

*El mundo clásico y el «Orlando Furioso»**

Ángel CHICLANA
Universidad Complutense de Madrid

El *Orlando Furioso* es una obra original, exquisito representante de los ideales éticos y estéticos del Renacimiento, y, al mismo tiempo, es el producto de la multiseccular evolución de un tema, un género y unos determinados personajes. Estas afirmaciones, aparentemente contradictorias, tienen una clara explicación: tema, personajes y situaciones pueden pertenecer a una tradición, pero su tratamiento por parte de Lodovico Ariosto es el propio de un hombre moderno, un hombre del Renacimiento, es el tratamiento que cabría esperar por parte de uno de los más agudos y sensibles espíritus del siglo XVI italiano.

El *Orlando Furioso* pertenece a un género literario perfectamente localizado y enraizado en la Edad Media, un género que, por una serie de características, ha permanecido vivo y en pleno vigor durante el paso del tiempo; vivo, sí, pero no inalterado: ha ido adaptándose y convirtiéndose en vehículo de los cambios de sensibilidad y de sistemas de valores que se han ido produciendo durante el paso de esos siglos. La obra del Ariosto, hombre del Renacimiento, es obra producto de la modernidad del pensamiento de su autor y por consiguiente, como veremos en este trabajo, de su admiración y de sus conocimientos del mundo clásico.

El cambio de mentalidad que diferencia los períodos que llamamos Edad Media y Renacimiento no es fácil de delimitar cronológicamente. A pesar de los numerosos estudios dedicados al Renacimiento, G. Boas afirma que los historiadores no logran ponerse de acuerdo sobre sus características definitivo-

* Este trabajo se presentó como conferencia en el ciclo sobre «El Mundo Clásico» organizado por el Departamento de Filología Clásica y celebrado en la U.N.E.D. en febrero de 1996.

rias menos esenciales y que una apasionante confusión reina todavía sobre los límites cronológicos del mismo¹. Hay autores, como Weise, que niegan por completo la posibilidad de una delimitación neta y precisa, sosteniendo que el Renacimiento no es más que una lenta y continua evolución, casi sin solución de continuidad². De «caprichosos» califica Hauser todos los intentos de separación de los dos períodos, aunque termine por decidirse por una línea de separación neta que él coloca a finales del siglo XII³. En las aproximaciones a esta cuestión pueden registrarse muchas y muy diversas posturas, desde los que niegan la exactitud histórica y filosófica del término «renacimiento» hasta los que, en aras de un sentimiento nacionalista, dan unas fechas arbitrarias o, simplemente, pasan en silencio sobre este delicado punto. La crítica francesa, por ejemplo, incluso una vez abandonada la idea de un «renacimiento carolingio», quiere hacer arrancar este período desde el indiscutible esplendor cultural de su siglo XII. Pero creemos que «la preocupación por construir bibliotecas... la pasión por los manuscritos antiguos... la admiración por los autores clásicos...»⁴ no bastan para definir como renacentista un período en el que la preocupación por el saber no deja de ser un fenómeno minoritario. En cuanto al pretendido «renacimiento carolingio», hoy sabemos que las escuelas palatinas servían prácticamente sólo para preparar funcionarios de la corte. Por otra parte, las invasiones normandas, la disgregación del Imperio y, sobre todo, la expansión del feudalismo reducen este «renacimiento» a poco más que un brote abortado. En todo caso, es un intento de *resurrección*, no un *renacimiento*⁵.

La principal dificultad del problema quizás resida en el hecho de que muchos de los elementos característicos del Renacimiento se han ido manifestando durante la Edad Media. El interés por la naturaleza no es totalmente extraño a la cultura medieval. La concepción que del amor tiene un poeta como Petrarca va a señorear la lírica amorosa de todo el siglo XVI. Pero por muchos ejemplos que aduzcamos en este sentido, nunca podremos negar que se hayan producido unos profundos cambios de mentalidad entre ambos períodos, nunca podremos negar que se trata, culturalmente hablando, de dos períodos diferentes.

Muchas de las definiciones que se han dado del Renacimiento se prestan a la confusión o a la visión incompleta del mismo. Es lugar común considerarlo

¹ Boas G., (1953:249)

² Weise, G., (1961:23).

³ Hauser, A., (1967:277)

⁴ De Bruyne, E., (1958:178)

⁵ Hauser, A., (1967:168). Cfr. también E. Panofski.

como una simple búsqueda estética, olvidando las consecuencias éticas en que desemboca. Este último enfoque ha podido llevarnos a ver en él tan sólo la forma exterior, caracterizada por el equilibrio o armonía entre sus partes. Pero aunque algún artista considerase su obra como un simple juego de ingenio, los más grandes representantes del movimiento expresaban a través de sus obras una nueva concepción de la vida, con sus virtudes y sus defectos. Y en muchos aspectos, esa nueva concepción de la vida se inspiraba en una profunda visión, apasionada hasta la ceguera, si queremos, pero profunda visión del mundo clásico.

EDAD MEDIA Y ANTIGÜEDAD CLÁSICA.

La inseguridad cronológica, la temprana aparición de algunos de los fenómenos culturales a los que hemos hecho mención y la definición del Renacimiento solamente por algunas de sus características, pueden dar lugar a la consideración de que este período no es más que la evolución cuantitativa de los ideales clasicistas de la Edad Media. Damos por supuesto que el descubrimiento de la antigüedad clásica no se debe en exclusiva al Renacimiento. Está más que superada la visión humanista de un medioevo como «siglos oscuros», porque también en la Edad Media se leyeron y estudiaron algunos autores clásicos latinos. Pero estas lecturas y las deducciones de ellas derivadas son muy diferentes en uno y otro período.

Durante la Edad Media los autores clásicos eran considerados como representantes de una cultura pasada y superada, por lo menos en algunos aspectos. Si bien eran admirados por la belleza formal que habían alcanzado, por la elegancia del lenguaje y por la teoría y preceptiva literaria, eran mirados con desconfianza en lo referente a la doctrina de sus escritos. No es totalmente negativa la idea que el medioevo cristiano tiene de los clásicos, pero su visión peca de parcial unas veces y de unilateral otras. Lo primero, cuando los estudian como modelos de perfección retórica, puro virtuosismo formal que, por encima de la *mendacia poetarum*, los autores cristianos se esfuerzan en imitar. Lo segundo, en cuanto los autores clásicos *inserviunt veritati* aportando indirectamente con sus obras un medio eficaz para la consecución de una finalidad preordenada providencialmente.

Como nos dice Eugenio Garín, «la poesía pagana, la poesía mundana, in quanto risolta e trasfigurata a significazione più alta, può, anch'essa, esser rivolta al bene»⁶. Los autores clásicos son estudiados y valorados bajo esta luz.

⁶ Garín, E., (1969:30).

Los ideales cristianos no se encuentran confrontados por los ideales clásicos porque éstos estaban superados en cuanto paganos.

El mundo y, dentro de él, el hombre, su organización social, su labor creadora, tienen como centro a Dios. Toda manifestación, toda actividad está ordenada de antemano. El hombre medieval, sin llegar a desinteresarse completamente por el mundo que lo rodea, lo ve en su función de simple medio, nunca como fin en sí mismo.

RENACIMIENTO Y ANTIGÜEDAD CLÁSICA.

El acercamiento a la antigüedad clásica por parte del Renacimiento es diferente y es original desde su mismo enfoque. Los autores y las obras clásicas conocidos desde la labor de los humanistas pone a disposición del hombre renacentista prácticamente todo el *corpus* latino. Pero el descubrimiento de nuevas obras no nos explica por sí solo el Renacimiento. El cambio de mentalidad que presenta al nuevo período es cualitativo, no cuantitativo. El Humanismo es el redescubrimiento de la antigüedad clásica a la luz de un nuevo enfoque y a la búsqueda de una nueva finalidad que pone de relieve su valor actual, su valor ejemplar como modelo de vida. Empezando por la misma lengua clásica, el latín, que deja de ser un simple modelo que imitar o, todo lo más, el ideal de un retoricismo vacío, para llegar a convertirse de nuevo prácticamente en una lengua viva.

El hombre se acerca a los clásicos porque desea aprender de ellos una lección humana, no sólo retórica, de insuperable valor histórico. Se esfuerza en ver en los documentos de aquella antigua cultura la *esperienza humana* que los inspiró.

La veneración por los clásicos es la de quien descubre en ellos, tras siglos de olvido o de conocimiento imperfecto, las señales de una cultura viva, modélica, que es parte integrante del propio presente. El ideal humanista intenta reproducir aquella antigua cultura y construir y conquistar con ella la propia e íntima personalidad. Esta búsqueda de una dignidad humana modélica es precisamente, como nos dice Saitta, «il concetto più originale e più rivoluzionario dell'Umanesimo»⁷.

La poesía, por ejemplo, considerada en su función seglar, sirve para inmortalizar hechos y hombres del pasado y la misma función debe ejercer para el presente. La naturaleza y el mundo en general, aunque completamente idealizados, dejan de ser elementos de simple ornato y adquieren características y

⁷ Saitta, G., (1987:137).

valores propios dentro del planteamiento general del poema, y empezamos a ver en ellos una preocupación viva por el espacio en el que se mueve el hombre, en el que lleva a cabo su función histórica, estudiando, transformando y dominando esa naturaleza. La misma inspiración que da lugar a la obra de arte, si pierde en trascendencia religiosa, gana en vitalidad. La nueva visión del pasado no es tan sólo un simple descubrimiento arqueológico, en lo que esta palabra pueda tener de estudio de algo muerto, sino que, más exactamente, la poesía de los antiguos se ve como una nueva *paideia*, invitación elocuente a aquellos *studia humanitatis* que, apoyándose en un modelo de absoluto valor vital, hacen al hombre completo y libre. En palabras de Burckhardt, «esta época provoca... un fortísimo desarrollo del individualismo; y desde ahí lleva al individuo al reconocimiento cada vez más apasionado y más completo de ese mismo individualismo, bajo todos sus aspectos». El desarrollo de la personalidad está esencialmente unido a la autoconciencia y el reconocimiento de la de los demás.

En líneas generales, atendiendo a un contraste de conjunto, podemos decir que al sistema teocéntrico ha sustituido el antropocéntrico. El eje de la nueva mentalidad es el interés por el hombre y por todo cuanto al hombre se refiere, el mundo en el que vive, los motivos y fines de esa misma vida. En la base de todo nuevo movimiento hay una crisis de los presupuestos del período anterior; en esta nueva mentalidad el hombre, desde la base de la razón, se proyecta activamente sobre esta vida terrenal, desinteresándose hasta cierto punto de un más allá al que sólo intuye apoyado en la fe.

El Humanismo representa, entre otros aspectos, una filosofía volitiva inagotable, como inagotables son las aspiraciones mismas del hombre. A su luz se estudia al hombre y se descubre, con un optimismo demasiado precipitado, la infinitud de la *virtus*, la capacidad y predisposición humana para la acción. La *virtus*, «che vince fortuna, che muta il dato della sorte e costruisce il suo mondo, che alle cose dà un volto nuovo, con quell'arte umana che congiunge scienza e poesia»⁸. Ella hace al hombre creador ilimitado y tiende a la obra igualmente sin límites. La religión, la moral e incluso las presiones políticas que tan contundentemente podían actuar sobre el autor (la censura y el castigo vendrán más tarde, cuando las instituciones civiles y religiosas reaccionen ante el peligro que suponen para ellas tantas libertades), nada de eso existe ni cuenta. El hombre que ocupa ahora el centro de interés es tan inabarcable de momento como el Dios al que ha sustituido.

Si se presta atención al elemento naturalista y científico que precede al descubrimiento del hombre y del mundo circundante, el Humanismo es una

⁸ Garín, E.,(1966:93).

manifestación más del amplio fenómeno de la nueva orientación laica. Los ideales laicos que forman la intrahistoria del Renacimiento están abiertamente expresados en cualquiera de las obras coetáneas que teorizan sobre la realidad histórica del período al que pertenecen.: galateos sobre la vida cortesana, tratados sobre la mujer, sobre la educación, sobre el amor... Hasta sobre los aspectos más materiales, como los tratados sobre el arte culinaria, sobre los espectáculos, sobre las putas. Y lo mismo podemos decir de las obras de creación literaria u obras de ficción como las que vamos a tratar a continuación.

Huizinga contrapone Edad Media y Renacimiento en términos de pesimismo y optimismo, respectivamente, aunque añade que el optimismo de este último se encuentra muchas veces exagerado y que la exclamación de Ulrich von Hutten «O saeculum, O litterae! Iuvat vivere!»⁹ expresa más el entusiasmo del erudito que el del hombre en general. No creemos que el argumento reste valor alguno al laicismo del período. La misma carta de Erasmo que cita más adelante, en la que desprecia la vida terrena en comparación con la mucho más feliz que espera al cristiano, ¿no suena más a fórmula que a sentimiento sincero, si añade que no le importaría seguir viviendo esta vida terrena *para poder seguir gozando la edad de oro que creía que se aproximaba?*¹⁰.

Un nuevo sistema de valores preside la actuación humana. El arte lo recoge y manifiesta con un nuevo lenguaje. La literatura, además, con una nueva mentalidad. Una de las obras más emblemáticas de la misma es precisamente el *Orlando Furioso*.

La obra de Ludovico Ariosto es el producto final (el más logrado, el más completo) de la evolución multisecular de un material narrativo extremadamente fértil, elástico, abierto a la invención y a la acumulación de elementos originales, así como a la valoración o superación de otros y al cruce de componentes de diversas procedencias. Desde unas muy primitivas y balbucientes redacciones en italiano de la empresa de Roncesvalles y la muerte de Roldán, Orlando, (allá en los finales del siglo XIII y comienzos del XIV, con

⁹ Huizinga J., (1930:32).

¹⁰ Quisiera, de paso, llamar la atención sobre una clarísima coincidencia, que creo no ha sido señalada, entre esta carta de Erasmo, el último humanista, y un pensamiento similar de Petrarca, en los albores del Humanismo: la esperanza en una Edad de Oro próxima, casi inminente. *Africa*, IX, vv. 453-57.

«At tibi fortassis, si, quod mens sperat et optat,
es post me victura díu, meliora supersunt
secula: non omnes veniet Letheus in annos
iste sopor! Poterunt discussis forte tenebris
ad purum priscumque iubar remeare nepotes».

obras como *L'Entrée d'Espagne*, la *Prise de Pampelune* o *La Spagna in rima*), el tema se mantiene vivo a través de numerosas redacciones, añadidos y contaminaciones con otros temas igualmente narrativos. El primitivo material procedente del ciclo carolingio o ciclo del rey se ensancha y se enriquece cuando se pone en contacto con los materiales del ciclo arturiano, con los temas y los caballeros de la Tabla Redonda, con las fantasías del ciclo bretón y los recuerdos de la magia y la mitología de origen celta. En el siglo xv, este material transmitido en sus orígenes por juglares o *cantastorie*, pasará a manos de poetas cultos, hombres de corte que no desdeñan emplear sus ingenios en el tratamiento de temas que hasta entonces habían sido del pueblo y para el pueblo. Es el caso del *Morgante* de Pulci o del *Innamorato* de Boiardo. Los poetas cultos han descubierto por entre la escoria de la falta de cultura de los poetas anteriores la riqueza y las posibilidades que ofrecían temas y personajes; los hacen suyos para tratarlos con la inspiración, la lengua y la intención de la poesía de arte. Los primitivos personajes que nos había transmitido la tradición se convierten en caballeros, cortesanos y hombres cultos; sus actuaciones dejan de ser viscerales movimientos originados por la ira y la sinrazón y aparecerán sentimientos motivados por la generosidad y la abnegación, por la caballerosidad y por las superiores ideas éticas y estéticas del Renacimiento.

En el *Innamorato* aparecen en primer plano las motivaciones cortesanas, propias de la personalidad de su autor, Matteo Maria Boiardo, conde de Scandiano y familiar íntimo de la dinastía reinante en Ferrara. En las primeras estrofas de su poema nos anuncia que va a cantar

«l'alta fatica e le mirabil prove
che fece il conte Orlando per amore.»

Es decir, no nos interesan las proezas realizadas en defensa de la fe y de Carlomagno; el móvil de este nuevo Orlando será el amor. Aquí, el amor de Orlando va a hacer el papel de la ira de Aquiles en la *Iliada*, convirtiéndose en motor de la acción, de los encuentros y desencuentros, de las peregrinaciones por una imaginaria geografía poblada de gigantes, de peligros sin fin, de encantamientos.

La muerte del poeta deja inconclusa la obra, pero abierta como está su estructura a continuaciones y añadidos, queda pendiente de que alguien recoja el desafío y se atreva a terminarla. Y más, en la corte ducal de Ferrara, ávida siempre de este tipo de narraciones. Una serie de continuadores intenta con más o menos éxito terminar el poema. Agostini o el Ciego de Ferrara producen unos poemas que no conducen a ningún resultado porque no alcanzan el tono ni el interés que había despertado la obra del conde de Scandiano. Unos diez años después de la muerte de Boiardo, el joven Ludovico Ariosto em-

prende la labor de continuar y llevar a buen fin las aventuras, los personajes y las situaciones que habían quedado en suspenso. En 1517 aparece la primera edición de su obra, con el título de *Orlando Furioso*.

Pero al mismo tiempo que continuación de una materia tradicional, esta obra es el más alto exponente de la literatura italiana del Renacimiento: el material que ha venido acarreándose y enriqueciéndose durante más de dos siglos se convierte en manos de Ariosto en vehículo de los ideales y la experiencia de un hombre del Renacimiento. Y, naturalmente, de la utilización que la cultura renacentista hace de ese inmenso y admirado mundo de referencias vitales que es la cultura clásica. El material medieval se moderniza y se ennoblece en contacto con el mundo clásico y, lo que más nos interesa aquí, se pone al servicio de una nueva estética y del nuevo ideal ético que está en el centro de la vida del hombre renacentista.

La lectura del *Furioso* nos invita continuamente a la búsqueda de referencias a obras y autores de la civilización latina. Cuentos inspirados en Apuleyo, vuelos líricos que reproducen versos enteros de Catulo, situaciones que nos llevan a la *Historia verdadera* o a los *Argonautas*, a la *Farsalia*, a la *Eneida*, a las *Metamorfosis*.

En el canto I encontramos el famoso lamento de Sacripante que, enamorado de Angelica, piensa que su amada se ha entregado a Orlando y ha perdido la virginidad en brazos del conde. La comparación de la doncella y de su fragilidad con la breve vida de la rosa resulta un tópico tan manoseado que podría dificultar la búsqueda de una fuente concreta para el tratamiento que le da Ariosto. Pero no es así.

El paisaje en el que sucede la acción, un umbrío bosque, a orillas de un riachuelo, es otro lugar común. El *Tristan* nos proporciona decenas de casos, con los lamentos de Tristán unas veces, de Palamedès, otras.

«Assez pres avoit une fontaine molt bele et molt grant. Devant cele fontaine avoit assis un chevalier... ainz pensoit et plouroit tendrement».

leemos en el libro I; y en el segundo:

«En tele maniere remaint Palamedès devant la fontaine, pensis, dolenz et angoisseux».

A docenas podemos encontrar a estos caballeros y estas situaciones, Kahedin, Brunor, Lancelot. En el antecedente inmediato de nuestro autor, el *Innamorato*, se inspira claramente para pintar la situación:

«Prasildo sì soave lamentava,
e sì dolce parole al dir gli cade,
ch'avria spezzato un sasso di pietade»

(I, xii, 18)

En el *Furioso*:

«Poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sì soavemente
ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso».

(I, 40)

Pero para la expresión de estos lamentos Ariosto va a buscar inspiración en el mundo clásico, en este caso en Catulo, *Carmina*, LXII, vv. 39-47:

«Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo convulsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber,
multi illum pueri, multae optavere puellae;
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optavere puellae;
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet, nec cara puellis».

Véase verso a verso el tratamiento ariostesco:

«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;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina;
gioveni vaghi e donne innamorate
amano averne i seni e tempie ornate.

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 de la vita aver de',
lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti
perde nel cor di tutti gli altri amanti».

(I, 42-43)¹¹

¹¹ Cito la traducción del capitán Jerónimo de Urrea, de 1549, en la edición de Francisco José Alcántara, Planeta, Barcelona, 1988:

Los elementos que componen ambas versiones son demasiado evidentes para que podamos dudar de la fuente directa de Ariosto y ya los primeros comentaristas, contemporáneos de Ariosto y, por lo tanto, expertos conocedores del mundo clásico, lo habían visto. Sebastiano Fausto da Longiano¹², Simone Fornari¹³ y, sobre todo, los magníficos estudios y notas que preparó Lodovico Dolce para las prestigiosas ediciones venecianas que hizo Giolito a partir de 1542.

Las fuentes de la obra son numerosas y no podía ser de otro modo; pero el interés de indagar en ellas reside en descubrir el tratamiento que les da Ariosto, al convertirlas en materia propia, en materia contemporánea, poniéndola así al servicio de la ideología de su tiempo. La imitación del «optimum», como requieren todos los tratadistas de la época, no es plagio ni tiene semejanza alguna con la pedisecua copia de un modelo, desde el momento en que la invención y la intención del autor utiliza un material conocido, y nunca negado, como un malicioso guiño a su contemporáneo lector (igualmente hombre culto y conocedor del mundo clásico) para hacerlo leer en un sentido modernizado y actualizado, es decir, en el sistema de valores propios de la época que comparten lectores y autor.

Pero lo que más nos interesa resaltar en esta localización de fuentes es lo que yo llamo proceso de modernización. Es decir, nuestro autor está expresando juicios, opiniones y valores propios de su época. Por supuesto que se vale de los óptimos *auctores* de la antigüedad a los que acude como a un continuo

«Semejante es la virgen a la rosa
que en el jardín so natural espina,
mientras sola y entera allí reposa,
ni ganado o pastor se le avecina;
aire suave y alba deleitosa,
el agua y tierra a su favor se inclina;
huelga el galán , y dama enamorada
tener el seno de ella y frente ornada.

Mas no tan presto del natural suelo
sale, ni de su tronco umbroso y verde,
cuanto el bien de los hombres, y del cielo
favor, gracia y belleza, todo pierde.
La virgen, que la flor de quien más celo
que de sus ojos debe haber -se acuerde-
sí la deja coger, que el precio de antes
pierde en el corazón de otros amantes».

¹² *Citazione de luochi onde tolsero le materie il Conte Matteo Maria e Messer Ludovico*, 1540.

¹³ *Spositione sopra L'Orlando Furioso*, 1549.

mundo referencial de formas bellas, pero no lo hace para repetir estérilmente pensamientos y formas sino para, sirviéndose de ellos, expresar los propios pensamientos en su tiempo y en su realidad histórica.

Continuando con el mismo episodio que estábamos tratando, Angelica se presenta a Sacripante y lo desengaña de sus creencias: ella odia a Orlando y siempre ha huido de él. En una de sus múltiples apariciones personales el autor nos da su realista opinión, basada en la experiencia:

«Forse era ver, ma non però credibile
a chi del senso suo fosse signore...»

«Quizá que era verdad, mas no creíble
para el hombre que un poco cuerdo sea;
mas parecióle a él ser bien posible,
que amor hace lo falso que se crea,
hace lo que se ve ser invisible
y lo invisible que muy bien se vea...»

(I, lvi)

El rey de Circasía decide aprovechar la ocasión. Nos encontramos con una manifestación más del *carpe diem*, expresado de nuevo con el vehículo formal de la rosa. La forma, pues, sigue señalándonos con claridad la fuente clásica,

«Coged la flor, porque si no se coge
por sí sola caerá, horriblemente...»¹⁴

pero el pensamiento es la expresión concreta del concreto hombre Ariosto:

«Corrò la fresca e matutina rosa,
che tardando stagion perder potria.
So ben ch'a donna non si può far cosa
che più soave e più piacevol sia,
ancor che se ne mostri disdegnosa
e talor mesta e flebil se ne stia...»

Y en la traducción de Jerónimo de Urrea:

«Yo cogeré la tierna y fresca rosa,
que pasando sazón perder podría;
bien sé yo que a mujer no será cosa
más dulce y agradable que este día;

¹⁴ *Ars amandi*, III, 79-80, trad. de J.A. González Iglesias, ed. Cátedra, Madrid, 1993.

aunque muestre un hastío, desdeñosa,
tal vez llorosa con melancolía,
por un desdén fingido, es devaneo
dejar yo de cumplir tan buen deseo»

(I, lviii) ¹⁵

Las palabras de Sacripante están, pues, perfectamente localizadas en el *Ars amandi* ¹⁶, pero la fuente clásica se convierte en expresión matizada por la experiencia personal del poeta. Si leemos la estrofa transcrita a continuación de las que la preceden, el «Casta est quam nemo rogavit» (*Amores*, I, viii, 43 y ss.) se ha convertido en otro guiño malicioso, otro comentario al margen del desarrollo del argumento de la obra.

Sin duda alguna, de todos los ejemplos que le ofrecía la antigüedad Ariosto va a tomar aquellos que le sirven para dar su visión de la realidad, una realidad nada idealizada ni platónica. Las diferentes fuentes clásicas, expresiones topificadas del ideal del valor, del honor, de la fidelidad, etc. van a ser empleadas para la desacralización precisamente de esos ideales, una vez teñidas del hedonismo característico de su siglo. En el Canto XXXV hay todo un compendio de descalificaciones. No es la «giusta Parca» la que corta el hilo de nuestra vida, sino más bien Venus y Baco, es decir, las enfermedades venéreas y los abusos del vino. No fue tan pío Eneas como quiere Virgilio, ni tan heroico Aquiles...

«No fu sì pietoso Enea, né forte Achille
fu come è fama, né sì fiero Ettore...»

¹⁵ *Ars amandi*, I, 274 y ss. de la traducción citada:

«Hasta ésa, que tú podrías creer
que no quiere, sí quiere. Amor furtivo
agrada a la mujer igual que al hombre.
El hombre disimula torpemente,
ella siente un deseo más encubierto...
...Quizás en un principio luchará
y te dirá malvado. Sin embargo
mientras lucha quiere ser vencida».

¹⁶ No estoy de acuerdo con quienes señalan como fuente a Horacio. Aunque en *Carmina* I, xi, trata el tema, el tratamiento es diferente:

«Seu pluri hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam...
... sapias, vina liques et spatio brevi
spem longam reseces...
carpe diem, quam minimum credula postero».

... Non fu sì santo né benigno Augusto
come la tuba di Virgilio suona...
... nessun sapria se Neron fosse ingiusto...
se gli scrittor sapea tenersi amici...»

(XXXV, 25-26)

La fama y el valor edificante de los hombres y los acontecimientos de la anti-
güedad se debe a lo que los escritores nos han dicho de ellos. Son los escritos los
que dan la fama, no los mármoles y estatuas que el tiempo termina destruyendo.

«Omero, Agamennon vittorioso,
e fe' i Troian parer vili et inertì;
e che Penelopea fida al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice».

(XXXV, 27).

«Homero a Agamenón victorioso
hizo, y viles y flacos a troyanos;
que Penélope fiel fuese a su esposo
salvada por la maña de sus manos.
Pues si quieres saber lo fabuloso,
vuelve al contrario aquellos versos vanos:
los griegos rotos, Troya vencedora
y que fue deshonestá esa señora».

La descalificación a que estoy haciendo referencia puede incluso haberse
dado en el mundo clásico. Sobre la fiel Penélope ya Ovidio:

«Penelope iuvenum vires temptabat in arcu;
qui latus arqueret, corneus arcus erat»

«Penélope probaba con su arco
las fuerzas de los jóvenes, y estaba
el arco hecho de cuerno, para que
mostrasen el vigor de su costado»

(*Amores*, I,vii, 49 yss.)¹⁷

¹⁷ En el *Priapeo* 68 encontramos el mismo tema de manera más descarnada que en Ovidio.

Pero la intención modernizadora de Ariosto utiliza el tema para ponerlo al servicio de su propia idea. Para entender lo que estoy diciendo tengamos en cuenta que los versos últimamente transcritos están puestos en boca de san Juan Evangelista, a quien Astolfo ha encontrado en la Luna, lugar en el que se encuentran los objetos perdidos en esta tierra. San Juan nos dice que si Cristo es famoso hoy es porque él ha contado su vida en su evangelio.

«E sopra tutti gli altri io feci acquisto
che non mi può levar tempo né morte,
e ben convenne al mio lodato Cristo
rendermi guidardon di sì gran sorte...»

(XXXV, 29)

versos que, naturalmente, no tradujo Jerónimo de Urrea.

La utilización de una fuente clásica ha de ser seguida por el poeta de la manera más fiel posible, entre otras razones para poner de manifiesto su cultura y sus conocimientos; sus cualidades de poeta, que no están sólo en su capacidad de creación o de invención, sino en la asimiliación del valor ejemplar del correspondiente autor clásico. Como ya he dicho, según la estética del Renacimiento no podemos hablar de plagio. La originalidad del poeta reside en saber poner el prestigio del clásico al servicio de la sensibilidad contemporánea. Aduzcamos otros ejemplos. La descripción de una tempestad durante una navegación es, además de otro tópico, tema obligado en toda obra narrativa como la que estamos comentando. Un viaje feliz no merece la pena ser reseñado, mientras que un viaje accidentado ofrece al poeta la oportunidad de lucir sus conocimientos siguiendo las huellas de Virgilio, bien directamente, bien, como en este caso, a través del primero de sus imitadores, el Ovidio de las *Metamorfosis*. La descripción de la tempestad es un lugar común que llega a convertirse en ejercicio obligado en las escuelas de retórica¹⁸. No podemos seguir detalladamente la pista de estas tempestades porque sería un trabajo demasiado extenso, dada la pormenorización con que las tratan los autores, Virgilio, Ovidio y Ariosto.

Para empezar, hay que descartar la influencia directa del primero de los tres poetas en el nuestro. Ariosto no sigue directamente la épica descripción del mantuano. La tempestad de la *Eneida* está ocasionada por los dioses, Eolo a petición de Juno. Los sesenta hexámetros de Virgilio ofrecen sólo algunos

¹⁸ Iglesias, R. M^a y Alvarez, C., (1994:1-21).

de los lugares comunes que usarán sus imitadores (*Aen.* I, 81-141). Los gritos de los hombres que se confunden con los crujidos de las jarcias; las nubes que oscurecen el cielo; los lamentos de Eneas envidiando a los que murieron en tierra durante el asedio de Troya. Los remos rotos, las naves sin dirección, unas levantadas hasta las nubes, otras que ven el fondo arenoso del océano; las vueltas que dan en remolinos antes de hundirse definitivamente. Todo descrito hasta la intervención de una nueva divinidad, Neptuno, que aplaca de repente la fiereza de las olas¹⁹.

Como ya hemos dicho, Ariosto sigue la descripción que Ovidio hace de la tempestad que ha de terminar con el naufragio y la muerte de Céix (*Met.*, XI, 480-570). La dimensión épica y los recursos a que da lugar han desaparecido en nuestro autor. Sin intervención divina, sopla un viento euro que se encrespa y pone en peligro la navegación; la atención del poeta se centra en la actuación, en las maniobras, en la agitación de los navegantes. En el piloto que da órdenes que, sin ser oídas por el ruido de la tempestad, son ejecutadas por la marinería: se izan los remos, se arrían las velas, se refuerzan los costados de la nave. Imágenes y versos enteros van a ser tomados por Ariosto:

«inducta piceis e nubibus umbra,
onme latet coelum» (*Met.* XI, 549)

«Stendon le nubi un tenebroso velo»

(XVIII, 142)

«aspera crescit hiems» (490)

«crebbe il tempo crudel» (144)

«egerit hic fluctus, aequorque refundit in aequor»
(488)

«Altri attende alla trombe, e a tor di nave
l'acque importune, e il mar nel mar rifonde»

(XIX, 49)

«Cum mare sub noctem tumidis albescere coepit
fluctibus, et praeceps spirare valentibus eurus»
(480)

¹⁹ Quien sí sigue detalladamente el texto del mantuano es Dante en *Inferno*, XXVI.

(el viento, al principio suave)
 «poi si fece verso la sera grave,
 le leva incontra il mar con fiero assalto»

(141).

No vemos la furia ciega de los dioses, sino la no menos peligrosa de los elementos; no vemos la actuación del destino, sino el trabajo frenético de los hombres, técnicamente descrito en términos de navegación, para capear la tempestad y eludir el peligro. Uno con el silbato da las órdenes, otros fijan el ancla, otros trabajan en el cordaje, los de allá en las escotas, unos sujetan el timón, aquellos afianzan la arboladura, los otros se libran de la carga y la arrojan al mar (143). La actuación del timonel está descrita punto por punto en la estrofa 144. Hasta aquí ha ido siguiendo casi al pie de la letra a Ovidio. Luego interrumpe súbitamente la narración, siguiendo una magnífica técnica de *suspense* que deja a navegantes y lectores angustiados y expectantes, para volver a tomarla en el canto siguiente, el XIX, donde abandona la inspiración en Ovidio para recurrir a la propia experiencia. Con lo cual, el tema deja de interesarnos desde el punto de vista de la influencia de los clásicos.

El método de Ariosto para aprovechar materiales ajenos varía según la procedencia de los mismos. Como ya observó Pio Rajna ²⁰, «si lo toma de la Tabla Redonda, cambia las cosas con toda libertad; siente la necesidad de hacer realistas determinados datos del original y sobre todo procura simplificar la insoportable prolijidad de los *romans* franceses. Y, al contrario, un original latino, aunque pertenezca a la época de la decadencia, se adapta tan estrechamente a sus gustos que lo reproduce con toda fidelidad. Ni siquiera el cristianismo es capaz de enturbiar esta realidad y de Dios y de la religión se razona más en términos ciceronianos que en términos tomistas».

Y es que, como todos sus contemporáneos, se reconoce descendiente directo de romanos y griegos antes que de sus inmediatos antecesores medievales. La tradición clásica, nunca interrumpida completamente, se ha hecho tan actual y tan viva a través de la experiencia humanista, que no se percibe el lapsus de más de mil años que ha corrido desde aquella época gloriosa y admirada.

La familiaridad con los autores clásicos, con sus instituciones, con su sistema retórico, con el trasfondo histórico en el que vivieron se manifiesta en esta conciencia colectiva del hombre del Renacimiento, que le hace sentirse su continuador y heredero directo, olvidando y despreciando los siglos medievales como una época de barbarie y oscuridad. La antigüedad clásica, por el

²⁰ Rajna, P., (1976, reed. 1975). La traducción es mía.

contrario, se ve, se valora y se utiliza para cimentar en esa experiencia cultural el edificio de la vida actual. Por citar sólo un ejemplo, es lo que hace Machiavelli en sus comentarios *Sopra la prima deca di Tito Livio* o en la multitud de ejemplos que toma de la historia antigua para guiar y convencer al *Principe* a actuar aquí y ahora.

BIBLIOGRAFIA

- BOAS, G. (1953), «Historical periods», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XI.
- DE BRUYNE, E. (1958), *Estudios de estética medieval*, Madrid: Gredos.
- GARIN, E. (1966), *Medioevo e Rinascimento*, Bari: Laterza.
- HAUSER, A. (1967⁴), *Historia social del Arte y la Literatura*, Madrid: Guadarrama.
- HUIZINGA, J. (1930), *El otoño de la Edad Media*, Madrid.
- IGLESIA, R. M.^a y ALVAREZ, C. (1994), «Ausencia y presencia del mar en las *Metamorfosis* de Ovidio», *Universidad Autónoma*, 11.
- PANOFSKI, E. P. (1969), *Renaissance and Renascences in western Art*, Nueva York: Harper Torchbooks.
- RAJNA, P. (1876), (reed. 1975). *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Florencia: Sansoni.
- SAITTA, G. (1987), *Nicolò Cusano e l'umanesimo italiano*, Bolonia.
- WEISE, G.: (1961), *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Nápoles: Ed. Scientifiche Italiane.