

Cronotopo y verosimilitud en el *Orlando furioso* de Ariosto

Martín José Ciordia

CONICET - Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

El trabajo procura analizar la representación del espacio y el tiempo en relación con la noción de verosimilitud en dos narraciones renacentistas: el *Momo* de Leon Battista Alberti y el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. El *Momo*, escrito en latín, se sitúa en un mundo antiguo entre el Olimpo y la tierra; el *Orlando furioso*, escrito en italiano, lo hace entre los cielos y la tierra en los años medievales de Carlomagno. En el primero, abundan dioses greco-romanos y mortales; en el segundo, además, hay hadas, magos, hipogrifos y el dios cristiano. La indagación por las nociones de verosimilitud presentes en estos cronotopos fabulosos, además, atiende y se pone en diálogo con algunas de las reflexiones retóricas y poéticas que al respecto ya hicieran muchos humanistas en los mismos siglos XV y XVI.

El *Orlando furioso* se ubica, dentro de lo que podemos llamar “novelas de caballerías” o “literatura cavalleresca” (Ariosto, 2005; Gómez-Montero y König, 2004), un género narrativo de aventuras que, en el caso particular que nos ocupa, entre otras cosas, ensambla la épica antigua y medieval con el *roman courtois*, los *cantari* con la lírica trovadoresca y sus continuaciones (muy marcada en esos años por el denominado “petrarquismo”) (Calvino, 1990; Bologna, 1993).

Nuestra intención aquí es analizar la representación del espacio y el tiempo, particularmente con respecto a la noción de verosimilitud (Bajtín, 1989; Lozano Renieblas, 2003).

En el canto VIII, estrofa 51, comienza un relato que, de modo intermitente, ocupará varios cantos y que nos servirá para plantear el asunto:

Allá en el mar del Norte, hacia el ocaso
y más allá de Irlanda, está la isla
Ebuda, donde vive poca gente,
a causa de la orca y otros monstruos
marinos a la isla conducidos
por Proteo con fines vengativos.
Viejas historias, sean verdaderas o
falsas, dicen que en aquel paraje
había un rey con una hija hermosa
que se acercó a la playa paseando
y que Proteo, al verla, quedó ardiendo
de amor en medio de las frías aguas.
La encontró paseando sola una día,
Y allí la poseyó y la dejó encinta. (VIII, 51-52)¹

¹ Nel mar di tramontana ivèr l'ocaso/ oltre l'Irlanda una isola si corca,/ Ebuda nominata; ove è rimaso/ il popul raro, poi che la brutta orca/ e l'altro marin grege la distrusse,/ ch'in sua vendetta Proteo vi condusse./ Narran l'antique istorie, o vere o false,/ che tenne già quel luogo un re possente, ch'ebbe una figlia, in cui bellezza valse/ e grazia sì, che poté facilmente,/ poi che mostrossi in su l'arene salse,/ Proteo lasciare in mezzo l'acque ardente;/ e quello, un dì che sola ritrovolla,/ compresse, e di sé gravida lasciolla (Ariosto, 2005, VIII: 51-52).

El padre condenó a muerte a su hija embarazada y Proteo, “que cuidaba el undoso rebaño de Neptumo” (VIII, 54),² atacó la tierra con los ejércitos de focas y orcas del mar, quedando desde entonces una ley: deben a Proteo ofrendarle regularmente bellas doncellas que devorará hasta tanto no dé con una que lo satisfaga como aquella.

Yo no sé si esta historia de Proteo
es verdadera o falsa, mas lo cierto
es que en aquella tierra perduraba
una ley muy contraria a las mujeres,
pues de su carne debe alimentarse
diariamente la orca monstruosa. (VIII, 58)³

Ahora bien, destaquemos cómo el narrador se distancia de la verdad o falsedad de esta historia que explica una antigua ley monstruosa pero vigente: “*narran l'antique istorie, o vere o false, che...*” (VIII, 52); “*o vera o falsa che fosse la cosa di Proteo (ch'io non so che me ne dica)*, (VIII, 58). Proteo pertenece al mundo greco-romano antiguo y una de sus características es que podía metamorfoarse en distintos seres. En su famoso *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Pico della Mirándola lo usa para una metáfora: el hombre es como Proteo en la medida en que su ser está indefinido y puede tomar distintas formas según lo que desee dentro de un cadena óptica que va del animal al ángel (1942). También Cervantes, en su comedia *Pedro de Urdemalas*, dice metafóricamente, respecto de su personaje principal, que es como Proteo, en cuanto cambia una y otra vez de profesión y tipo de vida hasta descubrir que su vocación es el teatro (1987: 650, 706). En estos pasajes del *Orlando furioso* que analizamos, en cambio, no se trata de una metáfora. Se trata de un relato que remeda las historias etiológicas que abundan en las mitografías medievales como el *Liber Ymaginum Deorum* de Albricus o la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio (Seznec, 1985: 145). Tal momento, tal ley, se explica con tal historia. Boccaccio, en dicha *Genealogía*, refiere muchas de estas historias para luego desencantarlas ofreciendo un decurso más racional de los hechos. Algo que se hace –por lo menos– desde Evémero en el siglo III a. C. Claro que el mismo Boccaccio también supo jugar a la inversa en su obra *Las ninfas de Fiésola*, donde Ménola acaba convertida en río por la diosa Diana. Pero volvamos a lo nuestro.

El narrador del *Orlando furioso* toma distancia en los citados pasajes de un relato que tiene claros elementos de inverosimilitud para la época, como que haya un dios del mar y un ministro suyo que comande orcas y focas. Pero, aunque toma distancia de estas antiguas historias, no las niega; “sean verdaderas o falsas”, las cuenta. Y uno no puede dejar de acordarse de Todorov cuando sostiene que la literatura fantástica del siglo XIX sitúa al lector en un lugar de indecisión respecto de una explicación natural o sobrenatural de los hechos (2006: 32). En fin, avancemos atendiendo otros pasajes. Dejemos de lado cuando el caballero Rugero salva de este monstruo marino a una Angélica que, como antes Andrómeda, está desnuda y atada a una roca, y concentrémonos, versos después, en la aparición del caballero Orlando en la Isla de Ebuda. Se ha dirigido allí, pues va tras su amada. Va raudo, pero es un caballero y distintas aventuras lo reclaman, solicitan su justiciero brazo. El narrador dice: “Fue voluntad de Dios que no llegase/ antes que el rey de Hibernia a aquella isla,/ y que más fácilmente sucediese/lo que os he de contar dentro de poco” (XI, 30).⁴ Cuando llegue, no será Angélica sino Olimpia la que estará desnuda y atada a la roca, ofrecida a la voracidad de la orca. El último tramo hasta el escollo, Orlando lo hace solo en un bote:

2 *Che pasce il fiero armento/ di Nettunno che l'onda tutta regge* (Ariosto, 2005, VIII: 54).

3 *O vera o falsa che fosse la cosa/ di Proteo (ch'io non so che me ne dica)/ servosse in quella terra, con tal chiosa,/ contra le donne un'empia lege antica:/ che di lor carne l'orca monstruosa/ che viene ogni dì al lito, si notrica* (Ariosto, 2005, VIII: 58).

4 *Fu volontà di Dio che non venisse/ prima che 'l re d'Ibernia in quella parte,/ acciò con più facilitá seguisse/ quel ch'udir vi farò fra poche carte* (Ariosto, 2005, XI: 30).

Con los remos delante, iba de espaldas
a aquella parte hacia la cual remaba,
a la manera en que el cangrejo sale
del mar o la laguna hacia la orilla.
Era la hora en que Aurora había
esparcido su rubia cabellera
al Sol, medio escondido y nebuloso,
no sin enojo de Titón, celoso. (XI, 32)⁵

Lo de que Orlando reme como un cangrejo es metáfora, *a guisa* dice el texto, “a la manera”. Pero, ¿cómo interpretar aquí la aparición de la Aurora y del viejísimo Titón? ¿Cómo compaginar el cristiano *fu volontà di Dio* con la rubia cabellera que esparce *la bella Aurora*? Pero, hay más. Enfrentado a la enorme orca (“que bajo el pecho esconde casi el mar entero” XI, 34),⁶ Orlando entra por su boca descomunal “con el ancla y, si no yerro (*s’io non fallo*), con el bote también, dejando el ancla allí entre lengua y paladar clavada” (XI, 37).⁷ El “si yo no yerro” es uno de los tantos guiños que el narrador hace al lector en estos pasajes. Pues, el relato va progresivamente volviéndose más hiperbólico e inverosímil. Orlando forcejeará con esta orca (que casi cubre con su tamaño el mar entero) como se forcejea con un toro salvaje enlazado por los cuernos.

Y sacude las aguas con tal fuerza,
que las separa hasta su mismo fondo,
y tanto las eleva, que en su ascenso
cubren la luz del sol, mojan el cielo.
Con su estrépito tiemblan las montañas,
los bosques y las playas más lejanas. (XI, 43)⁸

El mar moja el cielo, *bagna il cielo*. ¿Es necesario citar algo más? Decididamente el narrador nos está invitando a jugar con él. Y ni hablar cuando a continuación leemos: “Sale el viejo Proteo de su gruta,/ al oír tal fragor, y al ver a Orlando/ saliendo de las fauces de la orca/ y sacando del agua a aquel engrendro,/ escapa hacia alta mar abandonando/su rebaño” (XI, 44).⁹ También corren tras refugio desgredadas Nereidas y Tritones, hasta el mismísimo Neptuno (aquí Poseidón que tanto hiciera sufrir a Odiseo) huirá partiendo hacia Etiopía.

Ahora bien, recapitulemos y realicemos algunas consideraciones. El narrador refiere unas historias antiguas sobre Proteo de las que no dice si son verdaderas o falsas. Cantos después, el antiguo Proteo greco-romano se hace personaje en el mundo medieval de Orlando y Carlomagno. Y esta aparición de Proteo en el espacio-tiempo de Orlando no hay que entenderla –para seguir con las categorías de Todorov– en un sentido poético o alegórico sino literal (2006: 79). Esto puede verse aun más claramente en el hecho de la progresiva fuerza de Orlando en su lucha con la orca. Así como Proteo aquí no aparece como una alegoría de la naturaleza incoada de los humanos sino como un personaje igual a Angélica, la fuerza descomunal de Orlando aquí no es una hipérbole, un modo de decir que era muy fuerte y domó con su solo brazo una orca que casi cubría el mar entero.

5 *Si tira i remi al petto, e tien le spalle/ volte alla parte ove discender vuole;/ a guisa che del mare o de la valle/ uscendo al lito, il salso granchio suole./ Era ne l'ora che le chiome gialle/ la bella Aurora avea spiegate al Sole,/ mezzo scoperto ancora e mezzo ascoso, /non senza sdegno di Titon geloso* (Ariosto, 2005, XI: 32).

6 *Che sotto il petto ha quasi ascoso il mare* (Ariosto, 2005, XI: 34).

7 *Si spinse Orlando inanzi, e se gl'inmerse/ con quella àncora in gola, e s'io non fallo, /col battello anco; e l'àncora attacolle/ e nel palato e ne la lingua molle* (Ariosto, 2005, XI: 37).

8 *Dove in tal guisa ella percuote l'onde,/ ch'insino al fondo le vedreste aprire;/ et or ne bagna il cielo, e il lume asconde/ del chiaro sol: tanto le fa salire./ Ribombano al rumor ch'intorno s'ode,/ le selve, i monti e le lontane prode* (Ariosto, 2005, XI: 43).

9 *Fuor de la grotta il vecchio Proteo, quando/ ode tanto rumor, sopra il mare esce;e visto entrare e uscir de l'orca Orlando/ e al lito trar sì smisurato pesce,/ fugge per l'alto oceano, obliando/ lo sparso gregge* (Ariosto, 2005, XI: 44).

Lo sobrenatural y maravilloso nace cuando se toma de modo literal el sentido figurado (Todorov, 2006: 83).

Vives, en su *De ratione dicendi* de 1532, ubicaba estas novelas de aventuras caballerescas dentro de la narraciones con fábulas licenciosas (*fabulae licentiosae*, 258), llamadas tradicionalmente “fábulas milesias” (como “el Asno de Apuleyo”, o “las amatorias de los Franceses”), todas las cuales no sirven para nada, pues es un género de fábulas “que no es verdadero, ni verosímil, ni preparado, ni adecuado para ningún uso de la vida, sino para pasar el tiempo en los banquetes o en las reuniones de hombres y mujeres” (1998: 258). Hay, sin embargo, poéticas del siglo XVI que no dejan estas novelas de aventuras solo dentro del campo de la mentira y la falsedad, concretamente reconocen la necesidad de lo maravilloso para este género de aventuras e intentan mostrar que la maravilla puede ser verosímil. En su *Discurso sobre el arte poética y sobre el poema heroico* de 1562, Torquato Tasso intenta comprender los textos de Boiardo o de Ariosto dentro de la categoría de “épica” aristotélica (1964).

Sostiene que el argumento del poema heroico debe ser tomado de la historia pero no puede, por esto, faltarle “lo maravilloso” (*il meraviglioso*), pues un poema sin maravillas no deleita ni a ignorantes ni a entendidos. Esta maravilla, sin embargo, debe presentarse verosímil. ¿Cómo? Igual que para Todorov, para Tasso, lo maravilloso es lo sobrenatural. Pero he aquí una diferencia. Para Todorov, lo sobrenatural proviene del lenguaje, cuando lo figurado es entendido de modo literal. Para Tasso, en cambio, lo sobrenatural y lo natural constituyen las dos partes de una misma y diferenciada realidad. En esta línea, la verosimilitud de lo maravilloso radicará para Tasso en que la irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano y natural sea creíble, siendo creíble para él lo sobrenatural cristiano y no greco-romano. Esto es, en su época, se puede creer en que Dios y los ángeles, los demonios, los santos, los magos o las hadas intervengan en los asuntos humanos maravillosamente (léase “milagrosamente”) pero no en que Apolo o Júpiter lo hagan (o retomando, nuestro texto, Proteo o Neptuno).

López Pinciano escribirá algunos años después en la misma dirección (1953). Cuando trata sobre las condiciones de la fábula, en su Epístola III de su *Philosophia antiqua poética* de 1596, coloca en tercer lugar la necesidad de que sea “admirable y verosímil”. Por “admirable” entiende los “prodigios”, la “maravilla”, el “milagro”. Por “verosímil”, que estos hechos que causan admiración sean conformes a “nuestros tiempos” y “nuestra religión”, y no a los tiempos de Homero o de Virgilio. ¿Será que a estos autores solo les interesa regular la maravilla porque los desvela la angustia por afirmar y contener lo sobrenatural, por darle una forma reconocible que les permita asegurar la realidad? ¿O, antes bien, lo que les preocupa es que la literatura no solo divierta con los “efectos especiales” de lo maravilloso sino que asimismo y sobre todo adoctrine, que tenga una ideología que enseñe a vivir y por la que luchar, esto es, que la literatura no solo sea una evasión del mundo sino un modo de modificarlo, de mejorarlo? Pero, ¿cabe esta crítica de evasión al *Orlando furioso*? No habría podido contestar Ariosto en la misma dirección que Úrsula Le Guin en el siglo XX cuando dijo: “yo escribo en el terreno de la fantasía y la ciencia ficción que se dirige al momento histórico en el que se las escribe, y son también una expresión del mismo”. No por nada la autora de *La mano izquierda de la oscuridad* señala a Ariosto como uno de sus ancestros, como uno de los maestros del género que practica y llama “fantasía heroica” o “alta fantasía”. Pero, ¿el problema es la fantasía y lo maravilloso o la ficción sin más?

¿Por qué la ficción? se pregunta Schaeffer en un notable libro (2002). La ficción –dice– nos permite y da la posibilidad de seguir enriqueciendo, remodelando, readaptando a lo largo de toda nuestra existencia el soporte cognitivo y afectivo original, gracias al cual hemos accedido desde niños a la identidad personal o a nuestro estar-en-el-mundo. Desarrollando y ampliando para la ficción en general las propuestas de Todorov para el tratamiento temático de la literatura fantástica (según los ejes del YO y del TÚ), Schaeffer sostiene que la conciencia se enfrenta y

define su modo de ser en el mundo ante un conjunto de representaciones virtuales en su mente (percepciones, recuerdos, constelaciones afectivas) que se le imponen y hace suyas. Un conjunto de representaciones mentales que la conciencia acabará llamando “realidad”. Una realidad que la ficción permitiría volver a abrir y reorganizar poniendo todo de nuevo en juego.

Decimos que, en el *Orlando furioso*, se representan mezclados mundos diversos, como cuando en una estrofa se alude a la Providencia cristiana como rectora de los acontecimientos temporales (“fue la voluntad de Dios”), y en otra –muy poco después– se describe el clarear del inicio del día como el esparcirse de los rubios cabellos de la Aurora. También aparece un árbol que es un hombre hechizado, o un mar y un viento que se detienen extasiados por la belleza de Angélica. Todo esto, sin embargo, se presenta con un tono paródico que, para decirlo con palabras de Thomas Greene (1982), juega con “sus subtextos en una dialéctica de afectuosa malicia” que, sin dañarlos, los enfrenta. Diversos mundos y sistemas significativos (por ejemplo, el mundo de la *Iliada* y el de la Biblia; el de las novelas del ciclo artúrico y el de Ovidio) que, confrontados en una representación paródica, se critican y revelan sus supuestos sin acabar de articularse ni de destruirse uno al otro. Así es como el libro, dice Greene, se convierte finalmente en el campo de una lucha entre textos y eras que no se resuelve con facilidad, pero que, en la medida en que reconoce su temporalidad finita, se abre al porvenir. Ojalá así sea. Que leyendo al *Orlando furioso* podamos volver a jugar y aventurarnos.

Bibliografía

- Ariosto, Ludovico. 2005. *Orlando furioso*. Micó, José María (pról. y trad.). Edición bilingüe. Madrid, Espasa Calpe.
- Bajtín, Mijail. 1989. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, pp. 237-409.
- Bologna, Corrado. 1993. “*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto”, en Asor Rosa, Alberto, *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. II. Torino, Giulio Einaudi, pp. 219-352.
- Calvino, Italo. 1990. *Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*. Barcelona, Muchnik.
- Cervantes, Miguel. 1987. *Pedro de Urdemalas*, en *Teatro completo*. Arroyo, Sevilla y Hazas, Rey (ed., introd. y notas). Barcelona, Planeta.
- Gómez-Montero, Javier y König, Bernhard. 2004. *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da Orlando al Quijote)*. Salamanca, SEMYR.
- Greene, Thomas. 1982. *Imitation and Anachronism*, en *The light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven and London, Yale University Press.
- López Pinciano, Alonso. 1953. *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Miguel Cervantes.
- Lozano-Renieblas, Isabel. 2003. *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*. Kassel, Edition Reichenberger.
- Pico della Mirandola, Giovanni. 1942. *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et Uno*. Garin, E. (cura). Firenze, Vallecchi.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2002. *¿Por qué la ficción?* Toledo, Ediciones Lengua de Trapo.
- Seznec, Jean. 1985. *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Taurus.
- Tasso, Torquato. 1964. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Poma, L. (cura). Bari, Laterza.
- Todorov, Tzvetan. 2006. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós.
- Vives, Juan Luis. 1998. *El arte retórica. De ratione dicendi*. edición bilingüe. Barcelona, Anthropos.

MARTÍN JOSÉ CIORDIA ES DOCTOR EN LETRAS (UBA). SE DESEMPEÑA COMO PROFESOR REGULAR ADJUNTO A CARGO DE LITERATURA EUROPEA DEL RENACIMIENTO EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA) Y COMO INVESTIGADOR ADJUNTO DEL CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (CONICET) CON SEDE EN EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS DR. AMADO ALONSO. ENTRE SUS PUBLICACIONES ESTÁN *EL RENACIMIENTO ITALIANO. UNA NUEVA INCURSIÓN EN SUS FUENTES E IDEAS* (TRAD. Y COMP. JUNTO CON JOSÉ E. BURUCÚA); *AMAR EN EL RENACIMIENTO. UN ESTUDIO SOBRE FICINO Y ABRAVANEL*; “LA INVENCIÓN DE UNA HISTORIA DEL AMAR EN EL LIBRO DE NATURA DE AMORE DE MARIO EQUICOLA”, *EADEM UTRAQUE EUROPA*; *ELOGIO DE LA LOCURA* DE ERASMO (INTROD., TRAD. Y NOTAS); “EL MOVIMIENTO EUROPEO ANTIERÓTICO EN LAS ARTES DE AMORES DE FINES DEL XV Y PRINCIPIOS DEL XVI”, *BULLETIN OF SPANISH STUDIES*, VOL. LXXXIV, NUMBER 8; “EL RENACIMIENTO” EN LUIZ CARLOS BOMBASSARO E SILVINA VIDAL (ORGS.), *A LATINIDADE DA AMÉRICA LATINA. ASPECTOS FILOSÓFICOS E CULTURAS*; “LA BÚSQUEDA DE LA VIRTUD Y LAS MUJERES EN TEXTOS DE POGGIO BRACCIOLINI”, EN FRANCISCO PÉREZ Y JIMENA GAMBA CORRADINE (EDS.), *ESTUDIOS SOBRE LA EDAD MEDIA, EL RENACIMIENTO Y LA TEMPRANA MODERNIDAD*.