elemento que hace posible la ecuación de igualdad entre *furor corporal* y *folie littéraire* en el *Furioso*, donde, finalmente, la conversión del caballero loco en un *uomo selvaggio* se asimila a la animalización causada por el *nocivo amor vulgar* del neoplatonismo; o dicho de otro modo, donde, en última instancia, se establece el *nocivo amor vulgar* como causa de la *folie littéraire* de Orlando.

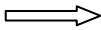
Folie littéraire de Orlando	
CAUSA	CONSECUENCIA
Nocivo amor vulgar neoplatónico	Conversion en <i>uomo selvaggio</i>
	
Rasgo identitario = DESMESURA, EXCESO	

Tabla 3. Rasgos de la *folie littéraire* de Orlando.

Aunque Ariosto, decíamos, fue el primero en advertir esta convergencia de motivos, debemos señalar que no fue el único, y unos años más tarde, otra de las figuras más destacadas del neoplatonismo, Giordano Bruno, hacía una interesante constatación acerca del *Canzoniere* de Petrarca, advirtiendo que expresa «*gli affetti d'un ostinato amor volgare, animale e bestiale*». Esta sentencia está recogida en el ya citado estudio de J.C Nelson, *Renaissance Theory of Love; the context of Giordano Bruno's Eroici furori* (1963), donde Nelson le atribuye a Bruno la novedad de la asociación entre el amor vulgar y los poemas líricos de Petrarca: «*Bruno breaks completely with these writers when he identifies Petrarch's love with the lower, "bestial" kind of love in Ficino's classification*» (173). Si bien es cierto que Bruno fue el primero en formularlo de un modo explícito mediante la prosa filosófica, debemos reconocer a Ariosto su carácter precursor, al mostrar la proximidad entre los furores platónicos y la locura amorosa caballeresca cincuenta años antes, en el episodio central de su poema. Quizá no con sentencias, pero sí con imágenes y elocuentes rimas.

### 8.3. El contexto literario y filosófico del *Furioso*

#### a) Los *tratatti d'amore* y los comentarios de poesía en prosa

La observación de Giordano Bruno respecto de la lírica de Petrarca aparece en su obra *De gli eroici furori*.<sup>200</sup> A simple vista advertimos un elemento que capta nuestra atención: la reaparición del término *furor* en la construcción del título de Bruno. Debemos señalar que esta coincidencia no es en ningún caso fortuita. Al contrario, es reflejo de la existencia de un contexto filosófico muy concreto en la Italia del periodo que, preocupado por recuperar

<sup>200</sup> Cfr. «Argomento del Nolano».

las teorías de Platón y Aristóteles, encontró en el concepto de amor y en los furores uno de sus núcleos temáticos más concurridos y relevantes.<sup>201</sup> Existía, por consiguiente, cierta sensibilidad o preocupación entre los filósofos, artistas y escritores de la época que los llevó a centrar sus discursos y textos alrededor de estas nociones, generando un ambiente cultural que favoreció la identificación de las teorías platónicas y neoplatónicas con algunos de los motivos y textos emblemáticos de la literatura de tradición italiana.

Testigo de esta inquietud es la aparición de un nuevo género literario llamado *trattati d'amore*, que se inauguró justamente con el comentario al *Symposium* que Marsilio Ficino ofreció en su obra *De amore* en 1484. Este género, el de los *trattati*, se fue conformando a partir de la publicación de textos de carácter teórico que reflexionaban en torno al concepto de amor, analizando su naturaleza, sus causas y sus consecuencias. Tal y como hemos señalado, las teorías platónicas y neoplatónicas marcaron los puntos de fuga del debate, que giró alrededor de la distinción establecida por Ficino entre el *amor vulgar* (asociado a la vida voluptuosa), el *amor humano* (asociado a la vida activa) y el *amor divino* (asociado a la vida contemplativa).<sup>202</sup> El objetivo de las discusiones era, en último término, el de identificar una forma de amor que fuese legítima y estuviera libre de condena moral. En definitiva, establecer un tipo de pasión amorosa que quedara al margen de la noción de pecado y fuera compatible con la doctrina cristiana. Con tal cometido, los autores se dedicaron a hacer inventarios de las diferentes definiciones de amor, poniendo especial empeño en acotar los pertinentes beneficios y perjuicios asociados a cada categoría.

Fijémonos, por ejemplo, en la noción de amor que ofrece Pietro Bembo en su tratado *Gli Asolani* (1505), según recogen las palabras de J.C Nelson:

Love is not the same as desire, which possession replaces with pleasure. However, one cannot desire without loving. Will is the source of love and hate. *To love well one must*

---

<sup>201</sup> Recordemos que, tras la cristianización de la filosofía griega llevada a cabo durante el Medioevo de la mano de autores como Santo Tomás de Aquino, las teorías de Aristóteles y Platón fueron retomadas y reformuladas en el Renacimiento constituyendo una base esencial de la cultura y del pensamiento de la época. Hemos tenido ocasión de ver ejemplo de ello en Marsilio Ficino. Para un mayor desarrollo de esta cuestión cfr. Eugenio Garin (1964). *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza y (1994). *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*. Milano: Bompiani. Asimismo, sobre el contexto renacentista del *Furioso* remitimos a Riccardo Brusca (2005). *Il Quattrocento e il Cinquecento* (nella serie *Storia della letteratura italiana* a cura di Andrea Battistini). Bologna: Il Mulino; y Guido M. Cappelli (2007). *El humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>202</sup> De los tres tipos, será el *amor vulgar* el más próximo al de la locura de Orlando.

*follow reason, not sense. Unerring nature gave to man the reason to the superior species: man can become either a dirty beast or a god. Body is a fleeting and discordant mixture of the four elements, whereas the soul, altogether pure and immortal, is eager to return to its maker, except that, enclosed in its carnal prison, it may lose itself in early loves. As though they had drunk the beverage of Circe, men who seek false beauties become animals. Beyond the material world there is a divine, illuminated, changeless world, visible to the soul's eyes, the home of true life, of which this world is but a shadow and image. The soul's true satisfaction is in divine love, which makes a death a happy event and leads man to eternal bliss, whereas bad love condemns him to eternal pain.* The Christianizing of Platonic love is complete. (Nelson, 1963: 107) [énfasis mío]

Como vemos, en primer lugar, la concepción del amor que postula el fragmento se acuna en la distinción platónica entre *kosmos noetos* y *kosmos aisthetos*, y es, en segundo término, alimentada en la doctrina cristiana. Presenta una idea del amor legítimo como aquél que está mediatizado por la razón y sabe ir más allá de las apariencias, buscando la verdadera esencia de los entes que se oculta en las formas; un descubrimiento que ha de permitir, finalmente, la felicidad del alma en el goce del amor divino. Hemos escogido esta concepción del amor, formulada por Bembo, porque puede tomarse como muestra ejemplar del tipo de discurso y de enfoque presentes en los textos del género, así como por la cercanía probada entre este autor y Ariosto,<sup>203</sup> dato que nos lleva a sugerir que *Gli Asolani* pudo ser una de las fuentes para la construcción de la noción de amor y de locura que aparecen en el *Furioso*.

Si nos fijamos en la cita superior, observaremos que hemos querido poner de relieve, mediante el uso de la cursiva, cuatro de las ideas contenidas. Las hemos resaltado por

---

<sup>203</sup> El testimonio más explícito de la estrecha relación entre Ludovico Ariosto y Pietro Bembo nos lo ofrece la «Sátira VI» del poeta ferrarés (a la que nos hemos referido ya en las notas n.198 y 199), dedicada justamente a Bembo, en la que, en atención a la amistad que los une, Ariosto le confía a su hijo Virginio, para que obtenga una sólida formación en lengua griega: «Bembo, io vorrei, come è il commun disio / de' solliciti padri, veder l'arti / che essaltan l'uom, tutte in Virginio mio; / e perché di esse in te le miglior parti / veggio, e le più, di questo alcuna cura / per l'amicizia nostra vorrei darti.» (vv. 1-6). Recordemos además que Ariosto, en la tercera reedición del *Orlando furioso* (1532), realizó una atenta revisión lingüística del texto tomando en consideración las normas establecidas por Bembo en sus *Prose della volgar lingua* (1525), llegando incluso a dedicar unos versos del *Furioso* a alabar la labor perpetrada por su amigo: «[...] là veggio Pietro / Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro, / levato fuor del volgare uso tetro, / quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro.» (XLVI, 15. 1-4). Este significativo gesto a favor de la propuesta de Bembo fue decisivo para la consolidación del florentino arcaizante como nueva lengua literaria. (Cfr. Petronio, 1990: 243-244).

considerarlas esenciales en el marco del intercambio filosófico y literario desarrollado en el periodo:

1. La razón como necesaria guía del amor.
2. La amenazante animalización asociada al amor vulgar.
3. El cuerpo, y en consecuencia los sentidos y los apetitos, como cárcel del alma.
4. El castigo moral que corresponde al falso enamoramiento.

Con una cadencia constante y reiterada, dichas ideas poblaron los numerosos tratados hasta convertirse en su leitmotiv.

Si revisamos el *Furioso*, advertiremos al instante que dichas nociones están en la base conceptual de la *pazzia* del héroe protagonista: Orlando, impulsado por un amor irracional, abandona el mundo de la virtud para entregarse al deseo subjetivo, desencadenando el consecuente castigo divino que lo lleva a vagar por el texto como un *uomo selvaggio* privado de juicio. Para ilustrarlo, recuperamos a continuación un fragmento del poema en el que aparecen enunciadas estas cuatro ideas esenciales:

e poi disse [San Giovanni]: –Figliuol, tu non sai forse  
che in Francia accada, ancor che tu ne vegne.  
*Sappi che 'l vostro Orlando, perché torse  
dal camin dritto le commesse insegne,  
è punito da Dio, che piú s'accende  
contra chi egli ama piú, quando s'offende.*  
[...]

renduto ha il vostro Orlando al suo Signore  
di tanti benefici iniquo merto;  
che quanto aver piú lo dovea in favore,  
n'è stato il fedel popul piú deserto.

*Sí accecatto l'avea l'incesto amore  
d'una pagana, ch'avea già sofferto  
due volte e piú venire empio e crudele,  
per dar la morte al suo cugin fedele.*

*E Dio per questo fa ch'egli va folle,  
e mostra nudo il ventre, il petto e il fianco;  
e l'intelletto sí gli offusca e tolle,  
che non può altrui conoscere, e sé manco.*

A questa guisa si legge che volle  
Nabuccodonosor Dio punir anco,  
che sette anni *il mandò di furor pieno,  
sí che, qual bue, pasceva l'erba e il fieno.*

Ma perch'assai minor del paladino,



che di Nabucco, è stato pur *l'eccesso*<sup>204</sup>,  
sol di tre mesi *dal voler divino*  
*a purgar questo error termine è messo.*

(XXXIV, 62. 3-8 - 66. 1-4) [énfasis mío]

Para que pueda verse de un modo más claro qué fragmento remite a qué noción, hemos elaborado el siguiente cuadro sinóptico:

Nociones esenciales de la pasión amorosa	
<i>Tratatti d'amore</i>	<i>Orlando furioso</i>
<b>La razón como necesaria guía del amor</b>	« <i>Sí accecato l'avea l'incesto amore d'una pagana, ch'avea già sofferto due volte e piú venire empio e crudele, per dar la morte al suo cugin fedele.</i> »
<b>La amenazante animalización asociada al amor vulgar</b>	« <i>e mostra nudo il ventre, il petto e il fianco;</i> »  « <i>che sette anni il mandò di furor pieno, sí che, qual bue, pasceva l'erba e il fieno.</i> »
<b>El cuerpo, y en consecuencia los sentidos y los apetitos, como cárcel del alma</b>	« <i>l'intelletto sí gli offusca e tolle, che non può altrui conoscere, e sé manco.</i> »
<b>El castigo moral que corresponde al falso enamoramiento</b>	« <i>Sappi che 'l vostro Orlando, perché torse dal camin dritto le commesse insegne, è punito da Dio</i> »  « <i>E Dio per questo fa ch'egli va folle</i> »  « <i>[...] volle Nabuccodonosor Dio punir anco</i> »  « <i>[...] dal voler divino a purgar questo error termine è messo.</i> »

Tabla 4. Nociones esenciales de pasión amorosa en los *tratatti d'amore* y en el *Orlando furioso*.

Pero los *tratatti d'amore* no fueron los únicos textos que marcaron la producción literaria del momento. Paralelamente, fueron también prolíficos y relevantes los *comentarios de poesía en prosa*. Este tipo de comentario se convirtió en todo un género en el Renacimiento, cuyos

<sup>204</sup> Nótese la presencia explícita de la noción de *exceso* en este fragmento. Recordemos que en las páginas precedentes hemos identificado esta noción como el concepto clave que permite la identificación entre el furor de Orlando y el furor neoplatónico.

precedentes cabe buscar en la Edad Media y la Antigüedad Clásica. En los textos de esta índole, los autores glosaron o bien composiciones de otros escritores, o bien sus propios poemas con el objetivo de clarificarlos y ofrecer una lectura completa de su sentido. Con tal propósito, los comentaristas analizaron, bajo la nueva perspectiva brindada por el Renacimiento y el humanismo, los tópicos y figuras más emblemáticos de la poesía *stilnovista*, petrarquista o dantesca.<sup>205</sup> Así, por ejemplo, examinaron, entre otros, el tópico del enamoramiento a través de los ojos, la figura de la *donna angelicata* —que ponía de manifiesto el conflicto entre el amor caballeresco y la caridad cristiana—<sup>206</sup> o el tópico del amor entendido como enfermedad o muerte.

Como vemos, igual que sucedía en los *tratatti*, en los *comentarios* los escritores también centraron sus discursos en torno al concepto de amor, intentando esclarecer la naturaleza y las tipologías amorosas plasmadas en los poemas. Dentro del género son un referente, por ejemplo, los comentarios que diversos autores dedicaron a la *Canzone d'amore*, «Donna mi prega», de Guido Cavalcanti.<sup>207</sup> De entre todos ellos destacan las observaciones de dos de los comentaristas más importantes, Egidio Colonna y Dino del Garbo, quienes coinciden en afirmar que, en la nombrada canción de Cavalcanti se ofrece una visión del amor como una irresistible pasión sensual que ciega el entendimiento.<sup>208</sup>

En consecuencia, la circulación de todos estos textos, *trattati* y *commentarii*, generó un rico y vivo debate en torno al amor y los furores, repleto de interrelaciones entre pensadores y poetas, que acercó la literatura y la filosofía hasta volverlas muy próximas, permitiendo que se retroalimentaran y completaran mutuamente. De esta manera, la literatura permitía ejemplificar y concretizar las abstracciones de los tratados teóricos, mientras la filosofía iluminaba los recovecos más oscuros de versos y rimas. Una transversalidad muy

---

<sup>205</sup> De hecho, fue el propio Dante el primero en realizar un comentario de tales características en lengua italiana. Lo hizo en *La Vita Nuova* (1292) y en *Il Convivio* (1304-1307).

<sup>206</sup> Un conflicto que Dante resolvió envolviendo la figura de su amada de un aura de sacralidad. De este modo, al amar a su Beatrice, Dante estaba amando también a Dios. En este sentido, parece que el amor de Orlando por Angélica sería una parodia del amor de Dante por Beatrice. En primer lugar, el nombre de Angélica es ya una alusión paródica a la figura de la *donna angelicata* (recordemos que ella es pagana y que su comportamiento y sus características distan mucho de la beatitud, a pesar de tener un nombre de inspiración celestial). Y en segundo lugar, el conflicto en el que se ve sumido Orlando y que le conduce a la locura, surge precisamente de la disyuntiva entre su pasión amorosa y sus obligaciones como guerrero de la cristiandad. De tal modo que para Orlando, el amor cortés y la caridad cristiana son totalmente incompatibles.

<sup>207</sup> J.C. Nelson cuenta hasta un total de nueve autores que comentaron la composición. Para más detalles, cfr. (1963: 34-42).

<sup>208</sup> Cfr. Nelson (1963: 39).

característica del periodo que estamos examinando, como ilustra esta cita de Nelson que recuperamos nuevamente:

Yet the two fields [philosophy and poetry] are not altogether separate. Behind the poetry of any school or period, and even of any individual poet, there is a conceptual, cultural, and psychological framework which when clearly formulated can best be described as “philosophical”. On the other hand, many philosophers have given literary or poetic expression to their thought and feelings. (Nelson, 1963: 163)

En razón de esta interrelación entre disciplinas, cuando atendemos al contexto filosófico-literario vigente en el momento de redacción del *Furioso*, no nos sorprende la fusión de motivos desarrollada por Ariosto en su poema. Entendemos que no fue la visionaria ocurrencia de un individuo aislado, sino un hallazgo ingenioso dentro de un contexto cultural propicio. De hecho, como bien señala el experto renacentista Paul O. Kristeller, fue justamente este contexto el que permitió la fusión entre los motivos de la lírica italiana y las teorías platónicas: «*Es incorrecto afirmar [...] que Dante, Guido Cavalcanti o Petrarca fueron poetas del amor platónico; sin embargo, como tales los entendieron Ficino, Landino y otros. De aquí que a sus imitadores del s.XVI les fuera posible mezclar su estilo y sus imágenes con los de la tradición platónica genuina.*» (Kristeller, 1982: 87).

Teniendo presente este matiz, constatamos que las nociones de amor y de locura presentes en el poema ariostesco se insieren en este entramado inquieto de debates, comentarios y tratados, forjándose en el seno de esa pulsión humanista preocupada por insuflar un aire renovado a la definición clásica del ser humano y las pasiones. Porque tal y como apuntábamos anteriormente, estas nociones no fueron sólo abordadas desde la filosofía y la prosa ensayística, sino que la sensibilidad existente en torno a la pasión amorosa y los furores se plasmó también en los textos de índole más literaria, como el *Orlando furioso*.



De todos los conceptos analizados en los *tratatti* y los *comentarii*, vamos a detenernos unos instantes en la noción del amor sensual como agente ofuscador del entendimiento, el cual,

en relación con la idea del cuerpo como cárcel y los instintos como pasiones innobles, impide al individuo tomar el camino moralmente correcto. Esta es una de las nociones esenciales que aparecen en la locura de Orlando.

En primer lugar, queremos recordar que dicha noción se insiere en uno de los eternos conflictos en los que se encuentra arrojado el hombre en su existencia mundana: la lucha entre su parte animal y su parte racional. En este sentido, el hombre, concebido como criatura intermedia de doble naturaleza –donde convergen el mundo animal y el divino– es el único ser dotado de raciocinio. En consonancia con esta premisa, se ha establecido que cuando éste toma como única guía de sus decisiones los instintos y no la razón, como hace Orlando en el *Furioso*, entra en desequilibrio, traicionando al carácter esencial que le ha merecido la categorización de *animal rationalis*.

Acorde con este planteamiento, la persecución de los instintos en su grado más intenso conduce a la locura y a la involución hacia el estado salvaje, porque al dar rienda suelta a los apetitos se atiende solamente a la parte animal, primaria, estableciendo un predominio de la pasión que obstruye la capacidad de razonar. Veámoslo con detalle en la Tabla 5:

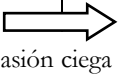
(A)	(B)	(C)
Ser humano = animal racional	Ser humano = animal [- racional]	Ser humano = animal furioso
		
Individuo sano	Individuo pasional	Individuo enajenado

Tabla 5. La conversión del *animal racional* en *animal furioso*

Como observamos en el cuadro sinóptico, si el ser humano, animal racional (A), debido a una pasión cegadora, queda privado de la razón, pierde automáticamente su atributo definitorio, ‘rationalis’. Desde el instante en que esto sucede, el hombre ya sólo puede definirse a partir del término ‘animal’ (B). Un cambio de nomenclatura y de esencia que hemos constatado en el *impazzimento* de Orlando, cuando el paladín, al perder el juicio, se transforma automáticamente en bestia privada de razón. Sin embargo, el sustantivo genérico ‘animal’ suple rápidamente la pérdida abrupta del adjetivo ‘racional’ con la

recepción de un nuevo atributo, en este caso, *furioso* (C). Es en razón de esta dinámica, que la víctima del *furor corporal* se transforma necesariamente en un animal enajenado, porque atendiendo a la tradición greco-latina, y sobre todo, platónica y neoplatónica, el hombre sin razón, por una cuestión filosófica, pero también terminológica, no es más que una criatura salvaje e irracional.

Tengamos presente que la causa de este delirio o *furor corpóreo* se encuentra en la noción de amor perjudicial. Esta concepción del *nocivo amor vulgar* como enfermedad corporal incapacitante aparece, como hemos señalado, de forma reiterada tanto en los tratados de amor, como en los comentarios en prosa, poniendo especial énfasis en esa idea de la pasión como un impulso negativo y antinatural en el hombre. Veámos cómo lo formula, por ejemplo, Baldassare Castiglione en *Il libro del Cortigiano*:

Essendo adunque l'anima presa dal desiderio di fruir questa bellezza come cosa bona, *se guidar si lassa dal giudicio del senso incurre in gravissimi errori* e giudica che'l corpo, nel qual si vede la bellezza, sia la causa principal de quella, onde per fruir la estima di essere necessario l'unirsi intimamente piú che po con quel corpo; il che è falso; e però chi pensa, possedendo il corpo, fruir la bellezza, *s'inganna e vien mosso non da vera cognizione per elezzion di ragione, ma da falsa opinion per l'appetito dal senso*; onde il piacer che ne segue esso ancora necessariamente è falso e mendoso. (Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, Libro IV, Cap. I)<sup>209</sup> [énfasis mío]

Así le sucede al señor de Anglante, quien incurre en el error a causa de su amor obsesivo por Angélica. Recordemos, que es en el episodio del *impazzimento* donde se hace más patente este fallo cognitivo desencadenado por la pasión desenfrenada, cuando, en el ejercicio hermenéutico al que es sometido el héroe, aparece el autoengaño como solución provisional ante el descubrimiento de la no-correspondencia de su amada, la altiva Princesa del Catay.

Precisamente esta cuestión de la necesidad o no de correspondencia entre amante y amada, fue también abordada en los *tratatti* con el objetivo de definir la naturaleza y características del amor. Nos interesa fijarnos en ella en este momento porque nos permite constatar

---

<sup>209</sup> Se ha tomado como edición de referencia: Baldassare Castiglione (1965). *Il libro del Cortigiano* (a cura di Giulio Preti). Torino: Einaudi.

cómo el *Furioso* fue incorporado en el seno de estos debates tomándose como un texto de referencia en la materia, hasta el punto de ser incluido en las argumentaciones de algunos autores, quienes consideraron a Ariosto como una *auctoritas*, recurrido para ilustrar, probar o refutar determinados argumentos en torno a la naturaleza del amor. De este modo, la relación de influencia que se estableció entre el contexto filosófico y literario del periodo y el clásico italiano no fue simplemente lineal, sino circular. Es decir, que aquellos debates que intervinieron en la construcción de la idea de locura presente en el texto ariostesco lo acabaron incorporando como un caso ejemplar de la noción de amor nocivo, de tal forma que el poema de Ariosto terminó influyendo a su vez en los debates posteriores. Dan muestra de ello los *Discorsi* de Annibale Romei, publicados en 1604, en los que se apela en más de una ocasión al poeta de Ferrara, citándolo junto con los grandes Petrarca y Dante. Por ejemplo, ante la cuestión de si la amada está obligada a corresponder o no a su amante, Romei (1604: 80) escribe lo siguiente:

Di contrario parere fu l'Ariosto, & il Petrarca a Dante, rispose il Guirino, li quali in molti luoghi affermano che Amore non solo non oblige e non sforza chi è amato ad amare, ma che di raro corrispondenti fa i deliri dell'amata à quelli dell'amante, e però dolendosi l'Ariosto, disse:

*Ingiustissimo Amor, perché s'è raro  
corrispondenti fai nostri desiri?  
onde, perfido, avvien che t'è sì caro  
il discorde voler ch'in duo cor miri?*<sup>210</sup>

E poco più si sotto:

*che ti diletta, anzi ti pasci e vivi  
di trar dagli occhi lacrimosi rivi!*<sup>211</sup>

Pero ésta no es la única referencia al *Furioso* que encontramos en los *Discorsi*. Igualmente, Romei remite a Ariosto, por ejemplo, cuando trata de dilucidar si, una vez el corazón es poseído por Amor, queda excluido de la potestad del hombre librarse de él (1604: 64):

Lo istesso conclude l'Ariosto in quelle stanze che cominciano.

*Ma di che debbo lamentarmi, abi lassa*

---

<sup>210</sup> II, 1. 1-4.

<sup>211</sup> XXXII, 20. 7-8.

*fuor che del mio desire irrazionale?*<sup>212</sup>

Dove soggiunge;

*né lo posso frenar, che non ha freno:*

*e mi fa certa che mi mena a morte,*

*perch'aspettando il mal nocchia piú forte.*<sup>213</sup>

Io nondimeno poco curando l'autorità di questi poeti [Petrarca y Ariosto], poi che aveano l'anima inferma, tengo che la verità sia in contrario; [...].

Como vemos, paradójicamente, aquellos versos del *Furioso* que son tomados como referencia, no son los relativos a la ficción y la locura de Orlando, sino aquellos que se corresponden con las intromisiones del poeta como autor empírico dentro de su poema.<sup>214</sup> Es decir, aquellos versos en los que Ariosto, en tanto que artista y hombre de su tiempo, expresa su opinión a propósito de las desventuras de sus héroes. En este caso concreto, respecto al amor y la locura.

La inclusión de Ariosto en los argumentos de Romei demuestra, no solamente que el *Orlando furioso* se convirtió en pocos años en un texto de relevancia, sino lo que es más importante, que el poeta de Ferrara pasó a ser uno de los autores de referencia dentro del marco de la literatura italiana, llegando a ser colocado al lado de los grandes Dante y Petrarca.<sup>215</sup> Sin embargo, aquello que nos interesa resaltar especialmente del testimonio ofrecido por Romei, así como del análisis del *Furioso* desarrollado hasta el momento, es la constatación de que Ariosto permaneció atento a las inquietudes humanistas y que, familiarizado con los discursos contenidos en los *tratatti d'amore* y los comentarios en prosa, se sumergió plenamente en el intenso debate de matriz neoplatónica acerca del furor y la pasión, forjando su propio punto de vista al respecto, para plasmarlo, en último término, en su poema. Es cierto que con la publicación del *Furioso* —que no pertenecía a ninguno de los

<sup>212</sup> XXXII, 21. 1-2.

<sup>213</sup> XXXII, 22. 6-8.

<sup>214</sup> Tendremos ocasión de analizar dichas intervenciones del narrador en «10.3. La doble dimensión de la ironía ariostesca: *ironía conceptual o estructural e ironía literaria o estilística*» (cfr. 216 y ss.).

<sup>215</sup> Una consideración que no estuvo exenta de polémica, puesto que la publicación del *Orlando furioso* generó un rico debate en torno a la legitimidad de los géneros literarios, concretamente en relación al *romanzo* y la *épica*, teniendo Ariosto tanto defensores como detractores. Pero fuera como fuese, la publicación del *Orlando furioso* fue un acontecimiento relevante para las letras italianas que marcó un cambio de paradigma en la manera de concebir la escritura. Para una panorámica general sobre la polémica entre *épica* y *romanzo* remitimos al citado estudio de Weinberg publicado en 1974, «The Quarrel over Ariosto and Tasso». Si se quiere un análisis en mayor profundidad, recomendamos las diversas obras que Sergio Zatti ha publicado sobre esta cuestión: (1990). *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca: Maria Pacini Fazzi editore; (1996). *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano: Bruno Mondadori; (2000). *Il modo épico*. Bari: Laterza.

dos géneros literarios señalados— Ariosto no ofrecía una réplica explícita a la discusión, como si lo hicieron Pietro Bembo o Baldassare Castiglioni con *Gli Asolani* e *Il libro del Cortegiano* respectivamente. Sin embargo, el *Furioso* le concedió a nuestro poeta un lugar privilegiado en el debate, llevándolo a ser incluido en los discursos de otros autores como una autoridad. Esto fue posible porque el poema ariostesco da vida en sus estrofas a gran parte de las ideas e imágenes examinadas por los tratadistas y comentaristas en sus textos, siendo una materialización en verso ejemplar de los postulados teóricos cuestionados en el ámbito de la prosa.

En razón de todo ello, hablamos de Ariosto como de un autor en sintonía con el pensamiento humanista porque, a pesar de mantener un esquema medieval en lo que a la construcción textual del episodio del *impazzimento* se refiere —tal y como hemos analizado en la sección anterior—, presenta una concepción de la pasión amorosa y la locura forjadas en el seno de la sensibilidad humanista. Una concepción que, partiendo del término *furor*, se concretiza en la noción del *nocivo amor vulgar*, *amor bestial* o *ferino* de la terminología neoplatónica, trasladada a su hiperbolización del tópico de la *folie littéraire*. Como hemos tenido ocasión de ver en la primera parte de la tesis, en esta transposición resulta clave el tono irónico adoptado por el artista, que cuestiona todas estas ideas en torno a la pasión amorosa —como pulsión negativa—, así como la definición del hombre en tanto que animal racional, planteando con su universo inquieto una nueva interpretación del drama de la existencia humana.

#### b) La recuperación de *La Poética* de Aristóteles y la reaparición del ideal del poema cósmico

Esta lectura que hace Ariosto del ser humano como *animal pasional*, nos lleva a hablar ahora de un cambio de paradigma literario que tuvo lugar en el Renacimiento y que ejerció también su influjo en la elaboración y en la posterior interpretación y valoración del poema ariostesco. Tal y como hemos tratado de demostrar en el apartado precedente, el contexto filosófico y literario que acogió la redacción del *Furioso* fue clave para la confección del poema. Como hemos visto, en él tuvo un papel esencial la recuperación del platonismo y, en especial, de la erótica platónica a partir de autores como Marsilio Ficino, Pico della



Mirandola o Giordano Bruno, que impulsaron y avivaron los debates en torno a los furores y la pasión amorosa de los que se nutrió Ariosto para la construcción de la locura de Orlando.

Sin embargo, Platón no fue el único autor clásico recuperado. De hecho, se produjo otro redescubrimiento esencial que fue determinante para la historia de la literatura de tradición europea, ya que supuso una renovación en la forma de concebir la poesía. Nos referimos a la recuperación de la *Poética* de Aristóteles, un acontecimiento crucial que llevó a los críticos a reconducir «[...] *la poesia a una sfera più umana, a un più diretto contatto con il reale, cercando di definire le strutture entro cui essa si esprime e opera sugli uomini. [...] applicare i problemi aristotelici a una situazione moderna e di offrire così una nuova immagine organica della letteratura, interpretata razionalmente secondo le leggi dei suoi rapporti con la realtà, con il mondo dell'uomo*» (Raimondi, 1965: 12-13).

El resultado de esta reorientación de la poesía desde un parámetro aristotélico se tradujo en el surgimiento de una nueva cultura literaria que reintrodujo la noción del poema cósmico – una tipología ya presente en la Edad Media– que debía posibilitar el conocimiento del mundo. Pero en el nuevo contexto renacentista, el acercamiento al mundo debía realizarse desde una perspectiva más próxima, centrando la atención en los asuntos humanos, mostrando, en consecuencia, la tragedia del ser humano y sus pasiones:

L'idea oraziana del *prodesse* e del *delectare* si complica di colpo non appena si incontra con la formula aristotelica secondo cui la poesia è imitazione nella vita, degli uomini e dei loro sentimenti: non più dunque trama di miti cosmici, ma realtà di passioni, sintesi di cose vere e finte in nome di un'esigenza ideale. [...] introducendo così nella propria analisi i temi della coscienza controriformistica, concordano di fatto nell'assegnare all'opera poetica un valore cognoscitivo, perché essa è un modo di interpretare la realtà rappresentandola con i mezzi dell'intelletto artistico sul piano del verisimile. (Raimondi, 1965: 13-14)

Este cambio de paradigma generó una gran polémica entre escritores y teóricos, unos defensores de las formas clásicas y partidarios de seguir al pie de la letra los preceptos del Filósofo; otros entusiasmados con el surgimiento de nuevas formas literarias menos rígidas y más cercanas a los gustos y la realidad contemporáneos. Esta cuestión acabó también

generando un vivo debate, pero esta vez, en torno a la legitimidad de la épica y del *romanzo*,<sup>216</sup> con defensores y detractores en ambos bandos. Sin embargo, vamos a dejar de lado esta polémica acerca de los géneros narrativos para centrarnos en el cambio de perspectiva introducido por la reaparición de la *Poética*. Concretamente, queremos analizar, en relación con este nuevo enfoque que coloca la realidad de las pasiones humanas en el centro de la poesía, cuál es el valor cognoscitivo que Ariosto le asignó a su texto, al que, no casualmente, hemos definido como *poema de las pasiones* en la primera parte de la presente tesis.

c) El valor cognoscitivo del *Orlando furioso*: la locura como ausencia de razón

En efecto, el *Furioso* es un caso ejemplar de poema cósmico que describe el mundo de los hombres huyendo de idealidades y metafísicas. En este sentido, podríamos decir que se trata de un *poema mundano*, esto es, relativo al mundo de los hombres. Y es que a pesar de tomar como materia la leyenda orlandiana, el verdadero tema de los cuarenta y seis cantos es el retrato del hombre pasional. Y como columna vertebral de este retrato aparece la noción de locura.

Por la lógica descrita en el apartado precedente, que ha definido al hombre tradicionalmente como *animal racional* (Tabla 5), hemos visto cómo se ha proyectado una disociación en el ser humano que ha desembocado en una separación férrea entre su parte racional y su parte animal. Han aparecido, en consecuencia, dos binomios contrapuestos relativos a la naturaleza y la moral del hombre: por un lado, el compuesto por razón y virtud, por el otro, el formado por pasión y desmesura. Si partimos de esta confrontación entre pasión y razón, o lo que es lo mismo, entre desmesura y virtud, entendemos que hablar del sustrato más pasional del hombre ha significado referirse a su parte irracional, animal, instintiva. Por este motivo, hablar de pasión ha significado también hablar necesariamente de locura.

---

<sup>216</sup> Remitimos a la nota anterior.

En consonancia, aquellos autores que han querido escapar del yugo de la rígida interpretación de la definición aristotélica del ser humano, abogando por las pasiones y rescatando una parte esencial del hombre ampliamente castigada y censurada —como Ariosto—, se han visto obligados a mirar el mundo desde la irracionalidad, recurriendo con frecuencia a los ojos del loco, capaces de descoser los disfraces y destapar las máscaras del racionalismo imperante.

Éste ha sido justamente el *modus operandi* de Ariosto en el *Furioso*. Leyendo con detenimiento su *opera magna*, uno tiene la sensación de que el poeta ha colocado la escalera platónica frente al espejo y de su inverso reflejo ha escrito un poema. Es decir, al otro lado de la plateada superficie se muestra una *sinistra* escalera, también de base amorosa, contrapuesta, en un ingenioso juego, a su referente. Invertido todo lo que en ella sucede, se asoma desde lo alto el sabio y no se reconoce en el loco que le devuelve la mirada y lo imita torpemente en los gestos. Se refleja así la *philo-sophia* como una suerte de *philo-moria*, tergiversando la sabiduría gracias al amor, en la locura por culpa del amor, mediante el concepto del *nocivo amor vulgar*: «[...] *The fate of the soul depends on the way in which it pursues bodily beauty, which can prove to be either a scala dei or the calamitous ruin of the soul.*» (Francesco Cattani da Diacetto *apud* Nelson, 1963: 111).

Como hemos visto, el amor por los cuerpos bellos deviene pernicioso cuando no es el primer peldaño de una ascensión hacia la Belleza en términos universales, sino el tramo inicial del descenso a la locura. Es decir, en el momento en el que el sujeto deseante es incapaz de elevarse y superar este escalón, paralizado por una pasión obsesiva que lo llama, emerge frente a él, por el lado izquierdo, la nueva escalera. Una nueva escalera que, sin embargo, no conecta a Dios y a los hombres, sino que acerca al ser humano a los animales y a las bestias, absorbiéndole a cada paso su raciocinio.<sup>217</sup> Así, la escalera platónica, en su ascensión, está cada vez más iluminada, con un resplandeciente Sol en la cúspide, mientras que la escalera ariostesca va siendo devorada lentamente por las tinieblas como un pozo sin fondo. La mayoría de los personajes del *Furioso* corretean en el límite entre ambas escaleras en el que se sitúa la floresta ariostesca, en los dominios de la pasión amorosa, fluctuando

---

<sup>217</sup> «Sensual love is not in itself base or evil; but the failure to see beauty imaginatively in the light of its ascendant possibilities and the soul's deepest wants is a contradiction of man's real nature, of his inherent celestial origin. Man by his very essence is rational. Carnal love is a turning away from man's proper good, a denial of his high nature, a fatal reversion to animality ordained by our *madrigna natura*.» (Nelson, 1963: 210).

entre los primeros peldaños, a veces subiendo, a veces bajando; unas veces más lúcidos, cegados otras.<sup>218</sup>

Esta imagen de la escalera invertida nos sirve a la perfección para comprender cómo se oponen en el texto ariostesco la *pazzia* y la *sagezza*, descritas desde el inicio como polos opuestos. Recordemos el verso inicial «*per amor venne in furore e matto, / d'uom che sí saggio era stimato prima*». Así, el precio que ha de pagar el hombre más virtuoso, cuando se abandona a la pasión ciega, es la locura. En consonancia, Orlando, conocido como un hombre sabio dentro de la variante italiana de la leyenda de *Roland*,<sup>219</sup> queda reducido a *animal irracional*, a bestia furiosa. Ariosto aplica, por lo tanto, la contraposición tradicionalmente aceptada entre razón y desmesura, y si Orlando fue el mejor en la virtud, ahora es el mayor exponente de locura.

Como ya hemos analizado, su demencia es una manifestación extrema sin parangón. Pero no podemos olvidar que la locura se encuentra en menor grado y en diversa medida en gran parte de los personajes y las tramas del poema, de tal modo que la locura en el *Furioso* es concebida como una parte esencial del universo ariostesco, hallándose «*all'interno della dimora umana, concorrendo a segnare di irrazionalità e di imprevedibilità l'arena dell'esistenza*» (Santoro, 1973: 33).

Con esta preponderancia de la locura respecto de la razón, recordemos que Ariosto no está defendiendo la irracionalidad *non sensum*, sino que está ejerciendo de abogado de las pasiones. En último término, está reclamando la reunificación de la esencia del ser humano. Y éste es el valor cognoscitivo del poema ariostesco, el de reconciliar al hombre consigo mismo. Ariosto transmite esta visión del mundo y del ser humano en su poema, cuestionando la primacía de la razón, al dibujar una Tierra gobernada por el frenesí y el constante movimiento, en la que si precisamente hay algo ausente, es el juicio, que evaporado, se almacena en una gran montaña en la Luna. Por lo tanto, en última instancia, la locura es concebida en el *Furioso* como una ausencia de razón.

---

<sup>218</sup> De entre todos los personajes del texto, hay sin embargo, tres paladines cuyas pasiones les atormentan de especial modo azuzándolos hacia el descenso. Nos referimos a Rodomonte, Bradamante y Orlando, los tres *locos* del poema, que en diferentes grados y formas representan de modo emblemático la locura por amor (cfr. Weaver, 1973: 384-406).

<sup>219</sup> Cfr. nota n.61 (p. 37).

Ariosto, como buen humanista, defiende esta posición debido a la pérdida de la fe incondicional en una sabiduría que no lo puede todo y que ya no es garantía absoluta de nada. Un pensamiento muy característico del movimiento humanista: «*La fine della securitas è l'avvento della nuova concezione dell'uomo, dove l'“astuzia” avanza delle pretese che il disordine degli eventi vanifica, ponendo in primo piano l'ironica rappresentazione di un “mondo alla rovescia” e il diritto alla “follia”, quello stesso su cui Erasmo medita attraversando a cavallo le Alpi [...]*» (Castelli, 1971: 12).

El poeta de Ferrara pertenece, por lo tanto, a una época que cuestiona la esencia del hombre como animal racional, advirtiendo que aquello que más abunda entre los de nuestra especie es la locura y no la sensatez, representando frecuentemente la *follia* como «*antidoto alle simulazioni della ragione*» (Castelli, 1971: 15), las cuales nos han hecho creernos cuerdos en nuestros delirios de locos.

Dentro de este contexto, como veremos en el siguiente capítulo, la ironía será protagonista de los discursos en favor de las pasiones y de la revocación de la razón como facultad predominante, convirtiéndose en una herramienta clave para la denuncia de los vicios y los pecados del hombre. De hecho, la ironía tal y como la entendemos a día de hoy, más allá de la figuración retórica clásica, surge en la literatura de tradición europea justamente en el Renacimiento, y no de manera casual, vinculada a la iconografía del loco.



## 9. Ariosto, poeta del humanismo





Hemos podido ir constatando a lo largo de este estudio que el *Orlando furioso* puede definirse como un libro de contradicciones internas. Un rasgo definitorio del texto, que tal y como hemos apuntado en el prefacio, nos empuja a lanzar la siguiente propuesta interpretativa: la de considerar a Ariosto no sólo como un excelente poeta, sino también como una de las figuras relevantes del humanismo, a partir de una relectura del clásico como *poema de las pasiones*. Esta hipótesis nos permite replantear, en último término, la lectura que tradicionalmente se ha hecho tanto del *Furioso* como de su autor.

Por ello, desde el inicio del estudio hemos apostado por una relectura del clásico italiano a partir de la relación que se establece entre tres elementos clave: materia, tema y tono. Si hasta el momento nos hemos centrado en analizar la materia y el tema, viendo la tradición en la que la obra se inscribe, así como las fuentes y los modelos presentes, y también los motivos y los tópicos que el poema reproduce, versiona o reinterpreta –cotejándolo debidamente con el contexto filosófico y literario en el que se enmarca–, vamos ahora a detenernos en el tono.

Si bien es cierto que los tres aspectos –materia, tema y tono– no pueden analizarse de modo aislado, dado que existe una relación de interdependencia entre ellos que nos obliga a concebirllos como un conjunto, sí que podemos centrar nuestro foco en uno de los tres y ampliarlo, mediante una mirada microscópica que nos desvele sus características propias y sus particularidades con respecto a los otros dos elementos de la tríada.

Nos centraremos, por tanto, a lo largo de los dos últimos capítulos en el *tono*, el cual, siguiendo los indicios que el propio texto nos ofrece, hemos identificado como irónico. Indicios que comienzan, como hemos visto, en la propia información paratextual del poema –concretamente en el elocuente oxímoron del título– y que son confirmados en multitud de elementos del texto como son la hiperbolización de la *Quête*, el cuestionamiento de tramas y personajes por parte del narrador, las frecuentes intromisiones del autor empírico, o la centralidad y el protagonismo otorgados a la locura. Todo ello nos lleva a afirmar que, en efecto, el tono irónico de la obra es uno de sus rasgos esenciales y definitorios, que, en consecuencia, se convierte en un elemento ineludible y primordial para realizar una correcta lectura del poema.

Llegados a este punto no podemos sino recuperar la pregunta que formulábamos al inicio del viaje: ¿por qué es el *Orlando furioso* de Ariosto un libro irónico? Es decir, ¿por qué el poeta de Ferrara se decantó por el tono irónico como mecanismo de transmisión del valor cognoscitivo de su poema? En aras de encaminarnos hacia la resolución de esta incógnita, vamos a trazar un recorrido amplio que nos posibilitará obtener la panorámica necesaria para introducir el valor y el significado de la apuesta ariostesca por la ironía.

Así, con tal objetivo –conociendo que la simbiosis entre locura e ironía no es exclusiva del poeta ferrarés, sino que responde a un punto de vista propio del Renacimiento y el humanismo–, vamos, en primer lugar, a indagar en el origen de esta visión de la naturaleza humana que surge ante al advenimiento de la *fine della securitas*<sup>220</sup> y que se traduce en una ironía, la cual, a través de la figura del loco, denuncia la absurdidad y la rigidez de una racionalidad estricta y pretenciosa. El estudio de referencia que seguiremos será «El tema del loco y la ironía renacentista» (1982) de Robert Klein.

En la segunda mitad del viaje examinaremos la presencia del binomio “ironía-locura” en el clásico italiano, tomando como episodio de referencia el viaje de Astolfo a la Luna, uno de los pasajes del *Furioso* que mejor reflejan la polémica renacentista en torno a la cuestión de la “*sagezza-follia*”. Un análisis que nos permitirá, en último lugar, empezar a introducir la dimensión de la ironía ariostesca, analizada en profundidad en el último capítulo de la tesis.

## 9.1. El origen de la ironía renacentista

Tratando de dar una respuesta a la pregunta por la ironía en el *Orlando furioso*, y tras recurrir a la lingüística, la crítica literaria, la retórica y la semiótica,<sup>221</sup> intentando determinar la

---

<sup>220</sup> Cfr. Castelli (1971: 12).

<sup>221</sup> Incluimos a continuación una pequeña bibliografía con los principales títulos consultados: Beda Allemann (1978). «De l'ironie en tant que principe littéraire» en *Poétique*. N°36, nov. (385-398); Pere Ballart (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema; Philippe Hamon (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette; Linda Hutcheon (1981). «Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie» en *Poétique*. N°46, avril (140-154); Vladimir Jankélévitch (1983). *La ironía*. Madrid: Taurus; Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) «L'ironie comme trope» en *Poétique*.

dimensión y las implicaciones del tono irónico del poema, hemos descubierto, finalmente, a partir del artículo del historiador del arte y filósofo Robert Klein, «El tema del loco y la ironía renacentista» (1982), que el surgimiento de la ironía en la literatura europea del Renacimiento –más allá de la figuración retórica clásica– estuvo precisamente vinculado con el motivo y la iconografía del loco medieval.<sup>222</sup> Este hallazgo ha resultado de especial relevancia para nuestra investigación, puesto que, como sabemos, el tema central del *Orlando furioso* es la locura de su protagonista narrada desde la ironía de su creador. De este modo, la ironía del *Furioso* se nos ha revelado, una vez más, como inseparable del motivo de la locura.

Pero este no ha sido el único hallazgo significativo que nos ha aportado el artículo, porque siguiendo las teorías de Klein hemos descubierto también que la estrecha unión que se establece entre ambos términos en el clásico italiano fue un lugar común del pensamiento humanista. Klein lo plantea en los términos siguientes:

[El loco] Esta figura de la *indignitas hominis*, obsesiva para los contemporáneos de aquellos que habían hecho de la *dignitas hominis* la piedra angular de su filosofía, ilustra y resume toda una antropología que tuvo una gran actualidad en el Renacimiento. [...] Alberti, Erasmo y Rabelais entre otros muchos han dado una gran importancia a la antropología del loco. [...] el desarrollo, el apogeo y el declive del tema del loco coincide exactamente, en el tiempo, si no en el espacio, con las fases correspondientes de la historia del humanismo. (Klein, 1982: 393)

Se trata, por lo tanto, de un motivo que gozó de una gran popularidad en el momento de redacción del *Furioso*. Sin embargo, para comprender sus dimensiones y su alcance dentro del contexto del humanismo, debemos remontarnos primeramente a sus orígenes.

---

Nº41, février (108-127) [traducido al español en Unidad Iztapalapa División de Ciencias Sociales y Humanidades (1992). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM (195-221)]; Centre de recherches Lingüistiques et sémiologiques de Lyon II (1978). *L'ironie. Lingüistique & sémiologie. Travaux du Centre de recherches Lingüistiques et sémiologiques de Lyon II*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon (9-46); Henry Morier (1998). «Ironie» en *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: PUF (597-637); Douglas C. Muecke (1970). *Irony (The Critical Idiom)*. New York: Methuen; Lucie Olbrechts-Tyteca (1974). *Le comique du discours*. Bruxelles: Université de Bruxelles; Laura Salmon (2004). «L'Antiparodia, ovvero dal 'mondo alla rovescia' all'eversione humoristica. Un approccio interdisciplinare» en *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura*. VI, num. 1, Pisa (13-29); John C. Thirlwall (1833). «On the irony of Sophocles» en *The Philological Museum*. Vol. II. J.Smith.

<sup>222</sup> Cfr. Klein (1982: 395-397).

a) La figura del comediante, el distanciamiento y la parodia

Tras definir al loco como figura de autocomprensión, Klein analiza cómo la ironía se introduce en la literatura renacentista y se convierte en el arma para denunciar los vicios y los defectos ajenos. Una práctica que está estrechamente vinculada con el motivo de la locura. Así lo constata el historiador del arte en su texto, señalando que el binomio “locura-ironía” tiene sus raíces en la literatura popular medieval, las representaciones festivas y el folklore; concretamente, en la dualidad experimentada por el actor durante las representaciones paródicas, al que deberemos llamar más propiamente, comediante. Una figura que presenta una interesante idiosincrasia, dado que es al mismo tiempo personaje inconsciente que es interpretado y actor consciente que lo actúa.<sup>223</sup>

Esta dualidad del comediante posibilita el surgimiento de una distancia del actor respecto del personaje que está interpretando. Este distanciamiento es justamente el elemento primigenio, a la par que imprescindible, que permite la inserción de la ironía: «*Por un lado el desenfreno, la complacencia en la bajeza o la tontería; por el otro la vigilancia que utiliza la máscara o que verifica la fidelidad de la parodia: esta dualidad, inseparable de lo cómico por elemental que sea, le impide siempre alcanzar el grado cero, e introduce necesariamente el primer germen de la ironía.*» (Klein, 1982: 396). Es decir, en el momento de la parodia se produce una metamorfosis fantástica por la cual el actor se transforma en el *tonto* al que está interpretando. Sin embargo, la conversión del actor en personaje nunca es absoluta, de modo que siempre permanece despierta una parte consciente que no se abandona al juego loco del bufón<sup>224</sup>, y que permite el desarrollo de la parodia. Es gracias a esta consciencia que se mantiene en alerta que aparece la dualidad y el distanciamiento del actor respecto del acto paródico.

Dicha noción de perspectiva o distancia es una noción esencial en esta cuestión porque, frente a las patentes dificultades que ha presentado el hallazgo de un consenso en la definición de la ironía, dando lugar a múltiples formulaciones y puntos de vista –casi tantos como teóricos se han ocupado del asunto–, si existe algún aspecto en el que parece que los críticos coinciden es en afirmar que la distancia es, en efecto, la *conditio sine qua non* para el

---

<sup>223</sup> «[...] [el loco de la Edad Media] *tenía que ser a la vez el tonto y el bufón que lo utiliza como máscara.*» (Klein, 1982: 396).

<sup>224</sup> Sobre esta locura simulada del bufón, resulta muy interesante el apartado que Borràs Castanyer dedica a “El foll professional: el foll de cort” en su citado estudio (Cfr. 1999: 252 y ss.).

surgimiento de esta forma expresiva. Veámoslo mediante las formulaciones de dos de los teóricos de referencia en la materia, Douglas C. Muecke y Vladimir Jankélévitch:

The concept of detachment seems to be implicit in the concept of pretence, since the ironist's ability to pretend attests a degree of control over more immediate responses. It seems also to be implicit in the concept of the ironic observer for whom an ironic situation or event is a spectacle, which is to say, something observed from the outside. What an ironic observer typically feels in the presence of an ironic situation may be summed up in three words: superiority, freedom, amusement. (Muecke, 1970: 36-37).

[...] lo cómico y lo irónico tienen un rasgo común que es la “distancia”: distancia entre el yo y los objetos, y distancia entre objeto y objeto; la ironía fragmenta la tragedia del destino y la convierte en vodevil. (Jankélévitch, 1983: 115-116)

En consecuencia, este distanciamiento y ambivalencia contenidos en la figura del loco –del bufón–, quien «[...] *es a la vez estúpido y sabio, esclavo de sus instintos y espectador de su propia conducta.*» (Klein, 1982: 396), es lo que posibilitó la aparición de la ironía, la cual, a través de la parodia, se convirtió en el arma para denunciar los vicios y los defectos ajenos. Si tenemos presente que el loco es figura de autocomprensión y que los humanistas centraron sus investigaciones en el conocimiento de la condición humana, entenderemos el interés que esta figura despertó en filósofos y artistas del periodo. La clave, advierte Klein, reside en que «*El arma espiritual del loco, la ironía que efectúa el distanciamiento, les servía a los moralistas de todo tipo precisamente para denunciar la locura o la ceguera que eran la condición normal de la vida en el mundo.*» (1982: 397).

Asimismo, Enrico Castelli experto en lo circundante al tema de la locura y el humanismo, advierte que esta importancia que adquirieron la figura del loco y todo su simbolismo, convirtiéndose en un tema central de la filosofía de la época, responde a un cambio de paradigma que puso en duda la preponderancia de la razón:

La logique ne suffit pas à nous faire vivre selon la raison, et il n'y a pas de raisons suffisantes qui empêchent le savant d'affronter des situations étranges [...] le ridicule est de croire qu'il existe une raison suffisante qui empêche une attitude

incompréhensible. La sagesse n'est pas suffisante: elle n'*assure* pas. L'humanisme a montré le «savoir du risque», ou mieux: la sagesse du risque. (Castelli, 1976: 111)

En consonancia, la figura del loco se erigió como el símbolo idóneo para destapar la *verdadera* naturaleza humana, porque como hemos advertido en el capítulo precedente, hablar de irracionalidad y de instintos ha significado en nuestra tradición hablar inevitablemente de locura. Por consiguiente, del mismo modo que el *uomo selvaggio* se opuso al caballero, el loco se estableció como el reflejo inverso del sabio. Por este motivo, el loco, mejor que nadie, podía descubrir las limitaciones e incongruencias del sabio, levándole la máscara y la corona y haciéndolo descender de su trono.

Así, en un contexto filosófico ocupado en reformular la concepción de la naturaleza humana, ironía y locura fueron tejiendo un fuerte vínculo hasta conformar un instrumento de denuncia epistemológica y moral. En el seno de esta evolución, el loco, mediante su discurso irónico, terminó desarrollando, según Klein, una triple función: por un lado «*servir de espejo a la humanidad*», por otro, «*encarnar lo infrahumano*» y en tercer lugar, «*comentar los acontecimientos y sacar de ellos la lección.*».<sup>225</sup>

#### b) Una figura irónica de autocomprensión: el *Niemand*

De las tres funciones enunciadas sobre estas líneas nos interesa ahora detenernos en la primera de ellas, en la del loco como espejo de la humanidad<sup>226</sup>. Una imagen recurrente en las representaciones medievales que conecta de forma directa con la figura del *Nessuno*<sup>227</sup>, el *Niemand*. Se trata de un personaje central del humanismo nórdico que participa de la iconografía y símbolos de la locura, en tanto que pertenece también al fenómeno de la autocomprensión, simbolizando en su esencia

---

<sup>225</sup> Cfr. Klein (1982: 401).

<sup>226</sup> Esta iconografía, que asocia la figura del loco al espejo, la encontramos ya en la época clásica en Séneca. Muestra de ello es la siguiente sentencia del célebre pensador romano, reproducida por Laura Borràs en su estudio: «*si vull mirar un boig, només he de mirar un mirall.*» (cfr. 1999: 247).

<sup>227</sup> Para un análisis completo del origen y la evolución del *Niemand*, cfr. R. Giorgi (1971). «Un tema della "follia": il "nessuno"» en E. Castelli (ed.). *L'Umanesimo e «la Follia»*. Roma: Edizioni Abete (63-88); y Enrico Castelli (1976). «Quelques considérations sur le Niemand et...Personne» en *Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la Renaissance*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles (109-118).

[...] la *circolarità* e l'*anonimità* della follia. La follia passa da un uomo all'altro: riflettere sulla follia di un altro [...] è riflettere la follia propria. Non diventarne consapevole, bensì farsi scoprire folle da un terzo, che a sua volta sarà trovato folle da un quarto, e così via... Poiché «tutti» lo sono, «Nessuno» è folle: «Nessuno» è il parto universale della follia umana ignara di sé. (Giorgi 1971: 87)

Como podemos ver, el término 'Nessuno' –*Niemand*– contiene una ambivalencia semántica y gramatical muy interesante que resultó idónea para la simbología de la locura al recoger la noción de su carácter universal. El origen de esta simbiosis debe buscarse en la época clásica, concretamente en el contexto de la administración del hogar, cuando el esclavo, al ser interrogado por el patrón acerca de sus faltas, respondía que “nadie” era el culpable de ellas.<sup>228</sup> A partir de aquí se fue forjando paulatinamente la figura de *Nemo* como alguien que iba cargando resignadamente con las culpas ajenas. Con la llegada del Renacimiento<sup>229</sup> esta idea se incorporó en la construcción de la figura del *Niemand*, siendo clave en la elaboración de obras esenciales del periodo como la *Stultifera navis* (1499) de Brant o el *Encomium Moriae* (1511) erasmiano, así como en multitud de representaciones pictóricas tales como *L'excision de la pierre de la folie* (c. 1520) de Brueghel el Viejo o la homónima de Jan van Hemessen (1555).

Constatamos, por tanto, cómo el tema de la locura, en tanto que condición universal del ser humano, fue uno de los leitmotiv más destacados del humanismo, reflejándose tanto en la filosofía como en la literatura y en el arte, siendo un tema plenamente relacionado con la llegada de la *fine della securitas* que enunciábamos anteriormente: «[...] *et le Niemand est, en un*

<sup>228</sup> Esta figura tiene en su origen un juego de palabras que nos recuerda al que hallamos en el célebre episodio de Ulises y Polifemo, cuando ante la pregunta por su nombre, Ulises responde «*Nemo mihi nomen est, Neminemque me vocant*», dando lugar unos versos más tarde a la cómica réplica del cíclope, «*Amici, Nemo me occidit dolo, neque viribus*.» (Cfr. *Odisea* c. IX, vv. 362-370; vv. 408-409). Algo similar encontramos también en la oración ciceroniana *Pro Lucio Murena*, en la que el escritor romano afirma: «*Nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in convivio moderato atque honesto*». De este modo, el término 'Nemo' ha contenido una ambivalencia que le ha permitido expresar la idea de 'todos' y de 'ningún individuo' de forma simultánea. Pero además, esta idea de Cicerón podría estar en el origen del tópico del baile como metáfora de la locura, pudiendo asimismo haber sido, como señala Güntert, fuente de inspiración para Erasmo: «[en el *Encomium Moriae*] –la locura– se burla de los sabios y desaconseja invitar a estos a un banquete, porque, una vez allí, su pesadez y pedantería, terminarían por estropearlos la fiesta; y sacado a bailar, el sabio se comportaría con la torpeza de un camello.» (cfr. Güntert, 1993: 398).

<sup>229</sup> Joerg Schan, barbero de Estrasburgo, fue el encargado de inaugurar este motivo iconográfico en el Renacimiento mediante la publicación, hacia el 1507, de una xilografía que ilustraba un poema escrito por él mismo, cuyo comienzo versaba así: «*Nessuno è il mio nome, porto il biasimo dei maestri ognuno*.» (cfr. Giorgi, 1971: 66).

*certain sens, le symbole de l'insecuritas, celui qui est responsable de tous les maux. Le symbole du mal-être est Chacun (Elck). La vraie sagesse qui dévoile dans la personification de toutes les fractures (le Niemand) le visage de l'humanité.»* (Castelli, 1971: 110).

En consonancia con esta ambivalencia propia del término, se produjo una equivalencia entre el 'Nadie' y el 'Todos', de tal manera que el personaje del loco fue bautizado en la literatura como *Chascun, Eckerlijk, Everyman, Jedermann*, recogiendo esta idea del loco como caso ejemplar, convirtiéndose los espejos y las lentes en su atributo más característico y representativo.

La idea esencial de esta iconografía reside en la premisa de que, mediante la contemplación del *Niemand* –símbolo de la verdadera naturaleza humana que ha sido silenciada–, cada individuo puede conocer y reconocer sus propias faltas, y lo que es más importante, su propia naturaleza, descubriendo aquella parte más instintiva e irracional que le es propia y que ha sido tradicionalmente ocultada y negada. Ésta es, de hecho, como recoge Rubina Giorgi (1971), la tesis defendida por Erasmo en su célebre tratado, donde advierte que no es antinatural ni miserable ser dominado por la estulticia, sino todo lo contrario, puesto que es en realidad un rasgo propio de la naturaleza humana, lo que denomina el *senso comune*.<sup>230</sup>

En sintonía con esta noción, Giorgi considera que si bien la iconografía del espejo y la figura del *Niemand* ofrecen una imagen que podría hacernos desesperar de la condición humana –al señalar la locura, y no la sabiduría, como atributo predominante en el hombre–, este mismo reflejo puede resultar también una imagen complaciente, si la entendemos como una herramienta de reconciliación con nuestra naturaleza –tesis muy similar a la defendida por Ariosto en el *Furioso*–:

La consapevolezza che lo specchio restituisce è trágica perché tende a far desistere dall'azione o a far disperare della condizione umana; ma, d'altra parte, può anche indurre ad accettarne la condizione, e allora, il limite accettato atinge il riscatto, e si tramuta da questo momento in possibilità creativa, in riconciliazione, in amore della natura. Qui è probabilmente lo scioglimento dell'enigma di «Nessuno», del suo silenzio, della sua attesa: egli non può parlare finché tutti gli uomini non riconoscano

---

<sup>230</sup> Cfr. Giorgi (1971: 72-73).



come propria la sua colpa, la sua miseria, la sua mendicizia; questo riconoscimento sarà liberante e, per una cristiana alchimia, lo specchio di auto-amore e auto-conoscenza diverrà *speculum salutis, speculum perfectionis...*[...] (Giorgi, 1971: 73-74)

Es en razón de ello que el *Nessuno*, representado con frecuencia con un candado en los labios, permanece impávido en un resignado silencio, esperando a que todos reconozcan su culpabilidad para poder ser liberado.<sup>231</sup>

La curación de la locura pasa, por tanto, por el conocimiento de uno mismo, remitiendo al mítico γνώθι σεαυτόν –*conócete a ti mismo*– del templo de Delfos. Pero más que por el conocimiento, deberíamos decir que pasa por el *re-conocimiento*. Por ello va el loco acompañado de un espejo, para poder mostrar al hombre su reflejo más descarnado. Es decir, según esta perspectiva, recuperando nuevamente las tesis de Klein,<sup>232</sup> el ser humano está traspasado por un conflicto equivalente al del loco: la lucha entre los instintos –ámbito del pecado– y la conciencia –ámbito de la virtud–. En este contexto, la tarea del humanista será precisamente la de guarecer a los hombres de su locura a través de la lucidez. Una lucidez que es entendida como medida y prudencia.<sup>233</sup> En conclusión, podemos afirmar que tanto la figura del loco como la del *Niemand* presentan una esencia forjada en un cúmulo de oposiciones que se ubican en el seno del ambivalente tema humanístico de la “*saggezza-follia*”.



Vistos el origen, la evolución y los atributos y funciones esenciales del loco, podemos concluir, parafraseando a Klein, que en el interior del marco ideológico descrito se dieron, en definitiva, dos interpretaciones de la locura: por un lado, la *stultitia* como condición universal del hombre –es decir, el loco que es asimilado al hombre normal y corriente y es,

---

<sup>231</sup> El voto de silencio impuesto al *Niemand* se reflejó en sus representaciones mediante la colocación de un candado sellando sus labios. Esta condición se vio modificada tras la Reforma, momento en el que el «*Nessuno*» *diventa uno strumento della protesta religiosa e sociale.*» (cfr. Giorgi, 1971: 67). De este modo, el personaje experimentó una liberación y adquirió la posibilidad de hablar y contar la verdad. De acuerdo con este cambio, en las posteriores representaciones del *Niemand* desapareció el candado de sus labios.

<sup>232</sup> Cfr. Klein (1982: 399-400).

<sup>233</sup> Recordemos aquella ambivalencia del comediante que es al mismo tiempo juego instintivo del personaje, del *tonto*, y vigilancia consciente del actor.

en este sentido, espejo de la humanidad y figura de autocomprensión, el *Everyman*–; y por otro, la *stultitia* como enfermedad, según la cual, el loco, por una degradación, se identifica con la encarnación grotesca de lo antihumano.<sup>234</sup> Este segundo tipo estaría plenamente relacionado con la teoría de los furores platónicos y el peligro de la animalización asociado a ellos que hemos analizado en el capítulo anterior.

Por último, Klein, al finalizar su artículo, advierte que esta antropología renacentista, que presenta al loco como figura de autocomprensión a través de lo cómico y de la ironía, no es representativa de todo el pensamiento humanista, sino solamente de una parte, aquella cuya esencia se resume en el *platonismo cristiano*. Según el experto, fue debido a una cuestión ideológica en el seno de esta corriente humanista, que algunos pensadores, abiertos a las manifestaciones de la cultura popular, adoptaron el carácter paródico de la locura como herramienta para la denuncia moral.

Queda patente, por lo tanto, que la figura del loco en el Renacimiento se encontró atada al fenómeno de la autocomprensión, siendo el loco un personaje clave que, mediante la ironía, posibilitaba al hombre el conocimiento de sí mismo, al señalar y denunciar los defectos y los vicios propios de la condición humana. Un conocimiento limitado, que no se correspondía ya con un saber autárquico, pero que sin embargo, fue concebido como la única vía de escape a los delirios de la locura.

## 9.2. La relación “locura-ironía” en el *Furioso*

L'impossibilité d'une morale naturelle coïncidant avec la réflexion sur la primauté de la raison sur les instincts, a été établie par les hommes de l'Humanisme et de la Renaissance. Bien plus par les artistes que par les philosophes, c'est vrai; mais les artistes sont les vrais révélateurs de l'esprit du temps. La philosophie de Bosch, de

---

<sup>234</sup> Cfr. Klein (1982: 401).

Bruegel, de Grünewald est importante  
autant que celle de Pic de la Mirandole, de  
Ficin, de Salutati.

(Castelli, 1971: 111).

En efecto, los artistas, al no expresarse mediante el discurso racional, más propio de los filósofos, sino a través del discurso patético –aquel que gracias al uso de imágenes apela a las emociones y tiene la capacidad de conmover– son quienes pueden transmitir mejor las formulaciones descritas anteriormente y promover la reunificación de la razón y las pasiones en el hombre.<sup>235</sup> Aunque la cita de Castelli que inaugura el apartado remite a las grandes figuras de la pintura del Renacimiento, nosotros queremos hacer extensible el término *artistas* también a los poetas, constructores de imágenes y metáforas que campean por jardines situados más allá de los límites del discurso racional.

En consonancia, dentro de este grupo de artistas cabría buscar a Ariosto quien, mediante la redacción del *Orlando furioso*, elaboró un poema que puede considerarse un verdadero tratado de las pasiones. En sus versos se constata el predominio de la locura entre los hombres, o mejor dicho, más que el predominio de la locura, aquello que se constata es la ausencia de la razón:<sup>236</sup>

Poi [Astolfo] giunse a quel che par sí averlo a nui,  
che mai per esso a Dio voti non ferse;  
io dico il senno: e n'era quivi [sulla luna] un monte,  
solo assai piú che l'altre cose conte.

(XXXIV, 82. 5-8)



---

<sup>235</sup> Para un desarrollo de esta cuestión remitimos al estudio de Ernesto Grassi (1971). «La mania ingegnosa. Il significato filosofico del manierismo», en *L'Umanesimo e «la Follia»: Scritti di E. Castelli; M. Bonicatti; P. Mesnard; R. Giorgi; I. L. Zupnick; E. Grassi; a. Chastel; F. Secret; R. Klein*. Roma: Edizioni Abete (107-126).

<sup>236</sup> Recordemos que, en relación con este valor cognoscitivo del poema, como hemos visto, Ariosto fue incluido como *auctoritas* de referencia dentro de los debates acerca de la pasión amorosa y los furores que se desarrollaron en los *tratatti* y los *comentarii*.

A estas alturas de la investigación ha quedado patente la centralidad y el protagonismo que Ariosto concedió a la locura y a las pasiones en su texto más célebre, situándose en la línea del pensamiento humanista:

[...] el *Orlando furioso* cuya temática central es la locura, interpretada como forma exasperada de la pasión amorosa, que sin embargo es común a todos. Nótese que para Ariosto (como para Erasmo) la locura no es la excepción sino la regla, aunque no siempre se presente en forma patológica y extremada. Está claro que el hombre tiene momentos de lucidez reflexiva, “lúcidos intervalos”<sup>237</sup>, en los que se distancia de su sentimiento, llegando a contemplarlo y a comprenderlo como tal. De esta doble aptitud humana se vale el arte de narrar ariostesco, alternando conscientemente ilusión y reflexión, entusiasmo y desengaño. (Güntert, 1993: 400)

Vemos, una vez más, cómo en su esencia conceptual el *Orlando furioso* está en sintonía con los grandes ironistas del Renacimiento como Erasmo de Rotterdam o Leon Battista Alberti.<sup>238</sup> Constataciones que refuerzan nuestra propuesta de lectura e interpretación del clásico italiano, que aboga por el tono irónico del poema como su rasgo más esencial y definitorio, inseparable del núcleo temático y conceptual de la locura –motivo estructural del texto–.

Un tema nuclear, el de la locura, que como hemos visto, es inseparable de la noción de pasión amorosa, presentando el *furor* como la consecuencia extrema de una pasión desmesurada. Una idea del amor, de trasfondo platónico, que resulta esencial dentro de la red conceptual del poema, porque es el concepto bisagra a partir del cual se articulan los términos *sabiduría* y *locura*, que son establecidos como una pareja de opuestos:

---

<sup>237</sup> El pasaje del *Furioso* al que remite la cita de Güntert se corresponde con el prólogo del canto XXIV, concretamente a la estrofa tercera: «Ben mi si potrà dir: – Frate, tu vai / l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. –/ Io vi rispondo che comprendo assai, / or che di mente ho lucido intervallo; / et ho gran cura (e spero farlo ormai) / di riposarmi e d'uscir fuor di ballo: / ma tosto far, come vorrei, nol posso;/ che'l male è penetrato infin all'osso.».

<sup>238</sup> Mientras de Erasmo es archiconocido su *Encomium moriae*, de Alberti queremos destacar el *Momus* (ca. 1450), un diálogo satírico de inspiración lucianesca y de temática política. Esta obra resulta especialmente interesante para nuestro estudio por tres razones: en primer lugar, por su título, ya que Momus era en la mitología griega la personificación de la sátira, la burla y la censura (se trata, por lo tanto, de un título muy significativo dentro del contexto que nos ocupa); en segundo lugar, porque en él Alberti ofrece un elogio del mendigo, siendo el mendigo una de las representaciones más características de la figura del loco; y, por último, porque en su interior contiene tres discursos acerca de la existencia de los dioses donde ofrece una amplia y variada ironía. Cfr. Klein (1982: 398) y Castelli (1971: 109).

Chi mette il piè su l'amorosa pania,  
cerchi ritrarlo, e non v'invieschi l'ale;  
che non è in somma amor, se non insania,  
a giudizio de' savi universale:  
e se ben come Orlando ognun non smania,  
suo furor mostra a qualch'altro segnale.  
E quale è di pazzia segno piú espresso  
che, per altri voler, perder se stesso?  
Varii gli effetti son, ma la pazzia  
È tutt'una però, che li fa uscire.  
Gli è come una gran selva, ove la via  
conviene a forza, a chi vi va, fallire:  
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.  
Per concludere in somma, io vi vo'dire:  
a chi in amor s'inviechia, oltr'ogni pena,  
si convengono i ceppi e la catena.

(XXIV, 1-2)

Orlando, como héroe principal de la obra, encarna esta noción, convirtiéndose en el caso ejemplar que sirve de muestra y de advertencia. Un rol del héroe protagonista que es enfatizado por las intromisiones del autor, de especial modo en los exordios iniciales de algunos de los cantos, como podemos observar en la cita superior, una de las más representativas al respecto. Como se desprende de este fragmento, en dichas intervenciones Ariosto comenta el infortunio del conde y extrae para sus lectores una ingeniosa advertencia.

Así, mientras Orlando, en tanto que *furioso*, cumple con dos de las tres funciones del loco enunciadas por Klein –sirve de espejo de la humanidad, a la par que encarna lo infrahumano–, Ariosto es el encargado de desempeñar la tercera, la función del *loco glosador* o *loco sabio*, es decir, la de «comentar los acontecimientos y sacar de ellos la lección» (Klein, 1982: 401). De esta forma, Ariosto explota en el *Furioso* todas las posibilidades que la locura le ofrecía como arma de denuncia social y moral.

Vemos, por tanto, cómo el personaje de Orlando, en su condición de *pazzo*, ejerce de figura de autocomprensión, sosteniendo el espejo que nos permite reconocer la naturaleza irracional e instintiva del hombre, siendo Ariosto el primero en identificarse en el vindicativo reflejo:

Chi salirà per me, madonna, in cielo  
a riportarne il mio perduto ingegno?  
che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo  
che 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.  
Né di tanta iattura mi querelo,  
pur che non cresca, ma stia a questo segno;  
ch'io dubito, se piú si va scemando,  
di venir tal, qual ho descritto Orlando.

Per riaver l'ingegno mio m'è avviso  
che non bisogna che per l'aria io poggi  
nel cerchio de la luna o in paradiso;  
che 'l mio non credo che tanto alto alloggi.  
Ne' bei vostri occhi e nel sereno viso,  
nel sen d'avorio e alabastrini poggi  
se ne va errando; ed io con queste labbia  
lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia.

(XXXV, 1-2)

En último término, observamos cómo confluyen en el furor de Orlando las dos concepciones renacentistas de la *stultitia*: la de condición universal de los hombres y la de enfermedad que hay que guarecer. Y en sintonía con el pensamiento humanista, Ariosto presenta como antídoto a esta locura, la razón, en tanto que medida y prudencia, enlazando con la teoría aristotélica del *mesotes*, así como con la concepción albertiana del juicio:

[...] la centralità del senno, identificato con la capacità di regolare e condurre a buon fine le cose umane, deriva dalle teorie dell'Alberti. Si tratta d'una morale nuova, antropocentrica e, per così dire, sociocentrica. [...] C'è dunque un rapporto molto stretto tra la scelta del senno come principio di moralità e la scelta della corte come paradigma della società.

È perchè la pazzia costituisce il contrario del senno, che essa acquista una tale importanza nella speculazione dell'Alberti. [...] la concezione della pazzia è molto diversa in Erasmo, che, per il tramite del paradosso, sposta incessantemente la frontiera, e persino la rispettiva valutazione, tra i due termini opposti. Ciò che corrisponde a una concezione piú moderna, ma meno utilizzabile sul piano morale: per questo l'Ariosto, abbia conosciuto o no l'*Elogio della follia*, resta piú vicino all'Alberti. (Segre, 1990: 110-111)

Una razón que, ante su patente ausencia en la Tierra, adquiere en el *Furioso* la forma del hada Logistila, el nombre de la cual deriva precisamente del término griego *logos*. Uno de los

personajes más favorecidos por este hada buena es justamente Astolfo<sup>239</sup>, quien puede considerarse el caballero más juicioso del poema. En razón de ello, como sabemos, es el elegido para devolver el juicio perdido a Orlando.<sup>240</sup> Justamente, durante su expedición en busca del *suttile e molle liquore*, Ariosto nos ofrece uno de los pasajes más fantásticos y emblemáticos del poema, pero también, más significativos y simbólicos en cuanto al tema de la locura y la ironía se refiere. Es el pasaje en el que San Giovanni muestra a Astolfo el valle de las cosas perdidas, haciendo un inventario de todo aquello que se escapa de la Tierra y se acumula en la Luna, concebida como un espejo que muestra las miserias de la condición humana.

a) La Luna: *speculum stultorum* ariostesco

La descripción de la Luna realizada por Ariosto y el desarrollo de todo el episodio lunar nos llevan a identificar este espacio del poema como un espejo de la Tierra. Si tenemos presente el análisis realizado acerca de la iconografía del loco, recordaremos que, precisamente el espejo es uno de los atributos más representativos de esta figura, siendo un instrumento de denuncia moral y una herramienta de autocomprensión. En consonancia con esta iconografía, el viaje lunar de Astolfo es concebido como un pasaje irónico cuya función es desenmascarar las insensateces de los habitantes de la Tierra.

En la edición publicada en 1532 Ariosto describe este lugar como metálico, «*un acciar che non ha macula alcuna*» (XXXIV, 70, 4), siendo más preciso en la primera y segunda redacciones del poema, cuando advierte también la presencia de partes vítreas: «*parea di vetro in altra parte*» (1516); «*altrove come vetro*» (1521).<sup>241</sup> No cabe duda, por tanto, de que la concepción de la Luna como espejo de la Tierra no se produce tan sólo a nivel metafórico o conceptual,

<sup>239</sup> Tras recuperar su forma humana gracias a la intervención de Melisa (cfr. VIII, 17-18), Astolfo llega a la Isla de Logistila (cfr. X, 64-65 y XI, 4), donde el hada le obsequia con un libro mágico y un cuerno para combatir a los enemigos (cfr. XV, 10-11, 37).

<sup>240</sup> Para el comentario de esta cualidad de Astolfo remitimos a «4.1. La recuperación del juicio» (pp. 69 y ss).

<sup>241</sup> Puntualización advertida por G. Savarase en su artículo «Lo spazio dell'impostura: il *Furioso* e la luna» (1982: 724): «*La natura del suolo lunare, infatti, che nella redazione del 1532 è prevalentemente metallica, e per il resto non comporta altre specificazione [...], nelle due precedenti redazioni presenta anche delle parti vitree [...]*». A continuación, Savarase señala que esta descripción de la Luna como espejo formaba parte de las concepciones cosmológicas contemporáneas a Ariosto, siendo testimonio de ello las palabras de Celio Agostino Curione en sus *Comentarios al Hieroglyphica* de Valeriano: «*Lunare enim corpus speculo simile esse [...] et ipsarum macularum figura optime orbis terrarum imaginem, et ex tam longinquo tractu perspicui potest, prae se fert: quemadmodum quilibet videre potest.*».

sino también geográfico y físico, de tal modo que el paisaje lunar presenta una composición especular respecto del terrestre:

e [il regno de la luna] lo trovano uguale, o minor poco  
di ciò ch'in questo globo si raguna,  
in questo ultimo globo de la terra,  
mettendo il mar che la circonda e serra.

[...]

Altri fiumi, altri laghi, altre campagne  
sono là su, che non son qui tra noi;  
altri piani, altre valli, altre montagne,  
c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,  
con case de le quai mai le piú magne  
non vide il paladin prima né poi:  
e vi sono ample e solitarie selve,  
ove le ninfe ognor cacciano belve.

(XXXIV, 70; 72)<sup>242</sup>

Dentro de esta especularidad espacial Cesare Segre (1982: 107) ha querido destacar, que el uso del comparativo 'altri' en el fragmento citado sobre estas líneas otorga cierta superioridad a los espacios de la Luna con respecto a los espacios de la Tierra, de tal modo que se genera la percepción de que la degradación propia de la Tierra se transforma necesariamente en un perfeccionamiento en la Luna, que se concretiza también, como puede observarse, en las edificaciones lunares.<sup>243</sup>

Sin embargo, vamos a abandonar por el momento la cuestión de la disposición espacial para centrarnos en el análisis conceptual e ideológico del episodio. En primer lugar, queremos destacar que la relación que se establece entre las esferas lunar y terrestre resulta muy atractiva, por estar repleta de metáforas, analogías y simbolismos que dan origen a

---

<sup>242</sup> Santoro advierte la presencia del *Somnium* de Alberti tras estas estrofas del *Furioso*: «*Lo scenario deriva dal Somnium di Leon Battista Alberti: "Multa magis miranda ea sunt quae in illis provinciis conspexi: flumina, montes, prata, campos, monstra aspectu stupendo, dictuque ac memoratu incredibilia..."*. Ma la descrizione ariostesca mentre riproduce ed amplifica il senso meraviglioso dello spettacolo [...] acquista una misura originale e qualificante per lo scoperto confronto con la terra [...]» (1982: 331-332); y remarca igualmente el *Somnium* como fuente del valle de las cosas perdidas (cfr. 1982: 332-333). Savarese, por su parte, apunta la posible presencia de las concepciones cosmológicas de Pico della Mirandola (*Examen vanitatis doctrinae gentium et veritates Christianae disciplinae* de 1520) y de Giorgio Valla (*De expetendis et fugiendis rebus* de 1501) en la descripción ariostesca de la geografía lunar (cfr. 1982: 722-726).

<sup>243</sup> Tanto la noción de la superioridad de la Luna respecto de la Tierra, así como la idea de que la Luna sea un espacio habitado —con sus correspondientes edificaciones—, también podría derivar, según Savarese, de las teorías cosmológicas del periodo, en las que ambas nociones estaban presentes (cfr. 1982: 725).



diversos niveles de lectura posibles, motivo por el cual ha sido objeto de estudio de la crítica ariostesca.<sup>244</sup>

Además de su composición de carácter fantástico y su indiscutible tono irónico, el elemento que lo hace ser uno de los pasajes más atractivos del poema es que «[...] *l'episodio della luna è quello in cui l'Ariosto mostra piú evidente il suo interesse per le invenzioni della Rinascenza.*» (Segre, 1990: 103).<sup>245</sup> En razón de ello, este episodio es uno de los más importantes del *Furioso*, no sólo a nivel estructural y de desarrollo del argumento –puesto que posibilita la devolución del juicio a Orlando y la resolución de las tramas– sino también a nivel conceptual, siendo, como apunta Segre, el pasaje donde puede observarse más claramente el gusto de Ariosto por los temas renacentistas. Para ser precisos, el viaje de Astolfo a la Luna se insiere dentro de uno de los núcleos temáticos más destacados del contexto filosófico del momento, el de la ambivalente cuestión acerca de la “*sagezza-follia*”.

De toda la expedición realizada por el duque de Inglaterra, el fragmento que mejor condensa las cuestiones renacentistas es la visita al valle de las cosas perdidas, el peculiar almacén de la Luna donde, por una lógica especular, se acumula todo aquello que se pierde en la Tierra, siendo tres las posibles causas de la pérdida:

Da l'apostolo santo fu condotto  
in un vallon fra due montagne istretto,  
ove mirabilmente era ridotto  
*ciò che si perde o per nostro difetto,*  
*o per colpa di tempo o di Fortuna:*  
ciò che si perde qui, là si raguna.

(XXXIV, 73. 3-8) [énfasis mío]

<sup>244</sup> Enumeramos algunos de los estudios de referencia: Mario Santoro (1975). «La sequenza lunare nel *Furioso*: una società allo specchio» in *Atti dell'Accademia Pontaniana*. n.s., XXIII (327-50); Gennaro Savarese (1982). «Lo spazio dell'impostura: il *Furioso* e la luna» en G. Papagno y A. Quondam (eds.), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*. Roma: Bulzoni (717-737); Cesare Segre (1990). «Da uno specchio all'altro: la luna e la terra nell'*Orlando furioso*» en *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi (103-114); Karl Stierle (2004). «Ingegno e follia. Una configurazione dantesca e la sua trasformazione in Ariosto» en J. Gómez-Montero & Bernhard König (eds.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da «Orlando» al «Quijote») / Literatura caballeresca entre España e Italia (Del «Orlando» al «Quijote»)*. Salamanca: SEMYR (199-218).

<sup>245</sup> En este punto coincide también, pero desde una perspectiva más cosmológica y astronómica, Savarese (1982: 731): «*La luna del Furioso, oltre che i connotati di un fantastico di stampo luciano, presenta tratti inconfondibili di una cosmologia poetico-filosofica installata nel vivo della cultura del Rinascimento.*» o más adelante: «*La fantasia ariostesca si muove, a suo modo, all'unisono con la filosofia naturale del Rinascimento.*» (736).

Observamos, por tanto, a partir de la noción de pérdida, cómo se establece también a nivel conceptual una relación especular entre las dos esferas, de tal modo que el contenido de la Luna depende de manera directa de aquello que se pierde en la Tierra. En consecuencia, si a nivel espacial se establecía una jerarquía por la cual la Luna era superior a la Tierra (recordemos el uso del comparativo “*altri*”), a nivel material, es la Luna la que queda en estado de subordinación, de manera que los objetos que allí se acumulan no le pertenecen, porque son objetos que provienen de la esfera terrestre.

Esta lógica de *pérdida-acumulación* es la dialéctica nuclear del pasaje. De los dos términos del binomio, la acumulación es consecuencia de la pérdida, y la pérdida, en tanto que causa, contiene, según Segre, matices de significado, no explicitados por Ariosto, que sin embargo, es conveniente distinguir. Así, según el experto ariostesco existen cuatro acepciones distintas para el verbo *perdere* en este pasaje del *Furioso*: en primer lugar, *cessar di avere*, una pérdida en el sentido más material (joyas, riquezas...); en segundo lugar, *produrre senza risultato o con risultati precari*, para las cuestiones más emocionales como las lágrimas, los suspiros, los deseos vanos y los amores no correspondidos, las adulaciones, los hurtos o los engaños; en tercer lugar, *sprecare*, para el tiempo que ocupamos en el ocio y en el juego; y finalmente, *cessar di esistere, esaurirsi*, para las cosas pasajeras como los reinos o la belleza.<sup>246</sup>

En la combinación de estas cuatro acepciones del término *perdere* Ariosto realiza un inventario de todo aquello que se acumula irremediamente en la superficie lunar. Un inventario con un marcado tono irónico que actúa a modo de *speculum stultitiae*, señalando los defectos y las debilidades de los seres humanos:

Molta fama è là su, che, come tarlo,  
il tempo al lungo andar qua giù divora:  
là su infiniti prieghi e voti stanno,  
che da noi peccatori a Dio si fanno.  
Le lacrime e i sospiri degli amanti,  
l'inutil tempo che si perde a giuoco,  
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,  
vani disegni che non han mai loco,  
i vani desiderii sono tanti,  
che la più parte ingombran di quel loco:

---

<sup>246</sup> Cfr. Segre (1990: 105).

ciò che in somma qua giù perdesti mai,  
là su salendo ritrovar potrai.

(XXXIV, 73. 4-8; 74)

Pero de todas las pérdidas que tienen lugar en la Tierra, la más significativa y aquella que ocupa el centro del episodio es, sin duda, la de la evaporación del juicio:

Poi [Astolfo] giunse a quel che par sí averlo a nui,  
che mai per esso a Dio voti non ferse;  
io dico il senno: e n'era quivi un monte,  
solo assai piú che l'altre cose conte.  
Era come un liquor sottile e molle,  
atto a esalar, se non si tien ben chiuso;  
e si vedea raccolto in varie ampolle,  
qual piú, qual men capace, atte a quell'uso.

(XXXIV, 82. 7-8; 83. 1-4)

Aunque la de Orlando es la botella más grande,<sup>247</sup> por ser el suyo el caso más extremo de locura, como vemos no es el único. Un Ariosto especialmente irónico señala en estas estrofas el predominio de la *pazzia* en la Tierra mediante la imagen –en negativo– de las botellas de juicio amontonadas sobre la Luna. Para enfatizar este planteamiento, en los versos que siguen, el poeta da a entender con sutileza, que cualquiera que subiese a la Luna encontraría allí parte de su juicio. Lo logra con la actitud de sorpresa de Astolfo, el personaje más sensato del *Furioso*, que se sorprende de hallar una porción del suyo, así como el de tantos otros a quienes tenía por sabios:

E cosí tutte l'altre avean scritto anco  
il nome di color di chi fu il senno.  
Del suo gran parte vide il duca franco;  
ma molto piú maravigliar lo fenno  
molti ch'egli credea che dramma manco  
non dovessero averne, e quivi dénno  
chiara notizia che ne tenean poco;  
che molta quantità n'era in quel loco.

(XXXIV, 84)

De este modo, en tanto que seres humanos, todos estamos expuestos a la amenaza de la

---

<sup>247</sup> «Quella è maggior di tutte, in che del folle / signor d'Anglante era il gran senno infuso; / e fu da l'altre conosciuta, quando / avea scritto di fuor: Senno d'Orlando» (XXXIV, 83. 5-8).

locura, siendo muchas y diversas las causas de la pérdida del juicio:

Altri in amar lo perde, altri in onori,  
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;  
altri ne le speranze de' signori,  
altri dietro alle magiche sciocchezze;  
altri in gemme, altri in opre di pittori,  
ed altri in altro che piú d'altro aprezze.  
Di sofisti e d'astrologhi raccolto,  
e di poeti ancor ve n'era molto.

(XXXIV, 85)

Al insertar en el último verso la referencia a los poetas, el propio Ariosto se incluye en la posibilidad de la insensatez, una amenaza que deriva de la naturaleza humana y por lo tanto, del acto de existir.<sup>248</sup> De hecho a lo largo del poema son varias las ocasiones en las que Ariosto se confiesa loco o se identifica con Orlando.<sup>249</sup> En consonancia, la formulación ariostesca de la locura nos advierte de que, por el simple hecho de ser humanos, todos estamos expuestos a la locura y seremos víctimas de ella en algún que otro momento de nuestras vidas. No obstante, a pesar de su carácter generalizado y común, casi podríamos decir contagioso, la locura entre los hombres no es irreversible, existiendo siempre la posibilidad de la recuperación del juicio perdido:

Astolfo tolse il suo; che gliel concesse  
lo scrittore de l'oscura Apocalisse.  
L'ampolla in ch'era al naso sol si messe,  
e par che quello al luogo suo ne gisse:

(XXXIV, 86. 1-4)

Esta posibilidad de recuperación de lo perdido hace que el retrato del hombre esbozado por Ariosto en el episodio lunar no sea estrictamente dramático ni pesimista, dado que contempla la posibilidad de la reversión: «*ciò che in somma qua giù perdesti mai, / là su salendo ritrovar potrai*» (XXXIV, 74. 7-8). Una recuperación que, sin embargo, no es automática ni

---

<sup>248</sup> Esta identificación con el riesgo de la insensatez está también presente en el verso «*ciò che si perde o per nostro difetto*» (XXXIV, 73. 6), como bien observa Santoro: «[...] *ed è significativo l'aggettivo nostro (per nostro difetto) col quale il poeta-narrante intenzionalmente si fa partecipe del comune destino di debolezza e di fallacia.*» (1975: 333).

<sup>249</sup> Santoro reflexiona sobre esta cuestión de la identificación entre narrador y criatura en su citado estudio: «[...] *l'accostamento del poeta-narrante ad Orlando ripropone e accentua la partecipazione del narrante alla comune condizione di "pazzia" con cui viene caratterizzata la società. Ma ciò che occorre qui particolarmente rilevare è non tanto la partecipazione del poeta-narrante al comune destino di debolezza e di fallacia, quanto l'accettazione e, in certo senso, il compiacimento della propria "pazzia" che, purché mantenuta in giusti confini, costituiva pure un'insostituibile fonte di felicità.*». Cfr. (1975: 341-42).

sencilla. Ariosto simboliza dicha dificultad mediante la necesidad de viajar fuera de nuestro mundo, hasta la Luna,<sup>250</sup> para poder revertir los efectos de nuestras insensateces. Es más, el propio Orlando es incapaz de recuperarlo por sí mismo, necesitando de la intervención de Astolfo en su favor.

Pero como la insensatez es algo inherente a la naturaleza humana, a pesar de la posibilidad de recuperar la cordura, el hombre no puede mantenerse en la sabiduría largo tiempo, incurriendo nuevamente en la pérdida de la razón:

e che Turpin da indi in qua confesse  
ch'Astolfo lungo tempo saggio visse;  
ma ch'uno error che fece poi, fu quello  
ch'un'altra volta gli levò il cervello.

(XXXIV, 86. 5-8)



Acompañando a Astolfo en el recorrido lunar hemos descubierto las maravillas que aguardan en su superficie, concebida de forma metafórica y literal como un espejo. Un espejo que, en sintonía con la iconografía del loco, no muestra una imagen idealizada del hombre sino que revela su naturaleza silenciada. Así, del mismo modo en que el *Nessuno* va cargando resignadamente con las culpas ajenas, la Luna va acumulando de forma inevitable en su superficie los remanentes generados por las faltas, vicios y debilidades de la

---

<sup>250</sup> Como apunta Savarese, el hecho de que Ariosto sitúe el juicio perdido de Orlando en la Luna podría estar relacionado con una creencia existente en la época, que consideraba que la Luna era responsable de las enfermedades mentales de los hombres: «[...] *con il dettato concorde di varie discipline (medicina, astronomia, astrologia), che come facevano del sole il cuore e della luna il cervello del macrocosmo, così vedevano quegli organi del corpo umano sottoposti agli influssi di quei corrispondenti corpi celesti. Sarà stato anche per questo che il remedio alla pazzia di Orlando, malattia "lunare", lo si sia dovuto cercare sulla luna?» (1982: 733). Igualmente Laura Borràs señala la relación entre la luna y la locura en su citado estudio: «La lluna sempre ha estat posada en relació amb els folls i la follia, ja des de l'antiguitat. Les raons es deuen, d'una manera superficial, al fet que la nit és l'àmbit propici pels actes malignes, i ja sabem que la follia ha estat relacionada amb el Dimoni i la possessió; i, d'una manera més profunda, a la variabilitat dels seus cicles. La capacitat mutant de la lluna és molt similar a la capacitat mutant del foll. La lluna és a l'origen de molts canvis físics —la variació dels humors— i terrestres com, per exemple, la pujada i baixada de les mareas. De fet, és un lloc comú del llenguatge modern anomenar "lunàtic" a algú estrany, voluble, canviant, variable; adjectius, tots ells, que escauen perfectament al foll.» (1999: 376-377). Asimismo, Borràs Castanyer, para ampliar esta simbología de la luna, remite a Michel Salvat (1372). «Barthélemie l'anglais, traités du soleis et de la lune, traduits par Jean Corbechon» en *Le Soleil, la Lune et les Étoiles au Moyen Age, Sénéfiance*, 13.*

naturaleza humana, convirtiéndose en impúdico expositor de lo moralmente reprobable, lo pasajero, lo vano y lo fútil.

En consonancia con esta metáfora, en las primeras estrofas que conciernen al valle de las cosas perdidas se nos muestra a una sociedad vanidosa, interesada, aduladora, traidora, ávida de poder, goce y riquezas.<sup>251</sup> Un retrato que se completa en los versos siguientes con la condición de desjuiciados que se les atribuye a los individuos. En la Luna se exhiben, por tanto, aquellas parcelas del hombre que en la Tierra nos esforzamos por ocultar o no queremos ver, en base a las nociones de pecado y culpa. Una antropología que encaja en el seno de los planteamientos platónico-cristianos de la época.<sup>252</sup> En definitiva, parece que la contemplación del valle de las cosas perdidas, como el asomarse al espejo del loco, permite el conocimiento de la verdadera esencia humana.

Si tenemos presente que una parte de los humanistas consideraba que es en la toma de conciencia –es decir, en el reconocimiento y la aceptación de la condición real propia–, donde reside el germen que permite alcanzar la curación de la locura, descubrimos el rol esencial que desempeña este episodio en el conjunto del poema, tanto a nivel textual como a nivel conceptual, siendo este espacio de la geografía ariostesca la figura de autocomprensión más importante de la obra, a la par que actúa, como analizaremos a continuación, como metáfora textual del leitmotiv humanista “*saggezza-follia*”<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> Santoro apunta que el tema de la crítica a la sociedad cortesana no es exclusivo de Ariosto, sino que es un tema recurrente del Renacimiento, aunque el poeta ferrarés le concede una dimensión particular: «*L'esperienza della vita cortigiana, che trascorre in tutta la descrizione del "vallone" costituisce uno dei motivi più qualificanti della ricognizione ariostesca della società contemporanea nella sequenza lunare. Certo anche il tema dei vizi, delle angustie e delle miserie della vita cortigiana è uno dei più importanti e ricorrenti motivi della letteratura umanistica. Ma nei versi ariosteschi quel tema acquista una più concreta e profonda misura morale, identificando con puntuali, anche se non personali, riferimenti, la condizione di una società corrotta e corruttrice.*» (1975: 335). Aprovechamos la cita para puntualizar que, efectivamente la crítica que Ariosto hace del hombre en este episodio está construida como una crítica a la sociedad cortesana contemporánea que envolvía al autor. Sin embargo, dada su universalidad, podemos llevarla más allá de la realidad histórica a la que refiere y extrapolarla al ser humano en su conjunto, sin que pierda por ello su valor o su vigencia. Esta capacidad de traspasar las fronteras de su tiempo es uno de los rasgos que hacen de esta obra un clásico.

<sup>252</sup> Tanto es así que Segre observa en el valle de las cosas perdidas una estructura de esencia platónica: «*L'episodio lunare e d'ispirazione platónica [...] Per l'Ariosto il mondo della luna è una specie di mondo degli archetipi.*» (1990: 107). Esta concepción del espacio lunar como sede de los arquetipos platónicos, según Savarese, formaba parte del imaginario filosófico y cosmológico del periodo. Así, nuevamente Curione hablaba en los siguientes términos en sus *Comentarios* al *Hieroglyphica* de Valeriano: «*Nec defuerunt qui duplicem mundum statuentes, unum in quo perfecta rerum omnium quae in hoc nostro orbe sunt, exempla atque imagines cernuntur, ab ipso creatore minime corruptioni obnoxiae factae, quas ideas vocavere: ex quibus post et ad illarum imitationem quae in hoc mundo sunt omnia creata sunt: mundum illum idearum Lunam esse dixerunt.*» (apud Savarese, 1982: 731).

<sup>253</sup> Aunque este tema fue uno de los tópicos más importantes del Renacimiento, su origen se encuentra, como señala la profesora Borràs Castanyer, en el mundo griego y en el latino, y de un modo especial, en la tradición

b) La contraposición “tierra-luna” como metáfora de la “*sagezza-follia*”

[...] [il tema della pazzia] si svolgerà sul registro dell'antitesi pazzia-senno, in corrispondenza con il rapporto terra-luna.

(Santoro, 1975: 338)

Tal y como acabamos de ver, la relación entre la Tierra y la Luna en el clásico italiano se construye a partir del tópico renacentista “*sagezza-follia*”, tomando la iconografía del espejo de locos como base para la construcción del episodio. Esta oposición entre sabiduría y locura no se refleja solamente en el episodio lunar, sino que, a nivel conceptual, conforma el binomio nuclear del *Furioso*, el cual, como hemos señalado en varias ocasiones, aparece ya anunciado en el oxímoron del título y explicitado en los versos iniciales del primer canto.

Llegados a este punto, ya estamos en condiciones de afirmar que la centralidad que Ariosto le concede a esta cuestión no es en absoluto casual, respondiendo a la sensibilidad y a las preocupaciones humanistas del poeta, compartidas por otros autores, artistas y filósofos del periodo, cuyas obras han sido esenciales en el desarrollo de nuestra historia cultural. Veamos a continuación, cómo Ariosto desarrolla su propia propuesta interpretativa de la polémica, metaforizando la cuestión de la coexistencia de la sabiduría y la locura en el hombre en la relación que se establece entre las esferas lunar y terrestre.

Debido a la especularidad que se da entre ambos mundos, tal y como hemos apuntado, a mayor cantidad de juicio evaporado en la Luna le corresponde mayor presencia de locura en la Tierra. Así, «*Il senno abbonda sulla luna, perché vi si accumula via via che viene perduto sulla terra, dove, invece, esso è rarissimo.*» (Segre, 1990: 105). Una dinámica que, puede darse asimismo en sentido inverso, de tal modo que a la recuperación del juicio sobre la Luna le corresponderá la disminución de la locura en la Tierra. Por consiguiente, la relación especular que se establece entre ambas esferas no es unidireccional –exclusivamente de la Tierra hacia la Luna–, sino que es bidireccional, de tal manera que lo que sucede en la Luna

---

bíblica, donde esta oposición entre sabiduría y locura fue uno de los ejes sobre los que se edificó la concepción cristiana del mundo: «*La Bíblia ha transmès una visió sapiencial del món, una concepció dicotòmica d'un univers que està compost de follis i de savis d'acord amb l'adopció dels preceptes dictats per Déu. Així, en els llibres sapiencials [...] hi ha llargs discursos dedicats [...] a l'oposició saviesa-follia.*» (Borràs Castanyer, 1999: 38).

también modifica el estado de las cosas en la Tierra.<sup>254</sup>

-Tu déi saper che non si muove fronda  
là giù che segno qui non se ne faccia.  
Ogni effetto convien che corrisponda  
in terra e in ciel, ma con diversa faccia.

(XXXV, 18. 1-4)

De hecho, aquí encuentra su justificación la misión de Astolfo, en el recuperar de la Luna el juicio perdido de Orlando para reencauzar el curso de los acontecimientos en la Tierra. Si la especularidad no fuera bidireccional esto no sería posible, porque las acciones desarrolladas en la Luna no tendrían ningún efecto sobre la superficie terrestre.

Sin embargo, en el seno de esta dinámica, existe una diferencia esencial entre los dos espacios que queremos remarcar: mientras en la Tierra coexisten el juicio y la locura en proporciones variables, en la Luna no encontraremos nunca ni un ápice de ésta:<sup>255</sup>

sol la pazzia non v'è poca né assai [sulla luna];  
ché sta qua giù, né se ne parte mai.

(XXXIV, 81, 7-8)

Con respecto a esta bidireccionalidad entre la Luna y la Tierra, Segre sostiene que «*É evidente che, sulla terra, alla diminuzione del senno corrisponde l'aumento della pazzia, e viceversa sulla luna, di modi che la luna diventa il deposito di ciò che renderebbe perfetti gli uomini, se essi sapessero conservarlo.*» (1990: 105). A pesar de estar en absoluto acuerdo con la primera parte de la afirmación, nos gustaría desarrollar y matizar la segunda.

Según el análisis que hemos desarrollado hasta el momento, tanto del episodio lunar como de la presencia del binomio *locura-sabiduría* en el *Furioso*, consideramos que en la Luna no

---

<sup>254</sup> Esta doble especularidad puede observarse de forma clara en el pasaje de las Parcas, paradigma de cómo las acciones que se llevan a cabo sobre la Luna modifican el curso de los acontecimientos en la Tierra. Cfr. Segre (1990: 108).

<sup>255</sup> Algo que ha sido observado también por Segre: «*Il senno degli uomini – come quello di Orlando e Astolfo – passa dalla terra alla luna in rapporto con la crescita della pazzia sulla terra. E, dalla luna, il senno può essere ricondotto sulla terra, dove sono dunque presenti in proporzioni variabili sia il senno sia la pazzia, mentre sulla luna non esiste che il senno.*» (1990: 110).



reside la deseada perfección de la naturaleza humana, sino el reflejo de una visión idealizada del hombre, planteada desde un enfoque rígido, que sostiene la preponderancia de la razón en el ser humano bajo el tamiz de los principios de la moral cristiana y la noción de pecado. Si bien es cierto que en el valle de las cosas perdidas se encuentra la potencia que tradicionalmente se ha esperado que gobierne en el hombre —el juicio—, no podemos obviar que en el peculiar almacén se encuentran también los efectos de las faltas y las debilidades de nuestra especie, esto es, todo aquello de la conducta humana que debería suprimirse para cumplir con el modelo del buen cristiano: la avaricia, la vanidad, el vicio, la pereza, etc. Acorde con esta perspectiva, la Luna no solamente contiene aquello que le falta al hombre para ser perfecto, como afirma Segre, sino que contiene también aquello que, bajo el mismo criterio, le sobra.

A partir de esta formulación, establecemos una clasificación en dos grupos de los objetos que Astolfo halla sobre la faz lunar.<sup>256</sup> El primero está compuesto por aquellos cuerpos que simbolizan los pecados, las faltas y las incongruencias del ser humano: *tumide vesiche, ami d'oro e d'argento, lacci ascosi in ghirlande, nodi d'oro e gemmati ceppi, artigli d'aquile, mantici, ruine di cittadi e di castella, serpi con faccia di doncella, bocce rotte y versate minestre*,<sup>257</sup> objetos que identificamos con la parte moralmente punible del hombre. El segundo grupo, en cambio, está compuesto exclusivamente por la gran montaña de juicio embotellado, simbolizando aquello que le falta, lo que ha perdido. Dos clases de objetos distintos que guardan, sin embargo, una estrecha relación entre sí, puesto que de la coexistencia de ambos surge la concepción tradicional del hombre que Ariosto pone en cuestión en este episodio. Es decir, según la visión platónico-cristiana, el hombre cae en el pecado cuando las pasiones le obsecan el raciocinio, o dicho de otro modo, el hombre comete actos reprobables frente a la ausencia de la razón, de tal manera que, si fuera capaz de conservar su juicio intacto, su conducta sería moralmente intachable y no incurriría en el pecado. Una realidad que se reflejaría en la Luna mediante la desaparición de los objetos acumulados sobre su superficie: si el hombre fuera razonable no perdería el juicio, y por tanto, éste no se acumularía en la Luna; pero además, de no perder el juicio, el hombre tampoco cometería errores morales, de tal manera que los objetos del primer grupo también desaparecerían, y el almacén lunar quedaría vacío.

---

<sup>256</sup> Mario Santoro clasifica los objetos en tres clases, en lugar de dos, según la causa de su pérdida: «*tempo, fortuna o nostro difetto*». Cfr. (1975: 333).

<sup>257</sup> El fragmento en el que se hace la enumeración de dichos objetos corresponde a XXXIV, 76-80.1-4.

Parece, por consiguiente, que se da una correspondencia directamente proporcional entre la presencia de objetos del primer grupo y el volumen de la montaña de juicio perdido. Así, Ariosto coloca las dos categorías de objetos en una situación de interdependencia: a mayor pérdida de juicio en la Tierra, mayor acumulación de faltas, vicios y errores en la Luna, dando a entender que aquello moralmente sancionable del comportamiento humano es consecuencia de aquello que le falta en su naturaleza; o lo que es lo mismo, sus excesos en la conducta son efecto, paradójicamente, de sus carencias esenciales. Una visión del ser humano con la que, sin embargo, el poeta ferrarés discrepa.

Siguiendo con esta interpretación, si decimos que la Luna sería la imagen de la idealización humana —es decir, cómo debería ser el hombre—, la Tierra en cambio, sería símbolo de la realidad, cómo es éste realmente. Y en esta realidad, como hemos visto, Ariosto presenta un hombre gobernado irremediabilmente por la locura. Existe, en consecuencia, un *décalage* entre el reflejo lunar y la realidad terrestre, que pone de manifiesto la escisión a la que se ha visto sometido el ser humano dentro de la tradición europea: mientras la esencia humana se compone de una parte racional y una parte instintiva, la ética y la moral se han empeñado en sancionar las pasiones considerándolas impropias, ensalzando por el contrario un modelo irreal de hombre virtuoso en el que prima el raciocinio y la contención. Como resultado de este planteamiento, cuánto más aclamado ha sido este prototipo, más enajenado se ha sentido el hombre natural, puesto que no puede reconocerse en la imagen idealizada e artificial que postulan las éticas, y que niegan una parte esencial de su naturaleza. Así, el hombre corriente, como un eunuco, se ha visto obligado a amputar sus instintos y a vivir en constante contradicción consigo mismo.

Esta ruptura en el interior del individuo es la que recrea Ariosto en el poema mediante la construcción de estos dos universos contrapuestos e interdependientes entre sí, a la par que complementarios: la esfera lunar y la esfera terrestre. Decimos complementarios, porque debido a la dinámica especular que los une, necesitan el uno del otro para existir, y es en la unión de ambos donde hallaríamos al “perfecto” ser humano. “Perfecto”, en cuanto estaría en armonía, y no en discordia, con su esencia, uniendo su parte irracional e instintiva con su parte racional, reconciliándose consigo mismo y adecuándose a su naturaleza. En efecto, si uniéramos las dos esferas, la lunar y la terrestre y las fusionáramos en un sólo espacio, se

incrementaría ciertamente la presencia del raciocinio, pero no desaparecerían del todo la locura, las pasiones y lo irreflexivo, porque son inherentes a la condición humana.

Si extrapolamos esta dinámica al ser humano, vemos cómo Ariosto, mediante un complejo juego de espejos tallado en la iconografía del loco, reflexiona en este episodio acerca de la invalidez de una moral basada en la razón como principio autárquico, al estar edificada sobre una imagen ideal del hombre que no se corresponde con la verdadera naturaleza humana, y que, por lo tanto, está condenada al fracaso y a generar la infelicidad en los individuos. Para el poeta ferrarés, una moral eficiente y viable debería estar acorde con la verdadera esencia de los hombres y no con una imagen idealizada de los mismos.

En conclusión, podemos afirmar que la separación en esfera lunar y esfera terrestre del universo ficcional del poema es una traslación físico-espacial de la visión antropológica propia de una parte del humanismo, que cuestiona la visión tradicional del *animal racional* en favor del *animal pasional*. Así, la relación “tierra-luna” es la transposición metafórica de la relación “*sagezza-follia*” en el hombre. Es más, el episodio lunar es una hipérbole irónica ingeniada por Ariosto para enfatizar la escisión que traspasa al ser humano y que hace imposible la armonía y el bienestar internos en el plano moral y social. En razón de ello, mientras la moral y la ética tomen como modelo al *animal racional* –imagen idealizada del hombre que contemplamos en negativo sobre la Luna–, el *animal pasional* –condición natural del hombre– se verá obligado a cumplir con unas expectativas éticas establecidas a partir de unas pautas que son ajenas a su naturaleza. En definitiva, en el episodio lunar Ariosto parece advertirnos de que si lo más propio del hombre es la insensatez no puede establecerse como criterio moral universal el raciocinio.

Ciertamente, el episodio lunar es el lugar del poema donde puede observarse de forma más clara la vertiente humanista de Ariosto y su interés por las cuestiones renacentistas, compartiendo la necesidad de repensar al hombre y de construir nuevas éticas y morales acordes a su naturaleza. Una antropología ariostesca que queda condensada en el célebre verso del primer canto: «*Ecco il giudizio uman come spesso erra*!».

c) La concepción irónica del episodio lunar

Pero este magnífico episodio, decíamos, además de ser muestra de las inquietudes humanistas, es significativo también por contener de manera ejemplar el rasgo más esencial del poema: la ironía. Así lo constata Segre en uno de sus numerosos estudios dedicados al clásico italiano: «*Su queste pagine aleggia la sua famosa ironia, a cui se ne aggiunge, lo vedremo, una piú segreta, non priva di malizia.*» (1990: 106). A pesar de que a lo largo del presente apartado hemos tenido ocasión de constatarlo, creemos oportuno recuperar a continuación una muestra representativa del tono irónico que lo caracteriza:

Di vari fiori ad un gran monte passa,  
ch'ebbe già buono odore, or putia forte.  
Questo era il dono (se però dir lece)  
che Costantino al buon Silvestro fece.  
Vide gran copia di panie con visco,  
ch'erano, o donne, le bellezze vostre.  
Lungo sarà, se tutte in verso ordisco  
le cose che gli fur quivi dimostre;  
che dopo mille e mille io non finisco,  
e vi son tutte l'occurrenze nostre:  
sol la pazzia non v'è poca né assai;  
che sta qua giù, né se ne parte mai.

(XXXIV, 80. 5-8; 81)

Además de los comentarios del narrador y de los versos concretos en los que el tono irónico aparece explicitado, como observamos en las estrofas superiores, queremos poner de relieve la existencia de otro tipo de ironía. Una ironía que no es de superficie, sino de esencia, de concepto, y que atañe a la construcción y al significado de todo el episodio. Se trata de la idea de fondo sobre la cual Ariosto labra el motivo, una idea que lo lleva a concebir el viaje de Astolfo a la Luna como parodia de la *Divina Commedia* de Dante.

Concretamente, el poeta ferrarés parodia la creencia medieval de que sólo se puede conseguir la paz en el Más allá, cuestionando la noción del viaje alegórico como metáfora de la vida que nos conduce del pecado hacia la Gracia:

Anche il modo come Orlando riacquista il senno ha un profondo senso comico.  
Secondo le tradizioni del medio evo, l'uomo non può trovare la pace che nell'altro

mondo. È la base della *Divina Commedia*. Il poeta materializza questo concetto e lo rende comico, cavandone la bizzarra concezione che ciò che si perde in terra, si ritrova nell'altro mondo. Di qui il viaggio di Astolfo sull'ippogrifo nell'altro mondo, che è una vera parodia del viaggio dantesco. (De Sanctis, 1983: 562-563)

Si en Dante, el viaje desemboca en la contemplación de Dios, vemos, por el contrario, como en Ariosto la expedición más allá de los límites terrestres no conduce a la contemplación de la divinidad, ni al descubrimiento de la razón oculta y última que nos gobierna, sino, irónicamente, a la constatación de la ausencia de razón en nuestro mundo. Veámoslo con detalle a partir de las palabras de Carlo Ossola:

En effet le pèlerinage de pénitence et de révélation de Dante, avec Virgile et puis Béatrix, remontant de l'Enfer, au Purgatoire, à l'Éden, au Paradis des cieux, répond à une exigence de conversion du péché à la grâce, et de systématisation du provisoire de l'histoire dans le définitif de l'Apocalypse, d'ouverture de la cécité humaine à la lumière divine, qui permet de voir expliquée –damnée mais aussi rachetée pour toujours– la faiblesse humaine dans la providence de Dieu. Tandis que le voyage similaire d'Astolphe à travers les lieux, le lexique et les rimes dantesques, avec pour guide saint Jean, n'aboutit pas à la contemplation de Dieu, mais à la sagesse perdue de la lune. L'explication du terrestre ne dérive plus de la vision du divin, de la raison cachée qui nous gouverne, mais de la constatation de l'absence de raison. Si les cieux de Dante manifestent la gloire de Dieu, ainsi que le vrai sens de la vie mortelle, la lune de l'Arioste ne révèle pas la sagesse qui explique la terre, mais celle qui manque à l'explication de notre monde: le voyage ainsi rejoint non plus la plénitude, mais l'absence et la négation. Le chemin de Dante allait vers ce qui est, celui d'Astolphe se conclut dans ce qui n'est pas, dans une sagesse inutile parce qu'aliénée de son corps mortel, inerte dans les fioles, exilée sur la lune, et que en somme a besoin de toute la folie terrestre pour pouvoir exister et durer. (Ossola, 1976: 187)

Se trata, por tanto, de una concepción paródica de fondo que se traduce también en la progresión de los paisajes y en las descripciones de los objetos amontonados en la Luna, que recuerdan a las escenas grotescas contempladas por Dante en el *Inferno*, y que recogen tanto la noción de pecado y de culpa, como le necesidad del castigo bajo los pretextos de la moral cristiana.

Finalmente, la inversión paródica del viaje al otro mundo termina con una defensa de la poesía (XXXV, 22-30) como la única actividad que puede hacer inmortales a los hombres. Por este golpe de efecto final, como recoge Santoro, «*Lo schema ariostesco si iscrive interamente nell'ambito dell'esperienza terrena: non a caso alla fine, al posto de l'eternità, assicurata dalla vita soprannaturale, troviamo l'immortalità, la sopravvivenza nella società umana, assicurata da una attività umana, la poesia.*» (1975: 328). Como un Prometeo, Ariosto le sustrae a los dioses la potestad sobre la vida eterna y se la otorga a los poetas.

El *otro mundo* dibujado en el *Furioso* queda, por tanto, a diferencia del de Dante, desacralizado, siendo además concebido no como un destino, sino como un lugar de paso. En razón de ello, una vez que Astolfo cumple con el encargo y recupera el juicio de Orlando, regresa nuevamente a la superficie terrestre para finalizar su cometido. En definitiva, como afirma Stierle «*La citazione di Dante nell'Orlando furioso è parodia, carnevalizzazione, trasposizione del patos dantesco in leggerezza ironica.*» (Stierle, 2004: 206).<sup>258</sup>



A propósito del análisis del episodio lunar –uno de los pasajes más relevantes del poema–, hemos tenido ocasión de constatar, una vez más, cómo en el *Furioso* la presencia y el rol desarrollados por la ironía son esenciales para el análisis, la comprensión y la interpretación de la obra, tanto en pasajes o versos concretos como en su conjunto. Una ironía, que como hemos empezado a intuir, se manifiesta de formas diversas, que van desde las intromisiones burlonas del narrador hasta la parodia de textos, motivos y autores de la tradición que lo precede. En ocasiones se expresa de forma explícita en los versos, mientras en otras permanece subyacente y discreta en la esencia de los episodios y las tramas; abarcando fenómenos como la intertextualidad, la intratextualidad, la parodia o las inversiones. Una

---

<sup>258</sup> Cabe advertir que además de la *Divina Commedia* de Dante como fuente esencial para la construcción del episodio lunar, debemos señalar también la presencia de otros dos textos fundamentales en los que se inspira el viaje de Astolfo a la Luna: el *Icaromenippo* de Luciano y el *Somnium* de Alberti. Para una profundización de la presencia y el trato de las fuentes en el episodio ariostesco, remitimos a las obras ya citadas de G. Savarese (1982), C. Segre (1990), M. Santoro (1975), K. Stierle (2004) y S. Zatti (1988). A estas referencias añadimos el siguiente estudio también de C. Segre (1966) «Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto» en *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi: Pisa. Asimismo, para un estudio en profundidad del tópico de la Luna en la historia de la literatura aconsejamos la tesis doctoral de Alfonso Alcalde-Diosdado Gómez (2010). *El hombre en la Luna en la literatura*. Granada: EUG.

ironía que, en definitiva, es tan rica y virtuosa como las infinitas teselas que componen el proliferante mosaico del *Furioso*. Veamos pues cuáles son los colores, las gamas y los tornasoles que presenta la llamada *ironía ariostesca* en el siguiente y último capítulo.





## 10. La ironía ariostesca



L'ironia ariostesca appare dunque come il corrispettivo della lucida e spregiudicata intelligenza rinascimentale dell'autore, che in qualche modo smonta miti e credenze razionalmente non sostenibili; espressione di un'epoca che non ha più ideali rigidi e dogmatici e che sente fortemente la varietà e la volubilità della vita, il continuo scambio tra saggezza e pazzia [...].

(Binni, 1968: 270)

La presencia de la ironía en el *Furioso* deriva y es inseparable del tema de la locura y de las inquietudes humanistas de su autor; un Ariosto al que, en razón de ello, hemos calificado como *poeta del humanismo*. De esta manera, contrariando el planteamiento adoptado en las primeras fases de la investigación, la ironía y la locura en el clásico italiano se nos han demostrado –tal y como hemos apuntado en diversas ocasiones– no como dos aspectos diferenciados que pueden abordarse por separado, sino como dos medios de expresión complementarios –estilo y contenido– de una misma intención poética, y que, en consecuencia, no tienen razón de ser el uno sin el otro.

En consonancia, a lo largo de este estudio hemos desarrollado un análisis gradual que nos ha conducido paulatinamente desde la locura hasta la ironía, destino último de nuestra investigación. Llegados a este punto, a partir sobre todo del comentario del episodio lunar, hemos podido introducir los principales rasgos del tono irónico del poema, una característica tan esencial y relevante del texto que ha suscitado el interés de la crítica desde su publicación. Una ironía que, por otra parte, ha demostrado tener un carácter propio, que la hace única y emblemática, y que ha llevado a los expertos en la materia a identificarla como la *ironía ariostesca*.

En el presente capítulo nos disponemos a culminar nuestro análisis del *Orlando furioso* situando la clave hermenéutica del clásico en la ironía, considerando el *Furioso* como un texto esencialmente y expresamente irónico. Un tono irónico que, según nuestra hipótesis

interpretativa no puede ser considerado como un elemento accesorio o secundario sino como el rasgo emblemático del poetizar ariostesco.

### 10.1. Rasgos esenciales

Para comenzar, nos gustaría destacar la naturaleza ambigua de la ironía del *Furioso*. Observemos que, mientras por un lado, estamos frente a una ironía genuina y singular que se ha valido una nomenclatura propia –*ariostesca*–, por el otro, hay que ponerla en relación con su contexto. Es decir, la *ironía ariostesca* no se entiende sin el contexto literario y filosófico del periodo en el que la obra fue escrita y que vincula necesariamente el tono irónico, como hemos visto, con la polémica renacentista acerca de la “*sagezza-follia*”, los debates en torno a la pasión amorosa y los furores platónicos, la crítica de la moral y la sociedad cortés, y por último, la necesidad de repensar al ser humano. Todas ellas, cuestiones inherentes a una parte muy importante del pensamiento humanista.

De este modo, la *ironía ariostesca* presenta una naturaleza doble que la hace por un lado, única e irrepetible –en tanto que es herramienta expresiva de una subjetividad poética–, al mismo tiempo que es producto de un periodo histórico y cultural muy concreto. Esta ambigüedad halla su explicación en la genialidad de Ariosto como poeta, que supo plasmar las inquietudes propias de su época en la redacción de un poema sin parangón, donde confluyen literatura, filosofía y realidad contemporánea. Así, la *ironía ariostesca*, mientras encuentra su origen y sus temas en el contexto literario, filosófico e histórico que envolvió al poema, halla su identidad única y emblemática en el virtuosismo y el ingenio del poeta; unas cualidades de Ariosto como escritor que meritaban el ingreso del *Orlando furioso* en la biblioteca de los clásicos universales.

En segundo lugar, cabe advertir que, a pesar de que todos los críticos están de acuerdo en señalar la presencia de la ironía ariostesca en el poema, no existe un consenso alrededor de la función e importancia que ésta desarrolla dentro del conjunto de la obra. Y si bien una parte de la crítica como Lene Waage Petersen, Giorgio Forni o Pierre Barucco coinciden

con nosotros en señalar que, efectivamente, se trata de un rasgo esencial que determina la lectura e interpretación del clásico,<sup>259</sup> otros consideran que la ironía no es más que un rasgo secundario del texto, de destacada importancia, pero en ningún caso definitorio. Así por ejemplo, Walter Binni en su estudio, *Ludovico Ariosto*:

[...] uno dei nodi più importanti della trama del poema ci introduce subito a parlare dell' "ironia" ariostesca, fortemente ed eccessivamente sottolineata specie nell'Ottocento come elemento fondamentale del poema, mentre noi dobbiamo vederla come uno tra i molti suoi motivi, evitando di considerarla come la chiave capace di spiegare tutta la poesia ariostesca. (Binni, 1968: 267)

Hegel y De Sanctis, previamente, también rechazaron la idea de la ironía como elemento primordial del poema por considerarlo desvirtuador: «*To Hegel and to De Sanctis, who adapted Hegel's aesthetic method, Ariosto's irony seemed corrosive and destructive. Hegel produced the formula of Ariosto's being the destroyer of chivalry, De Sanctis that of his being the poet of the pure form, of art for art's sake; for both the incessant play of wit destroyed the imaginative reality of the events of the action and emptied the poem of any serious content.*» (Durling, 1965: 129).<sup>260</sup> De parecer muy similar fue también, como recoge Barucco, Benedetto Croce: «*Selon Croce, il n'y aurait pas d'humour dans le Furieux, pour cette raison qu'il aurait perturbé par la bizarrerie de sa composante l'harmonie spécifique du poème, tandis que l'ironie parviendrait, quant à elle, à se hausser à la hauteur de la contemplation, "senza impazienze passionali e conseguenti prezzature".*» (1988: 221).<sup>261</sup>

Es precisamente la defensa de esta seriedad la que lleva a Binni a rechazar por completo la interpretación del *Furioso* en sentido irónico:

<sup>259</sup> Los estudios a los que nos referimos son: G. Forni (2006). «Ariosto e l'ironia» en *Lettere italiane*. LVIII, 2 (208-223); P. Barucco (1988). «Le Roland Furieux» comme palinodie ou l'Arioste, penseur tragique» en *Revue Romane*, n. 23, vol.2 (211-240); L. W. Petersen (1990). «Il Poeta creatore del Principe. Ironia e interpretazione in "Orlando Furioso"» in M. Pade, L. W. Petersen y D. Quarta (eds.), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598. Atti del Convegno Internazionale*. Copenhagen: Panini (195-211).

<sup>260</sup> El propio Durling, en las líneas siguientes rechaza esta interpretación realizada por Hegel y De Sanctis: «*This is, of course, a serious misreading of the poem, as recent Italian criticism has been coming to see.*» (1965: 129).

<sup>261</sup> En otros términos, más recientemente, Atilio Momigliano resalta la seriedad y la gravedad, no siempre evidentes, del texto ariostesco (1988: 308): «*La materia dominante del poema es de una gran seriedad moral: amor por la belleza, por la bondad, por el valor; amor por lo inesperado de la vida, por la novedad, por el peligro. Pero todo esto no es algo real: es una noble forma de soñar. Con esta definición del poema se resuelve la contradicción en la que parecía haber caído el crítico al proclamar, contra la opinión de De Sanctis, la magnanimidad de Ariosto, y al afirmar al mismo tiempo que el Furioso era en su conjunto un peregrinaje de la fantasía. La seriedad de este poema no es explícita ni evidente, como ocurre en la Divina Commedia: la imaginación insinúa mágicamente, entre la inquietud y la tragedia, la serenidad y la calma de su lejana esfera. Por eso los personajes terminan por parecer más el fruto de un sueño que el de una meditación [...].*»

Ma va pure sottolineato che è inesatto dire che tutto l'*Orlando Furioso* è dominato interamente da questi toni giocosi e ironici: molti episodi ed elementi schiettamente epici, drammatici, elegiaci, non toccati o lambiti solo esternamente dal sorriso, dimostrano che un'immagine dell'Ariosto tutta in chiave ironica e comica è essenzialmente sbagliata. (Binni, 1968: 283)

En efecto, como señala el crítico italiano en este último fragmento, sería un error pretender explicar uno por uno todos los motivos y versos del *Furioso* en clave irónica o cómica. Una lectura bajo este punto de vista resultaría impropia porque, como bien advierte el experto, existen en el poema momentos solemnes, escenas épicas, instantes dramáticos —como la muerte de Brandimarte— que no pertenecen estrictamente al ámbito de lo cómico y que, consecuentemente no despiertan la risa en el lector, sino que más bien lo conmueven.

No obstante, al realizar una lectura de dichos motivos hemos de tener en cuenta, en primer lugar, que la presencia de los mismos obedece en gran parte a la pertenencia del *Furioso* al género *romanzo*; un género que a pesar de su carácter innovador y su flexibilización respecto de las formas de la épica, no deja de ser caballeresco, y por lo tanto, narra las aventuras de paladines y doncellas, tomando sus temas y motivos de la materia épica. En consecuencia, los elementos que aparecen en el *Furioso* como las batallas, la muerte, la traición, la encomiástica, etc., que no son estrictamente cómicos, han de leerse como propios del género *romanzo*. Sin embargo, su presencia no invalida la hipótesis de una lectura irónica del poema, porque, con frecuencia, Ariosto ironiza con ellos o a partir de ellos, ya tomándolos como objeto, ya como punto de partida de su ironía. En este sentido, hemos tenido ocasión de ver varios ejemplos, como la hiperbolización de la *Quête*, el título del poema, el enloquecimiento de Orlando o el viaje de Astolfo a la Luna, entre otros. En última instancia, no podemos olvidar que el *Furioso*, a pesar del distanciamiento que ofrece respecto de las fuentes y la novedosa reelaboración de la materia, pertenece todavía al género caballeresco, conservando muchos de sus rasgos característicos, tal y como demuestra el *impazzimento* de Orlando, de inspiración claramente medieval.

Pero todavía podemos ir un poco más lejos en nuestra argumentación y advertir que es gracias a la presencia de estos elementos de índole épica o dramática que el efecto cómico

es posible, porque actúan como contrapunto del mismo, potenciando así la risa. De este modo, cuánto más dramático es el abatimiento de Orlando tras la confirmación del romance de Angélica y Medoro, más irónica resulta su locura. Por ello, contrariando la opinión de Binni, consideramos que la presencia de estos motivos no solamente no invalida el tono irónico del conjunto, sino que lo incrementa, porque justamente la ironía, como veremos, es una respuesta surgida frente a la condición dramática de la existencia humana. Por lo tanto, del mismo modo en que la distancia es su *conditio sine qua non*, sin el elemento dramático tampoco hay ironía posible.

En consonancia con este planteamiento, comprendemos que el *Furioso* necesita de esos versos más propios de la elegía, la épica y la tragedia para poder fundamentar su ironía, porque ante la falta de un contrapeso y de una gravedad de los acontecimientos, estaríamos hablando de ironía retórica, de parodia estilística, de burla, de pastiche o de otros fenómenos del discurso, pero no de ironía en el sentido más profundo del término. Es decir, la ironía, más allá de los juegos del lenguaje, requiere de una materia seria a partir de la cual ironizar para no quedarse en una ironía que podríamos calificar de superficie.

Recapitulando, la presencia de versos y estrofas de índole épico-dramática en el *Furioso* encuentra su razón de ser, en primer lugar, en la materia tomada por Ariosto para la construcción de su poema, pero en segundo lugar también, como fundamento para la ironía ariostesca. Una ironía, que como hemos constatado, no es solamente de superficie o de apariencia, de estilo, sino que es sobre todo una ironía esencial utilizada como herramienta por Ariosto para replantear la concepción del ser humano en tanto que *animal pasional*, sirviéndose de la caducidad de los valores y los tópicos del mundo de las caballerías para edificar, desde el humor, su crítica social y moral. Por este motivo, Ariosto, al realizar su revisitación cómica de la tradición, conserva estos momentos y no los suprime, porque le conceden al poema la gravedad necesaria para fundamentar su ironía y no caer en un humorismo banal.

En definitiva, esos momentos del *Furioso* que señala Binni como ajenos a lo cómico, pueden leerse desde la seriedad sólo si se toman de manera aislada, porque al ponerlos en relación con el resto del poema, descubrimos que, en realidad, forman parte del entramado irónico del texto, siendo, por tanto, indispensables para la producción de la risa. En razón

de ello, no solamente no invalidan la interpretación en clave cómica de la obra –error en el que incurre Binni–, sino que forman parte activa de ella, de tal modo que al realizar una lectura global del poema no podemos sino considerar, como el profesor Stierle, que «*Tutto il romanzo è una commedia umana nel segno della follia e della verità irraggiungibile.*» (2004: 206).

## 10.2. El título del poema y la locura como novedad temática

Esta lectura del clásico en clave irónica viene además legitimada por la intervención de dos elementos primordiales del poema: el título y el tema de la locura de Orlando. En este sentido, cuando nos preguntamos acerca de la pertinencia o no de interpretar la *opera magna* de Ariosto a partir del tono irónico del texto, no podemos eludir ni la información paratextual de la obra, ni el papel y la posición que desempeña en ella el tema de la locura.

En primer lugar, el título, como hemos observado ya, es en sí mismo irónico y anuncia y sintetiza la materia, el tema y el tono de todo el poema.<sup>262</sup> Si bien en el caso de Erasmo la intencionalidad de su obra está muy clara a partir del título, *Encomium Moriae*<sup>263</sup>, creemos que no es menos significativo al respecto el de Ariosto, *Orlando furioso*, toda una declaración explícita de intenciones. Por lo tanto, mediante el título, el poeta nos advierte ya de la intencionalidad irónica que se halla en la base de su texto.

Y en segundo lugar, debemos recordar que la introducción de la novedad temática de la locura de Orlando se concibe también desde la ironía, siendo una respuesta burlona al *Orlando innamorato* de Boiardo y a toda la tradición de la leyenda orlandiana («*cosa non detta in prosa mai né in rima*»). A este rasgo debemos añadir que la posición central que ocupa la locura de Orlando en relación al resto de tramas del poema resulta también significativa, como nos recuerda el profesor Albert Russell Ascoli (1987: 306): «[...] *this unifying center is a parody of itself and of the very concept of centrality, since madness, this madness in particular, is an*

---

<sup>262</sup> Sobre el rol que desempeña el título en las obras de carácter irónico encontramos muy pertinente la observación de Petersen (1979: 67): «*Quando si tratta di opere prevalentemente ironiche, il titolo assume un rapporto assai stretto con l'enunciato ironico e può così diventare parte del discorso ironico.* (p.es. il romanzo di Huxley: *Brave New World*). *Nella sua analisi dei Clues to irony il Booth parla dei segnali dei titoli sotto la prima categoria che egli definisce (come già accennato) "straightforward warnings in the author's own voice".*».

<sup>263</sup> Recordemos que el título completo es *Encomium Moriae, id est, Stulticia Laus, Erasmi Rotterdami Declamatio*. Acerca de su sentido reflexiona Martín Giordia en la introducción al *Elogio de la locura* publicada por Colihue (cfr. pp. XVI-XIX).



*experience of radical 'decentering' and dispersal of the integral self.*». Por consiguiente, la *pazzia* de Orlando, tanto en su disposición conceptual, como estructural y física, apunta también hacia una lectura del clásico en clave irónica. Pero además, como hemos constatado a propósito del episodio lunar, la locura –más allá del caso concreto de Orlando, en tanto que reelaboración de uno de los leitmotiv del pensamiento humanista, utilizado como herramienta de autocomprensión y de denuncia social y moral– es inseparable de la actitud irónica.

En consecuencia, no solamente nos parece pertinente una lectura del clásico que establezca el tono irónico como elemento nuclear para la interpretación del mismo, sino que creemos, a partir de todos los elementos que apuntan en dicha dirección, que está ampliamente justificada. Teniendo presente este planteamiento, consideramos que no es casual que Ariosto escogiera la locura como tema central de su poema, tomando la leyenda orlandiana como materia primera para dar forma a sus reflexiones en clave humanista. Sobre este aspecto reflexiona Sergio Zatti en el citado estudio (1988: 5): «*Analizzare il processo di risemantizzazione dell'archetipo cavalleresco sarà l'unico modo concreto di mostrare operativamente la verità del luogo comune critico, sovente affermato più che dimostrato, secondo cui Ariosto adotta quegli scenari arcaici per calarvi dentro una nuova cognizione del reale.*».

Una obra como el *Furioso*, que establece la locura como su tema y su trama principales, en un contexto filosófico, literario y cultural concretos –en el que se publican obras como la *Stultifera navis* de Brant (1499), el *Encomium* de Erasmo (1511), el *Somnium* de Alberti (1440) o se producen pinturas sobre la locura como *L'excision de la pierre de la folie* de Brueghel el Viejo (c. 1520) o el mítico tríptico de *El Carro de beno* (c. 1500) del Bosco–, no puede sino leerse desde esta perspectiva. Es decir, desde el momento en el que un artista del Renacimiento, como Ariosto, se decide por escribir un poema que versa sobre la locura, en los términos en los que hemos visto, está manifestando su intención irónica, o dicho de otro modo, la elección de la locura como tema en el seno de ese contexto cultural lleva implícita una actitud irónica por parte del autor.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Sobre la cuestión de la ironía y la parodia en el contexto del Renacimiento y del humanismo remitimos a Mijaíl Bajtin (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral; Dennis Howard (1979). *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge: Cambridge UP; Massimo Bonafin (2001). *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*. Torini: UTET y Dilwyn Knox (1989). *Ironia. Medieval and Renaissance ideas on irony*. Leiden: E.J. Brill.

Con Ariosto estamos, por tanto, frente a un poeta situado a medio camino entre el final de la Edad Media y la llegada de la Modernidad, el cual fusionó la materia y la tradición literaria que lo precedían, con el cuestionador y renovado pensamiento renacentista, siendo la piedra angular de dicha unión, como decíamos, la locura. De este modo, la materia medieval le sirvió como base para la construcción de una reflexión moderna acerca del hombre, poniendo de relieve, mediante la ironía, la necesidad de repensar al ser humano.

### 10.3. La doble dimensión de la ironía ariostesca: *ironía conceptual o estructural* e *ironía literaria o estilística*

Una vez introducidos los rasgos esenciales de la ironía ariostesca, en tanto que intención última del texto, a continuación vamos a analizar cómo se exterioriza a nivel textual este tono irónico que subyace en la concepción del poema, examinando las formas y expresiones concretas que adquiere dentro de los versos, las estrofas, los episodios y las tramas.<sup>265</sup>

Una primera lectura nos revela que la ironía se manifiesta a dos niveles distintos: por un lado, una ironía a la que denominaremos *conceptual o estructural* y por otro, aquella a la que llamaremos *ironía literaria o estilística*. Ambos tipos de ironía, como veremos a continuación, se encuentran entremezclados, estableciendo una relación de complementariedad entre ellos; tejiendo todo un entramado irónico que define el carácter del poema.

La *ironía conceptual o estructural* es aquella que responde a la subjetividad del poeta y que determina el carácter de todo el universo ficcional. Se trata, por tanto, de la ironía que subyace en la base del texto, y que, como su nombre indica, determina la estructura de toda la obra. Es la ironía que brota de la mirada particular de Ariosto, en tanto que artista, sobre la realidad. Está estrechamente vinculada con el tema de la locura y con el pensamiento

---

<sup>265</sup> Debemos puntualizar que en las páginas que siguen no vamos a realizar un examen exhaustivo de todas las manifestaciones irónicas presentes en el *Orlando furioso*, puesto que el abordaje de este tema requeriría de la elaboración de una tesis dedicada exclusivamente a esta cuestión. Por ello, para un estudio específico de todos los elementos irónicos del texto remitimos a las tesis doctorales de Emile Fromaigeat (1907). *Die komischen Elemente in Ariostos "Orlando Furioso"* y de William Irwin Feinstein (1982). *Style, narrative voice and critical distance: the triumph of Ariosto's renaissance irony (Italy)*.

humanista, abriendo el camino, desde el humor, hacia la autocomprensión y la aceptación de la naturaleza humana y de su condición trágica en el mundo. A este primer gran grupo, que conforma el nivel irónico principal del texto, pertenecen, entre otros, la comentada ironía del título del poema, la novedad temática de la locura, la concepción que se halla en la base de las tramas o la naturaleza de los personajes. Asimismo, forman parte de este nivel irónico la estructura y el contenido de determinados episodios o pasajes, como el viaje de Astolfo a la Luna o la *prova del nappo*, y por último, a un nivel más local, las intromisiones del narrador en su poema.

En cuanto a la *ironía literaria o estilística* podemos decir que se trata de una ironía menor – intercalada en el interior de la *conceptual o estructural*– que surge del ejercicio de la escritura, estando vinculada, sobre todo, con fenómenos textuales como la intertextualidad y la intratextualidad.<sup>266</sup> A este grupo pertenecen, por tanto, inversiones y revisiones de tópicos y pasajes célebres de obras y autores anteriores, así como las menciones autorreferenciales dentro del propio universo ficcional,<sup>267</sup> o la oposición y los paralelismos entre episodios similares, como las liberaciones de Angélica y Olimpia. Es decir, la *ironía literaria o estilística*, como su nombre indica, comprende aquellos motivos pertenecientes al lenguaje y a la tradición, que no derivan de la polémica “*saggezza-follia*”, sino que, como ha señalado Daniel Javitch<sup>268</sup>, son fruto del ejercicio retórico de la *variatio*, una práctica frecuente entre los escritores renacentistas. En este sentido, Javitch considera la *variatio* realizada por Ariosto, y, dentro de ella, concretamente la *imitatio*<sup>269</sup> –tanto de la tradición precedente, como de sí

<sup>266</sup> Sobre el fenómeno de la intertextualidad, además de los archiconocidos *Palimpsestes* de Genette, recomendamos la siguiente bibliografía: A. Graham (2000). *Intertextuality*. London: Routledge; J.E. Martínez Fernández (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra; M. Polacco (1998). *L'intertestualità*. Roma: Laterza; y T. Samoyault (2001). *L'intertestualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan université.

<sup>267</sup> Recordemos, por ejemplo, el papel que desempeñan las referencias intratextuales (los árboles, el albergue y la cueva) en el episodio del *impazzimento* de Orlando (cfr. pp. 94 y ss.).

<sup>268</sup> Remitimos a sus dos artículos D. Javitch (1985). «The imitation of imitations in *Orlando Furioso*». *Renaissance Quarterly*. Vol. 38. No. 2. Summer (215-239) y (2005). «The Poetics of *Variatio* in *Orlando Furioso*». *Modern Language Quarterly*. Vol. 66. No. 1. March (1-19).

<sup>269</sup> El origen de esta práctica debe buscarse en Quintiliano, quien en su *Institutio Oratoria*, aconsejaba como ejercicio de retórica esencial, la redacción de un mismo motivo de diversas maneras, tratando siempre de emular los modelos imitados. Esta formulación ejerció una gran influencia en el Renacimiento, siendo parafraseada y divulgada por Erasmo en su *De ratione studii*: «*They should be regularly instructed to turn verse into prose and at different times to put prose into verse. From time to time they should imitate in vocabulary and style a letter of Pliny or Cicero. Sometimes they should express, again and again, the same proposition in Greek and Latin, in verse and prose. Sometimes they should express the same proposition in five or six kinds of metre which the teacher has prescribed. Sometimes they should recast the same proposition in as many forms and figures as possible.*» (Erasmo, *On the Method of Study* apud Javitch, 2005: 2).

mismo—, como el rasgo definitorio de su poética.<sup>270</sup> Bajo este punto de vista, el poeta ferrarés fue un gran imitador, virtuoso de la poesía, que deleitó con su *variada* escritura a los lectores contemporáneos, perfectos conocedores y reconocedores de los modelos imitados. Pero aquello que nos interesa ahora del ejercicio de la *imitatio* en el *Furioso* no es la calidad literaria, la belleza y la riqueza de las versiones, sino la actitud desde la que éstas fueron escritas y que sitúa nuevamente a Ariosto como un autor irónico: «*The ironizing view of past literary achievements displayed in Ariosto's genealogical imitations liberated the Renaissance poet from the anxieties that legacy could produce. [...] Ariosto's healthy awareness of the unending process of poetic revision allowed him to coexist with the makers of the literary tradition he inherited.*» (Javitch, 1985: 239).

Este punto de vista adoptado por el poeta resulta de especial interés para nuestro estudio porque además de otorgarle a Ariosto libertad creativa respecto de la tradición, al mismo tiempo, ejemplificaba la imposibilidad de establecer una definición inmutable de los conceptos, así como una única versión de los acontecimientos narrados, invitando a sus lectores a reflexionar acerca de los límites del conocimiento humano:

By varying a theme like infidelity, Ariosto wants his readers to appreciate that, however widespread certain predicament of existence may be, they occur in different ways, modified by circumstances, personalities, and other contingencies. Given the mutability and unpredictability of life, Ariosto also wants his readers to recognize the provisionality of a single version of any event and the unreliability of a single interpretation of it. [...] Similarly, when Ariosto reworks a known story or episode, or duplicates or triplicates his own narrative, the variation allows readers to see how whatever is represented is open to modification, and it provides those readers with different pictures of it [...] Variation challenges the fixed view that one may possess of the object or the action, but unlike some kinds of *imitation*, it does not replace that view with a superior, more definitive one. Its ongoing practice in a long poem like the *Furioso* calls into question the possibility of any definitive representation. (Javitch, 2005: 14-15)

De este modo, observamos cómo, una vez más, estilo y contenido se fusionan en el *Furioso* para dar expresión a una misma intencionalidad poética. Así, mientras la *ironía conceptual*,

---

<sup>270</sup> Cfr. Javitch (2005: 1).

vinculada a la reelaboración del tema “*saggezza-follia*”, establece el sustrato ideológico sobre el que se edifica el poema —determinando la esencia de las tramas, personajes y escenarios, mediante una particular revisitación de la materia caballeresca, que le permite a Ariosto cuestionar la definición tradicional del ser humano, así como la validez de las éticas y las morales que de ella han derivado—, de forma complementaria, la *ironía literaria* —a partir del ejercicio de la escritura, mediante repeticiones, imitaciones y variaciones de motivos ajenos y motivos propios— pone de relieve también la imposibilidad de alcanzar una verdad perdurable y definitiva. Ambos niveles de ironía, por tanto, apuntan en una misma dirección: poner de manifiesto, desde el *divertimento*, el carácter inconstante de la existencia humana, tanto en el ámbito cognitivo como en el pasional. El resultado es la creación de un universo ficcional donde imperan la confusión y el intercambio de creencias, apariencias y opiniones, que conducen —la mayoría de las veces— al extravío y al error, tanto a nivel moral, cognoscitivo, como físico.<sup>271</sup>

En definitiva, Ariosto desde una actitud irónica ofrece en su poema una particular reflexión acerca de la existencia humana, de tal modo que el *Furioso* «è una accettazione della varietà e dell'illusorietà del teatro dell'esistenza, che fa pensare ai rilievi di Erasmo sulla necessità della opinione e dell'errore; anche se nell'Ariosto c'è da una parte una disposizione più laica e terrena, e dall'altra una più radicale incertezza, un più scettico disincanto.» (Ferroni, 1975: 90). Un punto de vista contrapuesto, como señala Zatti, a la tendencia mayoritaria de los pensadores renacentistas, obsesionados por tratar de alcanzar parámetros estables y definitivos.<sup>272</sup> «Questa ricerca comune di un possesso che sia non precaria fruizione, di un guadagno non soggetto alla reversibilità nel danno, l'Ariosto, poeta eminentemente concreto e visivo, l'ha trasferita nella dialettica dell'acquisto e della perdita di oggetti materiali affidati all'inchiesta dei cavalieri erranti.» (Zatti, 1988: 30).

Una reflexión de fondo que Ariosto no enuncia de manera directa, sino que la infunde paulatinamente en el lector a medida que éste avanza en su lectura y va descubriendo las contraposiciones entre historias o personajes, las contradicciones respecto a un tema, las variaciones de motivos, las parodias de pasajes célebres de la tradición anterior, las intromisiones del narrador que ponen en cuestión lo relatado, etc. Esta manera de proceder tiene como resultado la creación de un poema en el que forma y contenido resultan

<sup>271</sup> Cfr. «2.1. La triple dimensión del error: espacial, moral y cognitiva» (pp. 40 y ss.).

<sup>272</sup> «[...] vedi in Castiglione la preoccupazione di acquistare o perdere la grazia, del principe o delle donne; vedi in Machiavelli il problema di costruire e mantenere un'efficiente struttura di potere.» (Zatti, 1988: 29).

ambiguos, y son además constantemente puestos en duda por el propio narrador, quien por su parte, espera del público que se sumerja en su universo mediante una lectura apasionada y activa.<sup>273</sup> Un carácter genuino del *Furioso* y de su autor que se sintetiza en los versos siguientes:

Fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo:  
io 'l vidi, i' 'l so: né m'assicuro ancora  
di dirlo altrui; che questa maraviglia  
al falso piú ch'al ver si rassimiglia.

(II, 54. 5-8)

Bastan estos versos para comprender que estamos frente a un poema que difiere del género épico, y en el que narrador, forma y contenido crean un juego de correspondencias y réplicas, que en ningún caso puede leerse desde la seriedad, siendo una obra, como el propio poeta advierte, más cercana *al falso* que *al vero*.

En conclusión, vemos cómo ambos niveles de ironía, la *conceptual o estructural* y la *literaria o estilística*, se combinan e intercalan a lo largo del poema, tejiendo la red de fondo sobre la que Ariosto traza sus virtuosas piruetas y carambolas:

In tal modo l'ironia agisce sui vari livelli testuali, contribuendo a strutturare temi e motivi che vengono resi trasparenti dalla forza dissolvente della sua luce ambigua. È la dimensione ironica che conferisce al poema il suo carattere di gioco, di trasparenza e di leggerezza – e nello stesso tempo lo rende polivalente sui piani infinitamente molteplici e mobili del significato, nelle tensioni difficilmente definibili tra i vari piani significanti. (Petersen, 1990: 195)

De ello resulta la confección de un texto eminentemente irónico, cuyo autor a pesar de mostrar ápices de malicia<sup>274</sup> y una clara intención crítica, se mantiene alejado del sarcasmo, permaneciendo siempre en el ámbito de una sana y necesaria ironía, que despierta la sonrisa en el lector a la par que lo invita a la reflexión más profunda. En este sentido, el *Furioso* es

---

<sup>273</sup> Idea que Güntert formula en los términos siguientes: «*La poética del Orlando furioso no puede prescindir de la pasión y del furor, y al lector se le pide que “entre en el baile” para adherirse a una realidad fantástica (lo cual siempre entraña cierta dosis de locura) a la vez que se le concede la libertad de distanciarse y de adoptar una actitud reflexiva.*» (1993: 402).

<sup>274</sup> Recordemos la afirmación de Segre: «*Su queste pagine [el viaje de Astolfo a la Luna] aleggia la sua famosa ironia, a cui se ne aggiunge, lo vedremo, una piú segreta, non priva di malizja.*» (1990: 106).

como un espejo de aumentos, en el que al asomarse, el ser humano ve exagerados sus imperfecciones y defectos, mostrándole una imagen cómica y grotesca de él mismo que, sin embargo, a pesar de no corresponderse estrictamente con la real, no puede negar como propia. El *Furioso* delata, por tanto, la presencia de irregularidades e impurezas sobre el rostro humano que lo alejan de la imagen impoluta y rígida de Adonis que se le ha atribuido indebidamente. De la aceptación de dicho reflejo parte el camino que desemboca en la reconciliación con la propia naturaleza y la obtención de la sabiduría.



Una vez hemos identificado los distintos niveles de ironía en el *Furioso*, así como sus características, su significado y su función, vamos a examinar dos casos concretos de *ironía conceptual* con el objetivo de complementar nuestra argumentación en favor de la ironía en tanto que clave interpretativa del clásico italiano. Con este fin hemos escogido la figura del narrador-poeta y el episodio de la *prova del nappo*.

#### a) La figura del narrador-poeta

Comenzaremos analizando brevemente las intromisiones del narrador. En primer lugar, queremos especificar que vamos a distinguir entre dos tipologías: la primera, compuesta por aquellas apostillas destinadas a dar el contrapunto a una trama, personaje o situación, las cuales se encuentran vinculadas a la figura del narrador jocoso; y la segunda, formada por aquellos comentarios autobiográficos en los que el poeta, a partir de la autoidentificación con determinada situación dramática, comenta su experiencia y ofrece su opinión al respecto.<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> R. Durling en su estudio, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic* (1965), advierte que estos comentarios autobiográficos de algunos autores de la Edad Media y el Renacimiento no deben interpretarse en sentido literal y confundirse con la expresión de la voz del autor empírico, sino que pertenecen a un juego retórico del narrador: «The failure to maintain the distinction between the figure of the narrator – or the speaker of any poem – and the author has led, at worst, to such abuses of biographical criticism as taking for literal fact the statements about “themselves” made by highly conventionalized narrators like Ariosto.» (Durling, 1965: 2).

Ejemplo representativo del primer grupo, el de las intervenciones por parte del narrador jocoso, lo encontramos en:

Forse era ver, ma non però credibile  
a chi del senso suo fosse signore;  
ma parve facilmente a lui [Sacripante] possibile,  
ch'era perduto in via piú grave errore.

(I, 56. 1-4)<sup>276</sup>

Esta observación acerca de la virginidad de Angélica y la credulidad de Sacripante nos advierte ya desde el primer canto, de que el propio narrador no se toma la materia *sul serio*, sino que está jugando con ella bajo un claro espíritu de *divertimento*. Este tipo de intervención está presente a lo largo de todo el poema anticipándose a la ironía romántica que rompe la ilusión estética de la ficción con sus comentarios.<sup>277</sup>

En cuanto al segundo tipo, son emblemáticas las identificaciones de Ariosto con la locura amorosa de Orlando, siendo quizá el ejemplo más característico el que nos ofrece en el prólogo del canto XXXV:

Chi salirà per me, madonna, in cielo  
a riportarne il mio perduto ingegno?  
che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo  
che'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.  
Né di tanta iattura mi querelo,  
pur che non cresca, ma stia a questo segno;  
ch'io dubito, se piú si va sciemandò,  
di venir tal, qual ho descritto Orlando.  
Per riaver l'ingegno mio m'è avviso  
che non bisogna che per l'aria io poggi  
nel cerchio de la luna o in paradiso;  
che'l mio non credo che tanto alto alloggi.  
Né' bei vostri occhi e nel sereno viso,  
nel sen d'avorio e alabastrini poggi  
se ne va errando; et io con queste labbia  
lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia.

(XXXV, 1-2)<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> En la misma línea, en el canto XII vemos al narrador cuestionar la fama que atribuye la invulnerabilidad a Orlando y Ferragut: «*Era ugualmente il principe d'Anglante / tutto fatato, fuor che in una parte: / ferito esser potea sotto le piante; / ma le guardò con ogni studio ed arte / Duro era il resto lor piú che diamante*» (se la fama dal ver non si diparte);/ *e l'uno e l'altro andò, piú per ornato / che per bisogno, alle sue imprese armato*» (XII, 49) [énfasis mío].

<sup>277</sup> Cfr. Ballart (1994: 76).

<sup>278</sup> Otros ejemplos de la identificación entre poeta y héroe pueden encontrarse en IX, 1-2 y XXIV, 3.



En otras ocasiones, la identificación no se dirige a un personaje y a una situación concretos, sino a un tema de ámbito general, que frecuentemente suscita el debate o la discrepancia de opiniones entre los personajes. En estos casos, el poeta ofrece su propia opinión a partir de su vivencia personal. Muestra de ello es este comentario acerca de la cuestión de la fidelidad de las mujeres:

Se ben di quante io n'abbia fin qui amate,  
non n'abbia mai trovata una fedele,  
perfide tutte io non vo' dir né ingrante,  
ma darne colpa al mio destin crudele.  
Molte or ne sono, e piú già ne son state,  
che non dan causa ad uom che si querele;  
ma mia fortuna vuol che s'una ría  
ne sia tra cento, io di lei preda sia.  
Pur vo' tanto cercar prima ch'io mora,  
anzi prima che 'l crin piú mi s'imbianchi,  
che forse dirò un dì, che per me ancora  
alcuna sia che di sua fé non manchi.  
Se questo avvien (che di speranza fuora  
io non ne son), non fia mai ch'io mi stanchi  
di farla, a mia possanza, gloriosa  
con lingua e con inchiostro, e in verso e in prosa.

(XXVII, 123-124)

A partir de estas intervenciones, vemos cómo tiene lugar en la figura del narrador un significativo desdoblamiento, que como ha advertido la profesora Petersen, contribuye a la creación de una ironía de carácter estructural en el poema:

[...] – e infine nello stesso sdoppiamento dell'istanza narrativa che si instaura nel corso del testo, fra un narratore "olimpico" che ribadisce metanarrativamente l'omnipotenza dell'artista sulla materia delle storie, e un narratore-personaggio, in balia delle condizioni storico-esistenziali alla stregua dei suoi lettori e dei suoi personaggi. Questa scissione o doppia visione del narratore potrebbe essere chiamata la struttura ironica narrativa [...] (Petersen, 1990: 195)

Esta posición ambigua del narrador-personaje recuerda a aquella del comediante, que se sitúa de manera simultánea dentro y fuera de la parodia que está representando, en tanto que es al mismo tiempo actor y personaje. En este sentido, hemos tenido ocasión de ver, a propósito del estudio de Güntert (1993) y su comentario de la imagen del *lucido intervallo*,

cómo Ariosto juega a mecerse en la frontera entre cordura y locura, entre autor externo a la ficción y narrador que se incluye dentro de su propio universo:

Ben mi si potria dir: - Frate, tu vai  
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. –  
Io vi rispondo che comprendo assai,  
or che di mente ho *lucido intervallo*;  
ed ho gran cura (e spero farlo ormai)  
di riposarmi e d'uscir fuor di ballo:  
ma tosto far, come vorrei, nol posso;  
che 'l male è penetrato infin all'osso.

(XXIV, 3) [énfasis mío]

Por extensión, la actitud de Ariosto en estos comentarios está también reproduciendo la ambigüedad y dualidad de la figura del loco que, a medio camino entre la inconsciencia y la sabiduría<sup>279</sup> –en sus lúcidos intervalos–, denuncia los vicios ajenos y desenmascara o pone en evidencia a sus propias criaturas («*Forse era ver...*»). Según Pierre Larivaille, mediante este doble rol de narrador y personaje desempeñado por Ariosto en el *Furioso*, el poeta puede ironizar tanto sobre el contenido de la narración caballeresca, como sobre la forma del relato y las técnicas representativas de la ficción.<sup>280</sup> En definitiva, la ironía de las intromisiones, tanto del narrador jocoso como del poeta, surge de la transgresión de las instancias narrativas, dando lugar a una peculiar figura de narrador-personaje que se divierte con su creación, contribuyendo a la lectura en clave irónica de la obra:

Resti con lo scrittore de l'evangelo  
Astolfo ormai, ch'io voglio far un salto,  
quanto sia in terra a venir fin dal cielo;  
ch'io non posso piú star su l'ali in alto.

(XXXV, 31. 1-4)

### *b) La prova del nappo*

Como anunciábamos anteriormente, la ironía de tipo *conceptual* o *estructural* se halla también

---

<sup>279</sup> Para un estudio detallado de la figura del narrador en el *Orlando Furioso* remitimos al capítulo que R. Durling (1965) dedica a Ariosto en su estudio *The Figure of the Poet in the Renaissance Epic* (112-181).

<sup>280</sup> Larivaille denomina a la ironía fruto de las intromisiones del narrador *ironía metanarrativa*, y remite al estudio de S. Zatti (1990). *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca: Pacini Fazzi, para la ampliación de este concepto.

en la base sobre la que se construyen algunos de los episodios concretos del poema. Este rasgo hace que, a diferencia del caso anterior, la ironía no provenga de una intervención puntual del narrador o del poeta, sino que determine la estructura y el significado de todo un episodio; algo que ya hemos podido constatar a partir del viaje de Astolfo a la Luna. Sin embargo, ahora permaneceremos en la tierra ariostesca para examinar otro ilustrativo ejemplo de este tipo de ironía en el *Furioso*: la *prova del nappo* (XLII, 70 y ss.; XLIII, 1-9).<sup>281</sup>

La historia comienza con una peculiar invitación de un *cavalliero cortese* a Rinaldo en el canto XLII: «— *Io ti priego che tu sia contento / ch'io ti dia questa sera alloggiamento; / che ti farò veder cosa che debbe / ben volentier veder chi ha moglie a lato.* —» (71. 7-8; 72. 1-2). Rinaldo, curioso, acepta el ofrecimiento y espera pacientemente hasta el fin de la cena para conocer el misterio. Es entonces cuando le relatan el contenido de la prueba:

Ciascun marito, a mio giudizio, deve  
sempre spiar se la sua donna l'ama;  
saper s'onore o biasmo ne riceve,  
se per lei bestia, o se pur uom si chiama.  
L'incarco de le corna è lo piú lieve  
ch'al mondo sia, se ben l'uom tanto infama:  
lo vede quasi tutta l'altra gente;  
e chi l'ha in capo, mai non se lo sente.  
Se tu sai che fedel la moglie sia,  
hai di piú amarla e d'onorar ragione,  
che non ha quel che la conosce ria,  
o quel che ne sta in dubbio e in passione.  
Di molte n'hanno a torto gelosia  
i lor mariti, che son caste e buone:  
molti di molte anco sicuri stanno,  
che con le corna in capo se ne vanno.  
Se vuoi saper se la tua sia pudica  
(come io credo che credi, e creder déi;  
ch'altrimente far credere è fatica,  
se chiaro già per prova non ne sei),  
tu per te stesso, senza ch'altri il dica,  
te n'avvedrai, s'in questo vaso béi;  
che per altra cagion non è qui messo,  
che per mostrarti quanto io t'ho promesso.  
Se béi con questo, vedrai grande effetto;  
che se porti il cimier di Cornovaglia,  
il vin ti spargerai tutto sul petto,  
né gocciola sarà ch'in bocca saglia:  
ma s'hai moglie fedel, tu berai netto.  
Or di veder tua sorte ti travaglia. -

<sup>281</sup> Para un análisis complementario de este episodio, cfr. «La prova del “nappo” o la cognizione ariostesca del reale» en Mario Santoro (1989: 167-184).

Cosí dicendo, per mirar tien gli occhi,  
ch'in seno il vin Rinaldo si trabocchi.

(XLII, 100-103)

La ironía de este pasaje se constituye, como veremos a continuación, a partir de tres elementos esenciales: por un lado, los juegos de palabras y eufemismos en torno al marido cornudo, por otro, la actitud del caballero que hace el ofrecimiento a Rinaldo, y por último, la reacción del paladino ante la prueba.

En primer lugar, el efecto cómico se desprende, como decíamos, de la imagen del marido engañado caracterizado como cornudo. Una imagen que es en sí misma cómica y en la que Ariosto insiste y se recrea por boca del *cavalliero cortese* mediante el uso de expresiones diversas como «*bestia*», «*l'incarco de la corna*», «*la corna in capo*» y la más ingeniosa de todas, «*il cimier de Cornovaglia*». Pero no es exclusivamente el uso de estas expresiones lo que genera la risa en el lector, sino los comentarios que las acompañan y que se refieren a la *feliz ignorancia* con la que, la mayoría de las veces, son paseados los cuernos: «*L'incarco de le corna è lo piú lieve / ch'al mondo sia, se ben l'uom tanto infama: / lo vede quasi tutta l'altra gente; / e chi l'ha in capo, mai non se lo sente.*» o «*Di molte n'hanno a torto gelosia / i lor mariti, che son caste e buone: / molti di molte anco sicuri stanno, / che con le corna in capo se ne vanno.*». En estos comentarios es donde Ariosto transforma una imagen meramente cómica —la del marido cornudo—, en una reflexión irónica. De este modo, ante una situación dramática, como es la presunta infidelidad de la esposa, Ariosto rehúye de la acusación del culpable y apuesta por la mofa y la burla de la víctima. Es decir, la ironía de Ariosto reside aquí en el no ensañarse con la culpabilidad de la mujer infiel, sino en poner de relieve la ignorante estupidez del marido engañado.

Esta ignorancia del esposo cornudo nos lleva ahora a hablar de la actitud del *cavalliero cortese* como segundo elemento generador de ironía en este pasaje. Si en un primer momento, hemos visto cómo este caballero hacía a Rinaldo un ofrecimiento aparentemente amable, («— *Io ti priego che tu sia contento / ch'io ti dia questa sera alloggiamento; / che ti farò veder cosa che debbe / ben volentieri veder chi ha moglie a lato.* —»), a medida que avanzan los versos, va asomando, poco a poco tras esta generosidad, cierto aire de malicia: «*Ciascun marito, a mio*

*giudizio, deve / sempre spiar se la sua donna l'ama»* (LXII, 100. 1-2).<sup>282</sup> Un recelo que adquiere su máxima expresión en la advertencia que lanza en la estrofa 102:

Se vuoi saper se la tua sia pudica  
(come io credo che credi, e creder déi;  
ch'altrimente far credere è fatica,  
se chiaro già per prova non ne sei),  
tu per te stesso, senza ch'altri il dica,  
te n'avvedrai, s'in questo vaso bei;  
che per altra cagion non è qui messo,  
che per mostrarti quanto io t'ho promesso.

(LXII, 102)

En esta estrofa reside, como vemos, el *quid* del episodio de la *prova del nappo*. Es el ofrecimiento, casi la exigencia, del caballero a Rinaldo de que beba de la copa para poner a prueba la fidelidad de su esposa Clarice. Esta actitud un tanto malsana del anfitrión culmina en su deseo último de que la infidelidad femenina le tiña al paladín el pecho de carmesí: «*Cosí dicendo, per mirar tien gli occhi, / ch'in seno il vin Rinaldo si trabocchi»* (LXII, 103. 7-8). Este deseo nace, como descubrimos unas estrofas más tarde, de la búsqueda de un consuelo al mal propio, tratando de constatarlo como un mal inevitable y común a todos. Es del rencor, por tanto, de donde nace la necesidad del anfitrión de confirmar la supuesta naturaleza irremediabilmente infiel de todas las mujeres.<sup>283</sup> En consecuencia, el objetivo de la invitación del *cavalliero cortese* es la búsqueda del alivio del dolor propio en el sufrimiento generalizado. A pesar de que este segundo elemento no es irónico en sí mismo, sí que lo resulta, como veremos acto seguido, en relación a los otros dos.

<sup>282</sup> La obsesión del marido por la fidelidad de su esposa recuerda a unos irónicos versos de la Sátira V de Ariosto, acerca del matrimonio: «*Il meschin, ch'avea moglie d'admirande / bellezze, e ne vivea geloso, e n'era / sempre in sospetto et in angustia grande, / pregò che gli mostrasse la maniera / che s'avesse a tener, perché il marito / potesse star sicur della mogliera. / Par che'l diavolo allor gli ponga in dito / un anello, e ponendolo gli dica: / -Fin che ce'l tenghi, esser non puoi tradito.- / Lieto ch'omai la sua senza fatica / potrà guardar, si sveglia il mastro, e truova / che'l dito alla moglier ha ne la fica. / Questo anel tenga in dito, e non lo muova / mai chi non vuol ricevere vergogna / da la sua donna; e a pena anco gli giova, / purch'ella voglia, e farlo si dispogna.»* («Sátira VI», vv. 313-328) [Texto extraído de: Ludovico Ariosto (1987). *Satire* (edición crítica e commentata a cura di Cesare Segre). Torino: Giulio Einaudi. Para la traducción al español recomendamos la edición bilingüe publicada en Península con traducción, notas y prólogo a cargo de José María Micó (1999)]. En otro orden de cosas, Paul Larivaille apunta que el tono irónico del poema ariostesco se muestra especialmente en los episodios y las estrofas de carácter erótico, de tal modo que hay una relación de correspondencia en el *Furioso* entre ironía y erotismo: «*Au demeurant, le "ton moyen" du poème, dont l'ironie est un des principaux instruments, est plus qu'ailleurs perceptible, sans doute, dans l'allusivité hautement ironique des métaphores érotiques et plus généralement dans la discrétion très surveillé du registre érotique de l'Arioste.*» (Larivaille, 1988: 129).

<sup>283</sup> Este es un tema recurrente en el *Orlando furioso* que se aborda de manera específica en tres de las historias intercaladas: el divertido episodio de Astolfo y Giocondo (XXVIII, 4-74), el relato autobiográfico del anfitrión de Rinaldo en la *prova del nappo* (LXIII, 6-49) y la historia del juez Anselmo (XLIII, 64-144).

Y de este modo, estando la copa en manos de Rinaldo, llegamos al tercer elemento generador de ironía en este episodio: la reacción del paladín ante la prueba. Si en la estrofa 102 hemos visto cómo el *cavalliero* opinaba que sería insensato por parte del paladín rechazarla («*come io credo che credi, e creder déi; / ch'altrimente far credere è fatica, / se chiaro già per prova non ne sei*»), ésta es justamente la actitud que toma el señor de Montalbán, no beber de la copa y mantenerse en la tranquilidad que otorga la feliz ignorancia, justificándose mediante una sabia reflexión:

Io vi dicea ch'alquanto pensar volle,  
prima ch'ai labri il vaso s'appressasse.  
Pensò, e poi disse: - *Ben sarebbe folle  
chi quel che non vorria trovar, cercasse.*  
Mia donna è donna, ed ogni donna è molle:  
*lasciàn star mia credenza come stasse.*  
*Sin qui m'ha il creder mio giovato, e giova:  
che poss'io migliorar per farne prova?*  
*Potria poco giovare e nuocer molto;*  
che 'l tentar qualche volta Idio disdegna.  
*Non so s'in questo io mi sia saggio o stolto;  
ma non vo' piú saper, che mi convegna.*  
Or questo vin dinanzi mi sia tolto:  
sete non n'ho, né vo' che me ne vegna;  
che tal certezza ha Dio piú proibita,  
ch'al primo padre l'arbor de la vita.

(XLIII, 6-7) [énfasis mío]

Con este inesperado decline de Rinaldo a la prueba, Ariosto contrapone la sabia prudencia del señor de Montalbán a la obcecada necesidad de consuelo del *cavalliero*. De este modo, vemos cómo, irónicamente, lo insensato no es el rechazo de la prueba –como postulaba el anfitrión– sino su realización –como sugiere Rinaldo–, siendo mayores los beneficios de la ignorancia que las posibles pérdidas fruto del conocimiento. En consecuencia, el *cavalliero* no solamente es sorprendido por la prudente actitud del *paladino*, sino que además, queda totalmente desarmado por el razonamiento que éste le ofrece, reconociendo finalmente su desdicha:

Cosí dicendo il buon Rinaldo, e intanto  
respingendo da sé l'odiato vase,  
vide abundare un gran rivo di pianto  
dagli occhi del signor di quelle case,  
che disse, poi che racchetossi alquanto:  
- Sia maledetto chi mi persuase

ch'io facesse la prova, ohimè! di sorte,  
 che mi levò la dolce mia consorte.  
 Perché non ti conobbi già dieci anni,  
 sí che io mi fossi consigliato teco,  
 prima che cominciassero gli affanni,  
 e 'l lungo pianto onde io son quasi cieco?

(XLIII, 9, 10. 1-4)

Así, el punto de vista de Rinaldo, en último lugar, rebate y modifica de manera definitiva la actitud del *cavalliero*, quien en el espacio de diez estrofas pasa de ser férvido defensor de la prueba y de sus beneficios a arrepentido detractor, admitiendo que, en realidad, hubiera sido más sensato no someterse nunca a ella, quedando prudentemente resguardado, como el paladín, en el limbo de la duda.

En esta evolución del *cavalliero cortese* es donde reside el núcleo del efecto irónico del episodio. Un cambio en su actitud que remite con sorna a la descripción inicial que él mismo realiza del hombre cornudo como un infeliz ignorante de su propia condición, víctima de las burlas ajenas.<sup>284</sup> Sin embargo, al finalizar el episodio, parece que, después de todo, es preferible ser un cornudo ignorante que un marido desdichado. En último término, la ironía ariostesca hace que, quien supuestamente tenía que beneficiarse de la realización de la prueba, el *cavalliero*, salga perjudicado, y quien se esperaba que saliera perjudicado, Rinaldo, salga intacto de ella y erigido como un hombre sensato al rechazarla.<sup>285</sup>

La reflexión de fondo que subyace en esta historia, que aparentemente aborda la cuestión de la infidelidad de las mujeres,<sup>286</sup> participa en realidad, de la recurrente polémica “*sagezza-*

<sup>284</sup> «L'incarco de le corna è lo piú lieve / ch'al mondo sia, se ben l'uom tanto infama: / lo vede quasi tutta l'altra gente; / e chi l'ha in capo, mai non se lo sente» (XLII, 100. 5-8).

<sup>285</sup> Obsérvese que se produce una irónica inversión del desarrollo de la prueba: en primer lugar, contra las expectativas generadas, ésta no llega a realizarse; en segundo lugar, como consecuencia de ello, no se produce el esperado derramamiento del vino que daría la razón y el consuelo al anfitrión; y por último, justamente este rechazo, hace que sea el anfitrión quien acabe reconociendo y admirando la sensatez en la actitud de Rinaldo.

<sup>286</sup> Sobre la *querelle des femmes* en el poema de Ariosto existen diversos estudios. El de referencia es el de D. Shemek (1989a). «Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem» en *MLN*. Vol. 104, No. 1, Italian Issue (Jan.). Baltimore: The Johns Hopkins UP (68-97). A su vez, Shemek remite a la siguiente bibliografía sobre el tema: N. Yvanoff (1933). «Le “Roland furieux” et la querelle des femmes au XVIe siècle» en *Revue du Seizième Siècle*. XIX (262-272); R. Durling (1965). *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge: Harvard UP (150-176); M. Santoro (1973). «Rinaldo ebbe il consenso universale» en *Lecture ariostesche*. Napoli: Liguori (81-134); P. DeSa Wiggins (1986). *Figures in Ariosto's Tapestry: Character and Design in the “Orlando furioso”*. Baltimore: The Johns Hopkins UP (58; 161-204). A estas referencias, añadimos bibliografía de publicación más reciente: P. J. Benson (1992). «The Debate about Women in the *Orlando*

*folliá*». Recordemos que en el Renacimiento, como señala Giulio Ferroni, se hizo una defensa de la *prudencia* como «*la virtù attiva per eccellenza, quella per cui il savio interviene sulla realtà*», la cual «*si appoggia ad un riconoscimento della propria posizione del mondo, cui consegue un volersi realizzare quale si è, lottare nel luogo ed entro i limiti avuti dalla sorte.*» (1975: 74). Por oposición, la *pazzia* se definió como «*[...] assenza di autocoscienza e in seconda istanza comportamento incongruo con la propria essenza, desiderio di ciò che non collima con i propri mezzi e con la natura degli oggetti con cui si ha a che fare.*» (1975: 74).

Mientras la actitud de Rinaldo es reflejo, precisamente, de esta noción de prudencia, entendida como la conciencia de los propios límites y la humildad del saber mantenerse dentro de ellos –rechazando las pretensiones de traspasarlos–, su discurso pone en evidencia, en cambio, la insensatez cometida por el anfitrión:

Cosí narrava il mesto cavalliero:  
e quando fine alla sua istoria pose,  
Rinaldo alquanto ste' sopra pensiero,  
da pietà vinto, e poi cosí rispose:  
- Mal consiglio ti diè Melissa in vero,  
che d'attizzar le vespe ti propose;  
*e tu fusti a cercar poco avveduto  
quel che tu avresti non trovar voluto.*

(XLIII, 47) [énfasis mío]

A este respecto, las palabras del paladín resultaban aún más explícitas en su anterior discurso: «*[...] - Ben sarebbe folle /chi quel che non vorria trovar, cercasse.*» (LXIII, 6. 3-4). En relación con estas constataciones, Sergio Zatti ha querido ver en el episodio *del nappo* un ejemplo paradigmático de la *parodia dell'inchiesta* desarrollada sistemáticamente por Ariosto en su poema. En este sentido, para Zatti, Ariosto realiza una modernización del esquema caballeresco de la *Quête*, transformando la tradicional búsqueda desempeñada por los caballeros en pos de un objeto físico concreto, en el constante errar de los héroes ariostescos por los escenarios del *Furioso* tratando de encontrar una verdad, que la mayoría de las veces, se demuestra inalcanzable o contraria a lo esperado: «*Il movimento antico della*

---

*furioso*» en *The invention of the Renaissance woman: the challenge of female independence in the literature and thought of Italy and England*. The Pennsylvania State UP (91-122); D. Smith Cales (1998). *Ariosto's Portrayal of Women: The Querelle Des Femmes in the Orlando Furioso*. Brigham Young University. Department of Humanities, Classics, and Comparative Literature; y de I. Mac Carthy (2007). *Women and the making of poetry in Ariosto's Orlando furioso*. Troubador: Leicester.



quète *si intellettualizza*, assume gradatamente valenze etiche e conoscitive, così che l'obbiettivo dell' 'acquisto' non è più un oggetto sfuggente, ma, piuttosto, una verità problematica. La vicenda di Orlando folle rappresenta appunto il turning point di tale metamorfosi.» (Zatti, 1988: 8).<sup>287</sup>

Precisamente la actitud de Rinaldo en la *storia del nappo* actúa como contrapunto de la de Orlando en el episodio del *impazzimento*. Recordemos que la locura del conde, el cual se halla obcecado por su pasión, se desencadena justamente al conocer de forma involuntaria una verdad desgarradora: la no-correspondencia de su amada Angélica y su respectivo romance con Medoro. En cambio Rinaldo, sensato, escoge voluntariamente no conocer la verdad acerca de su mujer y salvaguardar así su integridad. Por otro lado, mientras Orlando, en su ejercicio de hermenéutica particular, es incapaz de mantener sus falsas creencias y su autoengaño, rebatido por las evidencias halladas; Rinaldo, consciente de los peligros del querer saber demasiado, prefiere no tentar la suerte y no morder ningún fruto –ni sorber ningún vino– que pueda expulsarlo de su paraíso particular.<sup>288</sup>

e ricordossi del vaso da bere,  
che mostra altrui l'error de la mogliere;  
e ricordossi insieme de la prova  
che d'aver fatta il cavallier narrolli;  
che di quanti avea esperti, uomo non trova  
che bea nel vaso, e 'l petto non s'immolli.  
Or si pente, or tra sé dice: - È mi giova  
ch'a tanto paragon venir non volli.  
*Riuscendo, accertava il creder mio;*  
*non riuscendo, a che partito era io?*  
*Gli è questo creder mio, come io l'avessi*  
*ben certo, e poco accrescer lo potrei:*  
sí che, s'al paragon mi succedessi,  
poco il meglio saria ch'io ne trarrei;  
ma non già poco il mal, quando vedessi  
quel di Clarice mia, ch'io non vorrei.

<sup>287</sup> También el viaje de Astolfo a la Luna formaría parte de esta nueva noción de *Quète*, viajando al otro mundo para encontrar el juicio perdido (cfr. Zatti, 1988: 11). Igualmente ejemplar y cómico es el enamoramiento de Fioridespina hacia Bradamante, dejando a la doncella en manos de un deseo que no puede ser materialmente satisfecho (cfr. Zatti, 1988: 26).

<sup>288</sup> El propio Ariosto recurre, en el discurso de Rinaldo, a la comparativa con Adán y Eva y el árbol del conocimiento: «*Che come Adam, poi che gustò del pomo / che Dio con propria bocca gl'interdisse, / da la letizja al pianto fece un tomo, / onde in miseria poi sempre s'afflisse; / così, se de la moglie sua vuol l'uomo / tutto saper quanto ella fece e disse, / cade de l'allegrezza in pianti e in guai, / onde non può più rilevarsi mai.*» (XLIII, 8). Una comparación entre el mordisco del fruto prohibido y el sorbo del vino, que nos remite al punto de vista platónico-cristiano de una parte del humanismo: la idea del error moral en su relación con el error cognitivo, a partir de la noción de la pasión como cegadora del raciocinio.

*Metter saria mille contra uno a ginoco;  
che perder si può molto, e acquistar poco. —*

(LXIII, 64. 7-8; 65) [énfasis mío]

Efectivamente, en el *Furioso* ante esta *quête cognoscitiva* –como la denomina Zatti– el riesgo de pérdida es mucho mayor que los hipotéticos beneficios que puedan adquirirse. El paradigma de ello, como sabemos, es el caso de Orlando, quién llega a perder el juicio, e incluso la identidad, al descubrir la verdad acerca de Angélica. Esta amenaza se extiende por toda la floresta ariostesca y afecta en mayor o menor grado y de forma directa o indirecta a todos los personajes del poema. Se trata, como advierte Foucault (1985: 239) de «[...] *el sordo peligro de una animalidad que acecha y que de un golpe convierte la razón en violencia y la verdad en el furor del insensato.*».

Por lo tanto, vemos una vez más, cómo el error moral y el error cognoscitivo, expresados en el poema mediante el errar físico, se unen a partir de las nociones de prudencia y desmesura. El error, en ambos planos, viene dado por el exceso,<sup>289</sup> por el no saberse mantener dentro de los propios límites. La sabiduría, en cambio, es la consciencia de la propia condición y de sus límites, el aceptarlos y el actuar, como Rinaldo, de manera consecuente con ellos.

Aunque Ariosto parece estar de acuerdo con este planteamiento, que identifica la sabiduría con la prudencia y concibe la sensatez como antídoto a los excesos de la locura, con su ironía, pone en cuestión el lugar desde el que se establecen dichos límites de la condición humana y a partir de los cuales se definen las nociones de medida y de exceso. Al crear una floresta poblada de seres desquiciados en pos de verdades problemáticas, señalando la inevitable presencia de la insensatez en los hombres y especificando, además, que la Tierra está gobernada por la locura mientras el juicio se evapora irremediabilmente hacia la Luna, Ariosto está poniendo de relieve que los límites de la moral no coinciden con los límites propios de nuestra condición. Es decir, si la mayoría de los hombres, acorde con estos

---

<sup>289</sup> Una noción que conecta nuevamente el furor de Orlando con los furores clásicos. En esta ocasión, el vínculo se establece a partir del concepto de *hybris*. Para obtener una panorámica general sobre este concepto remitimos a los artículos de N.R.E. Fisher (1976). «Hybris' and Dishonour: I» en *Greece & Rome*. Second Series, Vol. 23, No. 2 (Oct.). Cambridge: Cambridge UP (177-193) y (1979) «Hybris' and Dishonour: II» en *Greece & Rome*. Second Series, Vol. 26, No. 1 (Apr.). Cambridge: Cambridge UP (32-47); y de Douglas M. MacDowell (1976). «Hybris' in Athens» en *Greece & Rome*. Second Series, Vol. 23, No. 1 (Apr.). Cambridge: Cambridge UP (14-31).

límites establecidos, se demuestran insensatos, y por el contrario, son una minoría los que consiguen mantenerse dentro de la virtud, quizá sea porque dichos límites son demasiado estrictos. Esto sucede porque la noción de mesura y la de exceso se han definido desde una concepción idealizada del ser humano que no se corresponde con su naturaleza real. En último término, lo que Ariosto plantea en su poema a través del discurso irónico, es que es inaceptable que lo más común sea lo excesivo mientras que la virtud sea la excepción. Por ello, como hemos visto ya, Ariosto aboga por un replanteamiento de los principios éticos y morales para que coincidan con la verdadera naturaleza del hombre, donde las pasiones y los instintos se contemplen como una parte inherente, esencial e imprescindible de la *humanitas*.

Pero además, mediante la intelectualización de la *quête* Ariosto está poniendo en duda también los límites del saber humanista y la obsesión por la búsqueda y la adquisición de verdades perennes; una práctica común en el Renacimiento que tomó su forma más característica en la redacción de diálogos, en los que mediante el intercambio de voces diversas, se trataba de establecer una definición sólida en torno a un determinado concepto. Ejemplo de ello son algunos de los *Trattati d'amore*, que bajo la forma del diálogo intentaron encontrar definiciones del furor y la pasión amorosa compatibles con la moral platónico-cristiana. El poeta ferrarés, con su particular versión de la *quête* medieval, pone de manifiesto, cuanto menos, la dificultad de hallar estas verdades infalibles, advirtiendo además, con sorna, de los peligros de una búsqueda en tales términos:

Le ambages degli antichi cavalieri erranti erano vincolate alla concretezza di una ricerca nello spazio fisico e di un'acquisizione di oggetti materiali: Ariosto ne ha tratto uno strumento di indagine sperimentale con cui esplorare la crisi conoscitiva del suo tempo, da lui erasmianamente<sup>290</sup> avvertita come suprema sfida della ragione avventurata nei labirinti dell'errore, rischiosa compromissione con l'alterità della follia. La verità di cui tutti vanno in cerca [...] non si la possiede, o, una volta posseduta, si rivela il contrario di ciò che si credeva; e più spesso sarebbe meglio cercarla affatto,

---

<sup>290</sup> Zatti, en su artículo, señala que en el *Orlando furioso* puede observarse «una visione razionalistica de matrice erasmiana che, sollecita nel salvare un posto alle illusioni vitali, distingui una 'follia' in qualche modo 'saggia' (un 'giocondo errore', una sorta di benefica 'alienazione mentale') da quel furore de passioni scatenate che reca infelicità e rovina tanto all'ospite [el anfitrión de la prueba] che al giudice [Anselmo]». En las notas al pie especifica que «La distinzione è nel cap. XXXVIII della *Laus stultitiae*. Ma già nel XXIX Erasmo imposta un discorso sui pericoli di una 'perversa prudentia' che è molto più folle della follia autentica, perchè, strappando le maschere dell'illusione per arrivare al cuore della verità, distrugge di fatto la tolleranza reciproca.»

con la saggia prudenza di chi, come Rinaldo, vuol salvare le proprie illusioni per un necessario esercizio di sopravvivenza. (Zatti, 1988: 27).

En conclusión, el *episodio del nappo* no solamente constituye un caso paradigmático de la ironía ariostesca de tipo *conceptual* o *estructural*, sino que reproduce en pequeña escala el sustrato conceptual sobre el que se edifica todo el poema, sintetizado en el magnífico verso: «*ecco il giudizio uman come spesso erra*» (I, 7). Y es mediante la contraposición de Rinaldo y Orlando que Ariosto nos muestra las dos caras del binomio “*saggezza-follia*”, encarnando cada uno de los héroes una de las dos actitudes posibles frente a la pasión amorosa: la insensatez y la prudencia.

Como sabemos, mientras la primera conduce a la locura, la segunda desemboca en la sabiduría. En consonancia, mientras Orlando se abandona ciegamente a la pasión y se extravía en el laberinto ariostesco, Rinaldo consigue mantener con firmeza las riendas de su caballo y no perder el rumbo. Y aunque durante el recorrido ambos consiguen olvidar a Angélica,<sup>291</sup> el resultado y los caminos tomados son bien distintos. No obstante, a pesar de la existencia de personajes juiciosos como Rinaldo o Astolfo –que hacen de contrapunto al predominio de la locura– en el *Furioso*, la frontera entre ambos reinos, el de la *saggezza* y el de la *follia* –tal y como ilustra la *storia del nappo*–, no deja de mostrarse en todo momento fluctuante y ambigua.



Recapitulemos. A partir del comentario de la figura del narrador-personaje y del análisis del *episodio del nappo*, podemos afirmar que la *ironía conceptual* o *estructural* es la expresión de la subjetividad poética de Ariosto. Esta ironía, a través del desdoblamiento de la instancia narrativa y de la reelaboración en clave cómica de la materia cabaleresca –bajo el prisma del humanismo–, da lugar al entramado irónico que sustenta al texto. Por consiguiente,

---

<sup>291</sup> No es casual que sea Rinaldo el protagonista de la *prova del nappo*, contrapuesta al *impazzimento* de Orlando. No podemos olvidar que el poema comienza justamente con la disputa de los dos primos por el amor de Angélica, siendo éste el motivo que posibilita la fuga de la doncella del pabellón y la activación de la *macchina ariostesca*, y por consiguiente también, el abandono de Orlando de las tropas cristianas y el inicio de su fatídica *inchiesta*. Pero además, de forma significativa, el episodio del *nappo* tiene lugar inmediatamente después de que Rinaldo haya bebido de la fuente del olvido y haya ahogado definitivamente en ella su amor por la princesa del Catay (XLII, 60-67). Recordemos que el olvido de Orlando sucede también por vía del elemento acuoso, aunque en su caso no sea mediante la ingesta de agua, sino a través de la pérdida de fluidos, como el llanto y el juicio (XXIII, 126). Similitudes que no son casuales y que ponen en valor la contraposición.

constituye la principal y más relevante fuente de ironía en el *Furioso*, cuya presencia condiciona la estructura y el significado globales de la obra, apuntando de modo claro hacia la interpretación en clave irónica del poema. Una lectura que se ve reforzada por la cómplice interacción de la *ironía literaria o estilística*.

A partir de estas constataciones, podemos concluir, finalmente, que nuestra hipótesis interpretativa, que sitúa el tono irónico como el rasgo esencial del poema, se ha demostrado no solamente como válida, sino como la más apropiada en relación a la naturaleza del clásico. Por consiguiente, la ironía en el *Orlando furioso* no puede ser considerada como un elemento secundario o accesorio, tal y como sugería Binni, puesto que es ella quien imprime al clásico su identidad.

Para comprobar la validez de la lectura en clave irónica del *Orlando furioso*, basta con preguntarnos qué sentido tendría el poema si lo leyéramos desde la seriedad y la solemnidad de la épica o la epopeya. De ser así, el texto quedaría automáticamente empobrecido, desprovisto de toda la riqueza que generan los dobles sentidos, contradicciones, ambigüedades y guiños presentes en personajes, tramas, paratexto, instancias narrativas, fenómenos transtextuales, citas, imitaciones e inversiones. Algunos de estos recursos textuales llegarían casi a parecer absurdos. Desde la seriedad, tan sólo podríamos contemplar el desnudo esqueleto de la materia caballeresca de la que Ariosto se sirve para moldear su poema, despojado de la vida, la belleza, la gracia y la voluptuosidad que el espíritu jocosos le insufla. Una lectura en tales términos sería, por tanto reduccionista e inapropiada, omitiendo la actitud irónica y el ánimo de *divertimento* desde los que Ariosto escribió el poema.



## Epílogo





## La respuesta cómica

Donner toute sa dimension à l'ironie, c'est entendre l'ironie non comme un trait d'humeur sporadique, mais comme une figure de pensée constituante du poème [...].

(Barucco, 1988: 211)

Llegados a este punto, una vez demostrada nuestra hipótesis, a partir del análisis de la tríada *materia, tema y tono* en el *Furioso*, estamos en disposición de dar respuesta a la pregunta que formulábamos al comienzo de la presente tesis: ¿por qué Ariosto compuso su poema desde la ironía? o dicho de otro modo, ¿de dónde proviene la actitud esencialmente irónica desde la cual el poeta ferrarés escribió su gran obra?

En aras de hallar una respuesta hemos acudido al estudio de Agnes Heller (2005), *Immortal Comedy. The Comic Phenomenon in Art, Literature and Life*. En él, su autora realiza un análisis de las diferentes manifestaciones de lo cómico buscando cuáles son sus rasgos comunes con el objetivo de esbozar una definición de este fenómeno. Según Heller, existen dos posibles respuestas instintivas frente a la incongruencia de la existencia del ser humano en el mundo: el llanto y la risa.<sup>292</sup> Estas respuestas, de las que surgen lo dramático y lo cómico respectivamente, son las que determinan el tono de las reflexiones que se generan en torno a este desajuste.<sup>293</sup> Heller observa que, mientras tradicionalmente la filosofía ha abordado esta cuestión desde la seriedad y la tragedia, han sido minoritarios los autores que han apostado por el género cómico para dar forma a sus pensamientos e ideales. Sin embargo, si ha habido una época donde el género cómico ha tenido un peso y una presencia destacada en la producción cultural, ésta ha sido, sin duda, el Medievo y el Renacimiento,<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> «In my view, both laughing and crying are the elementary answers to Dasein, for they are triggered by the experience of the hiatus, that gap or abyss. In the elementary outbursts of laughing and crying, the impossibility of the task of bridging the abyss is expressed.» (Heller, 2005: 22).

<sup>293</sup> El *desajuste* o *abismo* del que habla Agnes Heller en su obra y que está en el origen tanto del fenómeno cómico como del dramático, se corresponde con la imposibilidad de conciliar el *genetic a priori* —las características biológicas que heredamos de los progenitores y que nos constituyen como individuos que llegan al mundo— con el *cultural a priori* —el entorno cultural y espacial que nos precede y en el que nacemos—. A pesar de los intentos, el encaje entre ambos nunca es absoluto. Cfr. Heller (2005: 22 y ss.)

<sup>294</sup> Cfr. M. Bonafin (2001) y D. Knox (1989).

momento en el que no casualmente ve la luz el *Orlando furioso*. También es cierto que, en términos generales, los escritores se han mostrado más afines al uso del género cómico que los filósofos, que se han expresado tradicionalmente con un discurso más racional, salvaguardando célebres excepciones.<sup>295</sup>

Aquello que nos interesa de la argumentación de Heller es comprender que lo cómico y lo dramático son máscara y contramáscara de un mismo antifaz, que en función de cómo se ajusta al rostro del individuo, determina su mirada cómica o dramática hacia el mundo. Y justamente el punto de vista cómico es el que, ante la existencia de este abismo insuperable del que nos habla Heller, nos permite *rire a tomber par terre*, brindándonos una nueva perspectiva desde la que se contempla *il mondo alla rovescia* y desde la cual podemos aceptar el drama de la condición humana en clave de humor. Este punto de vista invertido es el que permitió a renombrados pensadores y artistas de la Baja Edad Media y el Renacimiento – como Brant, Erasmo o Ariosto– entender la presencia del hombre en el mundo como una *historia de locos*.

En sintonía con estos planteamientos resolvemos que la ironía ariostesca presente en el *Furioso* es la expresión literaria de la risa de Ariosto, en tanto que respuesta instintiva a las incongruencias de la existencia humana. Es, por tanto, la actitud desde la que empuña la pluma el poeta ferrarés una vez las carcajadas le han hecho *tomber par terre*. Siguiendo con la metáfora, si el género cómico es el lugar desde el que el poeta contempla el mundo, la ironía es la lente de enfoque y el *Furioso*, la instantánea del paisaje captado.

Por tanto, como explicación a la actitud irónica desde la que se compuso el *Orlando furioso* identificamos, en primer lugar, la innata tendencia cómica del poeta ferrarés como respuesta a las vicisitudes de la existencia. Una actitud individual que, sin embargo, tal y como hemos observado a lo largo de la última sección, fue favorecida, por un contexto filosófico y cultural propicio. Pero además, en tercer lugar, esta actitud encontró también su razón de ser en la elección del tema principal de la obra, la locura, puesto que como sabemos, locura e ironía iniciaron su marcha por las sendas de la literatura europea cogidas de la mano:

---

<sup>295</sup> «Whereas philosophy still stands on bad terms with the comic, literature, painting, sculpture, and the theatre have always been on the best of terms with it.» (Heller, 2005: 6).

La folie déclenche le rire parce qu'elle implique la rupture inopinée d'un processus normal; par exemple, quand Roland voit gravés sur l'écorce d'un arbre, dans le poème de l'Arioste, les noms d'Angélique et de Médor, qu'il se lamente, gémit, puis soudain se met à crier, à vociférer et à multiplier les actes insensés; ce brusque arrêt du temps, cette cassure dans le rythme naturel de l'événement constituent le fondement même du burlesque. La folie, d'autre part, provoque une déshumanisation de l'individu qui, aliéné par une idée, un sentiment ou une fonction, devient un fantoche et perd sa conscience dialectique; or, le pouvoir comique de l'homme-fantoche n'est plus à démontrer. La folie est drôle enfin, dans la mesure où le fou passe de la manière la plus imprévisible de la stupidité totale à la plus grande clairvoyance, sans qu'on sache jamais ce qu'on peut en attendre. Le comique du fou, en somme, est caractérisé par son oscillation entre la farce, la plus grossière et la plus fine ironie, par "la polarité et la solidarité entre conscience enlisée et conscience détachée". (Bigéard, 1972: 73)

En definitiva, podemos identificar los tres elementos nombrados en el párrafo superior como aquellos que determinaron la actitud desde la que Ariosto escribió su célebre poema y que hicieron del *Furioso* una obra esencialmente irónica: en primer lugar, la tendencia natural de Ariosto a la risa frente a la incongruencia de la existencia del ser humano en el mundo; en segundo lugar, el abordaje de la locura como tema principal de la obra, sobre todo, en tanto que mecanismo de denuncia moral y social y herramienta de autocomprensión; y en tercer lugar, la existencia de un contexto filosófico y literario dispuesto para el género cómico, con una clara tendencia irónica, y sensible a la cuestión de la locura, los furores y la pasión amorosa.

De la combinación de estos tres elementos surge la ironía ariostesca en su doble vertiente, *conceptual* y *literaria*, para trasladar al universo poético del *Furioso* la insensatez e imprevisibilidad propias del teatro de la existencia humana. El resultado, como hemos analizado a lo largo de la tesis, es la creación de un mundo ficcional gobernado por el azar y la Fortuna, donde los valores caballerescos se demuestran caducos e irrisorios. El narrador aprovecha esta circunstancia para contraponer mordazmente las expectativas de unos personajes educados en esta moral cortés —ahora desvalorizada—, al desengaño que les

genera, en consecuencia, una realidad imprevisible en la que nada sucede cómo, según el código de caballerías, cabría esperar.<sup>296</sup>

Se produce entonces una concatenación de inesperados contratiempos, desencuentros, engaños, disparates, hurtos y desilusiones que, con una dinámica espiriforme, desperdiga por las laberínticas selvas ariostescas a unos personajes confusos, que corretean enfrascados en *quêtes* circulares<sup>297</sup> que no conducen sino al extravío.

Estamos frente a un texto de contradicciones y tensiones internas, que comienzan en el oxímoron del título y se extienden a lo largo de los cuarenta y seis cantos, siendo éste el rasgo principal de la ironía ariostesca. Una característica que ha llevado a Pierre Barucco a definir el texto de Ariosto como una gran *palinodie*, que va contradiciendo constantemente aquello que previamente afirma: «*Pour ce qui est de l'économie morale du Furieux, nous remarquerons alors le régime narratif constitué de forces contraires, avec pour effet cette neutralisation réciproque d'affirmations inversées; l'invalidation générale de toute certitude.*» (1988: 213).

Pero paradójicamente es el descubrimiento de la caducidad del modelo cortés y la consecuente constatación del caos y de la imprevisibilidad imperantes, la que posibilita la salida de la dinámica circular de las *inchieste*. Es la llegada al desengaño y la decepción —la comprobación del carácter falaz del objeto deseado—, la que detiene la centrífuga dialéctica del deseo. Y aunque si bien es cierto que, como ejemplifica Rinaldo, en la mayoría de las ocasiones es preferible la prudencia del no querer conocer —salvaguardándose así de la desilusión—, el alcance de la verdad, que se muestra irónicamente contraria a las expectativas, produce, sin embargo, un regenerador efecto catártico al liberar a los personajes de las falsas creencias y los deseos vanos que los atormentan.<sup>298</sup> Por ello, a pesar de que pueda resultar doloroso o delusorio, Ariosto coloca sus personajes frente al espejo

---

<sup>296</sup> «*C'est constater plus généralement la banalisation du déni de justice, la préséance de l'absurde. Frustrés dans leur exigence préparée par l'éducation courtoise, les héros réagissent alors par la rage, entendue comme forme paroxystique du ressentiment. Les mêlées colériques où ils s'affrontent s'énoncent comme protestation exclamatoire au nom de la valeur éthique bafouée. Elles sont le signe de l'indignation provoquée par la mortification de l'idéal jusqu'alors investi, jusqu'à ce que la brutalité réfractaire des faits impose l'inanité évidente de la convention morale.*» (Barucco, 1988: 214).

<sup>297</sup> Para Carne-Ross la *circular motion of the Quest* es el patrón de desarrollo de la *inchiesta* en el *Furioso*. Cfr. (1976: 153).

<sup>298</sup> El *impazzimento* de Orlando nos brinda un caso ejemplar de la liberación del yugo de las pasiones mediante la dolorosa adquisición del conocimiento. Así lo recoge Barucco: «*[...] dans la mesure où elle détruit [la pensée tragique] toute consolation et lui substitue l'insignifiance universelle, où plus rien de crédible ne subsiste, elle aboutit in extremis à une joie paradoxale, celle de la liquidation des valeurs irréelles et fallacieuses; recommandable et redoutable à la fois.*» (Barucco, 1988: 236). También sobre ello reflexiona Zatti (cfr. 1988: 13-18).

para que comprueben que sus gestos y sus ropajes resultan absurdos por haber quedado obsoletos. Pero lo hace no sin advertir, que si la mayoría aparecen reflejados en él cuales locos, quizá el desajuste provenga de mirarse en un espejo que sólo reconoce como bella la excepción.

El profesor Barucco señala además –observación con la que comulgamos– que tras esta ironía no solamente hay presente un espíritu de *divertimento*, sino que hay también una voluntad de desenmascarar el *trampantojo* de la vida, anticipándose así al Barroco.<sup>299</sup> Punto de vista compartido también por Nino Borsellino, quien a partir de la variedad y mutabilidad de la materia ariostesca como metáfora de la variedad y mutabilidad de la vida humana, extrae del *Furioso* la siguiente reflexión: «[...] *la vita potrebbe significare proprio niente.*» (Borsellino, 1973: 104). Una lectura de la existencia humana realizada desde lo cómico que hallará su contramáscara en el verso leopardiano «*e l'infinita vanità del tutto*»<sup>300</sup>.

A partir de los dos poetas italianos, observamos las dos actitudes posibles desde las que escribir acerca de la desdicha inherente al hombre: la cómica y la dramática. Mientras Leopardi maldice el abismo y se lamenta, Ariosto acepta y ríe. Una actitud del poeta ferrarés que reconocemos a pequeña escala en la adoptada por el rey Astolfo y por Giocondo cuando, en el canto XXVIII, descubren con desespero que la concubina que compartían para resarcirse de la infidelidad de sus respectivas esposas, los ha engañado con un tercero, mientras pasaban los tres la noche en el mismo lecho:<sup>301</sup>

Il re e Iocondo sì guardaro in viso,  
di meraviglia e di stupor confusi;  
né d'aver anco udito lor fu avviso,  
ch'altri duo fusson mai così delusi.  
*Poi scoppiaro ugualmente in tanto riso,  
che con la bocca aperta e gli occhi chiusi,*

<sup>299</sup> «[...] *l'Arioste anticipe sur la fête baroque, dont la scénographie pyrotechnique ne sera pas non plus de pur divertissement, mais de sensibilisation à l'irruption inopinée, fugace et substitutive de l'événement.*» (Barucco: 1988: 237).

<sup>300</sup> Éste es el emblemático último verso del poema «A se stesso» de Leopardi: «*Or poserai per sempre, / stanco mio cor. / Però l'inganno estremo, / ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento, / in noi di cari inganni, / non che la speme, il desiderio è spento. / Posa per sempre. Assai / palpitasti. Non val cosa nessuna / i moti tuoi, nè di sospiri è degna / la terra. Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. / T'acqueta omai. Dispera / l'ultima volta. Al gener nostro il fato / non donò che il morire. Omai disprezza / te, la natura, il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera, / e l'infinita vanità del tutto.*». Texto extraído de la edición de los *Canti* (1993) a cargo de Niccolò Gallo y Cesare Garboli. Torino: Einaudi.

<sup>301</sup> Recordemos además, que Astolfo, noble y apuesto, es engañado por su esposa con un enano contrahecho, en el cómico pasaje de «La reina y el enano» (cfr. XXVIII, 34-37).

*potendo a pena il fiato aver del petto,  
a dietro si lasciar cader sul letto.*

(XXVIII, 71) [énfasis mío]

Este dejarse caer por efecto de la risa hasta quedar tendido y contemplar entonces el mundo al revés es la actitud que nos mantiene a salvo de la locura. Comparemos, sino, esta reacción, con la de Orlando. El paladín, como Astolfo y Giocondo, también se ve enfrentado al descubrimiento de la infidelidad femenina, al hallar las huellas del romance entre Medoro y Angélica. Pero entonces, el señor de Anglante incapaz de contemplar los hechos desde la perspectiva cómica, ingresa en el ámbito de lo trágico y se desploma sobre el prado –transposición irónica del lecho–, abatido por el llanto y no por la risa, en una muerte simbólica que lo aparta de sí mismo y lo hace renacer como criatura enajenada.

En último término, si hemos visto cómo en el *Furioso* la locura es una herramienta de autocomprensión, la risa es concebida como potencia redentora; la única que puede librarnos de caer en la desesperación ante la falta de certezas sólidas en el universo ariostesco. Y si, es cierto que finalmente, como parece insinuar Ariosto, la existencia podría ser un teatro sin sentido, el poeta ferrarés nos obsequia con una sabia advertencia: no permitamos que el vértigo que genera la contemplación del abismo de la existencia humana nos arroje a las profundidades de la tragedia, sino que sigamos el ejemplo del *mezzo gigante* Margute (*Morgante*, XIX, 148-149) y dejemos que esta imprevisibilidad y estas absurdidades de la vida nos maten, sí, pero de un ataque de risa:

A poco a poco si fu intabaccato  
a questo giuoco, e le risa cresceva,  
tanto che 'l petto avea tanto serrato  
che si volea s'fibriar, ma non poteva,  
per modo e' gli pare essere impacciato.  
Questa bertuccia se gli rimetteva:  
allor le risa Margutte raddoppia,  
e finalmente per la pena scoppia;

e parve che gli uscissi una bombarda,  
tanto fu grande dello scoppio il tuono.  
Morgante corse, e di Margutte guarda  
dov'egli avea sentito quel suono,  
e duolsi assai che gli ha fatto la giarda,  
perché lo vide in terra in abbandono;  
e poi che fu della bertuccia accorto,  
vide ch'egli era per le risa morto.

## Reflexiones finales

Entre risas —¡no se me ocurre mejor modo!— concluimos el viaje. Una vez cruzado el *Orlando furioso*, desde la otra orilla y con la sonrisa todavía en los labios, quisiera compartir brevemente con el lector las impresiones obtenidas en el recorrido perpetrado a lo largo de las estrofas y los versos del clásico italiano, con el deseo sincero de que los paisajes objeto de nuestra exploración hayan sido de interés, dejando alguna huella en quien los ha contemplado.

Lo primero de lo que quisiera dejar constancia es que la inmersión en el poema de Ariosto, me ha permitido no sólo conocer el sentido y la naturaleza de un texto y un autor concretos, así como la época en la que éstos se inscriben, sino que, dada la idiosincrasia de la obra y el enfoque adoptado por el estudio, he podido acceder a un momento clave dentro de la historia de nuestra literatura y nuestro pensamiento. De este modo, el *Furioso* ha sido para mí como un privilegiado ventanal desde el que asomarse simultáneamente al pasado y al futuro de la tradición, con unas amplias vistas que engloban desde la ira de Aquiles, el silencio de Sileno o la prudencia aristotélica, hasta el neoplatonismo de Ficino, los furores de Giordano Bruno o la defensa de la locura de Erasmo, pasando por el infierno dantesco, el laberinto petrarquista o la *donna angelicata* del *stilnovismo*. Una vasta panorámica que se extiende hasta perderse en el horizonte venidero, del que sobresale, como una lejana lanza, la locura de don Quijote.

En consecuencia, el estudio del *Orlando furioso* no sólo me ha brindado la oportunidad de especializarme en el universo ariostesco, sino que me ha permitido indagar en la historia de la literatura y el pensamiento occidentales, identificando sus puntos neurálgicos y descubriendo los caminos que los unen, y que conducen, en último término, al pensamiento y la literatura actuales.

Un amplio trayecto completado a través de dos conceptos esenciales de nuestra historia cultural: la ironía y la locura. Igualmente, el estudio de este significativo binomio no ha quedado circunscrito a las páginas del *Furioso* ni a los debates renacentistas que lo rodearon. Ha traído a mi mente también la *pregunta por el hombre*, invitándome a reflexionar acerca de la *humanitas* y el drama de nuestra existencia. Gracias a la investigación, he podido constatar

cómo el texto ariostesco, *poema de las pasiones*, no sólo versa sobre *le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, le cortesie e l'audaci imprese*, sino que narrando las hazañas de un grupo de héroes que habitan en la ficción, nos ofrece un retrato fidedigno del ser humano en su universalidad. Sus páginas son un descarnado espejo en el que contemplarse. En él he descubierto impurezas y armonías presentes en mi rostro, hasta el momento inadvertidas, que remiten a mi esencia más profunda.

Sin embargo, aparte del patente enriquecimiento que me ha reportado la investigación, tanto en la adquisición de nuevos conocimientos como en el crecimiento personal, me gustaría señalar que el viaje no ha estado exento de dificultades. A lo largo del análisis he constatado que, frente a un texto de estructura *antinómica* como el *Orlando* de Ariosto, no resulta sencilla la tarea de formular afirmaciones ni establecer categorías incontestables. De hecho, el lector habrá podido comprobar que prácticamente a cada observación ha sido necesario señalar la existencia de un contrapunto, de una excepción o de un matiz que pone en entredicho su validez. Por lo tanto, ha sido un verdadero reto tratar de conceptualizar el *Furioso*, escaparate de la imprevisibilidad, la mutabilidad de la vida y la falta de certezas absolutas, comprendiendo finalmente que en su universo «*Rien n'étant plus de règle, l'existence est en état perpétuel d'exception.*» (Barucco 1988: 236).

En este sentido, si Ariosto define su texto como una gran tela, tras indagar largo tiempo entre sus hilos, quisiera puntualizar que este tapiz se compone por un tejido tornasolado que va mudando el tono según la luz que lo ilumina. En consecuencia, cuesta apresar y determinar cuáles son sus colores elementales. Por suerte, en su día conseguí librarme de la venda taxonómica que cubría mis ojos –propia del afán del investigador novel–, y distinguí finalmente que la paleta con la que Ariosto pintó su poema contiene en realidad infinitud de tonos de todas las gamas existentes, y comprendí que es gracias a esta sinfonía colorista y a este preciosismo en los matices, que el poema ofrece ese retrato tan preciso –y precioso– de la vida humana en su orgánica y maravillosa inestabilidad.

Esta naturaleza múltiple y este carácter heterogéneo del *Orlando furioso*, uno de sus rasgos más esenciales, ha supuesto el mayor rompecabezas a resolver dentro de la investigación. No obstante, su dificultad ha sido correspondida de forma directamente proporcional con la satisfacción obtenida al conseguir encajar todas sus piezas.



El resultado ha sido la elaboración de una tesis muy humilde surgida desde la plena conciencia de que tanto el *Orlando furioso* como los temas que lo circundan (ya sean su tradición, sus fuentes y modelos, como sus tramas y personajes) son cuestiones que han sido ampliamente abordadas por la crítica y desde una infinidad de enfoques, generando una extensa bibliografía al respecto. Quizá el lector podría acusar la falta de originalidad en mi investigación y poner en duda la necesidad de la misma al explorar un campo vastamente trillado. Sin embargo, quisiera defender la pertinencia de mi estudio alegando que en él se propone una lectura del clásico italiano como *poema de las pasiones* –con su irónica apología del *animal pasional*–, en muchos aspectos novedosa. Esta propuesta, además, refuta la interpretación sostenida y aceptada por la mayoría de los expertos, reticentes a reconocer el carácter esencial de la ironía en el poema, al mismo tiempo que apuesta por una reivindicación del texto y de su autor como piezas fundamentales de nuestra historia cultural, rescatándolos del ámbito literario al que se han visto circunscritos, y en el que permanecen a la sombra de los grandes literatos italianos.

Desde un enfoque expresamente humanístico, que se ha concretizado en un análisis interdisciplinar y transversal –en consonancia con mi formación–, he tratado de modificar la perspectiva desde la que se ha contemplado tradicionalmente al clásico en aras de ofrecer una nueva luz que alumbre los pasos de los futuros investigadores ariostescos en los caminos que vayan a seguir. Porque afirmo, sin temor a equivocarme, que dada la infinita riqueza del poema, esta investigadora, que no ha sido la primera en analizar el *Orlando furioso*, tampoco será la última en sumergirse en la profundidad de sus páginas para tratar de rescatar los incontables tesoros que aguardan bajo los versos de este clásico eterno.

En definitiva, si todo viaje es un aprendizaje, yo quisiera concluir el mío compartiendo una reflexión de uno de los humanistas italianos más relevantes del periodo, Pico della Mirandola, contemporáneo de Ariosto. Sus palabras resumen las enseñanzas de esta última etapa de mi formación académica:

La dignidad no es algo que sé de simplemente al hombre cuando nace –nos dice Pico–, sino algo que debe conseguir y llevar a cabo con sus propios esfuerzos. Se nos otorga simplemente la capacidad de luchar por esa meta. No afirmamos nuestra dignidad de seres humanos simplemente con ser aquello que casualmente somos,

sino eligiendo las mejores de nuestras potencialidades, cultivando la razón y no el sentimiento ciego e identificándonos con tareas moral e intelectualmente dignas, tareas que nos lleven más allá de los confines estrechos de nuestros intereses y nuestras ambiciones personales. (*apud* Kristeller, 1982: 242)

Este creo que es, en resumidas cuentas, el espíritu que ha de guiar la tarea del investigador: mediante el rigor, el esfuerzo y la perseverancia, saber convertir el entusiasmo personal por una determinada cuestión, en algo mucho más grande que consiga superar las fronteras de la individualidad y resulte de relevancia e interés para toda la comunidad científica, contribuyendo de algún modo al avance de la cultura y la sociedad. Porque si algo he aprendido a lo largo de estos últimos cuatro años, es que una buena tesis doctoral es aquella que, examinando un ámbito definido y concreto, consigue reflexionar acerca de un aspecto universal que nos atañe a todos en tanto que seres humanos.

En una dirección muy similar parece estar apuntando Ariosto en el *Orlando furioso*. Basta recordar el caso de Orlando, que se vuelve loco por obcecarse en pasiones ciegas, subjetivas, que lo apartan de sus obligaciones como guerrero impidiéndole ser el héroe invencible que está destinado a ser. Sin embargo, en Ariosto aparece un interesante matiz, que Pico della Mirandola no contempla, y es que son justamente la pasión y el furor – lugares del alma donde se origina una investigación–, nuestro rasgo más esencial como hombres, los cuales, junto con la risa –y la muerte–, eliminan las barreras que artificialmente nos separan, y sitúan a todos los individuos al mismo nivel, en *nous tombant par terre*.

Debemos tener presente que, tal y como advertíamos en el primer capítulo, compartiendo el pensamiento de Eugenio Trías, es la pasión amorosa aquello que nos diferencia del resto de criaturas y nos hace ser los seres humanos que somos. En ella reside nuestra esencia humana. Con diferentes nombres, la pasión amorosa, el furor o el amor es ese elixir de fragancia intensa y naturaleza mutable que inunda nuestros circuitos, y cuya presencia nos conmueve y nos dispone para la acción, llevándonos a conocer y a reconocer el mundo.

En último término, esta es la lección más valiosa que me ha reportado el proceso de elaboración de una tesis doctoral: descubrir que es la pasión la que mueve al doctorando a empezar y a culminar su investigación. Por esta pasión, y salvando las distancias, me descubro y confieso que al igual que Ariosto, podría dedicar toda una vida al *Orlando furioso* y se consumirían antes mis días que agotaría yo sus versos.





## Bibliografía citada

### Textos clásicos

- Alighieri, Dante (1972). *La Divina Commedia* (texto crítico della Società Dantesca Italiana riveduto; col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli). Milano: Ulrico Hoepli.
- Alighieri, Dante (1993). *La Divina Comedia* (edición de Giorgio Petrocchi; traducción y notas de Luis Martínez de Merlo; con un apéndice sobre Dante en España de Joaquín Arce). Madrid: Cátedra.
- Ariosto, Ludovico (1966). *Orlando furioso* (introducción, notas y bibliografía de Lanfranco Caretti; presentación de Italo Calvino). Torino: Einaudi.
- Ariosto, Ludovico (2005). *Orlando furioso* (edición, traducción y notas de José María Micó). Madrid: Espasa Calpe.
- Ariosto, Ludovico (1987). *Satire* (edizione critica e commentata a cura di Cesare Segre). Torino: Giulio Einaudi.
- Ariosto, Ludovico (1999). *Sátiras*. (edición bilingüe; traducción, notas y prólogo a cargo de José María Micó). Barcelona: Península.
- Aristóteles (2007). *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)* (Prólogo y notas de Jackie Pigeaud; traducción de Cristina Serna; revisión de Jaume Pòrtulas). Barcelona: Acantilado.
- Boiardo, Matteo Maria (1989). *Orlando innamorato* (introducción, notas y comentarios de G. Anceschi). Milano: Garzanti.
- Bruno, Giordano (1865). *Gli eroici furori*. Vol. 57 della Biblioteca rara. Milano: G. Daelli.
- Bruno, Giordano (2000). *De gli eroici furori. Parigi, apresso Antonio Baio l'anno 1585* en M. Ciliberto (ed.), *Dialoghi filosofici italiani*. Milano: Mondadori.
- Castiglione, Baldassare (1965). *Il libro del Cortegiano* (a cura di Giulio Preti). Torino: Einaudi.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: RAE Edición del IV Centenario.

- Curione, Celio Agostino (1575). «Hierogl. Comment. liber prior» in P. Valeriano, *Hieroglyphica*. Basilea.
- Ficino, Marsilio (1994). *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*. Madrid: Tecnos.
- Homero (2000). *Odisea* (introducción de Carlos García Gual; traducción de José Manuel Pabón). Madrid: Gredos.
- Kierkegaard, Søren (1977). *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical (Enter-eller)*. Buenos Aires: Aguilar.
- Leopardi, Giacomo (1993). *Canti* (a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli). Torino: Einaudi.
- Petrarca (2003). *Triunfos* (edición bilingüe de Guido M. Cappelli). Madrid: Cátedra.
- Petrarca (2004). *Cancionero* (edición bilingüe de Jacobo Cortines). Madrid: Cátedra.
- Platón (1989). *El Banquete* (introducción de Carlos García Gual). Madrid: Alianza.
- Platón (2000). *Fedón; Fedro* (introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández). Madrid: Alianza.
- Pulci, Luigi (1989). *Il Morgante* (a cura di Davide Puccini). Milano: Garzanti.
- Rotterdam, Erasmo (2007). *Elogio de la locura* (introducción, traducción y notas de Martín Ciorda). Buenos Aires: Colihue.
- Sófocles (1980). *Siete tragedias* (a cargo de José Alemany Bolufer). 2ª ed. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Tasso, Torquato (1997). *Conclusioni amorose en Tutte le opere* (a cura di Amedeo Quondam). Roma: Lexis Progetti Editoriali.
- Troyes, Chrétien de (1975). *Le Chevalier au Lyon*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Troyes, Chrétien de (2003). *Li contes del Graal/ El cuento del grial* (traducción, introducción y notas por Martín de Riquer). Barcelona: Acanalado.

## Estudios ariostescos y otros textos

- Alcalde-Diosdado Gómez, Alfonso (2010). *El hombre en la Luna en la literatura*. Granada: EUG.
- Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. London: Roudledge.
- Ascoli, Albert R. (1987). *Ariosto's bitter harmony: crisis and evasion in the Italian renaissance*. Princeton: Princeton UP.
- Bajtin, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral.
- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Barlusconi, Giovanna (1977). «L'Orlando furioso poema dello spazio» en E.N. Girardi (ed.), *Studi sull'Ariosto*. Milano: Pubblicazioni della Università Cattolica (39-130).
- Barucco, Pierre (1988). «Le Roland Furieux comme palinodie ou l'Arioste, penseur tragique» en *Revue Romane*. núm. 23, vol. 2 (211-240).
- Bigéard, Martine (1972). *La folie et les fous littéraires en Espagne*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques.
- Binni, Walter (1968). *Ludovico Ariosto*. Torino: ERI.
- Bologna, Corrado (1998). *La macchina del «Furioso». Lectura dell'«Orlando» e delle «Satire»*. Torino: Biblioteca Einaudi.
- Bonafin, Massimo (2001). *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*. Torino: UTET.
- Borràs Castanyer, Laura (1997). *Formes de la follia a l'Edat Mitjana. Estudi Comparatiu de textos medievals i representacions iconogràfiques* (tesi doctoral sota la direcció de la Dra. Anna Mussons). Barcelona: Departament de Filologia de la Universitat de Barcelona.
- Borràs Castanyer, Laura (1999). *Més enllà de la raó. Formes de follia a l'Edat Mitjana* (Pròleg de Claudio Guillén). Barcelona: Quaderns Crema.

- Borràs Castanyer, Laura (2007). «La maladie amoureuse dans les images et les textes» en *Review of literatures of the European Union*. vol. 7, Agosto - Actes Eros Pharmakon (295-313).
- Borsellino, Nino (1973). *Ludovico Ariosto*. Bari: Laterza.
- Brand, Charles P. (1977). «L'entrelacement nell'Orlando furioso» en *Giornale storico della letteratura italiana*. 154 (509-532).
- Bruscagli, Riccardo (1983). «“Ventura” e “inchiesta” fra Boiardo e Ariosto» en *Stagioni della civiltà estense*. Pisa: Nistri-Lischi (87-126).
- Bruscagli, Riccardo (2005). *Il Quattrocento e il Cinquecento* (nella serie *Storia della letteratura italiana* a cura di Andrea Battistini). Bologna: Il Mulino.
- Calvino, Italo (1992). «La estructura del Orlando» en *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Cappelli, Guido M. (2007). *El humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carne-Ross, Donald Selwing (1966). «The One and the Many: a Reading of *Orlando furioso*, Cantos I and 8» en *Arion*. vol.5, n. 2, Summer (195-234).
- Carne-Ross, Donald Selwing (1976). «The One and the Many: a Reading of *Orlando furioso*, part II» en *Arion*. New Series. n. 3 (146-219).
- Castelli, Enrico (1971). «L'Umanesimo e “la Follia”» en E. Castelli (ed.), *L'Umanesimo e «la Follia»: Scritti di E. Castelli; M. Bonicatti; P. Mesnard; R. Giorgi; I. L. Zupnick; E. Grassi; A. Chastel; F. Secret; R. Klein*. Roma: Edizioni Abete (9-16).
- Castelli, Enrico (1976). «Quelques considérations sur le Niemand et...Personne» en *Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la Renaissance, Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la Renaissance*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles (109-118).
- Celati, Gianni (2004). «Angelica che fugge. Una lettura dell'*Orlando furioso*» en *Griseldaonline*. num. 3: <<http://www.griseldaonline.it/percorsi/3celati.htm>>. [consultado en marzo 2013].



- Cirlot, Victoria (1995). *La novela artúrica*. Barcelona: Montesinos.
- Combat, Louis (1980). *Cervantes ou les incertitudes du désir. Un approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantès*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Delcorno Branca, Daniela (1973). *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze: Leo S. Olschki.
- De Sanctis, Francesco (1983). «L'«Orlando furioso»» en *Storia della letteratura italiana*. Milano: Rizzoli (525-568).
- Donato, Eugenio (1986). «'Per selve e boscherecci labirinti': Desire and Narrative Structure in Ariosto's Orlando furioso» en P. Parker (ed.) y D. Quint (ed. & introd.), *Literary Theory/Renaissance Texts*. Baltimore: Johns Hopkins UP (33-63).
- Durling, Robert (1965). *The Figure of the Poet in Renaissance epic*. Cambridge: Harvard UP.
- Feinstein, William Irwin (1982). *Style, narrative voice and critical distance: the triumph of Ariosto's renaissance irony (Italy)*. Ph.D, Berkeley: University of California.
- Ferroni, Giulio (1975). «L'Ariosto e la concezione umanistica della follia» en *Convegno Internazionale Ludovico Ariosto Roma-Luca-Castelnuovo di Garfagna-Reggio Emilia-Ferrara (27settembre-5 ottobre 1974)*. *Atti dei Convegni Lincei 6*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei (73-92).
- Festugière, André Jean (1980). *La Philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVIe siècle*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Fisher, Nick R.E. (1976). «'Hybris' and Dishonour: I» en *Greece & Rome*. Second Series, Vol. 23, No. 2 (Oct.). Cambridge: Cambridge UP (177-193).
- Fisher, Nick R.E. (1979). «'Hybris' and Dishonour: II» en *Greece & Rome*. Second Series, Vol. 26, No. 1 (Apr.). Cambridge: Cambridge UP (32-47).
- Forni, Giorgio (2006). «Ariosto e Pironia» en *Lettere italiane*. LVIII, 2 (208-223).
- Foucault, Michel (1985). *Historia de la locura*. México: FCE.
- Frapplier, Jean (1969). *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Fromageat, Emile (1907). *Die komischen Elemente in Ariostos "Orlando Furioso"*. Ph.D. Winterthur: Geschwister Ziegler.

- Garin, Eugenio (1964). *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza.
- Garin, Eugenio (1994). *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*. Milano: Bompiani.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giannetti Ruggiero, Laura (2001). «L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'*Orlando furioso*» en *Italica*. vol. 78, no. 2, Summer (149-175).
- Giorgi, Rubina (1971). «Un tema della "follia": il "nessuno"» en E. Castelli (ed.), *L'Umanesimo e «la Follia»: Scritti di E. Castelli; M. Bonicatti; P. Mesnard; R. Giorgi; I. L. Zupnick; E. Grassi; A. Chastel; F. Secret; R. Klein*. Roma: Edizioni Abete (63-88).
- Grassi, Ernesto (1971). «La mania ingegnosa. Il significato filosofico del manierismo» en E. Castelli (ed.), *L'Umanesimo e «la Follia»: Scritti di E. Castelli; M. Bonicatti; P. Mesnard; R. Giorgi; I. L. Zupnick; E. Grassi; A. Chastel; F. Secret; R. Klein*. Roma: Edizioni Abete (107-126).
- Grimal, Pierre (2003). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- Güntert, Georges (1993). «El sabio en el baile: Boscán, Ariosto, Calderón y una fuente común» en E. Canonica y E. Rudin (eds.), *Literatura y Bilingüismo: homenaje a Pere Ramíreç*. Kassel: Reichenberger (395-405).
- Güntert, Georges (2004). «Le donne, i cavalier, le narrazioni, i discorsi...riflessioni sul principio compositivo dell'*Orlando furioso*» en J. Gómez-Montero y B. König (eds.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da «Orlando» al «Quijote») / Literatura caballeresca entre España e Italia (Del «Orlando» al «Quijote»)*. Salamanca: SEMYR (219-230).
- Hart, Thomas R. (1989). *Cervantes and Ariosto. Renewing fiction*. Princeton: Princeton UP.
- Heller, Agnes (2005). *Inmortal Comedy. The Comic Phenomenon in Art, Literature and Life*. Oxford: Lexington Books.
- Howard, Dennis (1979). *Irony in the Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge UP.
- Jankélévitch, Vladimir (1983). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- Javitch, Daniel (1985). «The imitation of imitations in *Orlando Furioso*» en *Renaissance Quarterly*. Vol. 38, No. 2, Summer (215-239).

- Javitch, Daniel (2005). «The Poetics of *Variatio* in *Orlando Furioso*», en *Modern Language Quarterly*. Vol. 66, No. 1, March (1-19).
- Klein, Robert (1982). «El tema del loco y la ironía humanista» en *La forma y lo inteligible*. Taurus: Madrid (393-408).
- Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (1989). *Saturne et la Mélancolie*. Paris: Gallimard.
- Knox, Dilwyn (1989). *Ironia. Medieval and Renaissance ideas on irony*. Leiden: E.J. Brill.
- Kremers, Dieter (1973). «Rolands Wahnsinn» en *Der «Rasende Roland» des Ludovico Ariosto. Aufbau und Weltbild*. Stuttgart: Kohlhammer (120-129).
- Kristeller, Paul O. (1982). *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Madrid: FCE.
- Larivaille, Paul (1988). «Les jeux de l'amour dans le "Roland Furieux", ou l'erotisme discret de l'Arioste» en *Au pays d'Éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'Age Baroque (2eme série)*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Larrañeta, Rafael (1990). *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Soren Kierkegaard*. Salamanca: San Esteban.
- Lewis, Clive Staples (1969). *La alegoría del Amor. Estudio de la tradición medieval*. Buenos Aires: Eudeba.
- MacDowell, Douglas M. (1976). «'Hybris' in Athens» en *Greece & Rome*. Second Serie, Vol. 23, No. 1 (Apr.). Cambridge: Cambridge UP (14-31).
- Manero Sorolla, M<sup>a</sup> Pilar (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU.
- Martín del Pino, Carmen M<sup>a</sup> (2006). «El tópico del hombre salvaje: el caso de *El Barón Rampante* de Italo Calvino» en *Mil Seiscientos Dieciséis*. Anuario 2006. vol. XII (237-244).
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Millicent, Marcus (1993). «Angelica's Loveknots: The Poetics of Requited Desire in *Orlando furioso* 19 and 23» en *Philological Quarterly*. 72 (33-51).
- Minoia, Carlo (ed.) (1995). *Italo Calvino racconta l'Orlando furioso*. Milano: Einaudi.
- Molinaro, Julius A. (1974). «*Sin and Punishment in the Orlando Furioso*» en *MLN*. Vol. 89, No. 1, The Italian Issue, January (35-46).

- Momigliano, Atilio (1988). *Ensayo sobre «Orlando Furioso»* (traducción de Juan González Álvaro). Barcelona: Hyspamérica.
- Moog-Grünwald, Maria (1999). «Worüber eigentlich hat Orlando seinen Verstand verloren?» en *Werk und Diskurs. Karlheinz Stierle zum 60. Geburtstag*. München: Fink (109-118).
- Muecke, Douglas Colin (1970). *Irony (The Critical Idiom)*. New York: Methuen.
- Muecke, Douglas Colin (1982). *Irony and the ironic (The Critical Idiom)*. New York: Methuen.
- Nelson, John Charles (1963). *Renaissance Theory of Love; the context of Giordano Bruno's Eroici furore*. New York: Columbia UP.
- Ossola, Carlo (1976). «Méthapore et inventaire de la folle dans la littérature italienne du XVIe siècle» en *Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la Renaissance, Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l'étude de la Renaissance*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles (171-196).
- Padoan, Gianni (1976). «L'Orlando furioso e la crisi del Rinascimento italiano» en A. Scaglione (ed.), *Ariosto 1974 in America: atti del congresso ariostesco*. Ravenna: Longo (1-29).
- Palumbo, Giovanni (ed.) (2007). *"Tre volte suona lolifante": la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*. Milano: UNICOPLI.
- Petersen, Lene Waage (1979). «Le strutture dell'ironia ne *La Coscienza di Zeno* di Italo Svevo» en *Revue Romane*, numéro special 20. Etudes Romanes de l'Université de Copenhague. Copenhague: Akademisk Forlag.
- Petersen, Lene Waage (1990). «Il Poeta creatore del Principe. Ironia e interpretazione in "Orlando Furioso"» in M. Pade, L. W. Petersen y D. Quarta (eds.), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598. Atti del Convegno Internazionale*. Copenhague: Panini (195-211).
- Petronio, Giuseppe (1990). *Historia de la literatura italiana*. Cátedra: Madrid.
- Polacco, Marina (1998). *L'intertestualità*. Roma: Laterza.
- Praloran, Marco (1999). *Tempo e azione nell' "Orlando furioso"*. Firenze: Olschki.

- Quint, David (1979). «The figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem» en *MLN*. Vol. 94, No. 1, Italian Issue (January). The Johns Hopkins UP (77-91).
- Raimondi, Ezio (1965). *Rinascimento Inquieto*. Palermo: Manfredi.
- Rajna, Pio (1975). *Le Fonti dell'Orlando furioso*. Firenze: Sansoni.
- Rajna, Pio (cop. 2006). *Le Fonti dell'Orlando furioso*. London: Elibron.
- Romei, Annibale (1604). *Discorsi: divisi in sette giornate*. Venezia: Domenico Maldura.
- Rougemont, Daniel (2006). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- Ruffinato, Aldo (2002). *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*. Urbino: Carocci.
- Saccone, Eduardo (1974). «Il soggetto del *Furioso*» en *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*. Napoli: Liguori (201-247).
- Samoyault, Tiphaine (2001). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan université.
- Santarcangeli, Paolo (1984). *El libro de los laberintos*. Madrid: Siruela.
- Santoro, Mario (1973). *Lecture Ariostesche*. Napoli: Liguori.
- Santoro, Mario (1975). «La sequenza lunare nel "Furioso": una società allo specchio» en *Atti dell'Accademia Pontaniana*. n.s., vol. XXIII. Napoli: Giannini (327-50).
- Santoro, Mario (1982). *L'anello di Angelica*. Napoli: Federico & Ardia.
- Santoro, Mario (1989). *Ariosto e il Rinascimento*. Napoli: Liguori.
- Savarese, Gennaro (1982). «Lo spazio dell'impostura: il *Furioso* e la luna» en G. Papagno y A. Quondam (eds.), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*. Roma: Bulzoni (717-737).
- Segre, Cesare (1966). «Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto» en *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Segre, Cesare (1990). *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi.
- Shemek, Deanna (1989a). «Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem» en *MLN*. Vol. 104, No. 1, Italian Issue (Jan.), Baltimore: The Johns Hopkins UP (68-97).
- Shemek, Deanna (1989b). «That Elusive Object of Desire: Angelica in the *Orlando furioso*» en *Annali d'Italianistica*. Vol. 7 (116-141).

- Stierle, Karl (2004). «Ingegno e follia. Una configurazione dantesca e la sua trasformazione in Ariosto» en J. Gómez-Montero y B. König (eds.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da «Orlando» al «Quijote») / Literatura caballeresca entre España e Italia (Del «Orlando» al «Quijote»)*. Salamanca: SEMYR (199-218).
- Trías, Eugenio (2006). *Tratado de la pasión* (prólogo de Lourdes Ortiz). Barcelona: Debolsillo.
- Villoresi, Marco (2007). «Le variante di Orlando: un personaggio e le sue trasformazioni» en G Palumbo (ed.), *"Tre volte suona l'olifante": la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*. Milano: UNICOPLI (79-93).
- Weaver, Elisa B. (1973). «Lettura dell'intreccio dell'*Orlando furioso*: Il caso delle tre pazzie d'amore» en *Strumenti critici* 2.34, fasc. 3 (384-406).
- Weinberg, Bernard (1974). «The Quarrel over Ariosto and Tasso» en *A history of literary Criticism in the italian Renaissance*. Vol.1. The University of Chicago Press: Chicago (954-1073).
- Wells, Marion A. (2007). «*Solvite me*: Epic, Romance and the Poetics of Melancholy in the *Orlando Furioso*» en *The Secret Wound: Love-melancholy and Early Modern Romance*. Stanford: Stanford UP (96-136).
- Williamson, Edwin (1991). *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus.
- Zatti, Sergio (1988). «L'inchiesta e alcune considerazioni sulla forma del "Furioso"» en *MNL. Italian Issue: Perspectives on Ariosto's Orlando Furioso*. Vol. 103, No. 1, January, Johns Hopkins UP (1-30).
- Zatti, Sergio (1990). *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Zatti, Sergio (1996). *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano: Bruno Mondadori.
- Zatti, Sergio (2000). *Il modo épico*. Bari: Laterza.

