

# "Simiente de cizaña": sobre la relación entre el episodio de la Viuda Reposada (*Tirant lo Blanch*) y el canto V del *Orlando furioso*.

Rafael Beltrán

(Universitat de València)

[Nota previa: El texto que sigue fue leído en el Coloquio *Ritterliche Erzählliteratur in Spanien und Italien. Zirkulation und Transformation mittelalterlicher Stoffe in der Renaissance (1460-1550)*, celebrado en la Universidad de Colonia, entre el 3 y el 5 abril de 1997. Estando las *Actas* del Coloquio, al parecer, todavía en prensa, me ha parecido conveniente publicarlo en versión electrónica en TIRANT, pero todavía sin sus notas a pie de página ni bibliografía detallada].

El *Tirant lo Blanc*, la novela de caballerías escrita por el valenciano Joanot Martorell y publicada por vez primera en su original catalán en Valencia, 1490, fue reeditada en Barcelona, 1497 . Catorce años más tarde salía a la luz una traducción castellana de la obra, en Valladolid, 1511 . Miguel de Cervantes demuestra haber conocido y estimado la obra, la única entre los libros de caballerías, junto con el *Amadís de Gaula* y el *Palmerín de Inglaterra*, que se salva de la hoguera condenatoria del cura en el capítulo VI de *Don Quijote*. Si el otro gran libro de caballerías de la serie inicial de los de caballerías hispánicos, *Amadís de Gaula*, es defendido por el barbero porque ha oído decir que "es el mejor de todos los libros que de este género", del *Tirant lo Blanc* dice el cura que "por su estilo, es éste el mejor libro del mundo", es decir se amplía el superlativo a términos absolutos: no sólo es el "mejor ... de este género", sino el "mejor ... del mundo" . El mismo Cervantes parece tener grabado en su memoria el episodio que nos va a ocupar a continuación, cuando el cura se refiere, hablando de *Tirant lo Blanc*, a "los amores y embustes de la viuda Reposada".

Pese a la alabanza cervantina, parece que la fama de la traducción castellana llegó bastante difuminada a los lectores castellanos. En contraste con esa tibia recepción en Castilla tenemos, sin embargo, noticias de que fue leído con cierto entusiasmo en Italia, en concreto en la corte de los marqueses de Mantua. Desde luego, consta en esa especie de precedente italiano de la biblioteca de libros de caballerías que poseía don Quijote, es decir, en el listado de la Libreria (1550), bajo la voz "Romanzi" . Uno de los tres ejemplares que se conservan de la edición de Valencia, 1490, el que se encuentra hoy en la Hispanic Society de Nueva York, fue propiedad de la Sapienza de Roma hasta 1861, y lleva en portada un ex-libris con las armas de los Gonzaga y los Fieschi, lo que indica que perteneció a Francesca Fieschi, mujer de Ludovico Gonzaga, nieto éste del segundo marqués de Mantua, de nombre también Ludovico Gonzaga (1444-1478). Isabella d'Este, mujer de Giovanni Francesco II de Gonzaga, marqués de Mantua, recibía en el año 1500, prestado por su suministradora favorita, Antonia de Balzo, un ejemplar de la novela catalana, y en 1510 solicitaba a Jacopo d'Atri "un libro spagnolo nominato il Tirante". Fue posiblemente hacia esa fecha cuando pudo haber pedido a Nicolò da Correggio una traducción al italiano, traducción que, si alguna vez fue iniciada, hoy está perdida . Tal vez fue la propia Isabella quien regalara a

Francesca Fieschi el ejemplar del Tirant de 1490. En todo caso, a su muerte, en el inventario de sus bienes, constan dos ejemplares de la obra, uno catalán y otro castellano .

El relevo en la traducción lo tomó un ferrarés, Lelio Manfredi, quien ya en 1514 había publicado en Venecia una traducción de la Cárcel de amor de Diego de San Pedro . Sabemos que ese mismo año trabajaba en la versión del Tirant, sobre el original catalán, y que concluyó su trabajo en 1518, dedicándolo a Federico II, marqués de Mantua, hijo de Isabella d'Este y gran aficionado a la literatura de caballerías . Unos versos de Cassio de Narni, en La morte del Danese, atestiguan la lectura de esa traducción en marcha, todavía manuscrita, al marqués: "Questo [Tirante] a Fedrico Marchese leggeva, / che in lingua externa prima oscura e foscha / visto l'havea, et per tal exercitio / l'havea premiato di bon beneficio" . La traducción de Lelio Manfredi permaneció inédita durante veinte años, hasta ser publicada en Venecia, el año 1538, con dedicatoria a Federico Gonzaga. Su relativo éxito lo confirman las reimpresiones en Venecia, 1566 y Venecia, 1611 .

Teniendo en cuenta este prestigio de la obra en Italia y la relación de Ludovico Ariosto con la familia Gonzaga, nadie, que conozca, ha puesto en duda, desde que lo admitiera Pio Rajna, en su examen de las fuentes de Orlando furioso, que Ariosto se inspirara en el episodio de las artimañas de la Viuda Reposada &mdash;al que, como he indicado, vamos a dedicar las páginas que siguen&mdash;, para configurar la historia de Dalinda en el canto V de su principal obra . Este episodio, además, pasaría a configurar parte importante de la obra Much ado about nothing (Mucho ruido y pocas nueces) de William Shakespeare, o bien a través de la novella 22 de Matteo Bandello &mdash;traducida al francés, en sus Histoires tragiques, por François de Belleforest (1574), pero no al inglés en vida de Shakespeare&mdash;, o bien a través de la traducción inglesa del Orlando furioso que publicó sir John Harington en 1591 .

Empezaremos resumiendo el episodio fuente de Tirant lo Blanc. La novela de Joanot Martorell cuenta cómo Tirant, el héroe protagonista, se encuentra casi restablecido de la rotura de una pierna al saltar por una ventana del palacio del Emperador de Constantinopla para evitar ser descubierto en el aposento de la Princesa Carmesina. Culminaban con este accidente una serie de aproximaciones entre Carmesina y Tirant, en las que habían jugado un papel favorable las doncellas Plaerdemavida y Estefanía, y un papel claramente negativo &mdash;y comprenderemos enseguida el porqué&mdash; la Viuda Reposada (caps. 222-33). Al volver a hacer vida normal, en espera de partir al campo de batalla, Carmesina y Tirant se otorgan mutuamente como mujer y marido con las fórmulas habituales de un matrimonio secreto. Es entonces cuando se manifiesta claramente la desviada pasión concebida por la Viuda Reposada, nodriza de la princesa Carmesina, hacia Tirant: "...deliberó con su entendimiento diabólico de sembrar en la corte una buena simiente que se llama zizaña" (cap. 264) .

Ante los lógicos desplantes del caballero a sus insinuaciones, la Viuda trama una ingeniosa intriga. Empieza comunicándole a Tirant que Carmesina es tan deshonesto y lujurioso que mantiene amores secretos con un hortelano o jardinero de palacio, llamado Lauseta, "esclavo negro, comprado y vendido, y moro de su natura" (caps. 265-68). Acusa, además, a la princesa de haberse intentado provocar un aborto ("por destruyr el preñado de su vientre de mucha infamia"), y de haber dejado finalmente al recién nacido, como un nuevo Moisés, a merced de las aguas del

río ("el mezquino es punido por mi pecado, y su corazón no soterrado, sino que por el río abaxo ha hecho su viaje"). Naturalmente, Tirant no da "llena creencia y fe" a esas "malinas palabras" . Sin embargo, la pena y el dolor hacen mella en él, como veremos que ocurrirá también con Ariodante en el Orlando furioso. Martorell sintetiza muy bien ese desconcierto: "en este punto mil maneras de pensamientos discurren por mi fantasía..." . Para demostrar la certeza de sus increíbles acusaciones, la Viuda manda, con la excusa de que se acerca la fiesta del Corpus, que un pintor reproduzca en una careta o disfraz la cara del moro Lauseta (cap. 269). La Viuda hace entrar a Tirant en un cuartito cercano al jardín del palacio, desde donde podrá observar sin ser visto lo que sucede. Sugiere entonces a Carmesina que baje a este jardín para jugar con las máscaras del Corpus y convence a Plaerdemavida de que lleve puesta la careta encargada (cap. 283). Plaerdemavida, doncella de la princesa, tan desenfadada y procaz como en otras muchas ocasiones a lo largo del libro, asumiendo su papel a la perfección, acaricia el cuerpo de Carmesina de manera osada: "tomóle las manos y besóselas; después le metió las manos en los pechos y palpóle las tetas, y hazíale requiebros de amor. Y la Princesa se reía mucho..." Tirant espía la escena desde su escondite, gracias a un sistema de espejos, que permiten la visión del jardín a través de la imagen que entra por un alto ventanuco, y que se refleja en el espejo inferior, mostrándole la evidencia de que Carmesina sostiene amores deshonestos con Lauseta. Sin poder al principio creer la verdad que le enseña el espejo, lo rompe y, con ayuda de una cuerda, se eleva esforzadamente hasta la ventana para certificar, sin mediación especular, con sus propios ojos, la evidencia del encuentro: en efecto, contempla ahora cómo Carmesina sale acompañada de Lauseta de un cuartucho del huerto, y se coloca un un paño entre las piernas, que naturalmente le ha proporcionado la Viuda, como si estuviera limpiando las huellas de un sucio delito. Desesperado, después de rechazar de nuevo las ahora todavía más claras propuestas amorosas de la Viuda, que creía tener ya el campo libre, Tirant, tras un tiempo de reflexión en su cámara, va en busca del negro Lauseta y lo mata (caps. 284-87) .

Desde el punto de vista narrativo, el episodio, jugando con la confusión apariencia-realidad, como hace Martorell en otras ocasiones en su obra, aprovecha el equívoco para retardar el desenlace más lógico de la acción e imprimir un giro decisivo a la trama. En cuanto a la evolución de los personajes, en primer lugar, el pasaje condiciona en cierto modo los motivos de permanencia de un Tirant despechado en el norte de Africa , recabando fuerzas y alianzas para combatir contra los turcos que habían puesto en peligro el Imperio Griego . En segundo lugar, permite descubrir el comportamiento de un personaje, la Viuda Reposada, que, como urdidora de todo el engaño y causante del equívoco, queda definitivamente catalogada como negativa y perversa.

Recordemos ahora muy resumidamente la trama de la historia de Dalinda en el Orlando furioso. Cuenta con un marco de narración &mdash;es todo él, menos el desenlace último, un relato retrospectivo&mdash; que la vuelve casi autónoma y fácilmente identificable. Al final del canto IV del Orlando furioso, Rinaldo, que va de camino a Escocia para salvar a la princesa Ginebra de una muerte por calumnia, se encuentra a una doncella asaltada por ladrones. Rinaldo obliga a huir a éstos. Dalinda, que así se llama la doncella, cuenta su historia en el canto siguiente, el V. Empieza relatando cómo, estando al servicio de Ginebra, se enamoró de Polinesso, duque de Albania, con quien mantuvo relaciones secretas. Y cómo este amante ingrato había contestado a su entrega confesando estar enamorado de otra, que justamente resulta ser la princesa Ginebra.

Pero Polinesso no se conforma con esa confesión. Le pide a Dalinda que preste su colaboración en la conquista amorosa de la princesa Ginebra. Así, la rendición de Dalinda llega al extremo de aceptar ayudarlo, de luchar "per far del mio amator Ginevra amica" (V, 15) . Sin embargo, Ginebra, por su parte, se ha enamorado del extranjero Ariodante, "con cor sincero e con perfetta fede" (V, 19), y rechaza rotundamente a Polinesso. Entonces Polinesso, siempre con la complicidad de Dalinda, vestida con la ropa de Ginebra, hará creer a Ariodante que su amada le es infiel. Lo hará mediante una estratagema parecida a la urdida por la Viuda Reposada. Primero habla con Ariodante, lealmente convencido del amor de su dama ("so che certo sai ch'ella non t'ama" (V, 29), le replicará). Sin embargo, la seguridad con que Polinesso plantea su acusación hace alguna mella en él, como hemos dicho que ocurría con Tirant: "Resta smarrito Ariodante a questo / e per l'ossa un tremor freddi gli scorre" (V, 40).

Polinesso promete demostrar con hechos sus graves acusaciones. Lo cita para una noche. Ariodante se esconde "tra quelle case ove non sta mai gente" (V, 42), en un "solitario ostello" (V, 46), como ha hecho Tirant &mdash;y como el espectador de teatro o cine se aposenta para asistir a una representación desde la oscuridad de la sala, y como nosotros mismos, lectores&mdash;, dispuesto a contemplar la escena. Escena que será relatada desde el momento del yo-presente de una Dalinda que puede rememora el hecho de haber sido engañada entonces, y a la vez recrear el engaño sufrido por el otro, Ariodante: "A prima giunta io gli getto le braccia / al collo, ch'io non penso esser veduta; / lo baccio in bocca e per tutta la faccia. /... / Quell'altro ... / misero sta lontano, e vede il tutto" (V, 51).

La primera reacción de Ariodante es la de intentar el suicidio. Coloca la espada en tierra, dispuesto a arrojarse sobre ella, pero le detiene a tiempo Lucarnio, un hermano suyo, "saggio ed ardito" (V, 44), al que Ariodante había avisado previamente para que le acompañara, por miedo a ser cogido en una trampa. Simula Ariodante desistir de su arrebato, pero huye de la corte y a los pocos días un viajero llegará contando que lo ha visto arrojarse al mar desde una alta roca, confesando hacerlo por haber "troppo veduto". Lucarnio, el hermano de Ariodante, para vengar la muerte de éste, había acusado a Ginebra, creyéndola culpable. Por tanto, conociendo la historia de boca de Dalinda, es fácil para Rinaldo desenmascarar a Polinesso, antes de matarlo en duelo. Al final de este duelo aparecerá Ariodante, que no ha sucumbido entre las aguas.

Las diferencias se imponen sobre las semejanzas, no cabe duda. Pero creo que de la comparación no puede sino salir enriquecida la apreciación de este episodio del Orlando furioso, que positivamente supone un paréntesis un tanto extrañamente abierto a poco de comenzado el despegue narrativo de las acciones de los principales protagonistas del libro. Teniendo en cuenta que el Tirant lo Blanc ofrece la fuente más reconocida, aquí, de Ariosto, tal vez una ampliación y una reflexión sobre los antecedentes del episodio de la Viuda Reposada pueda resultar de utilidad a la hora de analizar con mayor bagaje de información los subtextos del canto V ariostesco.

La fuente primera que se propone para los capítulos de la novela de Joanot Martorell es la Tragèdia de Caldesa, obra de otro valenciano y coetáneo suyo, Roís de Corella . En la Tragèdia, un yo narrativo cuenta el martirio al que es sometido por su cruel dama, que le permite presenciar, mientras hace que la espere en una habitación, a través de una ventana, la cariñosa despedida

ofrecida a un amante. Conocemos ya muchos de los préstamos de Roís de Corella localizados en Tirant lo Blanc y, por tanto, es absurdo contradecir la hipótesis de que el germen argumental del episodio pudo estar aquí. La semejanza radica en la observación del contacto entre los amantes (supuestos amantes, en Tirant) desde la "poca finestra" de la habitación y en la cruel e inesperada sorpresa infligida al protagonista, que le conduce a la conciencia plena del desamor .

Sin embargo, no podemos desatender otros argumentos, incluso otras posibles fuentes, y si nos preocupamos del tema de la unión "extraña" &mdash;por decirlo con eufemismo&mdash;; encontramos algunos textos que pueden ser traídos a colación. Albert Hauf, en primer lugar, sugirió la relación de la anécdota de la Viuda de Tirant con un exemplum de Ubertino da Casale, en el Arbor vitae crucifixae, en el que se pregunta qué le ocurriría a un marido noble que hubiera recorrido el mundo buscando la mejor esposa, si se encontrase con ella amando a un vil ribaldo y negro etíope. El exemplum es evocado por Francesc Eiximenis en el Terç del Chrestia (III, cap. 270), donde el ánima cristiana se hace concubina de un feo y negro sarraceno ("un leig sarraynaç, e negre") . La nota de Albert Hauf fue divulgada por Francisco Rico, quien añadía, como intertextos para las escenas que estamos examinando de Roís de Corella y Joanot Martorell, la enumeración que hace Sempronio, hablando con Calisto, en el auto I de la Celestina, de uniones "contra natura", mencionando los casos de muchas mujeres que: "se sometieron a los pechos y resollos de viles azemileros, y otras a brutos animales. ¿No has leído de Pasife con el toro, de Minerva con el can? [...] Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue?"

Igualmente ha sido Albert Hauf quien ha puesto en relación con el episodio dos novellini de Masuccio Salernitano, el XXIV y el XXV, escritos entre 1450 y 1475, en los que aparece el mismo motivo del amante presenciando cómo la amada le engaña con otro, que resulta ser un esclavo negro. En el segundo de éstos, el amante se venga haciéndose pasar por el negro (haciéndose pintar de negro) y acostándose con ella. Acto seguido, la rechazará y se vengará haciendo pública la historia, de manera que la señora muera de vergüenza. Esa divulgación o publicidad de la noticia es importante, porque, como sugiere Hauf, es la venganza también del narrador de la Tragèdia de Caldesa . Es, asimismo &mdash;añadiríamos&mdash;; por poner un ejemplo en campo afín a la literatura de caballerías, la venganza del pequeño Jehan de Saintré, el protagonista de la novela de Antoine de la Salle, cuando, al regreso de todo un largo camino de esfuerzos como caballero errante para ser digno de su dama protectora, la Dame de Belles Cousines, encuentra que ésta se ha recluido en una abadía y ha accedido a las propuestas amorosas del abad. Jehan de Saintré da una paliza al abad y se venga de la Dama poniendo de manifiesto en público, ante toda la corte, la infidelidad de la dama. Y se podría hacer extensible a muchas otras confesiones públicas, a través del mensaje poético, especialmente en la poesía cancioneril y en la ficción sentimental.

Llama la atención el parecido entre el episodio de la Viuda Reposada, en el Tirant, y el arranque de Las mil y una noches. El marco de Las mil y una noches comienza con el doble adulterio de las esposas de los reyes hermanos Sahriyar y Sah Zaman. Sahriyar descubre a su mujer en brazos de su amante, que es un esclavo negro. Los mata a ambos y se va al encuentro de su hermano. En el palacio de éste, a través de una ventana, ve que su cuñada se entrega igualmente a un esclavo negro, en medio de una festiva orgía. Se lo cuenta a su hermano, y matan a la adúltera. Luego

parten a buscar consuelo. Así se entiende, al regreso, la venganza de un Sahriyar que desposa jóvenes para matarlas al amanecer, el peligro que ha de conjurar Sharazade con sus mil y una historias.

Teniendo en cuenta el desconocimiento de la totalidad de la obra (no de algún fragmento) en la Europa medieval, ese parecido merece ser estudiado. Aunque, como se sabe, Las mil y una noches no fueron traducidas en Europa hasta el siglo XVI, hay una versión del inicio de la obra en las Novelle del italiano Giovanni Sercambi (1348-1424), que podría ser sugerida como fuente occidental del episodio en Tirant. Sin embargo, en la versión italiana el amante de la reina no es claramente un negro, ni la escena del adulterio se realiza al aire libre (en jardín o huerto), como en Las mil y una noches y en Tirant. Por tanto, el conocimiento de Martorell de Las mil y una noches pudo haber venido de manera más directa .

Si dejamos de atender con prioridad a lo supuestamente monstruoso de la unión de la amada con el individuo de otra raza y religión, se podrían mencionar otros paralelos. El motivo del espejo como canalizador del engaño es un ingrediente muy interesante en el episodio, que nos lleva, por mencionar sólo dos casos, en primer lugar, al pasaje del enamoramiento de Alejandro y Soredamor, los futuros padres de Cligés, el protagonista de la novela de Chrétien de Troyes. En su introspección sobre los efectos del encuentro de miradas con Soredamor, Alejandro explica a un interlocutor imaginario que "el ojo ... es el espejo del corazón, y por este espejo atraviesa ... el sentimiento que incendia el corazón" . Los ojos dan entrada al mundo de las apariencias. Y el espejo sirve de superficie de encuentro entre la imagen de la amada reflejada y los ojos del enamorado. Como dice Alejandro: "A mí y a mis ojos nos han engañado, pues en el espejo mi corazón ha visto un rayo que me ha echado a perder, y ha penetrado hasta lo más profundo y por él me ha abandonado mi corazón" . El espejo se compara con la vidriera, que permite la entrada de la luz, sin romperla al atravesarla. Alejandro duda a continuación sobre si los ojos amigos no le habrán engañado, utilizando un tema trovadoresco. Hay toda una serie de reflexiones relacionadas con los conocimientos médicos y ópticos transmitidos por la ciencia griega y árabe .

En segundo lugar, el mismo motivo del espejo, junto con el del engaño, nos conduce de nuevo, aunque por vías muy distintas, a la tradición oriental, y en concreto al cuento segundo (AVIS) del Sendebār, donde una mujer adúltera engaña a un papagayo delator con un espejo y una candela, haciéndole creer que relampaguea (también utiliza agua y simula el ruido de truenos), de manera que desorienta a su amo, quien lo considerará poco fiable en sus acusaciones. En las versiones occidentales del cuento, como señala M<sup>a</sup> Jesús Lacarra, el marido mata al animal. Luego, a veces, arrepentido al descubrir la inocencia del animal, marcha a Jerusalén como guerrero, una escapada como la de los dos hermanos, en Las mil y una noches, y como la de Tirant y Ariodante también, que es a un tiempo de expiación y de liberación .

El paralelo más significativo con el episodio de la Viuda, con todo, me parece otro mucho más difundido. Me refiero a la escena del Tristán e Iseo, originalmente en la versión de Béroul, que describe el encuentro entre ambos amantes, contemplado por el rey Marco. El encuentro es preparado, como se sabe, por el enano y mago Frocín, que urde un plan. Se supone que el rey habrá salido de caza, pero realmente asistirá encaramado a un pino del jardín, con el fin de ser

testigo del "parlamento" entre Tristán e Iseo y confirmar así las acusaciones de los felones de la corte. Tristán, primero, e Iseo, después, descubren a tiempo, sin embargo, el reflejo de Marco en la fuente &mdash;no hay espejo, pero hay agua que refleja&mdash;; y fingirán una escena de desamor que los seguirá manteniendo inocentes a ojos del rey. La reacción de Marco es ahorcar a Frocín como calumniador; sin embargo, éste huye a tiempo.

Existe evidentemente una conexión intertextual entre el episodio de la Viuda Reposada y algunos de estos casos de engaño o adulterio. Me parece más estrecha esa conexión con aquellos en los que, como en el episodio de Tristán e Iseo, se prepara y finge una representación, a la que asiste un espectador engañado. Hay, finalmente, una diferencia esencial entre los casos contados en tercera persona, objetivados, y el contado en primera persona de la Tragèdia de Caldesa. En los primeros no hay sombra de duda en torno a la veracidad (claro que literaria) del engaño. Se trata siempre o bien de un engaño real (Las mil y una noches, Jehan de Saintré, Tristán e Iseo), o bien de un engaño que trata de ser disfrazado (como en los fabliaux, o en el cuento AVIS), o bien de un equívoco que necesita ser, con tiempo y algo de reflexión, bien interpretado (como en el ejemplo XXXVI de El conde Lucanor, por poner otro caso). Pero ha habido en todos constancia de la contemplación de un hecho que resulta terrible para uno de los personajes de la ficción.

En el segundo caso, nos quedará siempre la duda de si la historia ha acontecido verdaderamente, o ha sido una ilusión creada por la imaginación del narrador. Venganza sobre el papel, venganza por escrito como *remedia amoris* ante el comportamiento definitivamente de rechazo de la dama despiadada. Porque, en mi opinión, el narrador de la Tragèdia podría muy bien estar limitándose a seguir las recomendaciones de Ovidio en el *Ars amatoria* (*Remedia amoris*, vv. 299-310), al aconsejar al enamorado, como mejor terapia contra los efectos negativos del amor, que se imagine, como si estuvieran ante sus ojos, concentrados, todos los desmanes posibles de la amada ("pone ante oculos omnia damna tuos"), especialmente &mdash;como hace explícito el poeta&mdash; la cruel suposición de que un siervo obtiene por las noches lo que a él le niega. "Que todo esto &mdash;aconseja Ovidio&mdash; vaya enconando tus sentimientos; dale vueltas a esto y saca de ello las semillas de tu odio". La forja por escrito de esa imagen lamentable del encuentro con el siervo, con el salvaje, con la bestia, concita en una, hiperbólicamente, todas las abominaciones de la amada .

Y es que con prácticamente una paráfrasis de ese verso de Ovidio, "hinc odii semina quaere tui!" (*Remedia amoris*, v. 308), comienza la trama de la Viuda Reposada. Dice el narrador que "...deliberó con su entendimiento diabólico de sembrar en la corte una buena simiente que se llama zizaña" (cap. 264). "Semina odii" o "simiente de zizaña" ("llavor que es nomena sisània", en el original catalán). Y acto seguido se dirige la Viuda a Carmesina con la primera tanda de calumnias, que servirán de base a todo su diabólico plan. En efecto, lo que la Viuda va a hacer es representar como real &mdash;estimular, sacar a escena, iluminar&mdash; todo un potencial de fantasía que existe en la mente del Tirant melancólico, del Tirant enamorado. Otra cuestión es que ese potencial se vuelva contra ella, como le ocurre al enano Frocín en Tristán e Iseo, y provoque la desaparición del objeto amado, causando, en contra de las expectativas de la Viuda, un remedio curativo del mal de amor que sufre Tirant, una terapia no sólo recomendada por Ovidio, sino también, como veremos, por la misma medicina de la época.

Tanto en *Tirant lo Blanc* como en *Orlando furioso* nos encontramos, por tanto, con algo mucho más complejo que el simple cuento del hombre que contempla cómo le engaña su mujer o su amada. Asistimos a la representación del engaño previamente preparada, al simulacro, a la comedia del engaño. En esa representación hay siempre un responsable, un director de escena (la Viuda Reposada, Polinesso), en uno de los casos también actor (Polinesso es actor principal y también la Viuda actúa secundariamente), y hay, no se olvide, un espectador que tiene que participar activamente en el espectáculo. Como sucede en el entremés cervantino de *La cueva de Salamanca*, el espectador demostrará &mdash;como poco&mdash; falta de sensatez al tomar como realidades las apariencias que se le presenten, sin pasarlas por un análisis juicioso. En *Tirant* hay toda una serie de referencias religiosas &mdash;Jueves Santo (cap. 228), *Tirant* comparado por la Viuda con Jesucristo (cap. 264)&mdash; y festivo-religiosas, en concreto a la fiesta del Corpus, con referencias al alegre gentío exterior, frente al sufrimiento en soledad, que hacen pensar que Martorell quiere jugar al paralelo sacroprofano de un *Tirant* víctima de un padecimiento amoroso tan profundo que sólo sería comparable con la Pasión de Jesús.

La creación de ese teatro del engaño es, naturalmente, fruto de unas mentes enfermas, aunque inteligentes. Las afecciones de la Viuda Reposada y de Polinesso no habría sido de suyo criticables. Sus temperamentos, de haberse mantenido nobles y útiles, bien dirigidos, habrían sido positivos. Mezclados con ambición desmedida de placer, con deseo ciego del otro, significan, sin embargo, falta absoluta de control y abandono definitivo de la templanza; salida de las reglas del juego y derrota del entendimiento. Ensimismamiento, por tanto, y obsesión que se vuelca en daño hacia los demás y hacia uno mismo. No estamos ante casos de maldad natural, sino de enfermedad destructiva.

Pero observemos que también *Tirant* y *Ariodante*, cuando se dejan arrastrar por sus primeros instintos, por la venganza airada, son víctimas de la misma enfermedad, del mismo abandono de la razón y del mismo triunfo de la pasión. Hay momentos en que sus comportamientos se igualan con los de sus supuestos enemigos. Son víctimas de esa pasión inmoderada y ciega que acepta el engaño de los sentidos, que cree lo que quiere ver a pies juntillas y lanza a los sujetos a los extremos del suicidio (en el caso de *Ariodante*) o del asesinato (en el de *Tirant*).

La reacción de *Tirant* tras la salida del jardín de *Carmesina* no deja lugar a dudas. Ha habido una convulsión grave en su virtud estimativa, que ha trastornado consecuentemente la imaginativa y la irascible, en un proceso bien descrito desde el *De anima* aristotélico hasta las lecciones médicas de *Arnau de Vilanova*:

"Como Tirante se entró en su cámara, tanta era la pasión que passava que no sabía tomar remedio a su pena. Y andándose paseando por la cámara y echándose y levantándose, echando agua de sus ojos, anduvo más de tres oras, y con la mucha ira que tenía se salió fuera de la posada solo; y desfraçado fue a la puerta del huerto tan secretamente como pudo y halló dentro al negro ortolano, que avie poco que era venido, y viole a la puerta de su cámara que se calçava unas calças coloradas. E Tirant se allegó a él y miró por todas partes y no vio a ninguno, y tomóle por los cabellos y metióle dentro y degollóle" (cap. 286).

Es el estado extremo del enfermo de amor, pero también del enfermo de desamor.



Me parece que en la carrera amorosa de Tirant el episodio de la Viuda Reposada significa una segunda escenificación a la que asiste como espectador de una especie de desdoblamiento de sus propios actos. Tanto la primera como esta segunda representación teatralizan como divertimento, como entremés, en escenario (como el de las de las rocas del Corpus, que escenifican La Pasión de Jesús, o La matanza de los inocentes), dos fases de la terapéutica del amor hereos.

En su Lilio de medicina, Gordonio propone como tratamiento de cura del enfermo de amor, que se le muestren, en primer lugar, los peligros del mundo, el día del juicio y la maravilla del Paraíso. Y, en efecto, como si se repitiera esa lección al pie de la letra, así se hace en la primera escenificación cortesana, que &emdash;coincidiendo en algunos aspectos con el ordo prophetarum del ciclo litúrgico de representaciones navideñas&emdash; lleva a cabo una embajada femenina, encabezada por la mítica Urganda, similar a de las Sibilas en el famoso Guarino Mesquino. La embajada recuerda a Tirant su misión heroica (véase Beltrán [en prensa]). El providencialismo artúrico tiene acomodo en el espectáculo cortesano de una galera portadora de avisos de destrucción (los signos del juicio) y revelaciones de restauración .

Sin embargo, Tirant no escarmienta. Tampoco vale la recomendación de Gordonio de que se le anuncien victorias sociales (ascensos, prebendas, beneficios eclesiásticos. Por tanto, en esta segunda representación se pone en ejecución, como si fuera un último aviso, también la segunda de las recomendaciones terapéuticas que receta Gordonio: si no hay más remedio &emdash;dice el prestigioso médico&emdash;, que se pida consejo a las viejas para que difamen y deshonren lo más posible a la amada. Y en particular que se busque a una vieja feísima de aspecto, con grandes dientes y barba, con ropas toscas. Esta vieja es la Viuda Reposada, el equivalente de la Alcina del Orlando furioso, y también de la vieja y fea Gabrina (figuración del amor bestial). La Vieja como antídoto de la joven. La Vieja que hace uso de una inocente magia blanca (y de ahí los espejos), porque la razón no bastaría para obnubilar la parte de lucidez que le queda al amante.

El espectáculo cortesano y litúrgico transmite escenificada una misma lección cristiana que los libros de caballerías reutilizan: aquí, la puesta en evidencia de los engaños de la Fortuna vana y la lección de humildad para el héroe amoroso que creía haber llegado a la cima . Las desencadenantes de esa caída de la fortuna, que es trastorno de los amantes, son las mujeres. O la imagen que de las mujeres se han hechos los hombres . Tanto Ginebra como Carmesina son, para sus amantes, dos imágenes abstractas, idealizadas, formales. En concreto, la imagen de una Carmesina "perversa" por su encuentro con el salvaje , da como negativo un significante, pero rechaza otro (obviamente, porque no se entiende como "Otro", como antípoda). Y ese rechazo de la negatividad se vuelve positivo. Porque lo cierto es que Carmesina manifiesta claramente un placer de tipo homosexual, la diversión más natural en sus juegos manuales con una muchacha de confianza, joven, refinada, vivaz y graciosa como es Plaerdemavida . Carmesina es en su juego activa, manipuladora, creadora. Pero ese contacto manual homosexual es enmascarado culturalmente con el disfraz del negro y moro, para ser presentado como "perverso" por la Viuda Reposada (en el personaje que ella misma crea) y ser visto como abominable por Tirant.

Para el espectador (Tirant) y para el director de la escena (la Viuda Reposada) el peligro ya no es una persona del mismo sexo con la que jugar, sino un salvaje: un moro (diferente por religión), un

negro (diferente por etnia), un viejo (diferente por edad) y un labrador (diferente por estado social). El bárbaro se hace salvaje.

Por su parte, y a tenor de todos estos presupuestos, o hipotextos, Dalinda no es, desde luego, como ha señalado Paolo Valesio, una heroína "positiva", si por positiva se entiende lo que la moral burguesa enjuicia como tal, es decir, de comportamiento pasivo.

Cierta crítica, empezando por Pio Rajna, expresaba su extrañeza por el comportamiento de algunos personajes en este canto V. En concreto, sorprendía la actuación de Dalinda y había una resistencia a incluirla dentro del grupo de heroínas "positivas" ariostescas .

Si se da por descontado que Dalinda es una "pobre y fervorosa amante", "buena mujer", con una "simplicidad instintiva", no sólo el personaje falla, sino también la función del episodio como ejemplo de crueldad, justicia e impiedad, tal como lo presenta Ariosto en la estrofa 6. Con esas premisas, claro está que la "credulidad" de Dalinda resulta "excesiva", su "morbosidad" se vuelve "intolerante" y su "humillación perversa" es definitivamente "un error psicológico". El diseño del personaje va "en contra de las intenciones del poeta" y, en conclusión, el tema "resulta casi por completo fallido" (citando siempre palabras de Momigliano; véase nota).

Dalinda es, en primer lugar, creación masculina, proyección del deseo frustrado de Polinesso; máscara, por tanto, de Ginebra. Peca, desde el primer momento, del comprensible pecado de soberbia, por creerse igual a Ginebra (perfecta réplica, perfecta sustitución). Su pasión la ofusca y se empecina en esa identificación absurda, basada en la igualdad aparente (el parecido físico, el uso de la misma habitación que la princesa): "credendo, amando, non cessai che tolto / l'ebbi nel letto, e non guardai ch'io fossi / di tutte le real camere in quella / che più secreta avea Ginevra bella; dove tenea le sue cose più care, / e dove le più volte ella dormia" (V, 8-9). Dalinda cuenta con que Polinesso sabe desde el principio que se acuesta con una réplica, con una impostura, con una impostora. Lo asume. Y, así, reconoce, por culpa de su deseo pasional ("sì m'accesi / che tutta dentro io mi sentia di foco"), una ceguera de la razón ("e cieca ne fui"), al no haber comprendido "ch'egli fingeva molto, e amava poco; / ancor che li suo' inganni discoperti / esser doveanmi a mille segni certi", V, 11). De hecho, aún se engaña a sí misma cuando cuenta, en presente, refiriéndose al enamoramiento de Ginebra por parte de Polinesso: "non so appunto / s'allora cominciassse, o pur inante / de l'amor mio" (V, 12). Es más, Dalinda, se niega a creer la evidencia del desamor; ése será su pecado.

Dalinda está haciendo a su manera &mdash;menos grandiosa, evidentemente&mdash; el papel de Alcina, de vieja, de bruja, de antídoto para el amor también potencialmente desmesurado de Ariodante, de cualquier hombre: "semina odii", "simiente de zizaña" Una vez inyectado con esa vacuna, Ariodante podrá seguir amando de manera recta y racional a Ginebra. Ariodante, en su enfrentamiento con Dalinda y Polinesso (pues ambos definitivamente, y no sólo el segundo, componen y escenifican el guión de la representación), prefigura el peligro que pende desde el principio del poema ariostesco sobre Orlando, un Orlando que nunca podrá amar del mismo modo que él . Ésta puede ser una de las lecciones del canto V, de este paréntesis teatral, casi autónomo, dispuesto prácticamente antes de presentar la furia loca del personaje protagonista. Y en la invención de ese argumento sutil, armónico de formas, pero duro en su contenido y nada

simple, tuvieron que haber contado, y mucho, la invención de Tirant, de Carmesina, de Plaerdemavida, de Lauseta y de la incomprensida y entrañable Viuda Reposada.