

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

EL PRIMER LIBRO DEL *ORLANDO ENAMORADO*: HISTORIAS ENTRELAZADAS EN LA CABALLERÍA ITALIANA

TERESA LÓPEZ ARES
Univ. de Alcalá - Complutense

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se enmarca dentro de la Edición Crítica de la primera traducción al castellano en verso del *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo, realizada por Francisco Garrido de Villena y publicada en Valencia en 1555, objeto de mi Tesis Doctoral aún en fase de elaboración¹. El siguiente análisis se referirá exclusivamente al Primer Libro, el segundo en extensión de los tres que conforman el poema.

Matteo María Boiardo nace en Scandiano, región de Reggio Emilia en 1441 en el seno de una familia noble. Dedicó su juventud al estudio de las letras bajo la dirección de su propia familia y desde 1460 gobernó el feudo de Scandiano heredado de su linaje. A partir de 1476, como aristócrata desempeñó altas funciones políticas y fue el mayor representante del humanismo vulgar en la corte de los Este de Ferrara, concretamente del duque Ercole I a quien dedica su poema². Por estas fechas, inicia su composición para dejarla interrumpida en la octava veinticinco del noveno canto del Libro Tercero, cuando la invasión de los ejércitos del rey francés Carlos VIII en Italia en septiembre de 1494 viene a distraer al poeta de su pluma. Boiardo fallece tres meses más tarde y será luego Ludovico Ariosto quien continúe con la trama, escribiendo el *Orlando Furioso* que tanto éxito editorial tuvo e influencia en la literatura de los siglos posteriores.

¹ Boyardo, Matheo Maria, *Los Tres Libros del Orlando Enamorado*, traducción de Francisco Garrido de Villena, Valencia, 1555. Biblioteca Nacional de Madrid, R-3099.

² Sapegno, Natalino, *Historia de la Literatura Italiana*, Ed. Labor, Barcelona, 1964, pág. 137.

Aunque el Conde de Scandiano pudo editar los dos primeros libros sobre el año 1483, no fue hasta un año posterior a su muerte, cuando sus herederos, realizaron la primera edición de la obra completa. Es importante destacar, que no sólo Ariosto se nutrió de la obra boiardesca, sino que sus tramas tuvieron continuadores: Nicolò degli Agostini escribió el IV Libro del Orlando Enamorado en 1506 y Raphael da Verona, el V y VI en 1514 y 1521 respectivamente. De hecho, en la edición italiana más antigua que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid³, Venecia 1535, comprobamos la inclusión del cuarto libro de Agostini. No vamos a adentrarnos aquí en la red internacional de ediciones y vida de la obra, porque se escaparía de tema y tiempo a nuestra comunicación, simplemente mencionar, que el Orlando Enamorado tuvo en España otras dos ediciones en verso, ambas de nuestro traductor: 1577 en Alcalá de Henares, y 1581 en Toledo, y varias ediciones de adaptaciones en prosa de Pedro López de Santa Catalina, el famoso “*Espejo de Caballerías*” de 1525, 1527 y 1551. Al mismo tiempo, estaban viendo la luz en la península ibérica, la primera traducción del *Orlando furioso* (1539) y dos ediciones del *Morgante* de Luigi Pulci (1533 y 1552)⁴; por lo cual, se puede afirmar que el personaje del paladín, Orlando, Roland o Rolando, inspiró con gran creatividad a los escritores y editores prerrenacentistas, y que el siglo XVI castellano se vio invadido por las distintas difusiones del texto, que tejían tramas con diverso estilo formal e idéntico material argumentativo.

Desde el punto de vista formal, el poema original italiano se compone de tres libros, de 29, 31 y 8 cantos respectivamente, compuestos en octavas reales, es decir, estrofas de ocho versos endecasílabos, con extensiones variables de estrofas en el Primer Libro: 53 la que menos y 90 la mayor, del Canto XII, al que nos referiremos más adelante.

Sin embargo, el traductor de la versión castellana, Garrido de Villena, introduce a su vez, en 27 de los 29 cantos, (exactamente no lo hace en el primero y en el décimo sexto), tres estrofas de su invención a modo de glosa de los episodios que continúan, o bien, emitiendo juicios sobre los precedentes, que incluyen sentencias moralizantes.

³ *I tre libri del innamoramento di Orlando, di Mattheomaria Boiardo Conte di Scandiano. Trattati dal suo fedelissimo esemplare. Nuovamente con somma diligenza rivisti & castigati. Con molte stanze aggiunte del proprio auttore, quali gli mancavano. Insieme con gli altri tres libri compidi.* MDXXXV. Biblioteca Nacional de Madrid, sign. R/3088. A pesar de que el título reza compilar los otros tres libros, esta edición sólo contiene el cuarto libro del Nicolò d'Agostini, numerado entre las págs. 227 - 403.

⁴ Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Mondadori Editore, Italia, 1994.

Como curiosidad, citar finalmente que Boiardo se presenta y no se presenta como autor de la obra, ya que todo el conjunto se manifiesta como una traducción o transcripción de otra fuente: la legendaria biografía de Turpín, *De vita Caroli Magni et Rolandi*, la cual es citada por el italiano continuamente. De esta forma, el arzobispo de Reims juega el rol de *auctoritas* porque el narrador repite incesantemente que es Turpín el que cuenta la historia, y por tanto, se sirve de la obra de aquél para amplificar o excusarse de su relato. En este sentido, la crítica opina:

Thus we have two parallel situations – an Author linked through Love to his audience, desirous of attending to their needs and pleasure, careful not to make demands on them and apparently nonchalant about the totality of the creation of which he (Boiardo here is in the line with Boccaccio, Cervantes and Manzoni, at least) is and yet is not the creator since the whole is presented as a translation or transcription of another source, in Boiardo's case the True Chronicle of Turpin.⁵

Desde el punto de vista del contenido, la trama del Orlando Enamorado debe sus elementos esenciales al ciclo carolingio, en lo que se refiere a las relaciones y conflictos entre los francos de Carlomagno y los moros de África y España, pero el contenido y el tono de la mayor parte de las aventuras — amores, encantamientos, viajes de caballeros errantes, magia, etc.-- derivan de la materia de Bretaña. Con ambas fuentes, compone Boiardo una fusión muy armónica, aún cuando existan críticos que declaren que la obra se encuadra dentro del hibridismo u oxímoron:

L'ossimoro è non soltanto psicologico o caratteriale, ma narrativo: innamorandosi, Orlando esce dalla scena epica, abbandona fisicamente il paesaggio della guerra, lascia al suo destino Carlo Magno e l'armata cristiana, per entrare in un altro spazio e in un altro paesaggio narrativo: quello bretone della "ventura", disseminato di "prove" magico-meravigliose per la cui risoluzione non vale solo la bravura o il coraggio, ma, soprattutto, la scrupolosa esecuzione dei meccanismi, spesso astrusi e capricciosi, del *ludus* cortese.⁶

Pero no debemos olvidar, que al movernos en terreno italiano, nuestro autor también recoge influencias de los *cantari cavallereschi* donde la tradición clásica está muy presente, en su caso Ovidio y Virgilio, pero también sus fuentes coterráneas como Dante, Boccaccio y Petrarca. Aquel proceso por el cual los elementos y características de las leyendas bretonas se insinúan poco a poco en las refundiciones italianas de los poemas carolingios, modificando profundamente su entonación y sustituyendo su espíritu épico guerrero por la curiosidad hacia los casos novelescos y las historias de amor, alcanza su cumbre

⁵ Andrea di Tommaso, *Structure and Ideology in Boiardo's Orlando Innamorato*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971, pág. 22.

⁶ Riccardo Bruscastelli, a cura di, *Orlando innamorato*, Matteo Maria Boiardo, Ed. Einaudi Tascabili, Torino, Vol. I y II, 1995, Volume primo, pág. XVI.

en el poema de Boiardo, en el que el propio Orlando, el paladín hasta ahora sordo a todas las lisonjas de las pasiones, y consagrado únicamente a la defensa de la patria y de la fe, se transforma en un caballero enamorado, más aún, en alguien que hace del amor, la única y suprema razón de todos sus actos. Aquí radica precisamente la novedad del personaje, que se manifiesta desde dos lugares novedosos para la tradición hispánica: por un lado, la castidad y por otro, el desprecio a sus deberes como paladín de Carlomagno. El punto de vista que asume el narrador en el Orlando Enamorado determina un tratamiento muchas veces humorístico del mundo aristocrático-feudal. En la medida en que Boiardo altera conscientemente numerosos clichés que atañen tanto a la trama narrativa como al comportamiento de los personajes de la literatura caballeresca medieval, cabe atribuirle una cierta intención paródica, considerado su poema desde un punto de vista histórico-literario. Otros matices, sin embargo, caracterizan la tradición española que abunda en la religiosidad del héroe. Se observa que el ambiente ideológico español es más conservador que la corte florentina, o en concreto, que las exigencias del círculo de lectores habituales de tales historias, es decir, los valores éticos y vitales de la hidalguía española.⁷ Así, el ámbito español demuestra un trato más respetuoso hacia la religión y el cristianismo y elude los elementos cómico-burlescos e irónicos tan frecuentes en nuestro texto italiano y que de manera tan reiterada, ponen en tela de juicio el actuar de los héroes, según los estrictos ideales caballerescos. En este aspecto radica la originalidad del poema haciendo que la presencia central y vertebradora de la obra sea el amor, e insistimos, sólo el amor, será el que ejerza una fuerza todopoderosa que maneje los designios de los personajes y, desde este punto de vista, podemos hablar de una creación renacentista, en la que el héroe decide sus pasos sometido a intereses puramente individualistas, descuidando su misión político-religiosa y buscando la satisfacción personal, bajo el lema *armi et amori*.

2. HISTORIAS INTERCALADAS

La técnica del entrelazamiento consiste en el relato de una, dos o más historias pertenecientes a personas o situaciones diferentes y ocurridas en espacios distintos, en la mayoría de las ocasiones en tiempos simultáneos,

⁷ Javier Gómez Montero, "Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas del Morgante en prosa y del Orlando Innamorato", en *Actes du XVIIIe. Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Dieter Kremer (ed). Univ. de Trèves (Trier), 1986. Tübingen, Max Niemeyer, Vol. VI, 1988, pág. 365.

contada-contadas interrumpidamente, para ser recogida-recogidas en la detención siguiente.⁸

Como todos sabemos, el siglo XIII inaugura con Chrétien de Troyes, el gusto por la multiplicidad de elementos en la trama narrativa a través del entrelazamiento de historias, técnica que va a durar hasta Boiardo y Ariosto en la literatura italiana y hasta el Amadís y sus continuaciones en la castellana. Las variedades de esta técnica son múltiples y bien estudiadas por expertos en la materia.

Sabemos pues, que esta técnica sirve para organizar el relato desde la variedad, para confrontar comportamientos de personajes, destacando paralelismos, contrastes, simetrías de aventuras y sobre todo, para suspender el sentido del relato, creando de esta forma, continuas expectativas en el lector u oyente. El auditorio es en nuestra obra, un elemento de primordial envergadura porque en virtud de su existencia, el narrador utiliza todos aquellos elementos de carácter oral que ya habíamos comprobado en gran parte de la cultura medieval. El *Orlando Enamorado* se enmarca así, en una literatura de consumo, y este aspecto se comprueba a través de las formas de oralidad recitativa presentes en el poema como: redundancia, deixis y otras señales discursivas. Boiardo utiliza las principales características de la técnica retórica del narrador como proemio, exclamaciones, interrogaciones retóricas, invocaciones, hipérbolos, traspasos narrativos, fórmulas ilocutivas y perlocutivas, epílogo, etc.⁹

Las indicaciones de los entrelazamientos o alternancias son necesarias para advertir al oyente que se cambia de tema; para ello Boiardo recurre a un formulismo específico que utiliza de manera muy recurrente en el Primer Libro del *Innamorato*. Así pues, hemos contabilizado hasta 44 entrelazamientos, en veinticinco cantos de los veintinueve que conforman el Primer Libro¹⁰. En algunas estrofas encontramos uno, pero en otras hasta cuatro como en los Cantos II y IV. Para realizarlos acude a las fórmulas verbales o nexos discursivos como: *tornemos* (I,8,3), *dexémoslo* (I,41,3), *dexemos* (II,24,1),

⁸ Juan Manuel Cacho Blecua, "El Entrelazamiento en el Amadís y en las Sergas de Esplandián", *Studia in Honorem Prof. Martín de Riquer*, vol. 1. Quaderns Cremá, Barcelona, 1986, pág. 236.

⁹ Valentina Gritti, *L'Innamoramento de Orlando, dallo spettacolo al romanzo*, Tesis Doctoral, Department of Italian, McGill University, Montreal, octubre 1997, pág. 18.

¹⁰ Gómez Montero contabiliza en el O.I. hasta siete narraciones intercaladas, básicamente historias de adulterio, bizantinas y sentimentales, aunque considerando la técnica desde un punto de vista formal, hemos descubierto que son mucho más numerosas. Vid. "Epistemología poética en el "Furioso" y el "Quijote", *Literatura Caballeresca entre España e Italia (Del "Orlando" al "Quijote")* Gómez Montero, J y B. Köning, (dir.) ed. F. Gernert, SEMYR, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2004, pág 471.

volver quiero (V,16,5), *torno a los que* (XVI,30,8), *quiero tornar agora* (VI,57,3), *tornémonos* (X,10,7), *pero quiero tornar* (XXVIII,28,4), *dexemos el hablar* (XXVIII, 54,1) y semejantes que inauguran un giro argumental, un desplazamiento temporal o espacial y de personajes en el relato. Pero Boiardo va más allá en su creación, con formas más extensas y variopintas: *entanto...esto passava* (I,54,1), *conviene aquí un poco dexarse* (XI,49,5), *volvamos a la historia* (II,4), *agora es menester dexallo, después volveremos a buscarlo* (IV,62), *conviene agora aquí un poco dexarse* (XI,49,5), *yo volveré donde me dexó* (XIX,25,7), *mas al río hay otra guerra* (XIX,35,7), *después diré la cosa en que passava* (XX,11,5), *qu'es menester tornarmos a Marfisa* (XX,40,6), *mas al presente quiero diferiros* (XXI,40,1), *después diré que fue y aún porqué vía* (XXIII,24,5), *agora he de contar otras maneras* (XXIV,15,3), *Turpín d'esta materia se desvía...*(XIII,13,5), etc.

Todas estas fórmulas están insertadas de manera más o menos previsible, según el lector comprueba la máxima tensión o distensión en una acción bélica, amorosa o conflictiva; pero los entrelazamientos se complican en el poema boiardesco con otro tipo de *digressio*, como los llama Curtius¹¹; aludiendo al artificio que imperaba en la Edad Media de dotar al discurso de mayor elegancia. Nos referimos a variaciones más violentas que en el poema se perciben como verdaderas fisuras, ya que obligan al lector a detenerse, a cambiar el registro de lo que lee, para pasar a otra imagen o toma fotográfica, como si de un plano cinematográfico se tratara; y para ilustrar esta idea paso a los ejemplos.

A continuación citaremos las historias intercaladas o contadas que poseen una cierta dependencia con respecto al núcleo argumental, porque previenen, explican o ilustran acontecimientos posteriores que sucederán en los cantos siguientes.

En el Canto VIII encontramos una historia intercalada: la truculenta narración contada por una vieja, mujer de Marquín: este marido añoso se enamora de la joven Estrella, casada con Grifón, quien a su vez es asesinado por Marquín en una emboscada. Su mujer, enterada de la pasión de su marido por la joven, loca de venganza y devorada por los celos, masacra a los hijos habidos con su marido y se los ofrece para comer (aquí atisbamos influencia de la Leyenda del Corazón comido franco medieval, y más claramente aún, la fuente clásica del mito de Medea). Él se los come y más tarde, Estrella le presenta las dos cabezas en una cesta, momento en que Marquín reconoce a sus propios

¹¹ Juan Manuel Cacho Blecua, "El Entrelazamiento en el Amadís y en las Sergas de Esplandián", loc. cit., pág. 240.

hijos. Éste lleno de dolor y arrepentimiento, se ensaña con Estrella degollándola. Más tarde, se produce el nacimiento de un horrible monstruo del cadáver profanado de Estrella, el cual es alimentado por la vieja, quien le arroja a sus enemigos, siendo Reinaldo uno de ellos. Pero el paladín consigue enfrentarse al monstruo con sus propias armas en cruel batalla y se acaba el canto con gran intriga.

Esto sucede en el argumento mientras el narrador nos dice que le conviene terminar, que más tarde relataría el final, pero sorprendentemente al empezar el Canto IX, en la estrofa 4^o, Boiardo fisura el relato para pasar a la fórmula, “*Dexaremos...*”, sumergiéndose en otra escena con Angélica, y retomando nuevamente el episodio de Reinaldo y el monstruo diez estrofas más adelante con la fórmula: “*tornar quiero*”. La alternancia pues, en este caso, se produce en dos saltos narrativos.

Segundo ejemplo: en el Canto XII, el más extenso del Primer Libro, se advierten referencias que se enmarcan en la más pura tradición de la novela bizantina. Es el episodio de Reinaldo, primo de Orlando cuando sube a las ancas de su caballo a la doncella Flordelisa para dirigirse al jardín de Dragontina, y ésta le cuenta una historia de amor (estrofas 4-89). Para sobrellevar el duro cruce de la selva que tenía más de cien leguas de terreno desierto, la doncella se dispone a contarle una historia de la que da fe de ser cierta. Aquí se introduce el famoso triángulo amoroso de Prasildo, Tisbina e Iroldo, en el que el argumento se articula a partir de motivos novelísticos y cuyo desenlace, por cierto, es muy semejante al de las bodas de Camacho en el Quijote ya que la joven Tisbina abandona al esposo, Iroldo, sin que éste contravenga su decisión. El relato se extiende por ochenta y cinco estrofas de las noventa que componen el canto. A este respecto, es el propio narrador quien se excusa reconociendo la excesiva longitud e invitando al lector a que deje de leer la mitad si le pesara el relato; así concluye, que no es necesario leerlo entero:

mas este canto es largo yo asseguro,
y al que le pesara vaya con arte,
la mitad dexa, y lea la otra parte. (I,93, 6-8)

Esta historia intercalada le sirve a Boiardo para adelantar hechos que se sucederán cinco cantos más adelante. Encontramos pues en el Canto XVII al caballero abandonado por Tisbina, quien se convierte en personaje narrador, remitiéndose a un tiempo pasado y, como ya había aparecido previamente, localiza perfectamente la memoria del lector. Cuenta Iroldo, cómo después de la pérdida de su mujer, se pone a vagar por el mundo, y después de caer prisionero de la malvada encantadora Falarina, dentro de otra serie de infortunios, se encuentra en una situación desesperada. Con su relato establece el acicate para

que su interlocutor, Reinaldo, conmovido por sus palabras, eche sobre sí mismo la solución a sus desdichas. Digamos que, la historia contada en el Canto XII, sirve para justificar la aventura de Reinaldo en el XVII, y en éste, la historia contada se inserta en el relato, cerrando unas expectativas abiertas con anterioridad y abriendo nuevas posibilidades: se erige como elemento de transición hacia una nueva aventura y actúa como detonante de una acción posterior¹², cuando el héroe resuelve el conflicto.

Tercer ejemplo: en el Canto XXI, el narrador interrumpe en la estrofa 40 una batalla de Reinaldo y vuelve a otra escena totalmente diversa en la mitad de la estrofa donde Orlando y Brandimarte están en la floresta. Dice que no ha de repetir los hechos por tenerlos el lector en la memoria, sino que simplemente seguirá la historia. Brandimarte es curado de una herida por una doncella liberada de unos gigantes, gracias a una hierba milagrosa. Él cree que se trata de su bien amada Flordelisa, pero al comprobar lo contrario se lamenta de su suerte. La doncella desconocida, para consolarlo, inicia el relato de sus propias adversidades, promoviendo la historia intercalada de su propia vida: la historia de Folderigo y Oldauro, que se extiende por 29 estrofas hasta la 69, cuando la doncella, al ver la impaciencia de Orlando y Brandimarte por salir al desierto en busca de Flordelisa, interrumpe la narración que continuará en el Canto XXII, en la estrofa novena.

En dicha *stanza* la doncella va cabalgando con Orlando, quien le pide que continúe su historia del marido celoso, anciano e impotente que la tenía recluída en una prisión. Cuenta que ella se las arreglaba para ver a su amante Oldauro construyendo un pasaje subterráneo hasta su habitación, donde la pareja finalmente podía conocer las delicias del amor. Oldauro por su parte, teje una estratagema para poder visitar a su amada haciendo creer al anciano marido que se había casado con una dama idéntica a su mujer, es decir, con su hermana gemela. Más adelante el marido engañado es avisado de la burla y jugando con astucia, separa a los amantes llevándose a su mujer por la fuerza. Pero, más tarde, se encuentran con tres gigantes que matan al viejo y la doncella es salvada por Brandimarte y Orlando. La historia ocupa cuarenta y cinco estrofas. Más adelante en el Canto XXV, al volver al relato dejado en el XXII, se sabrá que la burladora del marido viejo se llama Leodilla y que aquél se llamaba Folderigo.

Consideramos que esta fragmentación de la información, dada en las diversas narraciones desmembradas en diferentes cantos, se deba ciertamente a

¹² Emilio José Sales Dasí, "Las "Historias contadas" en el Libro de Caballerías", *Revista de poética medieval*, 7, 2001, pág. 109.

la función oral que tiene la obra en su conjunto, donde el narrador mantiene así la expectación e intriga. Por otro lado, Boiardo en este canto realiza una burla del héroe o según se considere, una sobrevaloración de su amor fiel hacia su amada Angélica, ya que el amante de Leodilla conmina a Orlando a entregársela, cosa que el héroe hace de buen gusto porque su fin es solamente ir al encuentro de su amada. Dice Boiardo:

Que Angélica es su amor, su bien entero
por esto la batalla había storvado
y un año le paresce cada hora
de llegar donde stava su señora. (I, XXV,25,5)

Comprobamos de esta forma, cómo el Conde de Scandiano reincide en la castidad de los héroes, característica de los caballeros italianos, y cuestión impensable en las versiones castellanas del *Innamorato*. Otro ejemplo encontramos en el Canto XIII donde el primo de Orlando, Reinaldo, también rechaza la posibilidad de tomar a la doncella Flordelisa:

...y el buen varón que d'ella no se cura,
estando junto aquella criatura,
él duerme junto d'ella, y no stremesce. (I, XIII, 51, 6-8)

Sin embargo, en esta ocasión, Boiardo acude a una justificación, declarando que esta reacción del paladín se debe al hechizo del que fue objeto en el Canto III, (31-36) cuando bebió de la fuente de Merlín que desenamoraba a los héroes. Aquí se refleja, por cierto, la estela visible de la materia arturiana, ya que mejor le hubiera resultado a Tristán haber encontrado la fuente del desamor, antes que sufrir los suplicios y la muerte por causa de su amada Iseu.

Cuarto ejemplo: en el Canto XIII, (32-48) encontramos otra historia intercalada, pero esta vez, con una variante: el relato se contiene en un libro sujeto a una cadena de oro que ata al caballo: el paladín Reinaldo lo encuentra y lo lee. Allí se contiene la mísera historia de una doncella: se trata del episodio de Albarrosa enamorada de Polindo. Se producen acontecimientos varios de traiciones y chantajes con el personaje de Trufaldino como vengador, quien acaba torturando cruelmente a la doncella ante los ojos del amante. Esta historia leída hace que el paladín se conmueva:

Leyó Reinaldo aquella historia dura
de los ojos gran llanto le caía.
Turbósele en el rostro la figura,
por el estraño caso que leía.
Luego otra vez sobre aquel libro jura
que la crueldad tan fea vengaría. (I, XIII, 49).

Comprobamos cómo la lectura de dicha historia provoca que el caballero resuelva iniciar otra aventura de venganza, preparándolo o anticipándolo a otro enfrentamiento bélico que se narra mediante otro entrelazamiento.

Pero el Canto más interesante para ilustrar nuestro trabajo es el IV, ya que contiene el mayor número de ejemplos que ilustran todo lo expuesto hasta ahora, incluyendo cuatro entrelazamientos y una historia contada que lleva al oyente/lector a historias pasadas, y que ilustran el devenir de lo que se cuenta o lee. Para empezar, en la estrofa 16, verso séptimo, encontramos una fisura, es decir, el rompimiento de la trama argumental, y cuando decimos rompimiento, nos referimos a la brusca interrupción dentro de una misma *stanza*, de lo que se cuenta para pasar a otro tema, personaje o localización diferente. El narrador deja su relato cuando el personaje de Ferraguto interrumpe su duelo con Orlando al saber por boca de una doncella que las huestes sarracenas asedian Barcelona y su propia familia está en peligro; por ello, Ferraguto se interna en la selva. Aquí se corta la escena de manera violenta e inmediatamente, Boiardo se traslada a otro escenario donde Carlomagno prepara sus huestes para la defensa de dicha ciudad, diciendo: “*Mas tornemos a Carlo, qu’a sentido...*”. Se trata de la misma trama, pero con dos personajes y dos escenarios diferentes.

En este segundo plano, el ejército del emperador se prepara para luchar contra Gradaso, que es un invasor de larga trayectoria delictiva, lo cual se cuenta nueve estrofas más adelante, cuando el autor realiza un paréntesis con una historia intercalada de dos estrofas y entrelaza los antecedentes bélicos de dicho caudillo moro, sus batallas victoriosas por España antes de llegar a Barcelona, como para situar al lector/oyente en una situación de gran riesgo ya que se trata de un enemigo duro de vencer. Este recurso sirve de combustible inflamable, si se nos permite el símil, para crear en la mente lectora un ambiente de suspense e inquietud.

Siguiendo la lectura, dos estrofas más adelante, otra fórmula: “*Tornemos a Marsillo a consolarlo...*” encontramos un entrelazamiento débil, ya que no nos apartamos del escenario total del preparativo bélico, simplemente cambiamos de escena. El personaje de Marsillo, rey sarraceno cuñado de Carlomagno, por tanto hermano de su mujer Galerana, prepara a su vez sus huestes, disponiendo las tropas y dando órdenes para el combate. Después de un largo tramo de descripción de las batallas, que se suceden en los encuentros con los diferentes guerreros, y por romper la secuencia que podría resultar tediosa, por incidir reiterativamente en diversos descuartizamientos, heridas, caídas de caballos partidos en dos, armaduras rotas, bestias descuartizadas, figuras sangrantes, crueles paganos que matan con troncos de árboles y demás lindezas, se produce el tercer entrelazamiento: “*...mas agora es menester dexallo, que después*

volveremos a buscallo”, “*atrás contaba ya qu’en Barcelona*”. De esta forma, se traslada la escena a otra localización del mismo conflicto, pero en este caso, con un nuevo cambio de personaje: Grandonio quien defiende la ciudad, volviendo a Reinaldo cuatro estrofas más adelante, con un “... *dexemos estos* ...” entrelazamiento de carácter leve ya que se continúa en la misma historia.

Vemos pues, cómo el autor utiliza la técnica de entrelazamiento para conformar diferentes escenas que van guiando al lector por los caminos de una historia bélica, que de haberse conformado como un relato lineal, resultaría laborioso de entender y falto de dinamismo. De esta forma, Boiardo consigue darle al relato agilidad, cadencia, ritmo y hasta podríamos imaginar colores, como si se tratara de una pantalla cinematográfica.

Seguiremos analizando los dos libros restantes para descubrir hasta dónde Matteo Maria Boiardo fue capaz de llevar a cabo este estilo tan medieval y, salvando las diferencias, podríamos decir tan actual, comprobando al mismo tiempo, si inauguró alguna otra novedad renacentista ya que, no podemos olvidarnos que, aunque se trate de un personaje nacido en la *Chanson de Roland*, este Orlando fue recreado en cuna italiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCESCHI, G e MATARRESE, T. (a cura di) “Il Boiardo e il mondo estense nel quattrocento”, *Atti del Convegno Nazionale di Studi. Scandiano*, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, 13-17 Settembre 1994, Editrice Antenore, Padova, 1998.
- CACHO BLECUA, J.Manuel (coord.) *De la Literatura caballeresca al Quijote*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007.
- CUESTA TORRE, Luzdivina, “Problemas para la edición de las “traducciones” medievales de la “materia de Bretaña”, *Edición y Anotación de Textos*, Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos, A Coruña, 25-28 septiembre 1996. Ed. Carmen Parrilla, Tomo I, pág. 193.
- FRANCESCHETTI, Antonio, *L’Orlando Innamorato e le sue componente tematiche e strutturali*, Olschki Editore, Firenze, 1975.
- GÓMEZ MONTERO, Javier, “Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas del Morgante en prosa y del Orlando Innamorato”, Dieter Kremer (ed), *Actes du XVIIIe. Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Univ. de Trêves (Trier), 1986, Tübingen, Max Niemeyer, Vol. VI, 1989.
- LUCÍA MEGÍAS, J. Manuel, “La Edición de libros de caballerías castellanos: defensa de la puntuación original”, *Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos, A Coruña, 25-28 Sept. 1996*, Ed. Carmen Parrilla, Tomo II.
- PENSENSTADLER, Franz, “Aspetti dell’ideologia caballeresca nell’Orlando innamorato di M.M.Boiardo”, *Literatura Caballeresca entre España e Italia (del “Orlando” al “Quijote”)*, dir.J. Gómez Montero y B. Köning, ed. F. Gernert, Salamanca, SEMYR, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, CERES de la Univ. de Kiel, 2004.
- PETTINELLI, Rosana, “L’Orlando Innamorato e la tradizione caballeresca in ottave, I, Raffroni di personaggi e situazioni”, *Rassegna della Letteratura Italiana*, Serie VII, 71, n° 3, 1967, págs. 383-418.

