

*Transformaciones de la novella
en el romance cavalleresco*
(Orlando innamorato - Mambriano - Orlando furioso)

Javier GÓMEZ-MONTERO
Universidad de Colonia

Aunque la recepción y valoración crítica del *Orlando innamorato* se haya resentido de la mayor fortuna del *Orlando furioso* —la única *giunta* que logró eclipsar a la obra matriz—, en los últimos años se ha reconsiderado la posición clave que, en perspectiva histórico-literaria y también con respecto al *Furioso*¹, ocupa el poema boiardesco. En particular, R. Bruscaqli y D. Alexandre-Gras² han reivindicado la singular contribución del *Innamorato* a la expansión argumental, estilística y temática de los *romanzi cavallereschi* al haber inaugurado, a finales del *Quattrocento*, una fórmula narrativa en consonancia con los exigentes gustos literarios de la corte de Ercole d'Este en Ferrara. Una de las particularidades compositivas específicas del *Innamorato* que, incluso, repercutirá en el *Quijote* a través del *Furioso*³, consiste en la inclusión de novelas breves o relatos que interrumpen momentáneamente el orden principal de la narración, pero sólo muy rara vez (como en el caso de la historia de Prasildo, Tisbina e Iroldo, impresa por separado en 1521) se desvinculan completamente de él y, en general, introducen alguna aventura protagonizada por los héroes del poema; por otra parte, aunque no puedan ofrecer un argumento estrictamente cavalleresco, sirven para caracterizar al personaje que se incorpora a la acción y narra sus propios designios.

¹ N. Harris (1991), P.V. Marinelli (1987), J. Gómez-Montero (1992) y G. Sangirardi (1993).

² R. Bruscaqli (1995: V-XXXIII) y D. Alexandre-Gras (1988).

³ J. Gómez-Montero (1998).

Estos siete relatos plantean problemas críticos que recientemente M. Beer ha acotado en los siguientes términos: «temi e motivi novellistici vengono trasferiti nel registro antirealistico del mondo cortese per il tramite dei cantari novellistici»⁴. Esta justa observación es en gran medida deudora de la concepción de realismo de E. Auerbach (y de su interpretación del *Yvain* y de la novela de Frate Alberto, *Dec.* IV,2)⁵ pues constata, en el *Innamorato*, la convergencia del horizonte cortés y sublime de la aventura caballeresca y la veta, muchas veces cómica, del universo más bien burgués o popular de la tradición novelística.⁶ Pero, además, M. Beer reclama la originalidad estética de los siete relatos del *Innamorato* partiendo de su dependencia de los tres géneros literarios dispares que concurren en su constitución textual: la *novella* en prosa, el *cantare* tradicional y el *romanzo cavalleresco* en sí. Sin embargo, los problemas críticos que plantea la *novella romanzesca* (tal y como, con buen criterio, la denomina M. Beer) no se limitan al *Innamorato* en el que, básicamente, se trata de historias de adulterio y de relatos sentimentales, y sólo las escuetas historias de Stella/ Marchino y Albarosa/Trufaldino —I, VIII.27-52 y XIII.30-45— refieren una *azione cavalleresca illustre*. Se debe considerar este procedimiento compositivo como un fenómeno inmediato de recepción de la literatura clásica en el Renacimiento italiano ya que las formas de intercalación de las novelas breves en el *Innamorato* permiten conjeturar que Boiardo, traductor de Apuleyo y de Herodoto⁷, se inspiró en el *Asno de oro* y en las *Historias* que también incluyen semejantes relatos.

En la misma corte de Ferrara, Francesco Bello, *il Cieco da Ferrara* en el *Mambiano* (1509, si bien redactado hacia 1490) y Ariosto en el *Furioso* (1516 y 1532) asumirán la técnica compositiva de Boiardo al incluir respectivamente siete y trece narraciones de semejante talante en sus *romanzi cavallereschi*. No obstante, Cieco se limita a los temas eróticos (incidiendo en su vertiente cómica), a los personajes burgueses y a los espacios urbanos de la tradición novelística medieval y por eso se las puede definir tipológicamente como *novelle*; sus novelas interrumpen momentáneamente los lances caballerescos y se supeditan a una moralidad o enseñanza expresa y aún vinculada a la cuentística medieval. Bien al contrario, en el *Innamorato* y en el *Furioso*, aun manteniendo en gran medida y en diverso grado elementos novelísticos, el universo

⁴ M. Beer (1992: 143; el artículo ha sido reeditado con ligeras variaciones: 1996). El problema de la convergencia del *cantare* y la *novella* lo han planteado G. Varanini, C. Segre y M. Picone (1989)

⁵ E. Auerbach (1946: 123-140 y 197-223).

⁶ E. Malato (1989: 3-45).

⁷ E. Fumigalli (1988).

plasmado en las novelas y relatos intercalados o bien responde al de la aventura caballeresca o bien las figuras son parte integrante de las acciones principales; además, el sentido de esos relatos no resulta siempre tan explícito como en el *Mambriano* ni se decanta dentro de los límites del segmento narrativo en cuestión, sino en su relación implícita con el primer orden de la narración o con otros episodios del *romanzo*.

Todas las *novelle* apuntadas presentan un argumento erótico cuya transmisión (desde la novela de la antigüedad y a través de la cuentística y novelística medievales) define los rasgos propios de su respectiva constitución textual. Por tanto, para estudiar sus formas específicas de elaboración en cada uno de los tres poemas, es perentorio analizar la génesis de los motivos literarios que articulan el texto y, a continuación, describir el estatuto estético y narratológico de esos episodios tanto dentro de cada poema como frente a la tradición novelística. Se podrán así esbozar las líneas maestras de la evolución narratológica e ideológica de la *novella romanzesca* en los tres poemas —que asientan las bases para la utilización de ese principio compositivo durante todo el *Cinquecento*⁸— realizando un análisis sistemático que ponga de relieve, respectivamente, si predominan elementos realistas o fantásticos, si los elementos eróticos se supeditan a una intencionalidad cómica o heroica, si las figuras están arraigadas en la tradición novelística o caballeresca y, por último, qué función específica desempeñan las novelas en el respectivo entramado argumental de cada poema. Estas cuestiones se abordarán mediante un cotejo de tres *novelle* de cada poema que, cada una con rasgos propios, son variaciones de una consuetudín tradicional del *triangle erotique*: el viejo marido celoso que es burlado por la joven esposa y su amante⁹.

I. El *Mambriano* contiene siete episodios intercalados que albergan los elementos constitutivos de la *novella* en prosa y que como tales fueron estudiados por G. Rua¹⁰. Basta limitarse a la del octogenario «uomo togato» ateniense Agrisippo, casado con la joven Lippomena (XV.82-XVI.90), para comprobar la total ausencia de aventuras y del ambiente cortés característicos de los relatos caballerescos. Además, el episodio aparece completamente aislado de la acción que lo enmarca (es un mero paréntesis) y se subordina a ésta en

⁸ Vid. las aproximaciones a la cuestión de L. di Francia (1925: I, 507-576 y II, 252-272), H. Hauvette (1927: pp. 188-213) y A. Franceschetti (1989).

⁹ Las páginas siguientes son un resumen de un análisis más exhaustivo (J. Gómez-Montero: 1997). Con respecto a la tradición del *viejo celoso* en la novelística hispánica, vid. J. Gómez-Montero (1998a).

¹⁰ G. Rua (1888).

la medida en que la narración se entiende como un ejemplo burlesco dirigido al ya anciano guerrero pagano Pinamonte que, en el trascurso de una guerra, se ha enamorado de la joven hermana de Rinaldo. El argumento es el siguiente:

El viejo celoso encierra a su mujer en una torre junto al mar hasta que, un buen día, es descubierta por un joven noble que, tras haber herido a uno de los delfines que arrastran el carro de Neptuno, es blanco de la ira de los dioses. Filomense sucumbe a su belleza y, a punto de morir, desvela a su madre el motivo de su enfermedad por lo que ésta engaña a Agrisippo confiándole en un arca un tesoro para que lo guarde en la torre. Allí se esconde Filomense y, así, los jóvenes se aman apasionadamente hasta que Agrisippo, roído por las sospechas, somete a su mujer a un juicio de Dios ante la «pietra della verità». Filomense, sin embargo, disfrazado de loco, consigue antes tocar a Lippomena en público y así la joven puede jurar: «infora costui / e 'l mio marito al mondo non conosco / uomo verun» (XVI, 88, 1-3)¹¹. La joven es exculpada mientras que su marido es recluido en la torre donde muere y la pareja contrae matrimonio.

El texto se genera a partir de motivos literarios documentados en colecciones de *exempla* medievales y, así, G. Rua determina, como fuente directa, un *volgarizzamento* del *exemplo Inclusa* contenido en el *Libro dei Sette Savi* señalando, además, otros temas, como el de la piedra de la verdad, presentes en *novellieri* de hasta finales del XVI¹². También los personajes, la ambientación urbana y la rápida sucesión de los acontecimientos (excepto las escenas protagonizadas por los dioses) se ajustan a los paradigmas de representación característicos de la *novella*. Sin embargo, sólo escasos pasos de la acción se atienen a los principios de una representación realista (el primer lance pasional, p.ej., es propiciado por unos negocios que retienen al marido toda la noche en la ciudad, XVI.53) y, además, se ridiculizan varios temas artúricos y mitológicos: el juramento de la reina Isolda ante el rey Marco y su corte, p. ej.¹³, se incorpora ahora a un contexto burgués para provocar el desenlace cómico del episodio y, por otra parte, la excitación de la joven al descubrir el rostro de Filomense en el arca abre las puertas a una sabrosa parodia de la fábula de Pigmalión. Leyendo las letras doradas que dicen «Per tuo amor mi struggo e moro» (XVI, 56.5), entre lágrimas, la joven exclama:

Pinto non ti vorrei, caro signore,
ma in quella forma che il ciel ti nutrisse;

¹¹ Cito por la edición de G. Rua: *Cieco da Ferrara* (1926).

¹² G. Rua (1888: 65-83). El texto ha sido editado por A. Mussafia (*Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, LVII, pp. 37 ss); *vid.* C. Searles (1907).

¹³ Bérout (1958), vv. 4197-4216.

[...]

O sacra dea, perchè non mi concedi
 quel che a Pigmalion già concedesti?

(XVI, 57.3-58.2)

Entonces, y en buena lógica, Filomense se presenta como enviado de Venus (58.5). Al reelaborar argumentos mitológicos —algo usual en los *romanzi cavallereschi* contemporáneos¹⁴— Ciego apuesta por darles una nueva función que subraya la dimensión cómica del episodio aun a costa de trivializar los argumentos y así, también con ocasión del *consilium deorum* que precede al castigo de Filomense por haber dado al traste con su excursión marítima (XV.99-XVI.13), se centra en los efectos cómicos que provoca el altercado entre unos dioses rencorosos que no se ponen de acuerdo sobre a quien corresponde la venganza. Estas octavas, sin mayores pretensiones estilísticas como el resto del episodio y aun del poema, adecúan tales escenas al tratamiento burlesco de la figura convencional del viejo cornudo. Así, el narrador recurre al estilo ínfimo de los *fabliaux*¹⁵ y de la *farce* para subrayar la fealdad del decrepito anciano:

E col fiato sonava a tutte l'ore
 il corno, e mai non gli mancava il vento;
 sempre alla bocca avea bavose schiume...

(XV, 86.5-7)

Pero igualmente, en la descripción de la *Veneris copula*, la representación ahonda en esa tradición cómico-realista dando cabida a expresiones eufemísticas corrientes también en la novelística tardomedieval. Así, la escena se describe en los términos de una justa caballescica:

[Sc. Filomense] in men d'un ora ruppe quattro lanciae.

[...]

Costui per satisfare a la sua amancia
 spronò il cavallo e corse un'altra lancia

(XVI, 62.8 y 65.7-8)

Si el anciano había encerrado a su esposa tras 32 puertas, ahora el joven — convertido en «cavalier perfetto» (72.6)— la recompensa durante 32 jornadas hasta que, por fin, agotado («il caval non potea più alzar la testa», 72.8), su

¹⁴ R. Alhaique Pettinelli (1975) y E. Baruzzo (1983).

¹⁵ Ph. Ménard (1983: pp. 147-165).

miembro se entrega a un «melancólico riposo» (74.6). En estos y otros casos, Ciego incide en las facetas cómicas y obscenas de un lenguaje metafórico ampliamente documentado en la tradición burlesca medieval y renacentista.

A la tradición novelística se remontan, en efecto, esas perífrasis obscenas o que, por lo menos, operan con imágenes groseras, si bien el propio Boccaccio las utiliza con frecuencia no sólo en el *Decameron* (p.ej., metáforas relacionadas con cabalgar en la *novella* de Masetto de Lamporecchio, con el oficio del tejedor en la de Paganino da Monaco y, en general, otras asociadas a las labores de cocina con el mortero o el almirez), sino también en sus poemas de argumento mitológico en *ottava rima*: Si en el *Ninfale fiesolano* (309-311)¹⁶ aparece la variante obscena, en el *Filostrato* (III, 21 s.) y en otras novelas del *Decameron*, por el contrario, prevalecen metáforas eufemísticas más livianas o, incluso, elegantes y de índole elegíaca. Ya la obra de Boccaccio alberga, por tanto, las dos posibilidades que concurrirán en el *romanzo cavalleresco*: la alternativa elegíaca que prefiere perífrasis eufemísticas en el registro pertrarquista (como la cópula de Ricciardetto y Fiordelisa en Zaragoza, narrada en el *Furioso*, XXV.68-69) y la variante obscena que aparece no sólo en el *Mambriano*, sino también en otros *romanzi* como el *Libro della Regina Ancoira* (1479) o el *Rinaldo furioso* (1526)¹⁷. Estos esquemas de representación, por tanto, son comunes al *romanzo cavalleresco* del tardío *Quattrocento* y a la novelística, pues también autores como Sercambi y Masuccio Salernitano prefieren, en esas escenas eróticas, rodeos eufemísticos con descripciones groseras.

Resta consignar que, en las siete *novelle* en verso del *Mambriano*, los personajes responden a tipos preconcebidos y los temas y motivos básicos también se remontan a la cuentística medieval. De acuerdo con esa tradición, no sorprende que el cuento de Agrisippo y Lippomena desemboque en una *beffa* —como suele ocurrir en las *novelle* con un cornudo como protagonista— y los jóvenes amantes consigan burlar astutamente al marido hasta que, resignado, muere en la torre:

¹⁶ «Quivi l'un l'altro basciava e mordeva, / e stringean forte, e chi le labbra prende: / - Anima mia! - ciaschedun diceva. / -All'acqua, ché il foco s'accende! - / Macinava il mulin quanto poteva, / e ciaschedun si dilunga e distende: / - Attienti bene! Omè, omè, omè, / aiuta aiuta, ch'i' moio 'n buona fé! - / L'acqua ne venne, e 'l foco fu ispentò, / il mulin tace, e ciaschun sospirava...» (vv. 310.1-311.2) (G. Boccaccio: 1965).

¹⁷ J. Gómez-Montero (1993). Estas obras habría que adscribir las a aquellos «romanzi a basso livello» que M. Beer distingue de la «epica d'arte» (el *Morgante*, el *Innamorato* y el *Furioso*, 1987: 137-206).

—O Lipomena mia fida consorte,
 le cose nostre vanno ben, sì, sì.
 [...] Sì, sì;
 [...] e col pugno si diede
 tanto nel petto replicando il sì,
 che l'anima dal corpo si partì.

(XVI, 94.2-95)

En esta misma línea, cuando Carminiano, el narrador y compañero del anciano guerrero pagano Pinamonte, concluye su relato, en el orden principal de la acción, se explicita la función de la *novella* como *exemplo*: el narrador increpa a Pinamonte para que se vea retratado en Agrisippo («Specchiati in questo essemplio», XVI, 97.1) para no continuar siendo objeto de las burlas de los caballeros cristianos que le rodean. Por tanto, el relato cumple una función meramente subsidiaria con respecto a la principal y, narrativamente, no es en absoluto necesaria: se trata de un *exemplum* que, argumentalmente, desborda el contexto de la aventura caballeresca y, por el contrario, se ajusta a la tradición novelística aunque incorpore temas (como los mitológicos) y esquemas de representación (como la alternativa más grosera en las escenas eróticas) también consagrados en los *romanzi cavallereschi*. La intencionalidad del *exemplo*, no obstante, y precisamente en contraste con el orden heroico de la acción principal, se agota en la dimensión cómica del relato. El carácter ejemplar del cuento de Carminiano —en consonancia con otras formas breves de la narración medieval— justifica su inclusión y, en esa misma medida, la *novella* se limita a esos pocos aspectos sin problematizar el mundo representado: su unidimensionalidad —ajena incluso muchas veces a la *novella* boccacciana¹⁸— excluye toda forma de focalización del texto y echa a perder el virtual potencial metaficcional que alberga la estructura de la *narratio* operante en otros momentos del poema¹⁹. Estos presupuestos narratológicos cambian radicalmente en las novelas intercaladas del *Innamorato* en el que, a pesar de haber sido publicado unos años antes (1483), ya aparece la constitución irónica del acto de narrar y otros procedimientos de subjetivación del relato como, p.ej., en la *novella* de Leodilla (1, XXI.48-XXII.56).

II. Después de que Orlando y Brandimarte han liberado a Leodilla del poder de tres gigantes, ésta, antes de contarles cómo cayó en sus manos, les

¹⁸ H.-J. Neuschäfer (1969).

¹⁹ F. Penzenstadler (1987).

advierte que su historia es como la de muchas otras mujeres que burlaron a sus maridos:

–D’ognor che senti racontare
de alcun vecchio marito beffa nova,
tientela certa, e non chieder più prova.
Perché tante ne sono fatte nel mondo,
strane e diverse, come aggio sentito,
che per vergogna già non me nascondo
se anch’io ne feci un’altra al mio marito.

(I, XXII, 10.6-11.4)²⁰

La muchacha confiesa haber engañado a su marido y que no se avergüenza en absoluto. Al mismo tiempo, la narradora refracta su relato al proyectarlo suspicazmente sobre los innumerables cuentos de maridos cornudos de modo que, narratológicamente, la ficción se superpondrá a tantas otras semejantes. Por otra parte, la integridad del acto de narrar se va a poner en entredicho cuando Leodilla, al cabo de un rato, interrumpa su discurso tras comprobar que los dos caballeros apenas le escuchan por estar más pendientes de cualquier aventura que les pueda suceder (XXI, 70.8)²¹.

A pesar de que Leodilla había hilvanado su relato justificándolo como muestra de las insidias que tiende la Fortuna y para consolar a Brandimarte (XXI, 48.8-49.2), éste no le presta la menor atención («io non ho inteso ciò che detto m’hai», XXI, 70.8) y se distrae pensando en su Fiordelisa a quien creía haber salvado de los gigantes (XXI, 42-47). De hecho, cuando Leodilla se calla por esos motivos, el texto retorna al orden principal de la acción para referir brevemente el destino de Fiordelisa (XXII, 1-9.4). Estos datos permiten comprobar que, en el *Innamorato*, la *narratio* responde a una operación lúdica que deja entrever las formas de constitución de la ficción y que hace depender el mismo objeto de la narración de las leyes irónicas que definen la constitución textual. Así, la ejemplaridad del relato esgrimida por Leodilla queda también en suspenso y, como en otros casos semejantes en el *Innamorato* (los relatos de Fiordelisa y Doristella, I, XII, 4-89 y 2, XXVI, 20-53-4), se supedita a la mera función de entretener a los caballeros andantes (Orlando le había rogado les contase sus desgracias)²². Narratológicamente, las indicaciones de Leodilla

²⁰ Cito por M.M. Boiardo (1995).

²¹ M. Beer (1992: 149-151).

²² «Acciò che men te incresca il camminare / [...] / una novella te voglio contare» y «parlando s’acurta il camino», I, XII, 4.1-3 y 2, XXVI, 20.8). V. Branca alude a la tradición del narrar novelas o cuentos mientras se cabalga [G. Boccaccio, 1992³: 717] y, de hecho, Boccaccio parodia ese convencionalismo en VI,1.

anuncian al lector la alteración de la linealidad del texto y la inclusión de un segmento narrativo ajeno al orden principal de la acción.

Si estas observaciones manifiestan ya la compleja estructura narrativa del *Innamorato* en comparación con el *Mambriano*, también la historia de Leodilla excederá ampliamente el carácter de unidimensional de la *novella* de Agrisippo y Lippomena. El argumento de la *novella* de Leodilla consta de dos bloques que sintetizo a continuación:

Cuando el joven Ordauro y el sexagenario Folderico piden a Leodilla por esposa, ésta —veloz atleta— decide contraer matrimonio con quien la venza corriendo. Deseando al «biondo», «bello», «ricco» y «ben membruto» Ordauro (XXI, 51.6-52.8), se mide primero con el viejo, que aparece con una bolsa en la que oculta tres manzanas de oro que arroja entre los arbustos cada vez que Leodilla le adelanta y, así, la consigue.

Boiardo lleva a cabo una adaptación muy *sui generis* del episodio de Atalanta (*Metamorfosis*, X, 560-707) pues asume sólo algunos motivos²³ que, además, varía y enmarca en un contexto argumental netamente cómico en detrimento de los elementos psicológicos en que incidía Ovidio. En las *Metamorfosis*, Atalanta rechaza todo vínculo matrimonial hasta que la belleza de Hippomenes y las manzanas de Venus rompen su inicial resistencia («adspicit et dubitat, superari an vincere malit», X, 610)²⁴; además, el episodio culmina trágicamente con la transformación de los amantes por olvidarse de presentar ofrendas a la diosa que les había favorecido. En el *Innamorato*, en cambio, Leodilla sucumbe al engaño y así cavila vengarse drásticamente del vencedor de la prueba asignándole en su imaginación una cimera con dos cuernos desproporcionados:

Ché mai non intrò a giostra cavalliero,
né a torniamento per farsi vedere,
che avesse in capo tanto alto cimero,
come io farò di corne al mio potere.
(XXI, 68.1-4)

La competición atlética, por tanto, abre paso a un carrusel de *beffe* con los papeles cambiados de modo que, en la perspectiva narrativa, dominarán los elementos cómico-burlescos como se decanta en la transformación que, funcionalmente, sufre el motivo de las manzanas de oro: el don de Venus a Hip-

²³ C. Zampese (1994: 154-159).

²⁴ Cito por P. Ovidius Naso (1977).

pomenes —consolidado atributo de la divinidad en la mitología— se convierte en un objeto ridículo que acentúa la discrepancia entre el atractivo Ordauro y el viejo que irrumpe en escena sobre una mula y con las espaldas cargadas:

Venne il vecchiardo sopra ad una mulla,
e de alto carco se mostrava stanco;
una gran tasca aveva del lato manco.

(XXI, 59.6-8)

Si Ciego mantenía en un nivel independiente esquemas episódicos de las fábulas clásicas y los utilizaba (*deus ex machina*) para encadenar los acontecimientos de la *novella*, Boiardo integra coherentemente los requisitos mitológicos en un único orden narrativo de factura por completo novelística y se preocupa del principio de verosimilitud que cabría esperar en una narración de corte realista. Y es que el «realismo» de la *novella romanzesca* se limita a unas mínimas pinceladas de circunstancias cotidianas sobre las que se erige el cañamazo de la acción; y si en el *Mambriano* esa ambientación no perdía consistencia durante todo el episodio, Boiardo está dando cuerpo a un argumento novelístico y adaptándolo a las leyes que rigen la narración fantástica del *romanzo cavalleresco*. Este aspecto se pone aún más de manifiesto al analizar el segundo bloque textual del episodio que se puede resumir así:

Folderico encierra a su mujer en una torre junto al mar y la rodea allí de toda clase de riquezas «fuor de il piacer che si prende nel letto» (XXII, 16.3). En las cercanías Ordauro compra un castillo y traba amistad con Folderico, pero excava un pasadizo subterráneo que conduce a la cámara a Leodilla. Tras varias jornadas apasionadas, un día, Ordauro se la lleva consigo y se la presenta al viejo como hermana de Leodilla. Aunque Folderico desconfía, no consigue confirmar sus sospechas y, por fin, la pareja se despide de él llevándose su tesoro. Cuando Folderico retorna a la torre constata el engaño y, bien armado, los vuelve a alcanzar. Se apodera de Leodilla pero, acto seguido, se la arrebatan los tres gigantes.

También en esta ocasión Leodilla debe interrumpir su relato porque los caballeros fijan su atención en el Ciervo de la Maga del Tesoro que se cruza en el camino, y así es el narrador del orden principal quien debe concluir, en estilo indirecto, el relato de las penas y alegrías de Leodilla. Este detalle deja traslucir de nuevo la concepción irónica del acto de narrar en el *Innamorato* que ahora supone meramente una operación virtual («li voleva raccontare / come [...] / e come...», 56.3-5) y, de hecho, el lector conoce ya los acontecimientos (los gigantes matan a Folderico pero, poco después, Orlando y Brandimarte liberan a la joven). Además, ya está consumada la función estructural

del relato, es decir, la introducción de Leodilla (que resultará ser hermana de Brandimarte, ambos hijos del rey de las Islas Lejanas, 2, XIII.46) y su caracterización como mujer dotada de una vigorosa libido (que, en una divertida escena —XXIV.12-17—, la noche siguiente le llevará a desear a Orlando). Por tanto, la conexión entre la historia de Leodilla y el orden principal de la acción legitima su inclusión mediante la técnica del *entrelacement* y, en ese sentido, tanto el episodio como el personaje se integran orgánicamente en la trama del *romanzo cavalleresco*.

La arquitectura del relato se apoya en una red de motivos arraigados en la tradición novelística. El estudio pormenorizado de las fuentes revelaría que las diferencias existentes entre los episodios de Agrisippo y de Leodilla en cuanto a la configuración del *triangle erotique*, se deben a que el texto del *Innamorato* se remonta a una versión del *exemplo Inclusa* posterior al hipotexto de la *novella* del *Mambriano*. En efecto, Boiardo asume buena parte de los motivos (como el del castillo, el del túnel y el de la amistad de los rivales) del canto X de un *cantare novellistico*²⁵ de bien entrado el *Quattrocento* (la *Storia di Stefano*)²⁶, al tiempo que los amalgama con otros motivos también tradicionales (como el de las dos hermanas ya presente en el *Miles gloriosus* plautino, IV.1) y, finalmente, imbrica la trama en el universo fantástico de la aventura caballeresca.

No obstante, partiendo del estereotipo de la cuentística medieval, Boiardo confiere a sus figuras rasgos individuales en la medida en que el viejo es astuto, Ordauro audaz aunque despreocupado y la joven es ingeniosa, impulsiva y algo imprudente. El *Innamorato* abandona así el estrecho molde narrativo del *cantare* y hace acopio de los esquemas de representación más sutiles que ya Boccaccio había desarrollado en el *Decameron*: Igual que Bartolomea Gualandi, desengañada por la inapetencia sexual de su viejo marido (un juez), se había entregado al fogoso corsario Paganino da Monaco («di dì e di notte ci si lavora e battecisi la lana», II,10)²⁷, Leodilla se deja arrastrar por su deseo y pronto confiesa satisfecha:

²⁵ Asumo el término acuñado por M. Bendinelli Predelli (1983).

²⁶ Cuenta 28 octavas y fue editado por P. Rajna (1880).

²⁷ Cito por G. Boccaccio (1992³: 311). El proceso educativo que precede a la decisión de las dos muchachas es idéntico: Si Bartolomea justifica su adulterio ante el viejo marido («voi dovevate vedere che io era giovane e fresca e gagliarda, e per conseguente cognoscere quello che alle giovani donne, oltre al vestire e al mangiare, benché elle per vergogna nol dicano, si richiede», pp. 310-311), Leodilla fustiga la insuficiencia erótica de su marido: «Ed essendo io fanciulla e tenerella, / me avea gabata con menzogna e zanza, / dandomi intender con festa novella, / che sol baciando e sol toccando il petto / de amor si dava l'ultimo diletto» (XXII, 25.5-8). Estas citas delatan un aspecto común al arte novelístico de Boccaccio y Boiardo: el interés por la representación del deseo femenino.

Noi cominciammo il gioco a mano a mano;
 Ordauro era frezzoso e di gran nerbo,
 sì che al principio pur mi parve strano,
 come io avessi morduto un pomo acerbo;
 ma nella fin tal dolce ebbi a sentire,
 ch'io me disfecì e credetti morire.

(XXII, 26.3-8)

Estos versos se atienen al paradigma más elegante en la representación de la *Veneris copula*. Y es que los elementos cómicos menos sutiles se reservan ahora para la descripción del viejo celoso que —acordándose de las maquinaciones seductoras de Júpiter— desconfía del viento, de sol, de los pájaros..., y examina el sexo de las pulgas y las moscas (cf. XXII, 17 y 20). Este tipo de alusiones son ciertamente comunes al *Decameron*, al *Mambriano* y al *Innamorato* —lo que revela la ascendencia novelística de los episodios aquí tratados—, pero Boiardo estructura de forma mucho más dinámica su episodio como una sucesión de *beffe*. Al competir los tres personajes en «ingegno e sotigliezza» (V. 29.8), «malizia» (54.6-7 y 67.4), «sagezza» y «prudenza» (XXII, 22.5-8 y 35.2-4), el texto encadena una serie de divertidas burlas, crea suspense alternando las suertes, polariza el conflicto y lo dramatiza combinando diálogos y la escenificación diegética. También, retóricamente, el episodio es buen exponente del arte narrativo boiardesco pues el texto da cabida a los diferentes registros del poema caballeresco de aliento paródico²⁸: el lenguaje coloquial, el estilo elevado de la expresión enfática y los comentarios elegíacos del narrador. Lejos quedan, pues, las ramplonas octavas del *Mambriano*.

De acuerdo con esa relativa complejidad, el episodio carece de ejemplaridad explícita (sería ilegítimo reducir su sentido a la crítica del ansia de riquezas de Leodilla)²⁹, aunque sí cabe observar alguna constante semántica que confiere cierta organicidad al episodio en su conjunto. Como criterio decisivo para la construcción del sentido se destaca la recurrencia del tema del engaño —el mecanismo más elemental en la actuación de los personajes— y la suerte alternante de los designios que Fortuna depara tanto a la narradora como al narratario (Leodilla y a Brandimarte). Leodilla finge ante su padre acatar su voluntad, pero impone condiciones que favorecen la suya (XXI, 55.1-2), y luego simula otra identidad; entonces Ordauro hace creer a su rival que se engaña («in vista t'inganna il semiante», 36.3), pero al final es él el engañado

²⁸ K.W. Hempfer (1976).

²⁹ F. Battera (1987) y considérense las apostillas de M. Beer a la tesis de Battera (1992: 157-158).

(«Folderico avea fatto ad inganno / quel giovanetto e quel ladron venire», 52.6-7).

En definitiva, éxito y fracaso de los planes de los personajes —y también sus estratagemas— dependen de los caprichos de Fortuna. En este sentido, la pulsión erótica de la joven, la inestabilidad de los bienes materiales, lo precario de la felicidad y también la suerte alternante de la acción se sitúan en un contexto moral-filosófico cuando, para legitimar su relato solidarizándose con el destino de Brandimarte, Leodilla alude a la Fortuna:

—Molto me increbbe di tua aversitate,
e debbo avere assai compassione,
perché a dolermi teco aggio cagione.
E vo' che intendi se le cose istrane
son date ad altri ancor dalla Fortuna.
[...]
perché cognosci a quel che èmmi incontrato,
che anzi alla morte alcun non è beato.
(XXI.48.6-50.8)

La argumentación de Leodilla confiere una dignidad trágica al episodio que supedita la dimensión cómica de la narración a una concepción de la voluntad y actuación humanas en directa dependencia de la imprevisible Fortuna. El «umanesimo romanzesco»³⁰ de Boiardo escenifica ese elemental conflicto entre el individuo y las fuerzas que se sustraen a su control. Este aspecto ideológico, clave para la interpretación del episodio, es una característica básica del universo ficcional que despliega Boiardo en el *Innamorato* y se plasma en la arbitrariedad de la suerte que afecta a los caballeros, en el desarrollo contradictorio de la trama argumental y en el incierto desenlace de las aventuras³¹. Pero también la *novella* de Leodilla pone de manifiesto que la operación narrativa y el texto mismo están sujetos a ese precario equilibrio. En suma, en el *Innamorato*, tanto la *narratio* como el mundo representado se asientan sobre fundamentos muy lábiles.

III. También la acendrada voluntad compositiva que estructura el ingente material narrativo del *Orlando furioso* sugiere la solidez de un orden novelesco cuya estructura resulta, no obstante, tan sutil como la del acto de narrar. De hecho, Ariosto no sólo asume y continúa el tejido argumental del poema boiardo, sino que radicaliza los principios que articulan la *narratio* y acota dife-

³⁰ G. Ponte (1972: 79-102).

³¹ A. Franceschetti (1975: 161-228).

rentes opciones simultáneas para interpretar la andadura de la ficción³². El *Furioso* contiene 13 novelas o relatos intercalados, pero en ellos, al imponerse abiertamente la dimensión heroica de la aventura caballeresca propia del orden principal de la acción, los elementos «realistas» inherentes a la tradición novelesca se reducen a la mínima expresión. En particular, en el *Furioso* se deben distinguir dos tipos de narraciones intercaladas. Por una parte, se cuentan tres historias de adulterio narradas por un personaje marginal —las *novelle* de Astolfo y Giocondo (en el canto XXVIII, 4-74), la del «nappo d'oro» y la de Adonio (XLIII, 11-46 y 72-143), precisamente las tres que reelaboró Lafontaine al incluirlas en sus *Contes et Nouvelles en vers*)—, pero ninguna tiene por objeto la *beffa* en sí misma sino, más bien, el desenfadado adoctrinamiento moral de alguno de los protagonistas. Además incorporan elementos fantásticos y la compleja constitución del sentido erosiona la carga festiva de los elementos cómicos. La ironía ariostesca es el dispositivo que relativiza el eventual significado ejemplar de estas *novelle*: si a las dos primeras les precede una declaración sobre la debilidad de la mujer³³, las dos últimas exponen casos de celos (masculinos) desproporcionados y, en la tercera, la codicia corrompe a Adonio hasta el punto de acceder a la cópula con un hombre de color. El sentido de estas *novelle* es problemático y, en realidad, se constituye a nivel meta-narrativo teniendo en cuenta las discrepancias y contradicciones que plantean sus sutiles vínculos en el entramado textual³⁴.

Por otra parte, el *Furioso* da cabida a diez relatos intercalados —pero perfectamente ensamblados en el *continuum* narrativo— que refieren acciones heroicas. Se puede tratar de una típica aventura (como las historias de Ginevra, Olimpia, Isabella y Marganorre), o de la explicación de una costumbre caballeresca (p.ej., en las historias de las «*donne omicide*», de Lucinda y de la «*Rocca di Tristano*») o de una venganza o castigo (como en el caso de Gabrina y la de Lidia). Esta *azione cavalleresca illustre* está siempre sazónada con elementos fantásticos y los relatos constituyen la antesala o el colofón de una aventura desarrollada en el orden principal de la narración; la historia en sí, generalmente y como la de Ginevra (IV.54-VI.16), se descompone en dos segmentos, es decir, en una relación del protagonista o de un iniciado a algún caballero, y en su desenlace ya perteneciente al primer orden narrativo. Ambos tipos de narraciones dilatan el registro estilístico, argumental y semántico de la obra y plantean

³² Problemas concernientes a la interpretación del *Furioso* los ha estudiado K.W. Hempfer (1987).

³³ «*Mai donne pudiche / non si trovano*» (XXVIII, 138.6-7) y «*ogni donna è molle*» (XLIII, 6.1). Cito por L. Ariosto (1982).

³⁴ K.W. Hempfer (1982).

conflictos que se resuelven, en general, de forma ambivalente y contrastándolos en el marco que impone la lógica autónoma de la ficción³⁵. En efecto, la peculiar estructura del *Furioso* integra en el cuerpo de la narración ambos tipos de narraciones intercaladas que hacen acopio tanto de argumentos y motivos tradicionales de la novelística y de la literatura caballerescas tardomedievales como de los respectivos temas convencionales. No obstante, la ironía ariostesca problematiza su representación recurriendo a un intrincado haz de relaciones inter e intratextuales³⁶. También estos casos verifican la tesis de K.-W. Hempfer de que el problema de la constitución del sentido en el *Furioso* es objeto de la propia representación³⁷, como, p.ej., ocurre en el episodio de Ginevra.

Su primer segmento (el relato de su camarera Dalinda, V, 4-74.6) precede a una aventura de Rinaldo que, como *chevalier errant* en Escocia, llega a una abadía cuyos monjes le exhortan a asumir la defensa de la princesa Ginevra sobre quien, acusada de adulterio, se cierne la amenaza de la pena capital. Cuando el narrador y los monjes arremeten contra «l'aspra legge di Scozia, empia e severa» (IV, 59.1), Rinaldo polemiza abiertamente contra ella («e dirò che fu ingiusto e matto / chi fece prima li statuti rei», 65.6-7) y defiende la autodeterminación de la libido femenina (IV, 63-67.4). Así pues, la aventura de Rinaldo implicará su rechazo de un orden establecido que, p.ej., en la novela sentimental castellana *Grisel y Mirabella* no se pone en entredicho³⁸ y que, en el *Amadís de Gaula* (cfr. cap. I), aunque se tilde de injusto, narrativamente no llega a cuestionarse. La constelación de personajes y el argumento del episodio, que resumo a continuación, pertenecen al acervo más convencional de la literatura caballerescas:

*Rinaldo se cruza en el bosque con una doncella a punto de ser asesinada por orden de su amante. Una vez liberada, es la camarera de Ginevra quien cuenta a Rinaldo cómo, a ruegos de su amante el duque Polinesso —ansioso de destruir la feliz relación entre Ginevra y el caballero italiano Ariodante—, se prestó a intrigar contra la pareja en los siguientes términos: Polinesso se jacta ante Ariodante de que Ginevra le ama y, para comprobarlo, le incita a acudir de noche al jardín donde, con Dalinda vestida con las ropas de Ginevra, simula un *rendez-vous* lascivo entre él y la princesa. Ariodante, despechado, abandona la corte y, un buen día, un caminante trae la noticia de la muerte del desesperado Ariodante tras haberse arrojado al mar. Su hermano Lurcanio, testigo de la cita, acusa entonces públicamente a la princesa, cuya honra debe ser reestablecida por un mantenedor.*

³⁵ K.W. Hempfer (1987: 228-243).

³⁶ Un estudio de F. Penzenstadler (1989) lo ejemplifica a partir del episodio de Olimpia.

³⁷ K.W. Hempfer (1989: 298).

³⁸ B. Matulka (1931: 55-71 y 189-195).

«Ve' come Amore ben chi lui segue tratta!» (V, 74.6). Dalinda concluye con este verso que, lejos de focalizar el relato como caso ejemplar de desagradecimiento masculino, delata sarcásticamente el desengaño de la narradora. En sus palabras culmina, en realidad, la dimensión elegíaca dominante en el texto y que se articula mediante paradigmas expresivos sancionados por Ovidio, Dante y Petrarca (*vid.* el pormenorizado comentario al texto de W. Bigi). Los temas eróticos en el *Furioso*, por tanto, no son objeto de representación realista o cómica, sino que se atienen a una dicción retórica y elegante. En este aspecto, el episodio es buen exponente de la dignidad artística del lenguaje ariostesco en el que convergen registros estilísticos de muy diversa procedencia (en este caso el heroico y el lírico).

Además, en un esquema episódico convencional de la literatura artúrica se integra un motivo tragicómico de ascendencia novelística (la escenificación de un *rendez-vous* lascivo de la dama y del que, desde un escondrijo, es testigo su amante) que podría remontarse al *Tirant lo Blanc* (caps. 283-286), si bien, en esta novela, se trata de una auténtica *beffa* de la Viuda Reposada que, no obstante, tiene las mismas consecuencias trágicas que en el *Furioso*³⁹. Lo más significativo a este respecto es retener que el episodio de Ginevra mantiene sin fisuras el tono heroico y que los motivos novelísticos (la injuriosa estratagema del rival, la muerte aparente del amante y la vehemente defensa del deseo femenino —igual que en el *Decameron*, VI,7, a propósito del «crudele statuto» de Prato—) se contextualizan en el marco de un episodio caballeresco. De cara a su estructuración argumental y estilística, descartando las *novelle* trágicas de la cuarta jornada del *Decameron*, adquieren especial relevancia algunos *cantari in ottava rima* que, como p.ej. en *La donna del vergiù*, refieren una trama heroica en un marco cortesano y caballeresco. Como modelo referencial cabe destacar, no obstante, el *Cantare di Madonna Elena*, redactado a inicios del *Quattrocento* por Antonio Pucci, en el que también un adulterio simulado provoca el desenlace trágico de la acción y en el que, como en el *Furioso*, los motivos novelísticos constituyen el armazón de una trama cuyos protagonistas poseen un perfil heroico. He aquí el argumento:

En la corte de Carlomagno se jacta un caballero de la belleza y honestidad de su mujer Elena, pero otro —llamado Guarnier— le asegura que ella es

³⁹ P. Rajna y W. Bigi consideran el episodio del *Tirant* como fuente directa de Ariosto; sin embargo, las graves diferencias entre ambos textos y el carácter tradicional de los motivos que lo conforman, permiten cuestionar tal filiación o, por lo menos, relativizar su importancia ya que, si Ariosto ha utilizado el *Tirant*, es evidente que transforma de tal manera su fuente que casi cabría hablar del miedo a la influencia descrito por H. Bloom en *The Anxiety of influence. A theory of poetry* (New York: UP, 1973).

su amante. Tras una apuesta a vida o muerte, Guarnier viaja hasta el castillo de Elena y, al no lograr seducirla, promete a una camarera casarse con ella. Después de que ésta le ha entregado algunos objetos de tocador de Elena y descrito su habitación, Guarnier regresa a París donde el marido, creyéndose burlado, mata a sus hijos. Elena, desesperada, intenta suicidarse arrojándose a un río. Sin embargo, se salva, se presenta en París, desafía a Guarnier que confiesa la calumnia, le mata y perdona a su marido.

A. Pucci traslada la apuesta de los mercaderes Bernabò y Ambrogiuolo (*Dec.*, II,9)⁴⁰ al contexto cortesano de la narración caballeresca y su *cantare* resulta ser el eslabón crucial en la transmisión de los motivos novelísticos que conforman el episodio de Ginevra⁴¹ si bien, en cada uno de los tres casos, el argumento se adapta a las leyes de constitución textual propias de cada género (*novella*, *cantare* y *romanzo*). Con respecto a Ciego y a Boiardo, es significativo que Ariosto restituya la dignidad épica de la aventura caballeresca y así desligue completamente el argumento de la tradición novelística. Ariosto, por tanto, asume de Boiardo la técnica compositiva de incorporar novelas y relatos novelísticos al *romanzo cavalleresco* con el fin de dilatar los registros de su obra. En particular, Ariosto mantiene en estos relatos el nivel estilístico, la constelación ilustre de personajes y las acciones heroicas dominantes en el orden principal de la narración. Su función estructural consiste en ampliar la escala de tonos y argumentos del poema, amén de contribuir al tratamiento contrastado de cuestiones relativas a la ética caballeresca. Este aspecto⁴² se decanta con claridad en la vinculación del comienzo con el desenlace del episodio en los siguientes términos:

Un «cavalier strano» se presenta en St. Andrews dispuesto a defender la honra de Ginevra pero Rinaldo, al llegar, interrumpe su justa con Lurcanio, proclama la inocencia de la princesa y mata a Polinesso después de haber éste confesado su calumnia. Entonces se da a conocer Ariodante.

Rinaldo se presta a la defensa de Ginevra por razones éticas. Al principio del episodio la ley de Escocia marcaba la diferencia entre una antigua y una nueva edad en la sociedad caballeresca (IV, 57.3) y, por eso, los monjes apelaban a su deber de acometer la empresa («per cavalleria tu se' ubligato», IV, 62.5). Rinaldo entonces fustiga la degradación que supone esa ley («e come iniqui revocar si denno, / e nuova legge far con miglior senno», IV, 65.7-8) y,

⁴⁰ He analizado esta *novella* en J. Gómez-Montero (1991).

⁴¹ P. Rajna reconstruye la compleja red de fuentes que confluye en el episodio (1900: 147-163).

⁴² U. Poletti (1983).

en consonancia con el narrador que resalta la «gentilezza» y «bontade» del caballero desconocido y exculpa a Lurcanio de su error (V, 83.5-86.4), los argumentos del paladín especifican ahora los criterios determinantes del código de la caballería que abandera. Su victoria apuntala la excelencia del ideal caballeresco que había pervertido Polinesso:

Io la salute all'innocenza porto;
 porto il contrario a chi usa falsitade.
 [...]
 Crudel, superbo e riputato avaro
 fu Polinesso, iniquo e fraudolente.
 (V. 84.5-6 y 97.5-6)

La representación bascula, por tanto, hacia las implicaciones éticas derivadas del comportamiento de los personajes y ese conflicto repercutirá también en el episodio de Olimpia (que contiene igualmente un relato intercalado, IX.22-56) cuando Orlando castigue los crímenes de Bireno (IX.79) y condene las armas de fuego de Cimosco («Acciò più non istea / mai cavallier per te d'essere ardito», IX, 90.5-6). En ambos casos, como en otros muchos, Ariosto plantea el problema del ideal caballeresco y lo discute en términos dialécticos eludiendo exaltar exclusiva y nostálgicamente los tiempos pretéritos. Bien al contrario, forma parte de las antinomias del *Furioso* el hecho de que a veces se derogue una ley antigua como la de Escocia pero que, al mismo tiempo, a veces se reivindicque una identidad prístina y modélica de la caballería («di cortesia, di gentilezza esempi», XXXVI, 2.1), y que ésta en ocasiones sea también objeto de tratamiento irónico («Oh gran bontà de cavallieri antiqui!», I, 22.1)⁴³.

Precisamente en este punto, las historias intercaladas del *Furioso* adquieren relevancia estructural en el *romanzo* ya que (al entrar en conflicto un orden ideal y un orden corrompido, como en las de las mujeres homicidas, Marganorre y Gabrina) contribuyen a matizar, en términos contrastados, aspectos de la ética caballeresca. Así también, el episodio de Ginevra confirma las ambivalencias del universo ficcional ariostesco sobre las que se genera el sentido de la representación y que, en el caso del código de comportamiento caballeresco, suponen la constitución intratextual de sus normas. En ese horizonte hermenéutico, que implica una vinculación estructural de cada mosaico en el mapa textual ariostesco, se decanta en el *Furioso* una coherencia compositiva que no brota del principio de unidad, sino que reside en la multiplicación de los niveles de la ficción y en la diversificación de sus sentidos.

⁴³ M. Mancini (1989).

Ariosto, por tanto, hace acopio de los principios compositivos del *Innamorato*, pero incide con mucha más vehemencia que Boiardo en el potencial hermenéutico que alberga en sí el entramado ficcional del *romanzo* apurando las estrategias metanarrativas de constitución de sentido. En el *Furioso*, los dos tipos de *novelle romanzesche* señalados se nutren tanto de argumentos y motivos como de temas arraigados en la tradición novelística y en la épico-caballeresca⁴⁴; al mismo tiempo, Ariosto los problematiza sometiéndolos a un complejo proceso de reelaboración. Dado que el sentido del texto es objeto mismo de la representación, los elementos «realistas» de la ficción, donde aparecen, se emancipan de la intencionalidad cómica convencional. Más aún, ni el realismo ni lo cómico son categorías válidas para definir el estatuto estético de la representación, sino que deben ser sustituidas por las leyes de autorreferencialidad que rigen la realidad autónoma de la ficción caballeresca y por la desenfadada ironía con que Ariosto va tejiendo en el *Furioso* argumentos y temas convencionales, sean heroico-caballeresco o novelísticos.

La contextualización de novelas en el *Mambriano*, el *Innamorato* y el *Furioso* conlleva su adaptación al perfil respectivo de cada obra. La *novella romanzesca* conserva la multiplicidad de registros estilísticos y temáticos ya asentada en el *Decameron*⁴⁵ y, al mismo tiempo, supedita su estructura a los géneros propios de la literatura caballeresca italiana. Estas historias intercaladas se remontan a tradiciones narrativas muy dispares pero, en cada obra y en medida peculiar, confluyen sus rasgos diferenciales concernientes, p.ej., a la constelación de personajes, a la índole de la trama y a la modulación estilística. De ahí que la constitución textual de la *novella romanzesca* dependa de la interacción, diferentemente graduada, entre *novella*, *cantare* y *romanzo cavalleresco*. Las convergencias y divergencias entre estos géneros respaldan su estatuto tipológico específico.

BIBLIOGRAFÍA:

Textos

- ARIOSTO, L. (1982): *Orlando furioso*. A cura di W. Bigi (Milano: Rusconi).
 BÉROUL (1958): *The Romance of Tristan by Béroul*. Edited by A. Ewert (Oxford: Blackwell).

⁴⁴ S. Zatti (1990).

⁴⁵ V. Branca (1976: 86-133) y F. Bruni (1990: 289-345).

- BOCCACCIO, G. (1965): *Opere in versi. Corbaccio...* A cura di Pier Giorgio Ricci (Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi).
- BOCCACCIO, G. (1992): *Decameron*. A cura di Vittore Branca (Torino 1992³): Einaudi).
- BOIARDO, Matteo Maria: (1995): *Orlando innamorato*. A cura di Riccardo Bruscagli (Torino: Einaudi).
- CIECO DA FERRARA (1926): *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*. Introduzione e note di Giuseppe Rua (Torino: UTET).
- FLORES, J. DE (1954): *Grisel y Mirabella por Juan de Flores [¿Lérida 1485?]* (Madrid: Real Academia Española)
- Madonna Elena. Fiore di leggende*. Cantari antichi editi e ordinati da Ezio Levi. Serie prima. Cantari leggendari (Bari: Laterza, 1914), pp. 285-304.
- MARTORELL, J. I GALBA, M.J. DE (1990): *Tirant lo Blanch*, transcripció, coordinació i notes d'Albert Hauf [fixació del text Vicent J. Escarpí] (València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana).
- OVIDIUS NASO, P. (1977): *Metamorphoseon Libri XV*, edidit W.S. Anderson (Leipzig: Teubner).
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (1987): *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua (Madrid: Cátedra).
- Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma*. Versione in ottava rima del Libro dei Sette Savi pubblicata per la prima volta da Pio Rajna (Bologna: G. Romagnoli, 1880).

Estudios críticos:

- ALEXANDRE-GRAS, D. (1988): *L'héroïsme chevaleresque dans le Roland amoureux de Boiardo* (Saint-Etienne: Institut d'études de la Renaissance et de l'Age classique).
- ALHAIQUE PETTINELLI, R. (1975): «Tra il Boiardo e l'Ariosto: Il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini». *La Rassegna della letteratura italiana*, 79 (pp. 232-278).
- AUERBACH, E. (1946). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern: Francke).
- BARUZZO, E. (1983): *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo* (Pisa: Giardini).
- BATTERA, F. (1987): «Per una lettura di *Orlando Innamorato*, I, XX-XXII». *Studi e problemi di critica letteraria*, 34 (1987), pp. 85-103.
- BEER, M. (1987): *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo cinquecento* (Roma: Bulzoni)
- BEER, M. (1992): «Alcune osservazioni sulla novella nell'*Orlando innamorato*». *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*. A cura di R. Bruscagli e A. Quondam. Ferrara. Giornate di studio. 11-13.2.1988 (Modena: Panini), pp. 143-160.
- BEER, M. (1996): *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana nel Rinascimento* (Roma: Bulzoni).
- BENDINELLI PREDELLI, M. (1983): «Dal cantare romanzesco al cantare novellistico». *Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. La nouvelle*. Actes

du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982) publiés par M. Picone, G. Di Stefano et P.D. Stewart (Montréal: Plato Academic Press), pp. 174-188.

- BRANCA, V. (1976⁶): *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron* (Firenze: Sansoni).
- BRUNI, F. (1990): Boccaccio. *L'invenzione della letteratura mezzana* (Bologna: Il Mulino).
- BRUSCAGLI, R. (1995): «Introduzione». M.M. Boiardo, *Orlando innamorato...*, pp. V-LX.
- DALLA PALMA, G. (1984): *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»* (Firenze: Leo S. Olschki).
- DI FRANCA, L. (1925): *Storia dei Generi Letterari Italiani. Novellistica* (Milano: Vallardi).
- FRANCESCHETTI, A. (1989): «La novella nei poemi del Boiardo e dell' Ariosto». *La novella italiana...*, pp. 828-829.
- FRANCESCHETTI, A. (1975): *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali* (Firenze: Leo S. Olschki).
- FRANCESCHETTI, A. (1989): «La novella nei poemi del Boiardo e dell' Ariosto». *La novella italiana...*, pp. 805-840.
- FUMIGALLI, E. (1988): *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro». Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'umanesimo* (Padova).
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1991): «¿Cuento, fábula, patraña o novela? Notas acerca de una tipología de las formas de narración breve en el siglo XVI». *Iberoromania*, 33, pp. 74-100.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1992): *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El Espejo de cavallerías* (Tübingen: Niemeyer).
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1993): «La bella incantatrice e il cavaliere piú ardito. Representación y función de la seducción en la literatura caballeresca italiana». *Literarhistorische Begegnungen*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard König. Herausgegeben von U. Schulz-Buschhaus und A. Kablitz (Tübingen: Gunter Narr), pp. 57-76.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1997): «Metamorphosen der Novelle - Zur 'Erzählung in der Erzählung' im *Orlando innamorato*, *Mambriano* und *Orlando furioso*». *Romanistisches Jahrbuch*, 47 (1996), en prensa.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1998): «Novelas y relatos intercalados del *Furioso* al *Quijote*». Akten des Internationalen Kolloquiums Ritterliteratur in Italien und Spanien (1460-1550), Köln, 3.-5.4.1997. Herausgegeben von B. König und J. Gómez-Montero (en prensa).
- GÓMEZ MONTERO, J. (1998a): «Transformaciones del *viejo celoso* en la escritura cervantina», Ch. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica*, en prensa.
- HARRIS, N. (1988-1991): *Bibliografía dell'«Orlando Innamorato»* (Modena: Panini).

- HAUVETTE, H. (1927): *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle* (Paris: Champion).
- HEMPFER, K.W. (1976): «Textkonstitution und Rezeption: Zum dominant komisch-parodistischen Charakter vom Pulcis *Morgante*, Boiardos *Orlando Innamorato* und Ariosts *Orlando Furioso*», *Romanistisches Jahrbuch*, 27 (1976), pp. 77-99.
- HEMPFER, K.W. (1982): «Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts "Orlando Furioso"». E. Lämmert, *Erzählforschung. Ein Symposium* (Stuttgart: Metzler), pp. 130-156.
- HEMPFER, K.W. (1987): *Diskrepante Lektüren: Die Orlando Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation* (Stuttgart: Franz Steiner).
- HEMPFER, K.W. (1989): «Dekonstruktion sinnkonstitutiver Systeme in Ariosts *Orlando Furioso*». *Ritterepik der Renaissance...*, pp. 277-298.
- La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola. 11-24 settembre 1988 (Roma: Salerno).
- LEVIS, E. (1914): *I cantari leggendarî del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, Anexo 14 del *Giornale Storico della Letteratura Italiana*.
- MALATO, E. (1989): «La nascita della novella italiana: "Un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese"». *La novella italiana...*, pp. 3-45.
- MANCINI, M. (1989): «I cavalieri "antiqui": paradigmi dell'aristocratico nel *Furioso*». *Ritterepik der Renaissance...*, pp. 211-242.
- MARINELLI, P.V. (1987): *Ariosto and Boiardo. The Origins of Orlando Furioso* (Columbia: University of Missouri Press).
- MATULKA, B. (1931): *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion. A Study in Comparative Literature* (New York: Institute of French Studies).
- MÉNARD, Ph.: *Les fabliaux. Contes à rire du moyen âge* (Paris: Presses Universitaires de la France).
- NEUSCHÄFER, H.-J. (1969): *Boccaccio und der Beginn der Novelle*. (München: Fink).
- PENZENSTADLER, F. (1987): *Der Mambriano von Francesco Cieco da Ferrara als Beispiel für Subjektivierungstendenzen im Romanzo vor Ariost* (München: Gunter Narr).
- PENZENSTADLER, F. (1989): «Intertextuelle und intratextuelle Bezüge im *Orlando Furioso*». *Ritterepik der Renaissance...*, pp. 155-184.
- PICONE, M. (1989): «L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione». *La novella italiana...*, pp. 119-154).
- POLETTI, U. (1983): «L'Ariosto e la cavalleria». *Studi e problemi di critica testuale*, 26 (1983), pp. 79-115.
- PONTE, G. (1972): *La personalità e l'opera del Boiardo* (Genova: Tilgher).
- RAJNA, P. (1900): *Le fonti dell'Orlando furioso* (Firenze: Sansoni).
- Ritterepik der Renaissance*. Akten des Deutsch-Italienischen Kolloquiums, Berlin 30.3.-2.4.1987. Herausgegeben von Klaus W. Hempfer (Stuttgart: Franz Steiner, 1989).
- RUA, G. (1888): *Novelle del «Mambriano» del Cieco da Ferrara* (Torino: Loeschner).

- SANGIRARDI, G. (1993): *Boiardismo Ariostesco. Presenza e trattamento dell'Orlando Innamorato nel Furioso* (Lucca: Maria Pacini Fazzi).
- SEARLES, C. (1907): «The Leodilla episode in Boiardo's «*Orlando Innamorato*» (I, XX-XXII)». *Modern Language Notes*, XVII, 165-171 203-206.
- SEGRE, C. (1989): «La novella e i generi letterari». *La novella italiana...*, pp. 47-57.
- VARANINI, G. (1989): «Cantari e novella». *La novella italiana...*, pp. 407-430.
- ZAMPESE, C. (1994): Or si fa rossa or pallida la luna. *La cultura classica nell'Orlando Innamorato* (Lucca: Maria Pacini Fazzi).
- ZATTI, S. (1990): *Il Furioso fra epos e romanzo* (Lucca: Maria Pacini Fazzi).