



TABULAE II

Boletín del Centro de Edición
de Textos Hispanoamericanos

2015

Datos del Boletín del Centro de Edición de
Textos Hispanoamericanos



© 2015 by Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos,
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: tabulaeboletin@gmail.com

Suscripción y canje
Edifyl, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500)
Mendoza, Argentina
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256
e-mail: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diseño y compaginación
María Cecilia Moretti Sanchez y María Constanza Acevedo

Impreso en Talleres Gráficos SSyCC
Mendoza, 2015
Impreso en Argentina

Revista

Boletín del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. N° 1 (2014) Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Boletín del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos.

N° 2 (2015). 21cm.

144 pp.

ISSN 2408-4085

Anual

I. Literatura. II. Filología. III. Ecdótica



Presentación Tabulae

El Boletín Tabulae es una publicación anual del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos de la FFy Letras de la UNCuyo que se propone reunir estudios referidos a la edición, publicación y recepción de textos americanos.

La problemática abordada en el Tabulae supone el análisis de los manuscritos existentes, la recuperación de las Ediciones Príncipes, el cotejo entre estos y las copias y versiones posteriores, y la relación esencial que el objeto final de esto: el libro, guarda con el arte tanto como con una específica sociología de las ediciones y su proceso de producción y recepción en la América hispana.

Directora de Tabulae – Cethi (CETHI)

Dra. Elena Calderón de Cuervo

Secretaria de Redacción

Pilar Dussel de Argumedo

Comité Editor

Elena Calderón de Cuervo

Mariana Calderón de Puellas

María Eugenia Avena de Palero

Pilar Dussel de Argumedo

Diseño y Compaginación

María Cecilia Moretti Sanchez

María Constanza Acevedo

Referato Nacional

Adolfo Fraschini (UN de Villa María)

Cristina Salatino (UNCuyo)

Estela Guevara de Alvarez (UNCuyo-IDEC)

María Delia Buisel (UN de La Plata)

Marta Elena Castellino (UNCuyo-EDIFYL)

Patricia Favre (FAD UNCuyo)

Rubén Florio (CRIBABB, Bahía Blanca-CONICET)

Referato Internacional

Dr. Abraham Madroñal Durán (CSIC- España)

Elizabeth Davis (Ohio State University)

Sonia Rose (Universidad De Toulouse-Francia)

INDICE**Editorial***Elena María Calderón de Cuervo* 9**Artículos**La épica italiana del *Cinquecento* en el
Bernardo del Carpio de Balbuena.
Elena María Calderón de Cuervo 13La suerte de Balbuena. La edición del *Bernardo*
después del *Quijote*.
Mariana Calderón de Puellas 51El tópico de la fama presente en el libro II de el *Bernardo*
o *Victoria de Roncesvalles* de Bernardo de Balbuena
Tatiana Cuello 69Fundación legendaria de Granada en el libro XXIII de
Bernardo o *Victoria de Roncesvalles*
Renata Antonela Piglionico 81“Prólogo” del *Bernardo* de Bernardo de Balbuena
María Isabel E. Zubiría 123**Reseñas***María Isabel E. Zubiría* 137

El presente volumen del *Tabulae* reúne una serie de trabajos surgidos del análisis crítico de diversos aspectos del complejo texto de Bernardo de Balbuena: *Bernardo o Victoria de Roncesvalles*. Basado en la leyenda del caballero español Bernardo del Carpio, Balbuena reconstruye en el México virreinal – inicios del siglo XVII- esta historia perteneciente al ciclo carolingio relacionada con el poema francés, *La Chanson de Roland*, del que probablemente deriva esta leyenda española. Tres son las epopeyas más notables del Siglo de Oro español y las tres se deben a suelo americano: *La Araucana* de Alonso de Ercilla, *La Christiada* de Diego de Hojeda y *El Bernardo del Carpio* de Balbuena. Si la primera remite su significado al mundo de la conquista y la guerra del Arauco y la segunda es un monumento crítico del aparato teológico y doctrinario del humanismo pos-tridentino, esta epopeya de Balbuena se inscribe en el género histórico-novelesco y toma como base no solo la leyenda carolingia en torno a la batalla de Roncesvalles, sino la novela de caballerías del siglo XVI. En este sentido, se puede afirmar que esta epopeya es la única que en su época repone un tema novelesco en el horizonte de las letras coloniales, lo que abre toda una serie de hipótesis en torno a la recepción de este tipo de obras en el Virreinato de la Nueva España.

Los trabajos que figuran a continuación nacen del esfuerzo de los miembros del Proyecto de investigación del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Dicho Proyecto, subsidiado por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo, lleva ya más de cuatro años de desarrollo dedicados a editar esta epopeya, enfrentando la labor ecdótica con todos los inconvenientes que esta supone pero rescatando siempre como corolario inicial y de base que la recuperación de los textos hispanoamericanos implica una reflexión previa de

orden metodológico y práctico y debe siempre estar guiada por los intereses y las necesidades culturales e institucionales de nuestro país. En nuestro caso, no solo pretendemos rescatar el texto del olvido o de su oscuridad editorial, sino – y a esto se referirán los artículos que se presentan a continuación-, recuperar con el mayor rigor los distintos aspectos críticos, filológicos y hermenéuticos que el texto propone. Y esto por varias razones: en primer lugar porque no se cuenta, hasta el momento con manuscrito alguno del Padre Balbuena; el texto de referencia para toda edición es forzosamente la Princeps de 1624, que nosotros manejamos de acuerdo con una reproducción en CD del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura USCZ- 220) Titulado: *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles / Poema heroico / del Doctor Don Bernardo de Balbuena Abad Maior de la Isla de Iamayca / En Madrid / por Diego Flamenco / año 1624.*

Luego de esta edición del año 1624, pasa un largo período de olvido editorial hasta que es reproducida en una versión de divulgación por Cayetano Rosell para la Biblioteca de Autores Españoles (BAE), en 1851 (vol 17, pp 139-399). De esta última edición de la BAE, hay una reproducción en 1948, en Madrid por la editorial Atlas, a la que hemos tenido acceso por medio de una reproducción *on line* a cargo de la Biblioteca Virtual Cervantes. El poema consta de 24 cantos escritos en octavas reales y un Prólogo del autor en el que da razón de su deliberada intención de construir un relato fabuloso, entendiendo por *imitación*, a partir de una lectura de Aristóteles muy influida por las Poéticas del siglo XVII español (Díaz Rengifo y **López Pinciano**), **la exclusión** de la “historia verdadera”, “que no es sujeto de la poesía, que ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa”. Por otra parte, y ya a nivel ponderativo, el poema de Balbuena habla a las claras de un estadio óptimo de las Letras y de la cultura en la Nueva España y en Jamaica, tanto como del uso magistral de la rima y el verso clásico. Esta obra permite, además, una visualización –poética pero no menos erudita- de las nuevas corrientes que redefinían las artes e incorporaban lo fabuloso – o maravilloso, según la designación de la época- a los géneros mayores.

La fijación y anotación de esos textos, como suele suceder casi siempre, requiere un concepto de instrumental filológico amplio, al estilo de los humanistas del siglo XVIII, para quienes la Filología era una disciplina de indagación universal de formas expresivas, costumbres, detalles de sociedad y cultura, de retórica y artes múltiples.

Se hace imposible editar autores como Hojeda¹, Abad o Balbuena sin recurrir a un sólido rastreo de contexto histórico-literario de influencias de autores y estilos que de todas maneras definían las producciones hispanoamericanas. El sentido y fundamento del Poema de Balbuena es, precisamente, este: el artificio de su ampliación, la acumulación desmesurada de datos, personajes, lugares, el “atiborramiento” de información y de erudición. Y que nos lleva necesariamente a replantear una época y un estilo tanto como a repensar el sentido que las letras tenían en el pasado colonial. A esto último apuntan los artículos que aquí presentamos agradeciendo muy calurosamente los dictaminadores cuya nómina figura entre nuestros datos editoriales y cuyos comentarios permitieron mejorar diversos aspectos de este volumen.

Elena María Calderón de Cuervo

Directora

¹ Cfr. nuestra edición de *La Christiada* de Diego de Hojeda, Buenos Aires, Cethi-Nueva Hispanidad, 2008.

LA ÉPICA ITALIANA DEL CINQUECENTO EN EL BERNARDO DEL CARPIO DE BALBUENA.

Elena María Calderón de Cuervo.
FFyL- UNCuyo- CETHI
ecalderondecuervo@gmail.com

Resumen

Basado en la leyenda del caballero español Bernardo del Carpio, Balbuena reconstruye en el México virreinal esta historia perteneciente al ciclo carolingio e íntimamente relacionada con el poema francés La Chanson de Roland. No obstante la epopeya de Balbuena no remite tanto a sus fuentes medievales como a las obras de los Orlando que inundaron el siglo XVI en Italia y dieron pie a toda una serie de tópicos y personajes que aparecerán luego en la novela de caballerías española. Particularmente y siguiendo el ejemplo de La Araucana de Ercilla, Balbuena se basa en el Orlando furioso de Ludovico Ariosto, poema extensísimo, que es, y así lo presenta el autor, una continuación del Orlando enamorado de Matteo Maria Boiardo. Allá donde dejó éste inacabada su obra, la derrota del ejército de Carlomagno en los Pirineos por los moros, es donde arranca el Ariosto la suya, que suele, al reintroducir los personajes de su predecesor, dedicar una o dos octavas a resumir las aventuras narradas por Boiardo en el Enamorado. Balbuena, por su parte, retoma la batalla de Roncesvalles, la derrota de los franceses por los españoles y los sarracenos de Zaragoza pero sigue la línea temática del paladín español Bernardo del Carpio, sin desatender la proliferación iconográfica y mitológica creada por Ariosto y Boiardo. La obra de Ariosto, publicada hacia 1540, como en el resto de Europa, gozó pronto de gran fortuna en España, y fue traducida en varias ocasiones, principalmente en el siglo XVI y en el siglo XIX. No solo Ercilla la toma como modelo de su poema épico, sino Cervantes en el

Quijote hace en varias ocasiones mención de ella.

Palabras clave: Balbuena- Ariosto- Boiardo

Abstract

Based on the legend of the Spanish Knight Bernardo Del Carpio, Balbuena reconstructs in the Viceroyal Mexico, this story that belongs to the Carolingian Cycle, and that is closely related to the French poem La Chanson de Roland. However, Balbuena's epic poem does not fully refer to its medieval sources, but to Orlando's Works instead, the ones pervaded the XVIth Century in Italy and gave origin to a whole series of issues and characters that would later appear in Spanish novels of chivalry. Particularly, and following the example of Ercilla's La Araucana, Balbuena bases his work in Orlando furioso by Ludovico Ariosto, a very long poem, presented by the author as a sequel to Orlando enamorado by Matteo Maria Boiardo. In the point in which Boiardo left his work unfinished: the defeat of Chalemagne's army in the Pyrenees, in the hands of the Moors; is marked the beginning of Ariosto's poem. Ariosto devotes one or two octaves to the reintroduction of the characters of his predecessor, as well as a summary of the adventures narrated by Boiardo in the Enamorado. Balbuena, for his part, takes up Roncesvalles Battle, the French defeated by the Spanish and the sarracens of Zaragoza, but follows the issue of the Spanish paladin Bernardo del Carpio, without disregarding the iconographic and mythological proliferation created by Ariosto and Boiardo. Ariosto's work, published around 1540, as in the rest of Europe, received great approval in Spain, and was translated in many occasions, mainly in the XVI and XIXth Centuries. Not only Ercilla based his epic poem in this model, but also Cervantes with his Quixote makes reference to this example in many instances. sed on the legend of the Spanish Knight Bernardo Del Carpio, Balbuena reconstructs in the Viceroyal Mexico, this story that belongs to the Carolingian Cycle, and that is closely related to the French poem La Chanson de Roland. However, Balbuena's epic poem does not fully refer to its medieval sources, but to Orlando's Works instead, the ones pervaded

the XVIth Century in Italy and gave origin to a whole series of issues and characters that would later appear in Spanish novels of chivalry. Particularly, and following the example of Ercilla's La Araucana, Balbuena bases his work in Orlando furioso by Ludovico Ariosto, a very long poem, presented by the author as a sequel to Orlando enamorado by Matteo Maria Boiardo. In the point in which Boiardo left his work unfinished: the defeat of Chalemagne's army in the Pyrenees, in the hands of the Moors; is marked the beginning of Ariosto's poem. Ariosto devotes one or two octaves to the reintroduction of the characters of his predecessor, as well as a summary of the adventures narrated by Boiardo in the Enamorado. Balbuena, for his part, takes up Roncesvalles Battle, the French defeated by the Spanish and the sarracens of Zaragoza, but follows the issue of the Spanish paladin Bernardo del Carpio, without disregarding the iconographic and mythological proliferation created by Ariosto and Boiardo. Ariosto's work, published around 1540, as in the rest of Europe, received great approval in Spain, and was translated in many occasions, mainly in the XVI and XIXth Centuries. Not only Ercilla based his epic poem in this model, but also Cervantes with his Quixote makes reference to this example in many instances.

Key words: Balbuena- Ariosto- Boiardo

1. La influencia de los Orlando en España.

La influencia del *Orlando furioso* sobre las letras españolas tanto peninsulares como americanas no es un tema nuevo¹:

¹ De más está señalar el prolijo trabajo de Maxime CHEVALIER (1966): *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*. Recherches sur l'influence du "Rolan furieux". Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux. Oreste MACRÍ (1952) "L'Ariosto e la letteratura spagnola". En: *Letterature moderne*, vol III. Pp 515-543. Edwin S. MORBY (1955) "A latin Poem of Ariosto in Spanish". En: *Modern Language Notes*, LXX, pp360-362. Frank PIERCE (1961) *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos. John VAN HORNE (1927) "El Bernardo" of Bernardo de Balbuena. A Study of the Poem with Particular Attention to its Relations to

demasiado evidente en algunos espacios, particularmente en la novela y en la épica, como para que no haber sido examinada y evaluada anteriormente. Lo que se propone en este trabajo, con todo, es verificar la influencia de Ariosto no solo a nivel de las formas constructivas, tópicos e iconología, sino en el plano de la justificación y configuración de un género, el épico, que tiene forzosamente una bajada política en el horizonte de producción en el que se inserta.

Ariosto emprendió la continuación de la obra de Boiardo hacia 1505, diez años después de que la repentina muerte del conde de Scandiano hubiese dejado el *Enamorado* inconcluso. Pidió consejo a su amigo Bembo sobre cómo acometer la continuación y, a pesar de que este lo animó a proseguirlo en latín, desoyó el consejo y continuó la obra en el mismo metro (la octava) y con la misma lengua (el dialecto ferrarés) con los que Boiardo había escrito su obra. A los diez años, en abril de 1516 se publicó en Ferrara una primera versión del *Furioso* en cuarenta cantos dirigida principalmente a ser lectura de la corte ferraresa. No obstante, Ariosto no estaba del todo satisfecho con la primera versión de su obra, y, en 1521 publicó también en Ferrara una segunda versión con pequeñas modificaciones y una lengua algo más toscana. Durante este tiempo, entre 1518 y 1519, escribió además cinco cantos que no se resolvió a añadir a la obra. La misma tuvo ya un considerable éxito con diez y siete reimpressiones, pero Ariosto se propuso aún hacerle una profunda revisión y acercarla más al público de toda la península. Por aquella época bullía en Italia la «discusión sobre la lengua», esto es, sobre cuál debía ser la lengua culta italiana. Ariosto siguió la tesis defendida por Bembo, que publicó la considerada primera gramática del italiano (sus *Prosas*² sobre la lengua vulgar) en 1524, y emprendió una profunda toscанизación del texto siguiendo a Petrarca como modelo de lengua para su poesía. Además añadió seis cantos, con los que la obra llegó a los cuarenta y seis, y produjo notables modificaciones

the Epics of Boiardo and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance. University of Illinois Studies in Language and Literature, vol XII, n° 1, February 1927, Urbana, in-8, 182 p.

2 “Prosa” equivaldría más o menos a lo que hoy entendemos por ensayo.

en el resto. Fruto de todo ello fue la tercera y definitiva versión de su *Orlando* en 1532. El resultado de toda esta larga y dedicada elaboración es una obra singular, universalmente reconocida como una de las cumbres de la literatura europea. Con ella, y teniendo el antecedente de Dante y Petrarca, las lenguas modernas logran al fin producir una poesía épica culta a la altura de las más admiradas de la antigüedad clásica; y la octava real se constituye definitivamente para las lenguas romances en la sucesora del hexámetro latino. Tal es la perfección formal que alcanza la octava de Ariosto, que suelen referirse a ella los críticos como *ottava d'oro*^{3,4}. Se cuentan 138 ediciones del poema entre 1532 y 1600. Este número baja en los primeros años del siglo XVII y más notablemente aún después de 1630. El *Orlando furioso* fue imprimido 23 veces entre 1601 y 1630, siete veces solamente entre 1631 y 1679⁵. Estas cifras dicen con elocuencia cómo la obra de Ariosto sedujo a los italianos del siglo XVI.

El poema de Ariosto se compone de cuarenta y seis cantos escritos en octavas (casi 40.000 versos) por los que deambulan personajes del ciclo carolingio, algunos del ciclo artúrico (gruta de Merlín, visita de Reinaldos de Montalbán a Inglaterra) e incluso algunos seres tomados de la literatura clásica griega y latina. Es, y así la presenta el autor, una continuación del *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo. Allá donde dejó éste inacabada su obra, la derrota del ejército de Carlomagno en los Pirineos por los moros, es donde arranca el Ariosto la suya, que suele, al reintroducir los personajes de su predecesor, dedicar una o dos octavas a resumir las aventuras narradas por Boiardo en el *Enamorado*. A pesar de su título, Orlando no es el protagonista absoluto del poema, sino el personaje sobre el que se puede fundar una cierta unidad de este extensísimo poema: la

3 Para una actualización bibliográfica y de temas del *Orlando furioso*, cfr. Michel PAOLI e Monica PRETI (eds), *L'Arioste et les arts*, Milano, Officina Libraria, 2012.

4 Voltaire, rendidísimo admirador de esta obra, llegó a declarar en su *Diccionario filosófico*: « ¡Cuán grande es el encanto natural de su poesía! Hasta el punto de que soy incapaz de leer uno solo de sus cantos traducido en prosa».

5 AGNELLI et RAVEGNANI (s/f). *Annali delle edizioni ariostee*. Bologna, Zanichelli. 2vol. y Giuseppina FUMAGALLI (1910): *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI*. Ferrara, Zuffi. pp. 351-sq.

obra es un continuo entrelazarse de historias de distintos personajes que van apareciendo y desapareciendo en la narración, encontrándose y distanciándose, según se le antoja a Ariosto; una tela que constituyen diversos hilos paralelos que hábilmente sabe tejer el autor:

*Mas pues son menester de varias telas
Varios hilos, que tanto urdir pretendo,
dejo a Reinaldo en suerte semejante
y vuelvo con su hermana Bradamante.
(Orlando furioso, II, 30, vv. 5–8)*

No hay, pues, en el poema la unidad de acción que, casi simultáneamente a su aparición, tanto preocupó a los teóricos y poetas renacentistas y que llevó a Torquato Tasso a escribir de muy diferente modo su Jerusalén liberada. Pero a pesar de que un resumen de la obra sería un discurso muy largo, pueden establecerse tres puntos en torno a los que gira el poema:

- El tema épico representado por la lucha entre moros y cristianos y los distintos combates que protagonizan entre sí los héroes del poema.

*Las damas, héroes, armas y decoros,
amor y audaces obras ahora canto
del tiempo aquel en que cruzaron moros
de África el mar, y a Francia dieron llanto,
(Orlando furioso, I, 1, vv. 1–4)*

- El tema amoroso, cuya figura central es Angélica y el secundario más sobresaliente Orlando. Uno de estos sucesos amorosos es el que da nombre a la obra, «cuando halló [don Roldán] en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró

yeguas, e hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura», según nos cuenta don Quijote antes de emprender su penitencia en Sierra Morena.

*Diré de Orlando en este mismo trino
cosa no dicha nunca en prosa o rima,
pues loco y en furor de amor devino
hombre que antes gozó por sabio estima;
(Orlando furioso, I, 2, vv. 1–4)*

- El tema laudatorio de exaltación de la Casa de Este, señores de Ferrara en tiempos de Ariosto. La obra, de hecho, está dedicada por Ariosto allo Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale donno Ippolito da Este, suo signore.

*Os plegue, hercúlea prole generosa,
adorno y esplendor del siglo nuestro,
Hipólito, aceptar esto que osa
y daros sólo alcanza un siervo vuestro.
(Orlando furioso, I, 3, vv. 1–4)*

No obstante se trate de un poema épico fabuloso e inverosímil, el Ariosto salpica el texto de aventuras que a veces se antojan casi bufonadas, como la fabulilla del canto XXVIII en que una reina, engañada, retoza con un enano contrahecho; o de ironías punzantes, que devuelven al lector a la realidad más verosímil como el comentario aquel que vierte luego de haber Angélica sostenido ante Sacripante que después de todas sus aventuras se mantenía aún virgen:

*Quizás era verdad, mas no creíble
para quien fuese de razón provisto
(Orlando furioso, I, 56, vv. 1–2)*

Comienza la obra cuando Orlando acaba de regresar de sus aventuras por Oriente en custodia de la bella Angélica y se presenta en el campamento cristiano de los Pirineos donde Carlomagno pretende hacer frente a la invasión sarracena de Agramante, rey de África, y Marsilio, rey de Zaragoza. Se halla allí Reinaldo, que disputa también por el amor de Angélica, a pesar de que ella lo odia, a causa de haber bebido ambos de dos fuentes diversas (Reinaldo de la fuente del Amor y Angélica de la del Odio). El asunto principal en tanto que da razón al título de la obra es la locura de Orlando (Roldán)⁶; locura o furia que deviene al enterarse de que ella está enamorada de Medoro, soldado sarraceno al que había curado. Orlando, al ver esto, pierde la razón, tira sus armas y destroza todo lo que encuentra. Para recuperar su cordura su amigo Astolfo se marcha a la Luna, donde encuentra en una botella la razón de Orlando, quien debe beberlo para recuperar el juicio. Es importante destacar que la trama del Furioso está salpicada de historias secundarias, fábulas, encomios a los duques de Ferrara, relaciones de hechos presentados como adivinaciones, que interrumpen habitualmente las aventuras de los personajes principales y cuya inclusión en este apartado se ha evitado aquí deliberadamente. Ariosto, como ya se anticipó, comienza la acción de su Furioso un poco antes del punto en que abruptamente termina la del incompleto Enamorado: Orlando acaba de regresar de sus aventuras por Japón (Catay) en custodia de la bella Angélica (de la que ha caído rendidamente enamorado), y se presenta en el campamento en los Pirineos. En la víspera de la batalla, Carlomagno, para evitar litigio alguno entre Orlando y Reinaldo, confía la princesa a Namó, duque de Baviera, y promete que será de aquel cuyo valor más se distinga frente a los moros. Pero los cristianos son completamente vencidos y Angélica aprovecha la confusión para huir a lomos de un palafrén. Durante su huida es descubierta y perseguida por Reinaldo, que ha perdido su caballo Bayardo y anda en su busca. A pesar de la desventaja de Reinaldo, que debe seguirla a pie, es alcanzada dos veces; pero primero Ferragús, sobrino de Marsilio, y luego Sacripante, rey de Circasia,

⁶ Es ya una sentencia de la épica que este género, para lograr su formalización completa, parece requerir de un héroe encolerizado.

(ambos también enamorados de Angélica) entorpecen la persecución de Reinaldo. Finalmente Angélica topa con un ermitaño que sabe nigromancia y al que cuenta su caso. El ermitaño invoca a un demonio que en hábito de paje hace creer a Reinaldo que Angélica ha regresado a París junto a Orlando. Reinaldo, que en este punto recupera a Bayardo, regresa furioso a París, donde Carlomagno ya está preparando el previsible asalto de los vencedores moros a su capital. A poco de llegar Reinaldo y sin que tenga tiempo de indagar sobre el paradero de Angélica, el Emperador le encomienda que viaje a Inglaterra para recabar refuerzos. Reinaldo acepta de mala gana el encargo y durante la travesía en barco lo sorprende una tormenta. Mientras tanto, Bradamante, hermana de Reinaldo, va en busca de Rogelio que, aunque hijo del cristiano Rogelio de Reggio, ha sido criado por el mago Atlante, y sirve al rey Agramante. En el Enamorado, Rogelio quedó junto a Gradaso, rey de Sericana, hecho prisionero por un caballero que monta un hipogrifo. Durante su búsqueda topa con el pérfido Pinabel, de la casa de Maguncia, enemiga secular de la casa de Claramonte a la que pertenecen Reinaldo y Bradamante. No obstante, no se reconocen y Pinabel promete decirle dónde hallar el castillo del caballero del hipogrifo para que pueda rescatar, a la par que a Rogelio, a su amada. De camino descubre Pinabel la identidad de su compañera y, en secreto, urde traicionarla. Finalmente, encuentra la ocasión propiciando que se precipite Bradamante al fondo de una caverna. No muere la doncella de la caída y la cueva resulta ser la tumba de Merlín, donde se halla la maga Melisa. Allí Melisa le hace conocer cuál será su descendencia con Rogelio, la casa de Este; y qué industria deberá seguir para poder rescatarlo del castillo inexpugnable. Para ello debe hacerse con el anillo de Angélica, que ahora lleva el enano y ladrón Brunelo. El anillo tiene un doble poder mágico: puesto en el dedo, deshace cualquier encanto; puesto en la boca, vuelve invisible al que lo lleva. Bradamante encuentra a Brunelo, lo engaña para que la conduzca al castillo y, a la vista de la fortaleza le arrebató el anillo y lo ata a un árbol. Con el anillo en el dedo logra ser invulnerable a la magia de Atlante, que es el caballero del hipogrifo, y lo vence. El castillo desaparece, porque era todo obra de los encantamientos de Atlante, y los caballeros y damas que allí están,

quedan libres. Entre ellos Rogelio, que se reencuentra brevemente con Bradamante, pero que al montar en el hipogrifo es conducido de nuevo involuntariamente lejos de la dama franca. El hipogrifo finalmente lleva a Rogelio hasta la isla de la maga Alcina, donde Astolfo, duque de Inglaterra, convertido en un mirto, le cuenta cómo ha sido amado por Alcina y, cómo después, lo ha reducido la maga a tal estado. Rogelio se propone abandonar la isla, pero acaba finalmente en la fortaleza de la maga. Allí queda prendado de los encantos de la encantadora y pierde memoria del mundo. Bradamante entre tanto, busca a Melisa, le da el anillo mágico y le pide que busque a Rogelio. Ésta cumple el cometido, le advierte a Rogelio de la falsedad de la maga y le aconseja usar el anillo. Rogelio hace tal, descubre el verdadero rostro de su seductora y se dispone a huir. Melisa por su parte devuelve a Astolfo su forma humana y junto a él marcha al reino de Logistila, donde después llegará también Rogelio. Por su parte Reinaldo, después de atravesar Escocia, adonde lo había arrastrado la tormenta, llega a Inglaterra, recibe los deseados refuerzos del rey y con ellos toma el camino de París. Angélica, que quedó en compañía de un ermitaño, es conducida por éste a una playa solitaria, donde el viejo tiene el propósito de abusar de ella. No lo consigue por su avanzada edad y allí es raptada por el pueblo bárbaro de Ebuda que pretende darla viva en ofrenda a la Orca. En París, Orlando, consumido por el amor a Angélica tiene un sueño premonitorio que le advierte del peligro que corre su amada, y disfrazado abandona París en su búsqueda. Durante su camino tiene noticias del pueblo de Ebuda y sospechoso de que Angélica pueda estar allá, se embarca; pero una inoportuna tormenta lo arrastra a Holanda, donde socorre a la condesa Olimpia, que es hostigada por el rey Cimosco. Vence a este rey, repone a Olimpia y a su esposo Bireno en su primitiva dignidad, y se dispone a tomar rumbo a Ebuda. Sin embargo, Bireno se enamora de otra mujer y abandona a Olimpia a su suerte. Vuelve la acción al reino de Logistila, donde Melisa instruye a Rogelio en la monta del hipogrifo. Éste lo cabalga y viaja con él atravesando Asia y Europa. Pasa Inglaterra y después Irlanda y cerca, en la isla de Ebuda, contempla cómo una desnuda Angélica espera ser devorada por el monstruo marino. Logra rescatarla y huye con ella a

la Bretaña francesa. Allí descabalgan ambos y Rogelio queda prendado de la belleza de Angélica, pero esta, metiéndose en la boca el anillo que le había confiado previamente el caballero se vuelve invisible y huye de él y se determina a volver a su reino del Catay. A la vez que pierde a Angélica, pierde el hipogrifo al que había dejado atado a un árbol para poder hostigar a Angélica. Al poco Rogelio contempla cómo un gigante combate una mujer que le parece ser Bradamante y los sigue. Olimpia, sola y abandonada es capturada por las gentes de Ebuda que la ofrecen a la Orca a cambio de Angélica. Llega Orlando al fin a la isla, rescata a Olimpia y mata al monstruo. Llega también Uberto, rey de Irlanda, que se enamora de Olimpia, la toma por mujer y jura vengar la vileza de Bireno. Orlando, por su parte, decide continuar la búsqueda de Angélica, pero acaba engañado por Atlante que ha construido un palacio mágico en el que quien llega a él ve lo que más desea y pierde el tiempo persiguiéndolo en vano por sus habitaciones. Allí están ya presos de su propio deseo también Fierabrás, Sacripante, Gradaso y Brandimarte. Llega después Rogelio detrás del gigante y Bradamante, porque son éstas en realidad figuras contrahechas que forman parte del encantamiento. Angélica, por casualidad, llega también al palacio, aunque el poder del anillo la libra de sus engaños. Ve a Sacripante y a Orlando y, como necesita un caballero que la proteja en la vuelta a su tierra, elige que este sea Sacripante. Se hace visible ante él, pero Orlando y Ferragús que están cerca también la ven. Al darse cuenta, huye la princesa y van tras ella los tres caballeros alejándose del palacio y de su encantamiento. Allí muda de consejo Angélica y decide que el poder del anillo le basta para viajar segura, así que se lo mete en la boca y desaparece de la vista de los tres. Entre tanto Ferragús logra hacerse con el famoso yelmo de Almonte, que calaba Orlando. Después de la pérdida del yelmo, se provee Orlando de otro y desbarata dos ejércitos de sarracenos. Tras ello, ve luz en una cueva y entra en ella. Dentro está prisionera la princesa Isabel hija del rey de Galicia y enamorada del príncipe Zerbino, hijo del rey de Escocia. Cuenta Isabel su historia y cómo ha sido que ha llegado a ser presa de unos malhechores en aquella horrible guarida.

Llegan en esto los captores, Orlando los mata a todos y parte con Isabel a la que ofrece su protección. Por el camino topan con un caballero que va cautivo y en este punto, sin develar la identidad del caballero, vuelve su atención Ariosto sobre Bradamante.

2. Fortuna del Orlando en España

La obra de Ariosto, publicada hacia 1540, gozó pronto, como en el resto de Europa, de gran fortuna en España y fue traducida en varias ocasiones, principalmente en los siglos XVI y XVII. No solo Ercilla la toma como modelo de La Araucana, sino Cervantes en el Quijote hace en varias ocasiones mención de ella. Gozaron también de fortuna las continuaciones que los poetas españoles hicieron. Las más famosas son dos que retoman los amores de Medoro y Angélica, cuyo asunto había invitado a proseguir Ariosto en el canto XXX: Las lágrimas de Angélica de Luis Barahona de Soto y La hermosura de Angélica de Lope de Vega.

También ha sido traducida al castellano en varias ocasiones, principalmente en el siglo XVI y en el siglo XIX. En las traducciones, si se distingue entre aquellas que respetan la métrica original (la octava) y aquellas que no lo hacen, la relación completa es:

En octavas reales:

- La más temprana, de 1549, se debe al capitán Jerónimo de Urrea. La traducción gozó de un extraordinario éxito editorial a pesar de que sus versos, forzados y ripiosos a veces, recuerdan más la toscos versos de Boiardo que los refinados de Ariosto. Es la traducción que en su Quijote censura severamente Cervantes por boca del cura (I, 6). Sin embargo y a manera de pieza rara, aún hoy sigue editándose.

- Un año después, en 1550, se publicó una justamente olvidada traducción de Hernando Alcocer, que conoció

la imprenta una sola vez.

- También está la de 1878 de Vicente de Medina y Hernández, editada en cuadernos. En 1883, sacó el conde de Cheste una traducción no del todo olvidada. Tiene esta traducción la curiosidad de incluir tres octavas (las tres primeras del segundo canto de José de Espronceda, escritas como fruto de un ejercicio de juventud que se propusieron llevar a cabo Ventura de la Vega, el conde de Cheste y él mismo).

En otro metro o en prosa:

- Diego Vázquez de Contreras tradujo muy libremente en prosa el Orlando en 1585 con una aprobación elogiosa de Alonso de Ercilla, autor de La Araucana.

- En silvas tradujo la obra Augusto de Burgos en 1846.

- Para su Biblioteca ilustrada editó Gaspar y Roig una traducción en prosa en 1851.

- En 1872 Manuel Aranda y San Juan publicó una prosificación.

- Francisco J. de Orellana publicó su versión en prosa en 1883.

- José María Micó, en 2005, publicó una versión en endecasílabos blancos que respeta la estructura de la octava, aunque no la rima, y procura conservar un pareado final, las más veces asonantado.

Pero aún más importante que sus traducciones es la honda huella que ha dejado la obra en la literatura española. En el Quijote, ya sea en el de Cervantes o en el apócrifo de Avellaneda, es a menudo o citado, o imitado o fuente de inspiración para alguna de las aventuras: es obra elogiosamente aludida en el escrutinio (I,6); don Quijote cree ser don Reinaldos de Montalbán poco después (I,7), más adelante confunde una bacía de barbero con el yelmo de Mambrino, esto es, el que cubría la cabeza de don Reinaldos (I,21); la furia de Orlando es recordada por don Quijote en su penitencia en Sierra Morena (I,25), etc.

La imitación de Ercilla en La Araucana es tal que el más importante de los poemas épicos españoles parece un Orlando sin Orlandos: los cantos de La Araucana comienzan todos con un proemio que introduce la aventura que se tratará dentro de él; todos los cantos acaban invitando al lector a continuar la lectura en el siguiente o justificando la oportunidad de parar la acción en ese momento; el poema, escrito en una primera persona protagonista, apunta a un destinatario al que se dirige a menudo el poeta. Pero, sin lugar a dudas, donde el Furioso está ya funcionando como intertexto probatorio es en el Bernardo o victoria de Roncesvalles de Bernardo de Balbuena.

Balbuena reconstruye en el México virreinal la epopeya de Bernardo del Carpio, perteneciente al ciclo carolingio e íntimamente relacionada con el poema francés La Chanson de Roland. No obstante la obra de Balbuena no remite tanto a sus fuentes medievales como a las obras de los Orlando que inundaron Italia en el siglo XVI y dieron pie a toda una serie de tópicos y personajes que aparecerán luego en la novela de caballerías española. Particularmente y siguiendo el ejemplo de La Araucana de Ercilla, Balbuena toma como texto de base el Orlando furioso, retoma, por su parte, la batalla de Roncesvalles, justifica la derrota de los franceses por los españoles y los sarracenos de Zaragoza por lo que sigue la línea temática del paladín español Bernardo del Carpio, sin desatender la proliferación iconográfica y mitológica creada por Ariosto y Boiardo.

3. El Bernardo o Victoria de Roncesvalles de Balbuena.

Se ignora la fecha exacta en que fue escrita la epopeya de Balbuena. En general se acepta que esta fecha sería muy anterior a 1624, año de la primera edición del Bernardo. Van Horne sitúa la última etapa de la composición entre 1595 y 1598 y estima que los retoques a los cuales alude Balbuena en el Prólogo son anteriores a 1609, año en el que el autor intentó publicar el poema por primera vez⁷.

⁷ John VAN HORNE (1940) Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica. Gua

Varios son los aspectos que llaman la atención a quien se aproxima al poema del obispo de Jamaica, Bernardo de Balbuena, sobre todo si se tiene en cuenta el lugar y la fecha en que se escribe.

En primer término, resulta curiosa la elección de un personaje, Bernardo del Carpio, que se pierde en las luchas medievales entre españoles y franceses por los pequeños reinos navarros y que no alcanzó la importancia y la universalidad ni de un Rolando ni, menos, de un Cid Campeador precisamente por haber estado comprometido en guerras entre reinos cristianos. Bernardo se considera hijo extramatrimonial de una infanta y hermana del rey de Oviedo Alfonso II de nombre Ximena, y del conde de Saldaña, Sancho Díaz. Habría derrotado a Carlomagno en la Segunda Batalla de Roncesvalles (808), dando muerte al Paladín Roldán.

Su historicidad, negada por la mayoría de los medievalistas, es defendida por el historiador asturiano Vicente José González García,⁸ sosteniendo que la negación de su existencia se basa únicamente en la confusión de la Primera batalla de Roncesvalles (778), con una posterior en 808 y la implicación de Bernardo en esta batalla en de la que no tomó parte. Nacido en

dalajara (México) Impr. Font. Pp 150-151. Sobre este punto agrega CHEVALIER: Peut-être certains remaniements ont-ils été opérés après 1609, mais nous ne pouvons le démontrer et devons convenir que notre étude du poème

ne nous a permis de relever aucun indice susceptible de préciser cette chronologie indécise. Autre obstacle: nous ne possédons pas de bonne édition moderne du Bernardo. Celle de la Biblioteca de Autores Españoles que nous avons utilisée, est d'accès commode, mais elle ne manque pas d'incorrections, dans sa ponctuation comme dans sa graphie. Il serait souhaitable que nous puissions disposer d'un texte soigneusement établi, accompagné d'un index de personnages et des épisodes, qui servirait de guide dans cet artificieux dédale. Souhaitons que la tâche soit entreprise et menée à bonne fin. Elle faciliterait le travail des chercheurs à venir sur une oeuvre passionnante dont nous ne pensons pas, il s'en faut de beaucoup, épuiser ici l'intérêt. (Op.cit. p364) Este es precisamente, el trabajo de edición crítica que el Centro de Edición de Textos de la Universidad Nacional de Cuyo viene realizando desde hace cuatro años y que justifica los estudios presentados en este segundo volumen del Tabulae. ⁸ GONZALEZ GARCÍA, Vicente José (2007) Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles. Oviedo, Fundación Gustavo Bueno.

el Castillo de Saldaña, Bernardo del Carpio es el protagonista de una serie de romances. Su historia consiste, principalmente, en lograr que el rey Alfonso el Casto libere a su padre, encarcelado a causa de haber deshonrado a la infanta, quien, a su vez, es enclaustrada en un convento. Para ello el héroe, a semejanza de otro Hércules, ha de resolver las distintas tareas guerreras que le encomienda el monarca.

Del rey Alfonso el “casto”, hijo de Fruela I, no se conoce el lugar ni la fecha de su nacimiento. Fue elegido rey en el año 744 por la nobleza asturiana. Apartado del trono por Mauregato (que reinó desde el año 783 hasta el 788), buscó refugio en Álava donde se encontraba el nuevo rey, su tío Bermudo I el “diácono”, quien lo devolvió al trono de Asturias en el año 791. Alfonso II siguió con las campañas de conquista que iniciarán su abuelo Alfonso I y su padre Fruela I, derrotando al emir Hisam I de Córdoba en el año 794, aunque al año siguiente sufrió una importante derrota ante los mismos cordobeses.

En 798 ocupó la ciudad de Lisboa, aprovechando la guerra civil que enfrentara al nuevo emir Al-Hakam, hijo de Hisam I, con su tío Sulaymán o Solimán. Repobló la cuenca alta del Ebro y del valle del río Ulla, y hacia el año 800 entabló alianza con Carlomagno. En política interior restableció la ley visigótica y propició el renacimiento cultural en la zona de su reino, cuya capital estableció en Oviedo. Durante su reinado tuvo lugar en Compostela el descubrimiento del sepulcro del apóstol Santiago. Por su parte, Bernardo, sobrino de Alfonso II, por ausencias de sus padres quedó bajo la custodia y tutela del rey Alfonso.

Debido a las estrechas relaciones entre Carlomagno y Alfonso II, el Rey de Asturias y Galicia, como lo llama Eginardo, podría, según la tradición y los cantares de gesta conservados, haber prometido a Carlomagno parte del territorio ovetense (puede que parte de León o parte de la actual Castilla). Ante esta situación, muchos nobles asturianos, posiblemente los antiguos seguidores de Mauregato, partidarios de la paz con Córdoba y Zaragoza, se rebelaron y organizaran una coalición que logrará

frenar a los carolingios en Roncesvalles.

Las versiones de la derrota francesa en Roncesvalles fueron conocidas en España gracias a los poemas franceses y provenzales. De estos poemas surge la historia de Bernardo, entre histórica y legendaria. Sus aventuras se cuentan en cantares, fablas y storias de los juglares medievales que fueron recogidas, en su gran mayoría, por Menéndez Pidal en su *Romancero*.⁹

Por su parte, los historiadores ocupados del tema son Lucas de Túy, alias el tudence y Rodrigo Ximénez de Rada, llamado el toledano. De acuerdo con ambos historiadores, Bernardo es leonés por ambas líneas. En la versión del tudense, el Rey Alfonso habría aceptado el pedido de un Carlomagno envanecido por sus triunfos, de hacerse vasallo suyo. Bernardo, lleno de ira se habría unido a los moros de Zaragoza para luchar contra Carlomagno. El tudense atribuye el triunfo de Roncesvalles al rey Marsilio - en cuyas tropas revistaban navarros- y a Bernardo el cual, peleando, al parecer, por su cuenta, ayuda a los sarracenos en la matanza de franceses. El tudense escribe que Bernardo después del desastre de Roncesvalles se reconcilia con Carlomagno, del quien obtiene grandes honores, se hace famoso entre los romanos, galos y germanos y pelea contra los enemigos del Imperio carolingio. El relato del toledano es más sencillo: no dice nada de las aventuras de Bernardo por tierras del Imperio ni de la segunda invasión de los francos al mando de Carlos el “calvo”, vencido nuevamente por Bernardo y que fuera ya relatado por el tudense. Pero sí habla de sus hazañas contra los sarracenos en tiempos de Alfonso III, de la fundación del Carpio y de la rebeldía contra el Rey, en la cual Bernardo devasta fronteras del reino hasta que Alfonso III le otorga la libertad de su padre, ciego y decrepito. El relato “oficial” que nos da la *Crónica General* concilia las diferencias entre ambos autores e incorpora numerosos detalles de los cantares de gesta, con lo que las aventuras del héroe se enriquecen de pormenores

⁹ MENENDEZ PIDAL, Ramón (s/f). *Romancero hispánico*. II. En: *Obras completas*. T. 10. s/l: Espasa.

dramáticos, entre míticos y románticos¹⁰.

El tema del Bernardo fue muy usado en el siglo XVI¹¹ y, en este sentido, el único romance que la crítica considera primitivo es el que, en una versión, comienza con

*Las cartas y mensajeros
Del Rey a Bernardo van.*

y que recopila Menéndez Pidal en su ya citado *Romancero*.

Durante el Siglo de Oro sirvió de inspiración para piezas teatrales, obras caballerescas en prosa y poemas épicos, tanto en español como en portugués. Miguel de Cervantes tuvo entre sus proyectos no llegados a consumarse una novela histórica sobre el héroe. Hay varias versiones de su historia según las distintas obras que lo tratan, con bastante libertad precisamente por la falta de datos históricos: Juan de la Cueva escribió una comedia, *Bernardo del Carpio*¹²; Agustín Alonso escribió, como Balbuena, una epopeya culta: Historia de la hazañas y hechos del invencible cavallero Bernardo del Carpio compuesto en octavas, de 1585; Lope de Vega compuso diversas piezas teatrales: Las mocedades de Bernardo del Carpio, El casamiento en la muerte, y Hechos de Bernardo del Carpio; Álvaro Cubillo de Aragón escribió dos tratados sobre el tema: El conde de Saldaña y Hechos de *Bernardo del Carpio, segunda parte*. Lope de Liaño escribió una comedia *Bernardo del Carpio en Francia*, 1739. En el siglo XVIII, se redactaron libros sobre él: Hilario

10 PELLICER, Juan Antonio (1783-1788) Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt. 2vol. Madrid: Joaquín Ibarra

11 Su tumba fue visitada en 1522 por Carlos V en la localidad palentina de Aguilar de Campoo. Según parece, tras ser elegido emperador, Carlos V desembarcó en Laredo (Cantabria) a su regreso de Alemania y se quedó por segunda vez en Aguilar de Campoo en julio de 1522. Durante esta estancia visitó el sepulcro situado en el interior de una cueva bajo la conocida como Peña Longa, muy cerca del Monasterio de Santa María la Real, llevándose su su-puesta espada, la cual se encuentra actualmente en la Real Armería de Madrid.

12 Ed. de Anthony WATSON, Exeter: University of Exeter, 1974.

Santos Alonso y Manuel José Martín compusieron la *Historia fiel, y verdadera del valiente Bernardo del Carpio: sacada con toda fidelidad de los célebres historiadores de España, el padre Mariana, Morales, Berganza, y otros muchos autores verídicos, y graves*, (1779); Jorge Mira y Perzebal compuso un melólogo, Bernardo del Carpio en el castillo de Luna (1760), y la leyenda llamó la atención del portugués Flaviano Caetano Gomes, quien le dedicó su *Verdadeira segunda parte da Historia de Carlos Magno, em que se escrevem as gloriosas acções, e victorias de Bernardo del Carpio, e de como vençeo em batalha aos doze Pares de França* (1746); en el XIX se transforma en héroe romántico de la mano de George Washington Montgomery, *El bastardo de Castilla*, «novela histórica, caballerisca, original», de 1832. También escribieron sobre el héroe, entre otros, Manuel Fernández y González (1858) y Francisco Macarro (1876).

El tema de Bernardo del Carpio respondió, sin lugar a dudas en Balbuena tanto como en los demás poetas españoles, a un sentimiento patriótico y netamente revanchista (como se verá luego al tratar los personajes de filiación francesa) respecto del resto de Europa pero fundamentalmente de Francia. A esto apuntan también en el poema del mexicano, el haber destinado largas tiradas de octavas a evocar a los reyes de Castilla o de León tanto como a las otras familias nobles de España.¹³ Si bien esta actitud de exaltación nacional es propia del género épico, Balbuena introduce toda una serie de novedades en este sentido: le otorga un gran espacio a la descripción de España y a la conquista de América; está más inclinado a la poesía de la geografía que a la de la historia y más atraído por la grandiosa aventura americana que por la reconquista medieval. Estas innovaciones, que se explican en parte por la biografía de Balbuena, son sin dudas el trazo más original en una epopeya situada esencialmente en el marco histórico-político del viejo mundo.

13 Cfr. el Elogio agregado por Balbuena al conde de Lemos en La Grandeza mexicana (ed. De Van Horne, p.20-26)

El segundo aspecto para señalar en la obra de Bernardo de Balbuena es la proliferación abundantísima y protagónica de personajes del ciclo artúrico, tales como el Hada Morgana y sus compañeras de la Isla de Avalon.

Morgana o Morgan le Fay es un personaje que algunas tradiciones lo hacen hermana de Arturo y discípula de Merlín. Es la reina de la isla de Avalón, con el poder de curar y cambiar de forma. Es uno de los personajes más populares y controvertidos del ciclo artúrico ya que puede ser presentada como una benefactora de su hermano o la peor de sus enemigos.

En el ciclo artúrico, el hada Morgana es una mujer, a veces presentada por los cristianos como antagonista del Rey Arturo y enemiga de Ginebra. En los relatos galeses más antiguos, Morgana tiene dos antecedentes que no tienen su nombre, pero sí algunas de sus características: el primero es la diosa Modron, que se casó con el rey Urien y fue madre de Owain (igual que la Morgana, Le Fay, de *La Morte d'Arthur*) y Gwyar, hermana de Arturo, que era madre de Medrawt y una poderosa bruja (papel que cumple Morgana en otras versiones). En la *Vita Merlini*¹⁴ del siglo XII, se dice que Morgana (*Morgen*¹⁵) es la

mayor de nueve hermanas que gobiernan Ávalon. Geoffrey de Monmouth habla de Morgana como sanadora y cambiante. Escritores más tardíos como Chrétien de Troyes¹⁶, basándose en la interpretación de Monmouth, han descrito a Morgana observando a Merlín en Ávalon.

En la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth¹⁷ se cuenta que después de la batalla contra su hijo Mordred, el Rey Arturo se retiró a descansar eternamente a la isla mágica de Avalón, pero no menciona quién lo llevó a esa isla, ni qué sucedió después. Cuando Monmouth escribe la *Vita Merlini*, habla del viaje de Arturo a dicha isla, y dice que está gobernada por nueve hermanas hadas. De este grupo destaca la mayor, más bella, más buena, más sabia y más poderosa: *Morgen*, que será conocida en el futuro como Morgana. En este libro se mencionan todas sus habilidades (volar, cambiar de forma o curar) que le fueron enseñadas por Merlín. *Morgen* se ofrece a acoger al Rey en su isla mágica, lo acuesta en una cama de oro, y con sus hierbas y pociones, le devuelve la salud. Un texto escrito por Guillaume de Rennes llamado *Gesta regum Britanniae*¹⁸ sugiere que una vez que Morgana ha curado a Arturo, se convierte en su nueva amante y vive con él en la isla mágica. Ni en esta obra

14 MONMOUTH, Geoffrey de (2011). The life of Merlin. USA, Reada Classic. Paperback.

Disponible en: http://www.amazon.co.uk/reader/147910129X/ref=rdr_sb_lisims_4&state=01111

15 Se puede ver el paralelo entre estas hadas de Avalon y las Musas griegas. Según la mitología griega, las Musas son las nueve hijas de Zeus y de Mnemósine. Éstas fueron engendradas, según el mito, en nueve noches consecutivas. Según Pausanias, al principio las musas fueron tres: Aedea (el canto, la voz), Meletea (la meditación) y Mnemea (la memoria). Juntas representaban las precondiciones del arte poético en la práctica del culto religioso. La tradición les atribuía dos residencias: la una sobre el monte del Parnaso y la otra sobre el Helicón. Es Platón en el año 401 a.c. aprox. y, posteriormente, los autores neoplatónicos, el que hace de nueve Musas las mediadoras entre el dios y el poeta o cualquier creador intelectual. No se trata de hadas o hechiceras como en la mitología bretona sino de mediadoras entre los hombres y los dioses y en función de las artes sublimes: Calíope: Musa de la elocuencia y de la poesía épica. Sus diferentes representaciones artísticas son una corona de laureles, un libro, una tablilla, un estilete y una trompeta. Clío: Es la musa de la historia. Sus diferentes representaciones artísticas son una corona de laureles, un libro o un pergamino, una tablilla, un estilete y un cisne. Erato: Es la musa del arte lírico de la elegía. Sus representaciones artísticas con una lira, una viola y un

cisne. Euterpe: Es la musa de la música. Su representación artística suele ser una flauta (simple o doble). Melpómene: Es la musa de la tragedia. Se representa con una corona, con una espada o con una máscara trágica. Polimnia: Es la musa de la retórica. Se representa con un gesto serio y con un instrumento musical (normalmente un órgano). Talía: La musa de la comedia. Normalmente se la representa con un instrumento de música (generalmente una viola), una máscara cómica y un pergamino. Terpsícore: La musa de la danza. Se la representa con un instrumento musical de cuerda: una viola o una lira. Urania: La musa de la astronomía y de la astrología. Es representada habitualmente con un compás, con una corona de estrellas y con un globo celeste. (Cfr. Pierre GRIMAL, OP.CIT.) No hay, que se sepa, ningún desarrollo en este sentido en la isla de Avalon y sus hadas.

16 CHRETIEN de TROYES (2013) Obras completas (en papel). Barcelona, EDHASA.

17 MONMOUTH, Geoffrey de. *Historia Regum Britanniae*. REEVE, Michael D: ed. (2007) *The History of the Kings of Britain: an Edition and Translation of de Gestis Britonum*. Trans. Neil Wright-Rochester: Boydell.

18 Ver la edición crítica de MARKALE, Jean (1977) *Contes populaires de toutes les Breagnes*. Rennes, Ouest-France.; y del mismo autor también, *Merlin l'Enchanteur ou l'éternelle quête magique* (1981), Paris, Editions Retz.

ni en la de Monmouth se dice que Morgana y el Rey fueran parientes, de modo que su relación no estaría mal vista, y sería un equivalente a la peculiar relación de Ulises con la ninfa Calipso durante el tiempo que éste estuvo en Ogigia. En el *Roman de Brut* de Wace, Arturo también viaja a Avalón, pero en esta versión la reina de la isla es el hada *Argante*. Como sólo se habla de ella en este libro, podemos deducir que *Morgen* y *Argante* son distintos nombres de un mismo personaje: el Hada Morgana.

En la época de Chrétien de Troyes el personaje de Morgana toma más relevancia, pero sin llegar a ser protagonista. Durante esta época, Morgana comienza a ser identificada con Ana (la hermana de Arturo en la obra de Geoffrey de Monmouth) y es considerada hermana o hermanastra de Arturo. En obras como *Yvain, el caballero del león* o *Erec y Enide*, Chrétien describe a Morgana como la hermana de Arturo, y dice que es una sabia curandera que fue discípula de Merlín. En *Yvain* el protagonista no se cura hasta que no recibe de parte de Morgana un ungüento mágico. Años después de que éste pasaje fuera escrito, en textos como *La Morte d'Arthur*,¹⁹ Morgana e Yvain (o Owain) serán madre e hijo. En *Erec y Enid* se dice que Morgana está presente en el banquete de boda de los protagonistas. El autor la relaciona con Guingamor, señor de Avalón. Esta relación será desarrollada en obras posteriores hasta ser descrita como una relación amorosa entre Guingamor y Morgana que será frustrada por Ginebra, la tía del caballero.

Tanto en la *Vulgata* anónima como en *Le Morte d'Arthur*, el papel de Morgana crece en importancia y protagonismo. Ya no es un hada que vive en la lejana Avalón, sino un personaje muy implicado en lo que sucede en la Corte de Arturo, una mujer poderosa, como un hada, pero con sentimientos e ideas propias de los hombres, como la ambición, la pasión, la venganza o la compasión. Su papel se torna más oscuro, será una de las principales destructoras de la paz que reina en Camelot cuando debe a su hermano los amores de Ginebra con Sir Lanzarote, pero, al igual que en la historia de Geoffrey de Mounmouth, es ella

¹⁹ También del mismo autor, *Le Roi Arthur e la Societé celtique* (1976) Paris, Payot.

quien encabeza la barca que llevará a su hermanastro a Avalón.

En la tradición de los ciclos artúricos, Morgana era la hija de la madre de Arturo, Lady Igraine, y de su primer marido, Gorlois, duque de Cornualles. Arturo, hijo de Igraine y de Uther Pendragon, era, por tanto, su medio hermano. Como mujer celta, Morgana heredó parte de la “magia de la Tierra” de su madre. Morgana tenía dos hermanas mayores (y era por tanto la menor de tres, y no la mayor de nueve). El trío de hermanas (por ejemplo Morgause, Elaine y Morgana, así como otras) es una fórmula abundantemente usada en la mitología celta. Cuando Uther se casa con Igraine, sus hermanas mayores también se casaron. A partir de entonces se deja de hablar de Morgana en la leyenda hasta después de la coronación de Arturo, pero hay dos versiones de dónde acabó la niña: una dice que se fue a Ávalon con Merlín a aprender magia, y otra que cuenta que Uther encerró a Morgana en un convento, en el que sufrió burlas y castigos debido a sus poderes. Allí se le comenzó a llamar *le Fay* (el Hada).

En *La Mort d'Arthur* y otras fuentes, ella es la infeliz esposa del Rey Urien de Gore, y Owain mab Urien es su hijo, que la detiene cuando, presa de la ira, intenta matar a Urien.

En las interpretaciones cristianas más modernas de la mitología artúrica, Morgana seduce a Arturo y concibe con él al malvado Mordred, aunque originalmente en *La Mort d'Arthur* este papel es asignado a Morgause o Anna, una de sus hermanas.

Morgana vive en Avalon junto con varias reinas hadas, que en algunas versiones forman grupo de tres, en otras de cuatro, y en otras de nueve: Febosilla; Falerina, Olofana, Filteorna, Limaturia, Bruna, Aquilina, Dragontina y Logistilla

Todo esto sería la trama de los personajes artúricos que, de una manera dislocada y anacrónica, aparecen colaborando con la historia central de *Bernardo o Victoria de Roncesvalles*. En su momento, entre los siglos XII y XVI este recuento de tradiciones históricas en un punto y legendarias en otro, respondía a un deseo: estaba de moda en casi toda Europa, escribir la historia

que remitiera a los orígenes de los pueblos y, si faltaban datos en los documentos, se inventaban²⁰. El *pays de Galles* último resto del vasto imperio bretón insular debía luchar contra las pretensiones anglo-normandas. Y era un medio de lucha eficaz presentar los hechos que probaban la especificidad y el valor del pueblo que los habitaba. Pero sobre todo no hay que olvidar la política cultural de los reyes anglo-normandos: debiendo oponerse sin cesar a la dinastía de los capetos, herederos de la figura grandiosa de Carlomagno, realizada en las *chansons de geste*, tenían necesidad de proponer un equivalente de la tradición insular para justificar su presencia y sus derechos. En ese sentido y aun cuando la figura del Rey Arturo estaba rodeada de misterios propios de las tradiciones drúidicas que se oponían, a su manera, al imperio romano-cristiano, Arturo y su corte no dejaban de tener también su gloria. Fue, sin dudas, Enrique II Plantagenet quien dio impulso a la creación y a la difusión de los romances arturianos en la Europa de los siglos XII y posteriores.

Sin embargo y precisamente, es del ciclo carolingio que Balbuena tomará la mayoría de los elementos y personajes de su obra y es este el tercer aspecto que nos llama la atención en el poema mexicano. A este ciclo pertenece, principalmente, *La Chanson de Roland* y los cantares de gesta franceses.

La *Chanson de Roland* narra, en términos épicos, la derrota de la retaguardia del ejército de Carlomagno hostigada en el valle de Roncesvalles por el rey moro de Zaragoza, Marsilio, aliado con el traidor a Carlomagno: Ganelón. En esta batalla perece el héroe del cantar, Roldán, y su deuteragonista Oliveros, por confiar demasiado en sus propias fuerzas para repeler la agresión. Cuando Roldán toca el olifante para pedir ayuda ya es demasiado tarde. La venganza del emperador Carlomagno, del obispo Turpin y de los Doce Pares de Francia ocupa el apocalíptico final de la historia.

²⁰ “Se non è vero, è ben trovato”, era ya en esa época una frase célebre del filósofo italiano Giordano Bruno (del siglo XVI) y significa: se non è vero è stato inventato bene, se non è vero è ben inventato.

Los temas de los cantares de gesta franceses, o el ciclo carolingio, se convirtieron en la llamada “materia de Francia”, que se opuso a la llamada “materia de Bretaña”, constituida por las historias del rey Arturo y de los caballeros de la mesa redonda. Para el modelo italiano habrá que esperar las obras de Luigi Pulci, Pietro Bembo y Ludovico Ariosto. Pero, antes de llegar a esa épica novelesca y hasta sentimental de los *Orlando* habrá que advertir la influencia capital que sobre estos tuvo el llamado “dolce stil nuovo” del siglo XIII.

4. La tradición literaria italiana

Con la expresión toscana *Dolce stil novo*²¹, Francesco de Sanctis²² denominó, en el siglo XIX, a un grupo de poetas italianos de la segunda mitad del siglo XIII, integrado por Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Lapo Gianni, Cino da Pistoia, Guianni Alfani y Dino Frescobaldi. Este dulce nuevo estilo deriva de diversas fuentes:

- La misma tradición trovadoresca, de la que toma las convenciones del amor cortés (trasfondo religioso de la experiencia amorosa, concepto de gentileza, idealización de la mujer y creencia de que el amor ejerce un influjo benéfico y ennoblecedor sobre el amante).
- El franciscanismo, que valoraba sobre todo la sinceridad y la armonía de la naturaleza humana.
- La mayoría de los «stilnovistas» tuvieron contacto con

²¹ *El Stil Nuovo tiene la particularidad de que su inspiración religiosa no es únicamente mística sino que es subjetivista en grado sumo. [...] Esta mentalidad, que recuerda a las corrientes místicas, neoplatónicas y averroístas, es como mínimo una fortísima sublimación de las doctrinas eclesiásticas, es algo autónomo que en todo caso puede hacerse un sitio en el seno de la Iglesia, pero que, no obstante, se encuentra ya en los límites de la heterodoxia. Y de hecho, algunos miembros de aquel círculo eran considerados librepensadores.* [AUERBACH, Erich (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Traducido por Jorge Seca. Barcelona: Acantilado. p. 51]

²² *Storia della letteratura italiana*, Morano 1870.

la Universidad de Bolonia, por entonces muy influida por el pensamiento aristotélico, pero en el que ya entraba de manera socavada, el platonismo dualista y la idea de la preponderancia de lo espiritual sobre lo corporal.

- La escuela poética siciliana de la primera mitad del siglo XIII (Gecco Angioleri, entre otros), pionera en el empleo de la lengua vernácula vulgar y a la que se deben formas como el soneto, creado por Giacomo da Lentini.

Los poetas más importantes de este grupo fueron la tríada compuesta por Guinizelli, Cavalcanti y Dante Alighieri, quien configuró el desarrollo teórico, filosófico y metafísico de la “fenomenología” amorosa. Desde un punto de vista formal, los metros más usados por esta escuela poética fueron el soneto, la canción y la balada, compuestos en endecasílabos y heptasílabos. Guinizelli compuso la canción programática del movimiento, *Al cor gentil ripara sempre amore*. Definió el amor gentil como «purificado y purificador» y considera que el amor y el corazón noble, derivado de la virtud personal, son una y la misma cosa. Según Guinizelli, la amada estimula la disposición innata del amante para el bien absoluto y lo pone en comunicación con el amor divino.

Cavalcanti pregonaba su ideal de amor cristiano y neoaristotélico en su canción *Donna me prega, per ch'eo voglio dire*. En tal canción la idealidad y la renuncia a las realidades empíricas provocan que la dama nunca asuma una corporeidad perfilada, sino que irradie acción por medio de su belleza. El amante, entre agitaciones y angustias, se siente perseguido por los espectros del amor y de la muerte.

Los primeros poemas de *La vita nuova* (1293) de Dante Alighieri expresan la angustia que deriva del modelo cavalcantiano, pero en la canción *Donne ch'avete intelletto d'amore* se rechaza esa actitud y se prefiere el concepto de amor de Guinizelli para engarzar elementos pertenecientes al platonismo, especialmente la contemplación angélica de la amada o *donna angelicata*. En *De vulgari eloquentia* (1304–07), Dante elabora sus ideas

sobre el estilo, lengua, forma y metro más adecuados para valorar esencialmente la autenticidad del sentimiento poético y la dulzura y sutileza del tono.

El *Dolce stil novo* ejerció un extenso influjo sobre poetas posteriores, en especial Francesco Petrarca, Matteo Frescobaldi, Franceschino degli Albizzi, Sennuccio del Bene, Giovanni Boccaccio, Cino Rinuccini, y otros. Asimismo, a través de la influencia del *Canzoniere* de Petrarca, las convenciones del *Dolce stil novo* se expandieron por toda Europa y marcaron el desarrollo de la poesía lírica en general: francesa, ibérica e inglesa (salvo la rara excepción de William Shakespeare). No es extraño entonces que esta concepción absoluta del amor humano pasara inclusive a las versiones épicas de los *Orlando* y de allí al resto de la literatura no solo europea sino americana como se ha visto. Balbuena, por su parte, presenta su poema como la conclusión y el coronamiento de los poemas italianos que trataban estos temas. Influido por el *Furioso*, se puede ver nuevamente en el *Bernardo* a Ferraguto prendado de Angélica, y al personaje de Arleta como su retrato reflejando por momentos la astucia y la belleza de Alcina. Sin embargo y a pesar de la presencia de muchos otros personajes femeninos, por medio de los cuales se expresa la pasión amorosa, el tema llevado al *italico modo*, no alcanza la primacía de los relatos guerreros en los que se observa la huella innegable no solo de Ariosto y Bembo sino del *Morgante* de Pulci.

5. Belona o la guerra entre reinos hermanos.

Finalmente, llama la atención en la compleja composición del *Bernardo* la visión denostativa de Francia, (“la enemiga Francia”), de Carlomagno (“victorioso y potente monarca mal aconsejado”) como la del resto de los pares de Francia (“Ferraguto, mancebo disoluto y libre; Galirtos, prolijo hablador; Garilo astuto ladrón; Bramante tirano disoluto y Morgante soberbio y blasfemo) incluida también Angélica (“distráida cortesana”) y Arleta (“sagaz ramera y hechicera supersticiosa”). Sin excluir la figura del mismo Rolando que es vencido por el joven Ber-

nardo en la fratricida batalla de Roncesvalles.

*Cuéntame, oh Musa, tú, el varón que pudo
a la enemiga Francia echar por tierra,
cuando de Roncesvalles al desnudo
cerro gimió al gran peso de la guerra.*

Desde finales del siglo XV: España y Francia competían por la hegemonía de la Europa occidental. Las fronteras pirenaicas, Navarra y sobre todo, Italia, eran fuente de continuas disputas. La llegada al trono de Carlos V agravó el problema. El dominio que ejercía sobre Flandes, Luxemburgo, el Franco Condado y, más tarde, el Milanesado hacía que el país galo estuviera cercado por un cinturón de territorios pertenecientes a los Habsburgo que no solo lo amenazaban sino que impedían su expansión. Todo ello hizo que la guerra entre ambos estados fuese casi permanente, solo salpicada de breves treguas, más destinadas a reponer fuerzas que a buscar una paz definitiva. Carlos I de España y V de Alemania abdicó en su hijo Felipe II la Corona de España y de los territorios colindantes con Francia a mediados del s. XVI. El rey galo, Enrique II, estaba decidido a conquistar terreno tanto en Flandes como en Italia. Por eso había firmado acuerdos secretos con el Papa Paulo IV, un aliado en su animadversión a España. Con este aliado pensaba Enrique II de Valois repartirse las posesiones hispanas en suelo italiano, en el caso, bastante probable, de que España fuera derrotada por los musulmanes. Y aquí fue, en Italia, donde primero estallaron las hostilidades.

Francia rompió la frágil tregua que oficialmente existía e invadió Italia, atacando con el duque de Guisa el reino de Nápoles y reforzando a las fuerzas papales, que ya combatían al Duque de Alba. De todas formas las operaciones militares pronto se estancaron. Los españoles llegaron a las puertas de Roma y allí se volvió a firmar una tregua. Pero estaba claro que la nueva guerra entre Francia y España no se iba a resolver en Italia. El escenario principal sería la zona fronteriza con Flandes, mucho más importante económicamente y más cercana a los centros de

decisión política.

Ercilla, en *La Araucana*, hace referencia a la batalla de Saint Quintin, que el poeta ve a través de un sueño en el que es conducido por la “robusta y áspera Belona”²³ Luego de atravesar un *locus amoenus*, de “claras fuentes”, “deleitoso asiento” y “copia de ninfas muy hermosas”, Belona le dice:

*Mira aquel grueso ejército movido,
el negro humo espeso y polvareda
en el confín de Flandes y de Francia
sobre una plaza fuerte de importancia.²⁴*

...

La plaza fuerte es Saint Quintin, y le dice que Felipe II, en quien Carlos V a abdicado su trono

*Aquel copioso ejército ha juntado,
para bajar de la enemiga Francia
la presunción, orgullo y arrogancia²⁵*

Aparece ya el epíteto de la “enemiga Francia” que se repite en Valbuena, para contar luego que

*[...] la diosa airada y compañía
por el aire en tropel se deslizaron
y en un instante, sin torcer la vía
cual presto rayo a San Quintín bajaron,
donde atizando el fuego que ya ardía,
con la amiga Discordia se juntaron,
que andaba entre las huestes y compañías
infundiéndoles ira en las entrañas.²⁶*

23 ERCILLA y ZÚÑIGA, Alonso de. *La Araucana*. Edición, introd. y notas de Marcos MORÍNIGO e Isaías LERNER (1979), Madrid: Castalia.

24 Idem, canto XVII,52.

25 Idem canto XVII,55.

26 Idem, canto XVII,60.

Hace luego mención de la violencia de la lucha y de cómo la

*Fiera rabia y gran tesón no cesa,
hieren, matan, derriban y así andaban
los unos y los otros muy revueltos
en fuego, sangre y en furor envueltos*²⁷.

No deja Ercilla en el poema de marcar la crueldad del saqueo que se produjo luego de que, con un general “lamento y alarido” se rinden las armas francesas y de cómo el “pío Felipe” había dado orden de

*que con grande cuidado reservasen
las mujeres y casas de oraciones,
y amigos y conformes evitasen
pendencias peligrosas y quistiones.*²⁸

42

Cuando España se dispone a organizar una armada contra el Islam, Francia aduce no tener presupuesto suficiente y no solo no participó como los otros reinos cristianos sino que Carlos IX pactó con el turco especulando su revancha frente a un - bastante probable - abatimiento de España frente al enorme poderío musulmán.

Ercilla también se hace eco de esta actitud de Francia en los siguientes versos:

*En este tiempo Francia corrompida,
la católica ley adulterando,
negará la obediencia al Rey debida,
las sacrílegas armas levantando;
y con el cebo de la suelta vida
cobrará la maldad fuerza juntando
de gente infiel ejército formado*

²⁷ Idem, canto XVIII,9.

²⁸ Idem, canto XVIII,24

*contra la Iglesia y propio Rey jurado*²⁹.

Esta era la situación política que justificaba, por su parte, esa sentencia que Balbuena tomaba, sin dudas de Ercilla y de la común opinión de la gente, de la “enemiga Francia”.

Por otra parte, todo el relato de la batalla está hecho, como ya se anticipara, por Belona. Belona es una diosa romana de la guerra, no del todo bien definida en su función, de un furor particular y que se la fue asimilando a las Furias.³⁰ Suele ser considerada hija, hermana o compañera de Marte y representada conduciendo un carro, con rasgos horripilantes, empuñando una antorcha, o bien una espada o una lanza. La menciona san Agustín en *De Civitas Dei* precisamente dándole el carácter más nefasto y violento que trae la guerra. También está mencionada en las *Noches áticas (Noctes Atticae)* de Aulio Gelio, datada durante el mandato de Marco Aurelio (161-180),1 título que hace referencia a que empezó a escribirla en las largas noches de un invierno que pasó en el Ática, terminándola posteriormente en Roma. En ella anotó desordenadamente todas las curiosidades que oía o leía en otros libros. Está dividida en 20 libros, de los que nos han llegado todos menos el octavo. Contiene notas sobre historia, las guerras civiles, geometría, gramática, filosofía y casi cualquier otra materia.

Ariosto, en el *Orlando furioso*, la menciona en el canto VII

*Y así la flor de la su edad más leda
podría haber ajado en vano asunto
tan gentil paladín; y en torpe preda
perder ánima y cuerpo a un mismo punto;
y aquel honor que de nosotros queda
después que el frágil resto es ya difunto
que carga el hombre y al sepulcro dona,
jamás tener de Marte ni Belona.*

²⁹ Idem, canto XVIII, 34.

³⁰ Cfr. GRIMAL, Pierre (1984) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona:Paidós.

43

No hay en Ariosto una actividad del personaje de Belona sino que aparece como referencia mitológica, también en el canto XXVI:

*E s'ella lui Marte stimato avea,
stimato egli avria lei forse Bellona,
se per donna così la conoscea,
come pareo il contrario alla persona.*³¹

En la *Tebaida* de Estacio, se lee:

*Tú, que entre las batallas, de horror llenas,
cual Marte y cual Belona has encendido
igual furor en las heladas venas
de aquellos a quien has favorecido.*

La diosa de la guerra está más tipificada, pues se encargaba, ayudada por Eris (la Discordia), Fobos (el Terror) y Fige (la Huida), del aprovisionamiento y preparación del carro de guerra de Marte, se la representa con los cabellos sueltos, en actitud de infundir crueldad y agresividad a los combatientes. Los poetas y los pintores la representan en lo más reñido de la pelea despeinada, armada con un látigo ensangrentado y enardecido el coraje de los soldados. Sus sacerdotes se llamaban belonarios. En las fiestas que dedicaban a su diosa, recorrían las calles como enloquecidos, esgrimiendo en las manos espadas o cuchillos con los cuales se destrozaban el cuerpo. También está mencionada por Cervantes en el *Quijote*, en los poemas preliminares:

*Del caprichoso, discretísimo
académico de la argamasilla,
en loor de Rocinante,*

31 En esta cita conservamos el texto en italiano para poder resaltar la relación con los clásicos latinos. El texto está citado de: ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Texto bilingüe. (disponible en: https://es.wikisource.org/wiki/Orlando_furioso)

caballo de don Quijote de la Mancha
Soneto

*En el soberbio trono diamantino
que con sangrientas plantas huella Marte,
frenético el Manchego su estandarte
tremola con esfuerzo peregrino,*

*cuelga las armas y el acero fino
con que destroza, asuela, raja y parte...
¡Nuevas proezas!, pero inventa el arte
un nuevo estilo al nuevo paladino.*

*Y si de su Amadís se precia Gaula,
por cuyos bravos descendientes Grecia
triunfó mil veces y su fama ensancha,
hoy a Quijote le corona el aula
do Belona preside, y dél se precia,
más que Grecia ni Gaula, la alta Mancha.*

*Nunca sus glorias el olvido mancha,
pues hasta Rocinante, en ser gallardo,
excede a Brilladoro y a Bayardo.*

Una vez más, es Cervantes quien nos permite advertir el dibujo de ese complicado bastidor de personajes y opiniones que fueron armando la trama de la épica española de los siglos XVI y XVII. Si bien se puede asegurar que las fuentes del mito de Belona son los clásicos, a partir del quinientos están autorizadas y actualizadas por la poesía italiana. De allí la toma Ercilla y la entiende como la parte cruel y mala de la guerra. Por eso la invoca en la batalla de San Quintín y no en la de Lepanto, donde el mensajero y mentor no será otro que Phitón. No es, entonces, puramente mitológica la elección que Ercilla y Balbuena hacen de este personaje para contar uno la batalla de San Quintín y otro la de Roncesvalles, que no fueron sino enfrentamientos entre reinos hermanos.

A modo de conclusión

Conviene señalar cómo estos temas de origen extranjero se ordenan en el *Bernardo* en nuevas direcciones. Balbuena es un admirador convencido de la poesía italiana, pero es un español de América lo cual hace que su nacionalismo se vuelva intransigente en la medida en que ha crecido y se ha desarrollado dentro de la más selecta tradición literaria nacional, que era precisamente en la que se formaban los autores del nuevo mundo. Es evidente que Balbuena tomará de Ariosto los temas relacionados con las guerras entre España y Francia y, a la vez, de Ercilla la manera de darles un sentido actual, político e histórico. El nacionalismo de Balbuena se manifiesta tanto en la acción del poema: Bernardo del Carpio triunfa sobre sus adversarios franceses en diversos encuentros, mata al paladín Roldán al que ve caer y no disimula su satisfacción por esto, como en la dedicación y el elogio de la familia Castro y su linaje que nace de la unión- explícita en el poema- de Bernardo con Crisalba.

46

La huella de literatura española se constata en Balbuena no solo en la reminiscencia constante del texto de la *Crónica General* sino y muy especialmente en la del romancero español, y no solo en temas y versos trasladados sino en personajes que se mezclan con la materia del ciclo carolingio, muy particularmente, a los relatos en torno a Bernardo del Carpio, sus padres y sus compañeros. Esta tentativa no es nueva en las letras españolas de la época ni en las del nuevo mundo y de ello da cuentas no solo *La Araucana* sino el otro gran poema épico debido a suelo americano como lo es *La Christiada* de Diego de Hojeda, escrita en el Perú virreinal de principios del siglo XVII.

Bibliografía:

Fuentes:

El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles /. Poema heroyco / del Doctor Don Bernardo de Balbuena Abad Maior de la Isla de Iamayca / En Madrid / por Diego Flamenco / año 1624, de acuerdo con una reproducción en CD del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura USCZ- 220).

Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso* (2005). Traducción de José María Micó, Madrid, Espasa. Premio Nacional a la mejor traducción al español.

Referencias:

AGNELLI et RAVEGNANI (s/f). *Annali delle edizioni ariostee* Bologna: Zanichelli. 2vol.

AUERBACH, Erich (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Traducido por Jorge Seca. Barcelona: Acontilado.

CHEVALIER, Maxime (1966): *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Rolan furieux"*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.

CHRETIEN de TROYES (2013) *Obras completas* (en papel). Barcelona: EDHASA.

CUEVA, Juan de la. *Bernardo del Carpio*. Edición de Anthony WATSON, Exeter: University of Exeter, 1974.

De SANCTIS, Francesco (1870) *Storia della letteratura italiana*. Morano: s/ed.

47

ERCILLA y ZÚÑIGA, Alonso de La Aracuana. Edición, introducción y notas de Marcos MORÍNIGO e Isaías LERNER (1979), Madrid: Castalia.

FUMAGALLI, Giuseppina (1910): *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI*. Ferrara: Zuffi.

GONZALEZ GARCÍA, Vicente José (2007) *Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles*. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno.

GRIMAL, Pierre (2009) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

MACRÍ, Oreste (1952) "L'Ariosto e la letteratura spagnola". En: *Letterature moderne*, vol III. Pp 515-543.

MARKALE, Jean (1977) *Contes populaires de toutes les Breagnes*. Rennes: Ouest-France.

----- (1976) *Le Roi Arthur e la Societé celtique*. Paris: Payot.

----- (1981) *Merlin l'Enchanteur ou l'éternelle quête magique*. Paris: Editions Retz.

MENENDEZ PIDAL, Ramón (s/f). *Romancero hispánico*. II. En: *Obras completas*. T. 10. s/l: Espasa.

MONMOUTH, Geoffrey de. *Vita Merlini* (2011) *The life of Merlin*. USA: Reada Classic.Paperback. Disponible en: http://www.amazon.co.uk/reader/147910129X/ref=rdr_sb_li_sims_4&state=01111

MORBY, Edwin S. (1955) "A latin Poem of Ariosto in Spanish". En: *Modern Language Notes*, LXX, pp360-362.

PAOLI, Michele e Monica PRETI (eds) (2012) *L'Arioste et les arts*. Milano: Officina Libraria.

PELLICER, Juan Antonio (1783-1788) *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MD-CLXXXIV floruerunt noticia*. 2vol. Madrid: Joaquín Ibarra.

PIERCE, Frank (1961) *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.

VAN HORNE, John (1927) "El Bernardo" of Bernardo de Balbuena. A Study of the Poem with Particular Attention to its Relations to the Epics of Boirado and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance. Urbana: University of Illinois Studies in Language and Literature, vol XII, n° 1, February 1927, 182 p.

----- (1940) Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica. Guadalajara (México) Impr. Font.

**LA SUERTE DE BALBUENA.
LA EDICIÓN DEL *BERNARDO*
DESPUÉS DEL *QUIJOTE*.**

Marina Calderón de Puelles
CETHI, FFyL UNCuyo
mcalderondepuelles@yahoo.com.ar

Resumen:

El trabajo muestra la influencia que sobre la recepción de “El Bernardo o Victoria de Roncesvalles” de Bernardo de Balbuena, escrito entre 1590 y 1602, tuvo el hecho de que el “Quijote” fuera editado antes (1605-1615), pues Cervantes con su obra monumental conjuró el asunto de las novelas de caballería y el “Bernardo”, aunque se proponía como poema épico, se leyó como novela de caballería.

Palabras clave: Edición-Bernardo-Quijote

Abstract:

The work shows the influence on the reception of “El Bernardo o Victoria de Roncesvalles” of Bernardo de Balbuena, written between 1590 and 1602, was the fact that “Don Quixote” was published earlier (1605 to 1615), for Cervantes with his monumental work conjured the subject of novels of chivalry and the “Bernardo” although he intended as an epic poem was read as a novel of chivalry.

Key words: Edition-Bernardo-Quijote

Introducción.

Pocas dudas caben, ni Cervantes conoció el *Bernardo* de Balbuena, ni Balbuena leyó el *Quijote* antes de componer el *Bernardo*. En efecto, el “El Bernardo o Victoria de Roncesvalles”, compuesto entre 1590 y 1602, recién fue publicado en Madrid en 1624 y la primera parte del Quijote conoció la luz de la imprenta en enero de 1605 y la segunda en 1615. La necesidad de tal afirmación, se develará a lo largo de este artículo.

En primer término, es necesario reconocer que Bernardo de Balbuena fue un hombre con poca suerte o, mejor dicho, no supo granjearse los beneficios a los cuales aspiraba. Cuando consiguió el obispado que tanto ansiaba, debió ejercerlo en Jamaica, un paraíso natural pero un páramo social y cultural. Enclavada en la ruta de la piratería, la isla sufrió incontables saqueos, en uno de los cuales la biblioteca de nuestro poeta fue incendiada en su totalidad. Al poco tiempo, Bernardo de Balbuena entregó su alma al Señor.

Su destino literario no corrió por otro camino. Si bien la *Grandeza Mexicana*¹ lo hizo conocido en el Viejo Mundo, no por ello recibió recompensa alguna y su *Bernardo del Carpio*, tardíamente publicado, vio la luz después del destello de Cervantes. Pero ¿qué daño pudo hacerle el Manco de Lepanto al obispo de Jamaica?

En el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote (I, VI), el cura echa al fuego dos obras que tratan de Roncesvalles, un poco anteriores a la primera parte del *Quijote*. El texto cervantino dice así:

“Digo, en efecto, que este libro, y todos los que hallaren que

¹ Al respecto se puede consultar nuestro artículo “Bernardo de Balbuena y la *Grandeza Mexicana*” En: *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*. Año VII, Madrid, 2.001. Pp 257-269. ISSN 1137-117X

Allí se hace referencia a los intereses que movían a Balbuena por dar a conocer sus innegables dotes literarias en la Península y en qué sentido la *Grandeza Mexicana* era un panegírico no sólo del Nuevo Mundo sino del Imperio español en su totalidad.

tratan destas cosas de Francia, se echen y depositen en un pozo seco, hasta que con más acuerdo se vea lo que se ha de hacer dellos, ecetuando a un Bernardo del Carpio que anda por ahí, y a otro, llamado Roncesvalles, que estos, en llegando a mis manos, han de estar en las del Ama, y dellas en las del fuego, sin remisión alguna.”²

El primer texto al que se alude con “este libro” es *Espejo de Caballerías*, novela aparecida en Medina del Campo en 1586, cuyo héroe es Reinaldos de Montalbán, el cual, según el cura, junto con sus compañeros es más ladrón que caco y los doce Pares. Este, pues, irá a un pozo y luego se verá; sin embargo, los dos que van a la hoguera directamente son *Historia de la hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, de Agustín Alonso (Toledo, 1585) y *El verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles con la muerte de los doce pares de Francia*, de Francisco Garrido de Villena (Valencia, 1555).

Villena fue poeta y traductor, nació en Valencia en 1520, aunque hay quien considera que era natural de Alcalá. Hizo una importante traducción del *Orlando innamorato* de Boiardo, que se publicó en 1555. Por otra parte, Agustín Alonso, poeta salmantino, fusionó, en su poema citado, dos tradiciones de la conocida leyenda franco-española: la del romancero castellano y la italiana de Ariosto y Boyardo³.

Es muy importante advertir que la mayoría de las fantasías de Don Quijote provienen de los *Orlandos* de Boyardo y Ariosto, libros estos que se sabe que Cervantes en vida leyó con fruición⁴. Por otra parte, muy pocas veces aparece Bernardo del Carpio entre las fantasías del héroe manchego y sí muchas

² Se cita por la edición de Aguilar de 1946. P. 247

³ Las dos obras a las que se alude son de muy difícil acceso, existen las ediciones princeps en la Biblioteca nacional de España pero no tenemos noticias de ediciones modernas. Es fundamental el aporte que hizo Diego Clemencín con *Biblioteca de los libros de Caballería* (1805) a la memoria de todas estas obras.

⁴ Ya Francisco Rodríguez Marín en sus clásicos estudios sobre Cervantes, especialmente en *El Quijote* (1933), estudió la influencia de los autores italianos.

veces Rolando, Orlando o Rotolando.

Es conocida la inquina que los españoles tenían contra los franceses desde la época de Carlomagno y que se incrementó a partir de las guerras por el Rosellón o por la pretensiones del rey francés en Nápoles y Sicilia e, incluso, por la corona imperial que finalmente ciñó Carlos V. La contienda contra el francés, rescataba como ícono heroico al Bernardo vencedor en Roncesvalles, pero existían tantas versiones sobre el héroe que no se podía ya discriminar entre lo histórico, lo legendario y lo fantástico. A las antiguas pendencias entre galos e hispanos se había sumado la falta de apoyo francés en la guerra contra el turco, sobre todo en la gloriosa batalla de Lepanto. Esto explica la cantidad de Bernandos que preñaron las letras hispánicas en el período, aunque no todas terminaron en feliz alumbramiento.

El origen de la leyenda.

El personaje de Bernardo del Carpio nace a partir de las campañas de Carlomagno en España, en las cuales el emperador enfrenta diferentes fuerzas: moros, españoles y alianzas de ambos. La famosa batalla de Roncesvalles, en la que muere Roldán junto con los doce Pares de Francia, es más conocida por el mundo de las letras que por la Historia, la que muy poco tiene para aportar de modo objetivo.

Según Martínez Alegría, lo estrictamente histórico se reduce a un pequeño núcleo de hechos documentados: el día 15 de agosto del año 778, la retaguardia del ejército de Carlomagno, al mando de Roldán, hijo del duque de Angers, sufre una feroz derrota en Roncesvalles de parte de las fuerzas vasconas. Por lo tanto, en la verdadera batalla de Roncesvalles, los Vascones vencieron a los franceses, lo que elimina del escenario bélico a Alonso el Casto, rey de Asturias, y a los musulmanes de Zaragoza. El rey Alonso no pudo haber participado pues su reinado comenzó en el 791 y se extendió hasta el 842. Además, el rey Casto no sólo no fue enemigo de Carlomagno sino que hizo con él amistad, probablemente para recibir su apoyo contra los

moros. Otro aspecto que no puede admitirse históricamente es que quienes vencieron en Roncesvalles fueron los musulmanes zaragozanos. Si los vascones tenían aliados entre los infieles, podría discutirse, pero debe admitirse que la batalla se libró entre francos y vascones. Para este mismo historiador hubo una segunda batalla de Roncesvalles en 824, en la que las fuerzas de Pepino II, hijo de Carlomagno fueron vencidos por una alianza entre los vascones y los muladíes aragoneses que defendían la independencia de Vasconia. Las leyendas confundieron ambas contiendas y los poetas dieron vida a personajes que se impusieron sobre la historia.⁵

Sin embargo, para Vicente González García la confusión de ambas batallas de Roncesvalles ha llevado a negar la existencia histórica de Bernardo del Carpio. Para el historiador, Bernardo actuó en la segunda batalla de Roncesvalles en 808 y no en 824, mientras que en la primera, ocurrida el 15 de agosto de 778, murieron los caballeros de Carlomagno tras la lucha contra los vasco-navarros. En la segunda, pues, muere Roldán enfrentado a un ejército de hispanoárabes liderado por Marsilio y Bernardo.⁶

El *Cantar de Roldán*⁷, escrito entre 1110 y 1125, presenta la batalla de Roncesvalles como una derrota de Roldán y los doce pares por los musulmanes de Zaragoza, por lo tanto, no aparece entre el enemigo Bernardo del Carpio ni ningún español. Esta versión que inmortalizó el poeta francés, quitó el mérito de la victoria a los españoles para ponerla en manos de los infieles, los que finalmente fueron vencidos por Carlomagno.

El personaje de Bernardo del Carpio poco tiene de histórico. Según algunos se trata de un traslado a la época carolingia de la

5 Martínez Alegría, Agapito. *La batalla de Roncesvalles y el brujo de Bargota. Historia, leyenda y folklore*. México, Porrúa, 2007. Pp. 99-127. El estudio se publicó por primera vez en Pamplona en 1929.

6 González García, Vicente. "Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles". Conferencia pronunciada en el Congreso de Oviedo: Décimo segundo centenario de la ciudad (2008). La tesis de González García fue defendida por él en 1960.

7 Citamos el texto por la versión castellana de Porrúa.....

figura del hijo del Conde de Rivagorza y de Pallars, soldado que se batió muchas veces contra los moros. Según otros, Bernardo

era hijo natural de la hermana de Alonso el Casto y del Conde de Saldaña.⁸

Sin la pretensión de dirimir sobre asuntos históricos que nos superan, podemos solamente concluir que Bernardo del Carpio, histórico o no, fue en la épica española y en la novela de caballería, el héroe español que venció a Roldán y a los doce pares. Dicho personaje, en la literatura francesa no existió.

Cervantes y el fin de las novelas de caballería.

Fiel a su admirado Ariosto, Cervantes entendió que los asuntos de las novelas de caballería daban más vida a las burlas que a las veras y, convencido de ello dio a luz a su genial *Don Quijote de la Mancha*, el cual no podía presentarse sino como un “loco cuerdo y un cuerdo loco”⁹. En las inauditas aventuras de su héroe manchego, Cervantes llevó el asunto de aquellas novelas al esperpento, se burló de absurdas afrentas y batallas, de amores imposibles como de imposibles encantamientos. Sin amargura, sin resentimiento, sino con humor cristalino y feliz ironía, la obra cervantina acabó con los asuntos caballerescos, remató sus sinrazones, derribó sus quimeras a la misma vez que conquistó el corazón de sus lectores dispuestos, de ahora en más, a leer historias verosímiles, tales como proponía en muchas de sus Novelas Ejemplares. Demasiado se ha escrito sobre las opiniones literarias de Cervantes en su inmortal novela como para que insistamos en ello, sobrados argumentos daba la vida real (sobre todo la de Cervantes) para nutrir la literatura, y ya no valía la

8 Según Martínez Alegría, Bernardo del Carpio es ficción literaria, según González García fue el vencedor de la segunda batalla de Roncesvalles.

9 La relación entre el Quijote y las novelas de caballería fue asunto muy estudiado en la primera década del siglo XX, a propósito de los trescientos años de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Entre los aportes se pueden citar a Rosario Garrido (1905) *La Literatura caballeresca en España*; Fernando Vivas Somoza (1905) *El Quijote y los libros de caballerías*; Eugenio Guzmán (1907) *El Quijote y los libros de caballería*.

pena insistir en fantasías. Los argumentos que expone el Canónigo del *Quijote* expresan, sin duda, las ideas de Cervantes, como se puede inferir de este párrafo:

“Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes en un libro o fábula donde un mozo de dieciséis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, hemos de entender que el tal caballero alcanzó la victoria por solo el valor de su fuerte brazo/...../ Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y, por esto, dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil” (I, XLVII)

Sin duda se hace referencia a la prohibición del emperador Carlos V de no seguir publicando novelas de caballería en sus vastos territorios por las causas que el ficticio canónigo daba. Aunque este admitía la existencia de los doce Pares de Francia, agregaba que las cosas que había contado el arzobispo Turpín eran ficticias. Asimismo, aceptaba la existencia de Bernardo del Carpio pero en nada aceptaba la veracidad de sus hazañas.

Otro de los asuntos del ciclo carolingio que aparecen en el

Quijote es el del bálsamo de Fierabrás¹⁰ con que el manchego pretende curar a Sancho, lo que convierte el recurso a las pociones mágicas en trances de comedia. Así alaba Don Quijote sus poderes:

“-Es un bálsamo-respondió Don Quijote- de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte ni hay que pensar morir de ferida alguna. Y así, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sotileza, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiéndolo de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana” (I, X)

58

Por otra parte, las burlas de Cervantes contra el francés se concentran en la presentación que hace de un caballero de aquella nación:

“...el otro, que carga y oprime los lomos de aquella poderosa alfana, que trae las armas como nieve blancas y el escudo blanco y sin empresa alguna, es un caballero novel, de nación francés, llamado Pierres Papín, señor de las baronías de Utrique.” (I, XVIII)

Téngase en cuenta que para oprimir los lomos de una alfana debe tenerse una contextura más que gruesa. El caballero Papín se ha dedicado más a los placeres de la buena mesa que al arte de la guerra. Por otra parte, el nombre de sus dominios, Utri-

10 Fierabrás era un caballero que apareció en *Historia caballeresca de Carlomagno* llevando en su caballo dos barriles de un bálsamo hecho de los restos del óleo que cubrió el cuerpo muerto de Cristo y que había ganado en Jerusalén. El mismo curaba instantáneamente las heridas.

que, es, en latín, el genitivo de “uterque”, el cual puede traducirse como “ambos”, “uno u otro”, “de uno o de otro” y que, posiblemente, hace referencia a la habilidad que tendría este Pierres para acomodarse en cualquier bando.

El descenso del manchego a la cueva de Montesinos (II, cap. XXII y XXIII) resulta el revés de la catábasis épica: el sabio Montesinos¹¹ nada sabio tiene para decir, Durandarte sigue muerto y vivo en una pose de comedia y sin corazón, sin misión y sin hazaña. Resulta por demás gracioso el modo que tiene Montesinos para conservar el corazón de su amigo:

“...en el primero lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado, a la presencia de la señora Belerma” (II, XXIII)

La señora Belerma, perdido todo su encanto, lleva, como gesto rutinario, el corazón de su amado en la mano, como se describe a continuación:

“Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cejijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras; traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado.” (II, XXIII)

Para completar la galería de personajes, aparecen Merlín y

11 Según la leyenda, Montesinos y Durandarte eran caballeros de la corte de Carlomagno. Cuando murió el segundo, Montesinos le sacó su corazón para llevárselo a su amada Belerma.

59

Dulcinea y se mezcla todo con la leyenda del Guadiana y las lagunas de Ruidera. Don Quijote asegura haber estado tres días adentro y Sancho sabe que apenas ha transcurrido una hora.

El hecho de que la cueva de Montesinos exista en la realidad y que cualquiera pueda visitarla y comprobar que en ella sólo hay tierra, agua y murciélagos, verifica la locura del héroe cervantino.

Si bien Don Quijote no encontró en Bernardo del Carpio figura de emulación, Cervantes se detuvo en el paladín español en una comedia titulada *La casa de los celos*, publicada en Madrid en 1515. Se trata de una burla atenuada sobre Rolando y la pasión que encendía Angélica en los caballeros. Comienza la obra con el enojo de Reinaldos contra su primo Roldán porque el primero cree que este se burla de su pobreza, cosa que Roldán niega. Si bien Carlomagno los pacifica, esto sienta las bases de una discordia que se acrecentará con la llegada de Angélica, a la que ambos pretenden. Por otro lado, tal rivalidad es manipulada por Galafrón, padre de Angélica, para vencer a los franceses dividiéndolos. En este escenario aparecen Bernardo y su escudero, un vizcaíno, muy similares en tipo y figura a Don Quijote y Sancho Panza, con la intención de vencer a los franceses. Las escenas más graciosas se desarrollan entre la simpleza del escudero y su amo y entre las disputas de celos y envidias de Reinaldos y su primo. En conclusión, Carlomagno decide que para que sus caballeros no peleen más por la bella dama, el que guerree mejor contra los españoles se casará con ella. Así termina la comedia, lo que resulta una gran humorada sabiendo que ninguno de los pares franceses sobrevive.

La suerte de Balbuena.

Balbuena, como Agustín Alonso, parecía reunir todo el material francés e italiano sobre el asunto de Roncesvalles: elementos de la *Chanson de Roland*, de Ariosto y de Boyardo, justificados por una interpretación moralizante de cada aventura que explícitamente se encuentra al final de cada canto. El poema épico del escritor novohispano es, en realidad, una novela de

caballería puesta en verso y elevada en su final moralizante por sobre las otras de su especie. Como ya había demostrado en su *Grandeza Mexicana*, Balbuena se consideraba parte del imperio español y no encontraba diferencia entre vivir en la península o en el Nuevo Mundo, de allí su voluntad españolísima por cantar las glorias de España como propias.

Balbuena se unía a la respuesta ibérica de orgullo nacional con su Bernardo, aunando, en un esfuerzo descomunal, todas las fuentes que tenía a mano y poniendo, como el casto Don Quijote, especial cuidado en el recato debido a su condición de sacerdote. Consciente de que sus fuentes eran hechura de poetas de costumbres más relajadas, pícaros y mentirosos pretendía cernir la materia y dejar únicamente lo que no insultara el decoro cristiano.

El *Bernardo del Carpio* de nuestro mexicano, nació serio y decente, vencedor en Roncesvalles. Los personajes de la gesta francesa responden a conductas de caballeros cristianos también, en los que se hallará tanto heroísmo como Homero y Virgilio supieron ver en sus antagonistas. ¿Comprendió Balbuena la ironía de Ariosto? Probablemente sí, pero no era propio de la épica burlarse del grave asunto que se cantaba. Entonces ¿por qué el *Bernardo* de Balbuena resulta una obra extemporánea? ¿Por qué hallamos tras sus lances heroicos la desmedida, bajo sus héroes, la caricatura y bajo sus amores, el ridículo? ¿Por qué reconocemos en su historia la repetición de una receta conocida y desvalorizada? Quizás porque al *Bernardo* de Balbuena le tocó la mala suerte de conocer la imprenta después del triunfo de *Don Quijote*.

Uno de los aspectos que debía solucionar Balbuena era el de conectar la gesta española contra el francés y el mundo americano. Así es que en el libro cuarto muestra cómo un demonio saca legiones del infierno para destruir España y el ángel custodio de esta nación los refrena y, mostrando los mártires que la persecución de los moros ha dado al cielo, promete a España un nuevo mundo como premio¹². América, entonces, como espacio

12 L IV, p.56 de Bernardo de Balbuena (1624) *El Bernardo, o Victoria de*

profético, forma parte de la imaginería del texto como la Roma anunciada por Anquises a su hijo.

El Bernardo de Balbuena es un arquetipo virtuoso, a la manera del héroe virgiliano, pero después del desencanto cervantino, sus lances no pueden evitar la comparación con Don Quijote. En el libro noveno, cuando Bernardo, siguiendo una cierva encuentra a Angélica en las garras del dragón, la sigue por una cueva que se presenta como una verdadera katábasis:

*“Cercado de figuras temerosas
Que a la luz se descubren, que levanta
El oro de las sierpes escamosas
Que con su horrible centellear espanta;
Y sobre negras ondas espumosas
el frágil leño al centro se adelanta,
donde la luna sus mudanzas mide,
la noche reina y el horror preside.
Así en el requemado Flegetonte
La barca de la muerte y su barquero
Temple a las almas muda y horizonte
De un claro mundo a uno espantoso y fiero
Y Alcides cuando entró por Aqueronte
A enlazar las gargantas del Cerbero,
Así en el débil leño a todo vuelo
Los límites feroz pasó del suelo.” (IX, octavas 82 y 83)*

En esta cueva, el héroe hallará a Proteo y este le revelará quiénes son sus verdaderos padres. Para que lo épico alcance finalidad educadora, aclara al final del canto que Angélica en las uñas del dragón y Bernardo dispuesto a defenderla, significa el imperio humano y cómo el hombre animoso y varonil se arroja a cualquier dificultad de donde, como Bernardo, sale victorioso, dejando fama de sus esforzados hechos. Pero para el lector, más imbuido en Cervantes que en Virgilio, la cueva lo lleva,

Roncesvalles. Poema heroico. Madrid, Diego Flamenco. Copia de la edición princeps, Biblioteca Nacional de España. (En adelante se cita por esta edición).

de modo inexorable, a la cueva de Montesinos y Angélica es la misma Dulcinea, o la infanta Micomicona.

El caballero Montesinos, en el relato de Balbuena, cuenta así su historia a los que se burlan del sabio Malgesí:

*“Después que del traidor Ragorio el brazo
De ilustre sangre, el Mopso dio cubierto
Y el Conde don Grimaldo en el regazo
De la universal cayó muerto.
Viuda la mía ya del dulce lazo
Que una traición deshizo en San Lamberto,
A España huyó, llevando en compañía
A mi hermano, y a mí que aún no vivía.” (XXII, 59)*

Explica el caballero por qué se considera español y cómo ha llegado a ser embajador en la corte de Carlomagno. Da, también, consejos de buen gobierno, como el que se lee a continuación:

*“El desnudar el alma de ambiciones
Mostrar la saña y cólera medida,
Y en freno de oro gobernar pasiones
Dando a las leyes con la suya vida:
Es propio de cesáreos corazones
Del pecho real la senda más sabida,
esto es ser rey, reinar en sí primero
o sea el reino un lugar; o el mundo entero.” (XXII, 48)*

Consejo cargado de orgullo nacional, teniendo en cuenta que Roldán, como Aquiles, es un héroe soberbio y colérico. Justamente en la presentación del mundo francés es en donde Balbuena muestra la grandeza de España y de los Austrias, sus reyes, como se puede inferir del siguiente fragmento:

*“Mas el soberbio Orlando, o ya ofendido
Del reto y desafío disfrazado,
Con que en brío colérico encendido*

*Tras sí quiso arrastrar todo el senado,
O por sus mismas causas desabrido,
O de su altivo honor disimulado,
En arrogante tono y voz severa
Al montañés habló desta manera.” (XXII, 52)*

Montesinos intenta evitar el choque, pues sabe que los franceses serán derrotados, aunque la soberbia de los Pares los lleva a ignorar las sabias palabras.

Pero el soldado francés, después de Cervantes, es un Pierres Papín, barón de Utrique, de manera que, al menos en los lectores hispanos, la figura del francés resulta más bien hilarante.

Conclusiones.

En el tejido literario, el orden cronológico de las publicaciones forma una red de significados e influencias que actúan sobre los procesos de creación y de interpretación imponiendo paradigmas, resignificando tópicos y figuras, entronizando estilos y destronando otros.

Después de que se conocieran los poemas homéricos la épica se leyó a la luz de Homero. Después de Dante, los infiernos literarios no pudieron despegarse de los dantescos. Cervantes produjo un cambio de actitud en el lector: lo acostumbró a la ironía, lo sujetó a lo verosímil. La primera novela moderna moduló un lector también moderno. Es verdad que ello no ocurrió de un día para el otro. Pero sin duda, la edición de Balbuena llegó tarde. No es que la épica muriera, de hecho tuvo larga vida y salud hasta fines del XVIII, pero el poema del obispo de Jamaica, casi novelesco, proponía el mismo mundo conjurado por Cervantes, el que había llevado al manchego por sus andurriales portando como yelmo una bacía de barbero.

Más cercana a la novela que a la épica, aunque escrita antes que el *Quijote*, esta obra de Balbuena se conoció mucho después y

pudo ser recibida como uno de los delirios de Alonso Quijano, el Bueno. De haberse hallado en su biblioteca, no dudo de que hubiera ido a parar a la hoguera que, por salvarlo de la demencia, habían encendido parientes y amigos en el patio de su casa.

Bibliografía.

BALBUENA, Bernardo de (1624). *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles. Poema heroyco*. Madrid, Diego Flamenco. Copia de la edición princeps, Biblioteca Nacional de España. (En adelante se cita por esta edición).

CALDERÓN DE PUELLES, Mariana (2001). “Bernardo de Balbuena y la *Grandeza Mexicana*” En: *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*. Año VII, Madrid. Pp 257-269. ISSN 1137-117X

CERVANTES, Miguel de (1967): *Obras Completas. Poesía. Teatro. Entremeses. Novelas. Obras Atribuidas*, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1946). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Aguilar. Estudio preliminar de.....

DEFOURNEAUX, Marcelin (1943): “L’Espagne et les légendes épiques françaises. La légende de Bernardo del Carpio”. *Bulletin Hispanique*, 45, 2 , pp. 117-138.

GONZÁLEZ GARCÍA, José Vicente (2008). “Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles”. Conferencia pronunciada en el Congreso de Oviedo: Décimo segundo centenario de la ciudad (2008). La tesis de González García fue defendida por él en 1960.

LÁZARO NISO, REBECA (2015) “La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la literatura”. *Cuadernos del Aleph*.7, pp.79-95. Versión on line: cuadernosdealeph.com/2015/pdfs/04.pdf

MARTÍNEZ ALEGRÍA, Agapito (2007). *La batalla de Roncesvalles y el brujo de Bargota. Historia, leyenda y folklore*. México, Porrúa. Pp. 99-127. El estudio se publicó por primera vez en Pamplona en 1929.

VILÁ Y TOMÁS, Lara (2001) *Épica e imperio. Imitación virgiliana*

y propaganda política en la épica española del s. XVI. Tesis doctoral dirigida por María José Vega Ramos. Departamento de Filología española. Universidad Autónoma de Barcelona (Edición en línea).

EL TÓPICO DE LA FAMA PRESENTE EN EL LIBRO II DE *EL BERNARDO O VICTORIA DE RONCESVALLES* DE BERNARDO DE BALBUENA

Tatiana Belén Cuello Privitera
Universidad Nacional de Cuyo
tatiana.bcp@hotmail.com

Resumen

La necesidad de perpetuarse en la memoria de los hombres no es una actitud exclusiva del hombre moderno. Lida de Malkiel argumentó la presencia de la idea de la fama desde la Antigüedad y durante la Edad Media, para demostrar que este sentimiento no era patrimonio del hombre renacentista. El programa de vida que diseña el humanismo y que está presente en la literatura colonial conduce a una suerte de élite auspiciada en todos los órdenes y, por supuesto, en el arte de la guerra. La consigna máxima del Renacimiento es la gestación de un “nuevo mundo” a partir de la recuperación de todas las actitudes de la Antigüedad; esta es la razón por la que se reprodujera la ejemplaridad de los héroes épicos en el mundo literario de la Nueva España y de que Balbuena trajera a colación el ya olvidado héroe clásico de las gestas españolas contra los moros.

Palabras clave: fama- Bernardo del Carpio- épica colonial

Abstract

The need to perpetuate on man's memory is not an exclusive attitude of modern man. Lida de Malkiel argued the presence of the idea of fame since antiquity and during the Middle Ages, to show that this feeling was not the heritage of the Renaissance man. The program that designs the Humanism that is present in

the colonial literature, leads to a kind of elite sponsored at all levels and, of course, in the art of war. The maximum catchword of the Renaissance is the gestation of a "new world" from recovery of all attitudes of antiquity, which is why the exemplary epic heroes are also reproduced in the literary world of New Spain and Balbuena brings up the forgotten hero of the Spanish classic exploits against the Moors.

Key words: fame- Bernardo del Carpio- colonial epic

El presente trabajo busca demostrar la necesidad del hombre de perpetuarse en la memoria a partir de la atención al individuo, el desarrollo de la personalidad y el ansia de hacerla duradera por los siglos a través de los hombres venideros en distintas formas artísticas. Este tópico de la "fama" recurrente en la literatura desde los griegos hasta la modernidad y que la Real Academia Española define como la *opinión que la gente tiene de la excelencia de alguien en su profesión o artes* el que se pretende abordar sintéticamente y a través de citas mostrar su presencia en el capítulo II de la obra épica de Balbuena.

El Bernardo o Victoria de Roncesvalles escrito por Bernardo de Balbuena¹ en México en el año 1609 es un poema heroico largo y complejísimo de épica culta, consta de 24 libros y 40.000 versos de pulida factura en octavas reales. Está basado en la leyenda del caballero español Bernardo del Carpio, el cual, fruto de los amores secretos del Conde de Saldaña y la infanta doña Jimena, hermana de Alfonso II el Casto es criado por su tío en la Corte mientras su padre es encarcelado por el monarca y su madre enviada a un monasterio. Del Carpio a los 18 años

¹ Aunque don Cayetano Rosell corrigió en la edición de la BAE el nombre del autor a Valbuena, "autorizado con el ejemplo de la Real Academia Española, que en su edición de *El Siglo de Oro y La Grandeza Mexicana* hizo esta corrección en función de la etimología, hemos preferido conservar la denominación de Balbuena porque así está ya consignado en todos los repertorios, historias, manuales y archivos que hemos consultados. El preservar la V traería aparejado una confusión en lo que a biblioteconomía se refiere.

participa de la batalla de Roncesvalles y ayuda al rey Marsilio de Zaragoza derrotando la retaguardia del ejército imperial de Carlomagno. Es Bernardo quien mata a duelo a Rolando, quien al sentirse herido, quiere romper la mítica espada Durendal contra una roca la cual, en vez de romperse, se hunde en la peña sin quebrarse. Esta epopeya toma como base no solo la leyenda carolingia en torno a la batalla de Roncesvalles, sino la novela de caballerías del siglo XVI.

En este ambiente de héroes, paladines y grandes caballeros podemos encontrar la necesidad de inmortalizar su valor, sus hazañas y su fama como uno de los grandes hombres de cuyas hazañas daban cuenta las crónicas. A esta necesidad de perpetuarse en la memoria de los hombres o de alcanzar la celebridad alude María Rosa Lida², en su ya consagrada obra sobre el tópico de la fama en la literatura española, obra en la que argumentó la presencia de la idea de la fama desde la Antigüedad y su continuidad durante la Edad Media, para demostrar que este sentimiento no era patrimonio del hombre renacentista.

Grecia institucionaliza el entierro como ceremonia pública y celebra la posteridad con empleos que van desde el discurso panegírico, el epitafio, la inscripción votiva o el retrato de particulares hasta los frecuentes nombres con significado de gloria y eminencia. Depende no sólo de una acción memorable, sino del reconocimiento de los demás. Heródoto insiste en el consenso social, *porque forman la hazaña, por partes iguales, el hacerla y el darla a conocer*³. La celebración por medio del arte de la palabra es tan estimada por los griegos que ya en los poemas homéricos los héroes viven mirando su futura imagen literaria. Salustio mencionaba que *la gloria es meta común de buenos y malos, quienes difieren únicamente en el proceder que adoptar para alcanzarla*⁴. Más allá de la importancia de sus escritos para la historia de la civilización romana, la influencia de Salustio en la historiografía europea posterior es parte fundamental de la construcción del concepto historiográfico de la objetivi-

² LIDA de MALKIEL, 1983: 18-370.

³ Longino, XIII, 3.

⁴ Conjuración de Catilina, 16; Guerra de Yugurta, 1.

dad, sobre todo en la producción de la Edad Media, época en la que Salustio fue tomado como modelo por multitud de cronistas e historiógrafos. Para Juvenco⁵ la obra poética es mérito para la vida eterna; el fuego del que sobrevive el orgulloso poeta no es el de la pira sino el de la consumación de los siglos. Prudencio escribe que la fama es “la recompensa a que todos francamente aspiran”.

Luego aparece la épica popular en una situación paralela a la epopeya homérica. Los héroes atienden celosamente a su fama y los poetas la exaltan sin pensar en la gloria que se les puede deber por la excelencia en su arte o en su poder de inmortalizar a los hombres de acción. *La Chanson de Roland* responde a esta idea y el afán de la fama está presente en cada momento de la batalla tanto en cristianos como paganos; los héroes proceden dentro del poema movidos por su ansia de fama. En la Edad Media el terreno propicio para el culto de la fama no es el dominio del pensamiento, regido por la Iglesia, sino el de la acción, el ambiente caballeresco y cortesano del cual deriva la originalidad y calidad artística de la lírica provenzal y de la épica romance en que se reflejó literariamente aquel ambiente mundano.

El programa de vida que diseña el Humanismo y que está presente en la literatura colonial, conduce a un *status* selecto, una suerte de élite auspiciada en todos los órdenes y, por supuesto, en el arte de la guerra. No se debe olvidar que la consigna máxima del Renacimiento es la gestación de un “nuevo mundo” a partir de la recuperación de las actitudes de la Antigüedad; es por ello que también se reprodujo la *ejemplaridad* de los héroes épicos en el mundo literario de la Nueva España y Balbuena trajo a colación el ya olvidado héroe clásico de las gestas españolas contra los moros. El apetito de inmortalidad conseguida por la fama animará la nómina de «esforzados militantes» de la novela de caballerías, de Lanzarote y de Bernardo del Carpio al Amadís, con similar fruición en las gestas y aplauso unánime de sus conciudadanos, los Conquistadores, de cuyo nombre Juan

5 Cfr. Juvenco. Evangelios.

de Castellanos dejará memoria en la *Elegía de varones ilustres*, poniendo en evidencia el objetivo de consignar una gesta que no estaba aún fijada en la Historia universal, porque, como apunta Francisco Rico⁶, el Humanismo era «todo un sistema de referencias» del mundo de los «excelentes antiguos», en el que los “modernos” debían insertarse.

La “idea” de la fama, como la llamará María Rosa Lida en su ya canónico trabajo⁷, surge más que de las relaciones historiográficas y de las Historias del Nuevo Mundo que de estos poemas, por la sencilla razón de que van dirigidos al gran público (“el lector”) y tienen una razón más poética que jurídica como la que tuvieron los textos de la conquista. Y por ese tiempo, las razones poéticas estaban comprometidas con los fundamentos políticos que daban soporte al imperio español: si los cronistas de indias apuntaban a salvaguardar la fama de todos aquellos que habían ganado América para España, los poetas como Balbuena o Castellanos lo hacían pero insertando en la tradición épica un arquetipo hispano-cristiano que tomaba sus rasgos de los dos paladines medievales: El Cid y Bernardo del Carpio.

El libro II de *El Bernardo* comienza con el relato de Alcina que ha bajado al inframundo, el reino de Plutón, y allí ha visto a Bernardo. Lo describe como un joven cuya espada era temida por Francia, valeroso y victorioso pero cuya fama no concordaba con la grandeza de sus hechos. El poema lo versifica así:

“[...] su fama se quedaba
sin lumbre, sin luz ni hermosura
confusamente aquí y allí volaba,
cortas alas, pobre la ventura
y aunque el confuso espíritu alentaba
faltábale la pluma y no podía
la oscuridad huir que la ofendía”.

(L. II, 29, vv.2-8.)

6 RICO, Francisco, 1979: 85-123.

7 LIDA de MALKIEL (op.cit)

“Faltó quien a sus alas añadiese
una pluma de estilo moderado [...]”
(L. II, 30, vv. 5-6.)

Bernardo de Balbuena plantea un axioma que ya había sido referido en la Antigüedad por Píndaro: “la palabra vive más que los hechos”. El famoso poeta griego escribe que la deseadísimas fama es la corona de las excelencias a que un mortal puede aspirar. Para quien ha obtenido éxito y fama, no resta sino la pretensión de franquear los límites de la condición humana a través de la palabra, ya que solo el verso da inmortalidad al mérito.

A continuación el poema sigue nombrando al poeta que dará esa inmortalidad a los hechos de Bernardo para que su fama brille.

“[...] por las molduras de su escudo
grabado vi y con letra de diamante:
“A otro de su nombre está guardado
el romper con la pluma este nublado”
(L. II, 31, vv.5-8.)

Este atributo de las letras “dar inmortalidad” proclama implícitamente su triunfo sobre las armas, ya que Bernardo no es un héroe glorioso hasta que la pluma de un escritor de su mismo nombre, Bernardo de Balbuena, lo sitúe en la inmortalidad de la literatura. Cicerón escribía en *Tusculanae disputationes* que “el bien peculiar de los muertos es cabalmente la fama, más duradera que la naturaleza misma y que, si bien no es apetecible por sí misma como la virtud, sigue como sombra a la virtud⁸”.

Octavas más adelante, luego de un largo catálogo de reyes godos y asturianos que relatan Alcina y Morgana, el autor vuelve a tomar la palabra para describir a Fama como criatura de la mitología clásica, personificación de los rumores, los cotilleos

8 *Tusculanae disputationes*, I, 46, 110.

y la fama. Este monstruo alado extendía los rumores, sin importarle si éstos eran ciertos o no, con una rapidez inaudita, tenía un ojo detrás de cada pluma que nunca se cerraba y además, una lengua por cada ojo, que repetía sin cesar todo aquello que aprendía.

“Fama, monstruo feliz, vario en colores
es quien las torres de alcázar vela
y en plumas de vistosos resplandores
por todo el orbe sin cansarse vuela,
favores pregonando y disfavores
que allí el parlero tiempo le revela
de ojos vestida, de alas y de lenguas,
de unos contando loores, de otros menguas”.
(L. II, 105.)

Esta personificación de la fama hace que llegue con su vuelo a todas partes, que las historias se escuchen y se tergiversen de boca en boca. Pero también esta Fama logra vencer el olvido.

“[...] los siglos vence y a la muerte oprime
y en vuelo infatigable y ancha pompa
el son retumba de una hueca trompa”.
(L. II, 109, vv.6-8.)

La descripción de Balbuena reproduce la imagen que da de la Fama Virgilio en *Eneida*, IV, 170 y ss:

*Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
Fama, malum qua non aliud uelocius ullum:
mobilitate uiget uirisque acquirit eundo,
parua metu primo, mox sese attollit in auras
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
illam Terra parens ira inritata deorum
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenuit pedibus celerem et perniciousis alis,*

*monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore
plumae,
tot uigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.
nocte uolat caeli medio terraeque per umbram
stridens, nec dulci declinat lumina somno;
luce sedet custos aut summi culmine tecti
turribus aut altis, et magnas territat urbes,
tam ficti prauisque tenax quam nuntia ueri.
haec tum multiplici populos sermone replebat
gaudens, et pariter facta atque infecta canebat:
uenisse Aenean Troiano sanguine cretum,
cui se pulchra uiro dignetur iungere Dido;
nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fouere
regnorum immemores turpique cupidine captos.
haec passim dea foeda uirum diffundit in ora.⁹
(Cap IV: vv.170-195)*

Es evidente que el modelo virgiliano era el consagrado para formular una epopeya lo que contribuye a afianzar la idea de una persistencia más prolongada y más profunda del Humanismo en América. Por otro lado, conviene observar que aquí se

⁹ Vuela al punto la Fama por las grandes ciudades de la Libia; la Fama, la más veloz de todas las plagas, que vive con la movilidad y corriendo se fortalece; pequeña y medrosa al principio, pronto se remonta a los aires y con los pies en el suelo, esconde su cabeza entre las nubes. Cuéntase que irritada de la ira de los dioses, su madre la Tierra, la concibió, última hermana de Ceo y Encélado, rápida por sus pies y sus infatigables alas; monstruo horrendo, enorme, cubierto el cuerpo de plumas, y que debajo de ellas tiene otros tantos ojos; siempre vigilantes, ¡oh maravilla! y otras tantas lenguas y otras tantas parleras bocas y aguza otras tantas orejas. De noche tiende su estridente vuelo por la sombra entre el cielo y la tierra, sin que cierre nunca sus ojos el dulce sueño; de día se instala cual centinela en la cima de un tejado o en una alta torre, y llena de espanto las grandes ciudades, mensajera tan tenaz de lo falso y de lo malo, como de lo verdadero. Entonces se complacía en difundir por los pueblos multitud de especies, pregonando igualmente lo que había y lo que no había; que era llegado Eneas, descendiente del linaje troyano, con quien la hermosa Dido se había dignado enlazarse, y que a la sazón pasaban el largo invierno entre placeres, olvidados de sus reinos y esclavos de torpe pasión. Estas cosas va difundiendo la horrible diosa por boca de las gentes. Al punto tuerce su vuelo hacia el rey Iarbas, e inflama su corazón y atiza en él las iras con sus palabras. En: VIRGILIO. (2007) La Eneida. (Eugenio de OCHOA. Trad.) Madrid: Jorge Mestas.

desarrolla también el lado positivo de la imagen simbólica de la Fama propuesta por el mantuano.

Balbuena pide a los cielos que su pluma no sea consumida por el tiempo que logra consumir reinos, soberbias construcciones y coronas. Pone de ejemplo la monarquía griega y romana de las cuales lo único eterno ha sido lo que cantaron Homero y Virgilio y espera que su obra sea igual de imperecedera.

*“Ya el tiempo los tragó en ruedas voltarias,
la romana y la griega monarquía
de Virgilio y Homero, plumas varias
murieron y ellos viven todavía;
si a sus versos los reinos dieron parias
también yo espero que a la musa mía
rinda, a pesar del tiempo y de envidiosos,
Roma sus muros, Rodas sus colosos”.*

(L. II, 115.)

Bernardo de Balbuena quiere rescatar del olvido las glorias españolas, hace un catálogo de los reyes y héroes, de sus virtudes, de sus victorias y realza la grandeza de su nación. Otra de sus ambiciones, presentada como una ambición universal es darse fama y que su nombre perdure eternamente junto con los hechos que en su poema canta.

*“Estos deseos, sabrosa medicina
contra la muerte son de honrados pechos
que el alma eterna de nación divina
eternizar también desea sus hechos
¿Quién a un famoso nombre no se inclina?
¿Quién la honra no antepone a otros provechos?
¿Quién tan inútil y de humilde suelo,
que de una inmortal voz no ame el señuelo?”.*

(L. II, 114.)

Es en esas preguntas donde logramos ver su idea de la fama,

su expectativa de convertirse en un escritor famoso y llegar a la inmortalidad a través de su pluma que exalta una España de hombres valientes, guerreros y valerosos y especialmente por medio de su voluntad de inmortalizar poéticamente las hazañas de Bernardo del Carpio.

A modo de conclusión se puede decir que el tópico de la fama no es una actitud exclusiva del hombre moderno, sino que proviene de la antigüedad. Balbuena mantiene la línea de pensamiento de Píndaro cuando señala que “la palabra vive más que los hechos”, axioma que se expresa cuando Alcina destaca a Bernardo como un héroe que no será del todo glorioso hasta que su fama se consolide con un escrito que la inmortalice; el mismo autor ruega a los cielos que la Fama le conceda el ser recordado por siempre como un autor de estilo “moderado” recurriendo en este punto, una vez más, al maestro Virgilio.

Bibliografía

BALBUENA, Bernardo de. (1851); *El Bernardo o victoria de Roncesvalles*. Editado por Cayetano Rosell. Biblioteca de Autores Españoles 17, 139-399. Madrid: Rivadeneira.

BRITO DÍAZ, Carlos. (1996); “La memoria de la fama: escrituras de Lope de Vega contra la muerte y el olvido”. AISO. Actas IV.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. (1983); *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, Madrid: F.C.E. 1ª Reimpresión.

RICO, Francisco. (1979); *Historia y crítica de la Literatura española*. T.I. pp 85-123. Madrid: Crítica.

SANTIAGO Sebastián, con prólogo de Aurora Egido. (1985); “El sentido humanista de la fama a través de las letras es objeto del Emblema CXXXII de Alciato, Ex literarum studiis immortalitatem acquiri”. Madrid: Akal. pp. 172-173.

VIRGILIO. (2007) *La Eneida*. (Eugenio de OCHOA. Trad.) Madrid: Jorge Mestas.

**FUNDACIÓN LEGENDARIA DE GRANADA EN EL
LIBRO XXIII DE *EL BERNARDO O VICTORIA DE
RONCESVALLES***

Renata Antonela Piglionico
FFyL-UNCuyo
renatapiglionico@gmail.com

Resumen

*El artículo presenta, en primer lugar, un acercamiento a la obra *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, en relación con la intención explícita de Bernardo de Balbuena de exaltar las grandezas de España y la magnanimidad de su pueblo e historia. A continuación, se estudia el libro XXIII de la obra y su valoración crítica pondera el estudio del tópico de la fundación legendaria de la ciudad de Granada como su especificidad. Se propone que tanto el análisis del estilo y las figuras históricas y literarias que funcionan como intertexto en la versión de Balbuena constituye uno de los aspectos más importantes en la configuración y comprensión de esta epopeya particularísima del poeta mexicano. En este libro se relata la fundación de Granada, y en el presente trabajo se analiza cómo el escritor proyecta en el momento de su actualidad las ya mencionadas fuentes antiguas.*

Palabras claves: exaltación de España - *laus urbis* - fundación legendaria - Granada

Abstract

First of all, the article presents an approach to the piece of work *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* in connection with the explicit intention of the author Bernardo de Balbuena to exalt

the greatness of Spain and magnanimity of its people and history. After that, a critical evaluation of book XXIII shows the study of the topic “mythical founding” of the city of Granada as its specificity. It is proposed that both the style and the analysis of historical and literary figures that function as intertext in Balbuena’s version are the most important aspects in the configuration and understanding of this very particular epic. In this book, the foundation of Granada is narrated, and this article analyzes how the writer projects the ancient sources at his present time.

Key words: exaltation of Spain- *laus urbis*- mythical founding- city of Granada

*“Allí el oro que el árbol excelente
granó, te dará alcázares floridos,
y la fruta feliz, de hombres preñada,
parirla sentirás gente granada.”
(Libro XXIII, e. 73)¹*

Bernardo de Balbuena, eclesiástico nacido en 1562 en Toledo, España, escribió el poema *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* durante aproximadamente diez años de su vida (entre 1593 y 1602). Tanto ahínco y dedicación no se limitaron a la búsqueda de la fama personal o a una obsesión estilística, sino a una misión que lo excedía enormemente y que, según sus palabras, no había sido llevada a cabo con la justicia que merecía –“descuido de su nación”²–: exaltar y eternizar las grandezas españolas a través del verso épico.

Los primeros críticos de esta obra vieron en este poema una sucesión de versos barrocos que, formando un híbrido amorfo,

¹ Cuando no se trabaja con los manuscritos del autor, como en este caso, se considera la edición de la Biblioteca de Autores Españoles de Cayetano Rosell de 1851.

² Balbuena, Bernardo de. *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* en *Poemas Épicas*, I, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XVII. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.), 1926, pág. 140.

venían a constituir un muestrario de conocimientos enciclopédicos que el autor quería aglomerar en busca de una presuntuosa ornamentación o como signo de “colectivismo estético del sentimiento barroco”, según Pfandl. Absortos en esta “pródiga confusión” de elementos heterogéneos, no vislumbraron con total claridad el sentimiento nacionalista de este “poema heroico”. Tal como lo manifiesta Gilberto Triviños:

“(…) la diversidad de elementos es sometida en El Bernardo a una jerarquización donde la exaltación de las grandezas españolas llega a adquirir una función predominante. Bernardo de Balbuena no compuso un “poema amorfo”, extrañamente “desigual”. Escribió, por el contrario, un texto con una notable unidad de intención, estilo y diseño. La pródiga confusión del poema es en realidad la pródiga confusión de la crítica (...)”³

Sin embargo, también es justo decir que abordar este poema se asemeja a entrar en un bosque espeso y frondoso por un camino sinuoso por el que cruzan, al mismo tiempo, distintas criaturas que dispersan nuestra atención en varios sentidos. Sería absurdo negar que su diseño y estilo son abigarrados y que sus innumerables digresiones nos desenfocan de la historia central que tiene como base las aventuras de Bernardo del Carpio y como objetivo último la exaltación de España. Allende esto, al estudiar la obra no podemos perder de vista el análisis profundo del contenido y el contexto histórico-cultural en el que se inscribe, que es lo que realmente explica la conjunción entre la forma elegida y las ideas contenidas en ella. El mismo Balbuena en su Prólogo nos insta a ello, y resalta las claves de la lectura de su poema:

“(…) y a los otros [los doctos], que si quisieran salir de su ordinario paso y entrar al fondo de las cosas, hallen senda y camino por dónde. Y así, digo que, deseando

³ Triviños, Gilberto. Bernardo del Carpio desencantado por Bernardo de Balbuena. En: “Revista Chilena de Literatura”, Chile, Universidad de Chile, No. 16/17 (Oct., 1980 - Apr., 1981), pp. 315-338.

*yo en los principios de mis estudios y por alivio dellos, poner en ejecución y práctica las reglas de humanidad que en la poética y retórica nos acaban de leer (...), y celebrar en un poema heróico las grandezas y antigüedades de mi patria (...)*⁴

Como se deduce de las mismas palabras del autor, había un fin que guiaba su labor, y no era un simple juego de erudición. Es en este punto donde se debe recordar que toda obra épica es fruto de la armonización entre los modelos arquetípicos de una larga tradición de poemas épicos y la corriente estética en la que cada obra específica se inserta. Es menester tener en cuenta que cuando Balbuena escribe su poema, consideraba que el deleite estaba, por lo menos en parte, generado por estas digresiones anteriormente mencionadas, por el añadido de “floridas imágenes, el dinamismo en el movimiento y la torsión, el predominio de la fantasía y asunto oculto bajo una extraordinaria ornamentación rica en pedrería, flores, jardines, hadas, palacios, magia y viajes fantásticos”⁵. Esto no es tampoco resultado de una concepción estética personal del autor, sino de un sistema cultural cuyas manifestaciones se regían en ese entonces por ciertas “normas”, “tendencias” o consideraciones generales que compartían los productores de objetos culturales y quienes los disfrutaban.

El Bernardo fue escrito en el momento bisagra que marca el final de Manierismo y el comienzo del Barroco clásico, período en que se estilaba la utilización de copiosas figuras retóricas de todo tipo, buscando una disposición formal recargada. No supone una ruptura con el clasicismo renacentista, sino que se intensifican los recursos estilísticos del arte renacentista, en busca de una complejidad ornamental, de la exageración de los recursos dirigidos a los sentidos, hasta llegar a un enquistamiento de lo formal. Sobre la correspondencia entre este periodo y la obra

4 Op, cit.

5 Avena, María Eugenia. “El Manierismo literario en algunos aspectos de *El Bernardo* de Bernardo de Valbuena”. En: *Tabulae*, Mendoza, CETHI, Universidad Nacional de Cuyo, 2014, pp. 67-78.

aquí analizada, encontramos abundante bibliografía, como la investigación de María Eugenia Avena, de donde extraeremos solo un fragmento ilustrativo que corrobora que la elección de estructura y estilo que hizo Balbuena no fue hecha al azar, o por mero enciclopedismo, sino en consonancia con el estilo de la época y con el fin supremo que deseaba alcanzar:

*“El Bernardo o Victoria de Roncesvalles es una epopeya manierista porque el asunto remoto de la hazaña de Bernardo del Carpio se oculta bajo la extraordinaria ornamentación. (...) Esta mezcla de personajes y sucesos concede la función ornamental con el propósito de amplificar y realzar la grandeza de la obra (...)”*⁶

Esta autora concluye que dicha ornamentación tiene el propósito de amplificar y realzar la grandeza de la obra, en consonancia con un propósito tan magnánimo que el autor no dudó en explicar en su prólogo.

La exaltación de España no es de ningún modo exclusividad de Balbuena: heredados de la antigüedad romana, la idea de *natio* y el tópico *pro patria mori* cobran un nuevo vigor y desarrollo en los escritos de los humanistas, desde Petrarca a Maquiavelo, a través del paradigma del mártir cristiano y de un renovado sentimiento patriótico. En su estudio acerca de este asunto, Francisco Vivar expone los argumentos más relevantes del reconocido historiador Kantorowicz, citándolo de esta manera:

*“[It is self-evident] that humanism had some easily recognizable effects on the cult of patria and on national self-glorification, and that the final heroization of the warrior who dies for the fatherland was an achievement of the humanist (...)”*⁷

6 Ibid.

7 Kantorowicz, Ernst Hartwig. “Pro Patria Mori in Medieval Political Thought”. En: *The American Historical Review*, Vol. 56(3), 1951. [“Es manifiesto que el humanismo tuvo efectos fácilmente reconocibles en el culto a la patria y en la auto-glorificación nacional, y que la heroización final del soldado que muere por la patria fue un logro de los humanistas”] [mi traducción].

Este patriotismo que tiende a reforzarse en el siglo XVI en Europa gracias al humanismo, comienza a asentarse ya desde el siglo XV, cuando los soberanos se esforzaron por forjar una potente asociación político-moral entre su dinastía, la religión y lo que podemos denominar colectivamente el pueblo, cementada por tradiciones e historia. Francia desarrolló una sofisticada propaganda real identificando al rey francés como el diputado de dios, proyectando una imagen de un rey y reino predestinados, dedicados al servicio de dios y recompensados con más gracia y favor divinal que otros⁸. Inglaterra intentó imitar este modelo, forjando a su vez sus propios mitos ideológicos y una estrecha asociación entre la dinastía, los ingleses y Dios. Rodríguez Salgado explica cómo el patriotismo en la temprana edad moderna y la definición de nación deben mucho a la rivalidad entre Inglaterra y Francia; añade el concepto de confrontación con el "otro" como factor determinante para estos nacionalismos incipientes:

*"A principios del siglo XV, pues, existía ya una imagen de la nación compleja: era una entidad humana, moral y política; una forma de civilización creada por la adaptación a un ambiente geográfico además de ser el resultado de unas experiencias compartidas a través de su historia. A veces esta percepción no era mucho más que una forma mentis, vagamente definida, que surgía de forma consciente en oposición a otros. (...) No cabe duda de que el uso de los vocablos "nacionales" y la formulación de sus estereotipos fueron el resultado de los constantes conflictos entre príncipes cristianos. La necesidad de justificar la guerra, de atraer aliados y de motivar súbditos, impulsaron a príncipes cristianos a utilizar el arma de la propaganda. En tiempos de guerra, la propaganda tanto interna como externa utiliza estereotipos étnicos, religiosos y nacionales para fomentar unidad y alimentar el odio al "otro"."*⁹

8 Rodríguez Salgado, Ma. José. "Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II". En: La proyección europea de la Monarquía hispánica. España, Editorial Complutense, 1996, pp. 49-106.

9 Ibid. Pág. 54.

La propagación de mitos en la península ibérica fue impulsada por la propagación de mitos nacionales franceses e ingleses, fomentando también una identidad de la península, cuyas divisiones territoriales, jurisdiccionales y lingüísticas eran bastantes profundas, razón por la cual la noción de nacionalidades se ceñía a un ámbito más localizado previamente se realizaran todos estos cambios de paradigma. Esta influencia inglesa y francesa puede ser la explicación remota que sitúa el texto de Balbuena más bien lejos del universo poético de la epopeya homérica, y dentro de la tradición caballeresca que tiene su origen en los ciclos carolingio y artúrico.

Por añadidura, este sentimiento se ve actualizado y exaltado cuando España cambia su situación sociogeopolítica a la de un Imperio español o Monarquía universal española¹⁰, luego de la abdicación de Carlos I en 1556, año en que Felipe II gobernó el imperio integrado por los reinos y territorios de Castilla¹¹, Aragón, Navarra, el Franco-Condado, los Países Bajos, Sicilia, Cerdeña, Milán, Nápoles, Orán, Túnez, toda la América descubierta y Filipinas. A estos vastos territorios se le unió Portugal y su imperio afroasiático en 1580. Con Felipe II (1556-1598) la hegemonía española llega a su apogeo.

Libro XXIII de El Bernardo.

El libro XXIII de El Bernardo o Victoria de Roncesvalles, al igual que el resto de los libros de la obra, comienza con un "argumento" en el que el autor hace un resumen de lo que se narrará a continuación, respondiendo a una usanza característi-

¹⁰ Según Felipe Ruiz Martín, en La monarquía de Felipe II (2003, p. 466), esta denominación se aplicaba para diferenciarlo del Sacro Imperio.

¹¹ El reino de Granada había pasado a formar parte del reino castellano en enero de 1492, luego de que el ejército castellano hubiera sitiado la ciudad de Granada – previamente había sojuzgado a casi todo el territorio nazarí-, aunque ésta no cayó como consecuencia de un enfrentamiento entre ambos ejércitos, sino mediante un proceso de negociación que culminó el 25 de noviembre de 1491, en las que se pactó un plazo de dos meses para la entrega de la ciudad y ese plazo no se agotó y la rendición se produjo el 2 de enero de 1492.

ca de la poesía épica del momento¹²:

“ARGUMENTO

Cuenta Gundémara el extraño suceso por donde se libró de la prisión de Sulman, rey de Biserta; el artificioso origen de la ciudad de Granada, y conversión de Estordian en gusano de seda y Doralice en fuente; y el aparato y gente de guerra que en África se apresta contra España, y la gallarda reseña del campo de Francia.”¹³

Como el tema de este trabajo es el de la fundación mítica de Granada, no puede pasarse por alto el adjetivo que le atribuye Balbuena a este evento: “artificioso”. La palabra artificioso suele utilizarse para calificar a algo “engañoso, fingido, falso”. Extraño adjetivo para preluir la narración del origen “histórico” de una ciudad. Y es que Balbuena creía que la fábula épica debía ser “pura imitación y parto feliz de la imaginativa”. Sin duda, Balbuena tenía plena conciencia de que su labor como escritor de un poema heroico era el de responder a una necesidad política y moral; y sin duda, era conocedor de que las leyendas fundacionales ayudan a fomentar un sentimiento nacionalista y a construir una identidad, además de patentar un modelo moral de dicha nación¹⁴. Desde su creación, la épica española fue política: los primitivos versos servían como arte para la vida y para la vida pública. Si bien, nada nuevo se dice con esto, es interesante la observación que al respecto de los mitos fundacionales y El Bernardo hace Marjorie Ratcliff:

“Los teóricos que trabajan en el campo del nacionalismo como Eric Hobsbawn, Benedict Anderson y Hayden White afirman que una cultura necesita reescribirse y reevaluarse para entender su pasado y su presente. Aunque se sabía que era ficción, en el siglo XVI, la his-

12 Avena, María Eugenia. Ob. Cit.

13 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 378.

14 Recordemos que en la Edad Media y en la Edad Moderna, el término nación se utilizaba con sentido étnico más que territorial.

toria contada en tiempos medievales del amor prohibido de los padres de Bernardo siguió narrándose como reflejo de los esfuerzos militares de España en Europa en general y contra Francia en particular.”¹⁵

Notamos entonces un esfuerzo continuado a través de los siglos de mantener viva la leyenda de Bernardo, que nació a raíz de una necesidad política y moral específica: el miedo de perder la soberanía española frente a los franceses. Como explica Ratcliff en el fragmento citado, la leyenda del Bernardo ya no se consideraba “histórica” cuando Balbuena escribe su poema y él mismo lo confiesa en su prólogo al decir que “esta victoria de Roncesvalles y muerte de los Doce Pares en ella, se tiene comunmente por incierta y fabulosa, según la apurada diligencia de los más graves historiadores de España”¹⁶ y que “hay pocos que la admitan por verdadera”¹⁷; sin embargo, y con una firme postura literaria, Balbuena explica que la importancia de narrar la historia de este héroe no radica en su veracidad, sino en su verosimilitud. Adepto a la doctrina de Aristóteles, escoge como base narrativa de su poema una historia breve de “varón famoso” y príncipe descendiente de la real sangre de los godos; escoge luego la acción más famosa de este noble personaje, “llena de rastros de grandeza en la memoria de los hombres”¹⁸ y finalmente le agrega el artificio y lustre que la hace deleitosa.

Para Balbuena, su poema cumplía con estas metas: “celebrar en un poema heroico las grandezas y antigüedades”¹⁹ de su patria, deleitar con el “artificio” de las ampliaciones y digresiones de la fábula, educar al lector en los altos valores cristianos y mover las pasiones de los ánimos de los lectores. Es quizás su ambiciosa intención la razón por la cual algunos críticos han estigmatizado a la obra de ser un gran contingente de innume-

15 Ratcliff, Marjorie. Mujeres épicas españolas: silencios, olvidos e ideologías. Londres, Tamesis Books, 2011, pág. 63.

16 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 140.

17 Ibid. Pág. 140.

18 Ibid. Pág. 140.

19 Ibid. Pág. 140.

rables elementos dispersos y desiguales; pero ciertamente con tan altas expectativas de logro, el autor logró salir victorioso con una obra que condensa todos estos elementos a la manera manierista, valga la redundancia:

1- El elemento heroico queda fuera de duda. La epopeya fue, indudablemente, el género poético más prestigioso de los siglos xvi y xvii. En España, el éxito de Ariosto y de su romanzo proporcionó un primer modelo vernáculo y moderno que, sin embargo, no cumplía con las reglas aristotélicas y además estaba muy alejado de la verdad histórica. Pese a ello, varios autores se vieron muy influidos por este texto, y a mediados del siglo xvi intentaron hacerlo compatible con una vertiente más histórica y menos lúdica que la presentada en el Orlando furioso. La epopeya se centró en las gestas de monarcas hispanos como Carlos V o en héroes nacionales. Balbuena toma como intertexto el Orlando furioso casi como fuente principal. Ya se mencionó anteriormente que la manera de fundar tradiciones nacionales a través de la literatura fue tomada principalmente de los modelos franceses e ingleses. En el prólogo, Balbuena compara sus personajes con los de la *Iliada*, arguyendo que la acción y fundamento de su poema han sido creados “imitando las personas mas graves de la *Iliada* de Homero”. Van Horne en su estudio explica que en el momento de la composición del poema, la inspiración principal era caballerescas mientras que en el momento en el que el escritor escribe su prólogo – diez años después de empezar el poema en sí- fue escrito pesaba más el incentivo alegórico y clásico²⁰. Sin embargo, la esencia de la épica ha permanecido casi intacta desde los tiempos de Aristóteles y por eso no es extraño que el elemento nacionalista sea tan importante en este poema. El fin último de la épica es educar al príncipe o soberano. Si seguimos reflexio-

nando en esa dirección, educar al príncipe o soberano es necesario para mejorar, en definitiva, las naciones y los pueblos. No es otro el principal objetivo de nuestro Bernardo si se tiene en cuenta que cantar las glorias de España no es otra cosa que recordar a su pueblo, y al mundo, que esa grandeza es la cualidad que pone a su nación por sobre otras.

2- Retomando la palabra “artificio” como disparador de la definición de literatura para el autor, cabe mencionar que aparece casi diez veces en su prólogo, siempre refiriéndose a agregados fantasiosos o historias creadas con inventiva y con una imaginación exuberante. Ya Aristóteles en su *Retórica* distingue dos especies de pruebas: unas artificiales, y otras no artificiales. Las no artificiales son aquellas que el orador no inventa, como las leyes; las artificiales son aquellas obras del ingenio y del arte del orador²¹. Es decir, que entretener (sobre todo al “vulgo”²²) con estas fábulas implicaba intercalar todas estas fantasiosas historias, catálogos y leyendas con un fin recreativo mientras el lector sigue, a su vez, la historia de Bernardo del Carpio. Pero no solo esto, sino que para Balbuena, la presencia de estos elementos distingue su poema de material histórico puro. En este pensamiento sigue a Aristóteles, para quien un poema heroico “ha de ser imitación de acción humana (...), donde en la palabra imitación se excluye la historia verdadera, que no es sugeto de poesía (...)”²³. Es decir, la concepción de literatura para Balbuena radica en la mimesis, mientras que escribir las cosas como ocurrieron verdaderamente, no es mimesis, sino realidad.

3- En cuanto a las moralejas del poema, el poeta pretende simbolizar una idea abstracta valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos. Esta “idea

20 Davis, Elizabeth. “La épica novohispana y la ideología imperial”. En: *Historia de la literatura mexicana: La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, Coor. Raquel Rodríguez Chang. México, Siglo XXI Editores, 1996, pp. 129- 152.

21 Aristóteles. *Retórica* (Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero). Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1990.

22 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 141.

23 Ibid. Pág. 141.

abstracta” es generalmente en El Bernardo una enseñanza de los valores cristianos, ya que con la literatura, según su concepto, “no solo se deleita el gusto”, sino que con “encubierta moralidad y alegoría le deja instruido [al lector] en las virtudes y saboreado en ellas”²⁴. No contento con presentar estas enseñanzas de manera velada, al final de cada libro explica lo que lo sucedido a los personajes debe transmitir a los lectores, su enseñanza y, en fin, cómo debe modificar dicho suceso su conducta para transformarlos en mejores personas.

4- Para poder alcanzar efectivamente estas tres metas es necesario que el autor logre mover las “pasiones del ánimo”²⁵ a través de la compasión y el miedo. Estos conceptos ya estaban del todo incorporados en los intelectuales del siglo XVII, pues provenían de la retórica clásica, que consideraba que para llegar a la persuasión no bastaba solo con pruebas racionales sino que también era necesario el uso de otros medios para ganar la adhesión del público. Según Albaladejo, “las distintas operaciones retóricas que realiza el orador están dirigidas a persuadir al destinatario. Es fundamental en el hecho retórico el persuadere como finalidad articulada en tres componentes que atañen al receptor: docere, delectare y movere. Con el docere como fin el orador intenta influir intelectualmente en el receptor y con el delectare pretende hacer atractivo el discurso y servir al componente docere. Con el movere produce una influencia psíquica que moviliza al receptor con el fin de que acepte situarse a favor de la parte defendida por el orador; el componente movere tiene como objetivo el pathos, es decir los afectos del público. (...)”²⁶. Balbuena manifiesta que los sucesos ajenos provocan en quienes los leen una gran empatía (pathos) lograda por la lástima, el dolor y el miedo que generan.

²⁴ Ibid. Pág. 142.

²⁵ Ibid. Pág. 142.

²⁶ Albaladejo Mayordomo, Tomás. La Retórica. Madrid, Síntesis, 1988, ISBN 9788477380375.

El artificioso origen de la ciudad de Granada.

La narración del origen de la ciudad de Granada, al igual que el libro como totalidad, persigue todos los objetivos mencionados anteriormente.

La narración del origen está a cargo de Gundemaro, noble godo al que Bernardo encuentra en una isla cerca de Sicilia, quien oyó la historia de la reina Zaida. La exigencia de la verosimilitud también lleva a Balbuena a poner los relatos de cosas “admirables” en boca de narradores secundarios; así, “la persona del autor” habla lo menos posible dentro de la ficción de la obra. Este aspecto también es explicado por el autor en el prólogo, cuando explica que

*“para mejor tejer las narraciones de un poema tan largo, sin cansar demasiado con ellas, procuré que la persona del autor hablase en él lo menos que fuese posible, con que también se pudo añadir á la fabula mas deleite: siéndole por esta via permitido el extenderse a cosas mas admirables, sin perder verisimilitud; porque, si la persona del poeta contara los monstruos de Creta ó el origen de la ciudad de Granada, careciera lo uno y lo otro de apariencia de verdad.”*²⁷

He aquí la declaración más vehemente de que la opción de que el autor o los lectores considerasen la historia de la fundación de Granada como verdadera, quede totalmente desechada. Si bien la inclusión de esta historia tiene un objetivo claro y un lugar importantísimo en el poema, no debemos caer en la ingenuidad de creer que el autor la daba por “verdadera”, en el sentido histórico, o que intentaba siquiera que sus lectores así la percibieran. Cuando Balbuena dice que poner esta historia en boca de personajes ficticios la hace más “verisimil”, hace un uso correctísimo del término, refiriéndose a la cualidad literaria de hechos que podrían haber sucedido en un mundo narrativo determinado. Balbuena va un poco más allá de la sola verosi-

²⁷ Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 142.

militud de estos hechos, afirmando que no solo son verosímiles, sino que son historias asumidas como verdaderas antaño: “aquellos cuentos por entonces anduviesen en las bocas de los hombres de aquel mundo”²⁸. Y de hecho, quizás no estuviera muy equivocado. Es bien sabido que las leyendas fundacionales han tenido gran aceptación y un alto grado de aprehensión en los pueblos. Europa posee una tradición muy nutrida de leyendas y texto apologeticos de ciudades y sus historias sacras y profanas, muy influido por la tópica del *laus urbis*, de gran tono mitificador.

Es interesante destacar el lugar privilegiado otorgado a esta historia: libro XXIII, libro que precede al libro postrero en el que finalmente España vence a Francia en las manos del tan valorable Bernardo del Carpio. La primera razón de que se den en este orden las cosas, la encontramos en las reflexiones estilísticas de Balbuena, para quien las historias en el género poético debían ser contadas de forma artificial, que no natural. Así, Balbuena distingue la historia de la poesía: ambas narran acciones de los hombres, pero no solo la calidad de verdad o imitación las distingue, sino la forma en que son contadas. El discurso natural debe seguir un orden lógico y cronológico, como el de las ciencias actualmente, mientras que el poético no debe carecer de artificio, por lo que contar los hechos de manera natural sería contradecir su naturaleza artificiosa y ficticia. Continúa Balbuena explicando que es esta la razón de que la narración poética no comience del principio de la acción, sino del medio, *in media res*, tal como en su obra.

Esto implica una construcción artificiosa de la narración y por ende la consiguiente admiración o asombro que esta manera de narrar trae aparejado para el receptor. Como resultado lógico de esta técnica, el poeta se asegura de que su obra sea deleitosa. Muy consecuente con sus palabras, Balbuena aplica esta norma en su poema el Bernardo, pero no solo en la acción principal, sino en las secundarias también. Además, describe otra técnica, lo que hoy en día llamaríamos “dejar en suspenso” las historias,

28 Ibid. Pág. 140.

intercalarlas con otra/s, y terminarla más adelante, lo que generaría expectativas, curiosidad y asombro.

Allende su táctica estilística, al analizar la obra y este libro en particular, se comprende que ubicar el origen de Granada en el libro XXIII, justo antes del final glorioso del libro, no es casual, sino una especie de “frutilla del postre”. El reino nazarí de Granada fue el último reino español en ser reconquistado por Castilla. Con la conquista de la ciudad de Granada, último bastión musulmán, o para usar el término correcto, su rendición, los reyes católicos reforzaron la soberanía de la Corona y lograron consolidar un Estado moderno caracterizado por la unificación territorial. Este hecho deriva en símbolo de la llegada a la cima del catolicismo y el momento culminante de un proceso de homogenización y guerra religiosa que comenzaron los hipano-godos en las montañas de Asturias; proceso que permitió lograr una unidad que comenzó siendo geográfica y luego religiosa: la tolerancia religiosa que había hasta entonces dejó de serlo con la expulsión de los judíos en 1492, y con la prohibición del culto islámico en Granada, contra los términos pactados, en 1500. Acabó del todo un siglo después, con la expulsión de los moriscos, homogeneizando así toda la península.

Mientras tanto, durante el proceso de reconquista, las luchas internas en la península propiciaron que Carlomagno penetrara hasta el sur de los Pirineos, en una zona donde los pamploneses habían logrado mantener cierta independencia apoyándose, según les convenía, en astures, musulmanes o francos.

Es interesante este paralelismo entre el poema y la historia de España, pues ante una nueva amenaza de debilitamiento de España frente a Francia, Bernardo de Balbuena rememora el origen de una ciudad cuya rendición fue el símbolo máximo de la grandeza hispánica. No es entonces casual que se publique esta obra justo ante la nueva amenaza del eterno enemigo. Es necesario ubicarnos en el contexto de la Guerra Franco-Española que culminó en 1659, guerra que debe ser analizada dentro del contexto de la guerra de los Treinta Años, si bien tiene enti-

dad propia diferenciada. De hecho, la rivalidad entre el Reino de Francia y España se remonta ya a finales del siglo XV, en tiempos del reinado de los Reyes Católicos. Durante el siglo XVI, tienen lugar una serie de conflictos entre ambos países. Inicialmente, estos se desarrollan por la preeminencia sobre los dominios en Italia. Dado el contexto geopolítico a principios del siglo XVII, los gobernantes franceses podían entender que Francia estaba rodeada por territorio español y deducir que esto suponía una amenaza para su supervivencia, o en todo caso, una limitación de la posibilidad de ampliar sus fronteras a costa de vecinos más débiles.

En conclusión, a macro nivel la obra es un símbolo de lucha intelectual contra la amenaza llamada Francia, recordando la batalla de Roncesvalles y a nivel micro, en libro XXIII, la narración del origen de Granada simboliza la culminación del poder hispánico sobre los enemigos. Se mencionó anteriormente que todos los elementos estaban subordinados al elemento patriótico, y podemos concluir que la inclusión del origen legendario de una ciudad, la elección de que esa ciudad sea Granada, y su ubicación en el libro anterior al libro final, no son más que elecciones realizadas por el autor en pos del nacionalismo.

No resulta extraña esta superposición de planos temporales si tenemos en cuenta la idea propuesta por Triviños acerca de los dos planos temporales existentes en el poema: uno en la época de la batalla de Roncesvalles, y otro en el presente del autor²⁹. El paralelismo mencionado anteriormente cobra más sentido a la luz de esta hipótesis del estudioso, pues determina que el autor tenía en mente relacionar ambos tiempos.

Volviendo al libro XXIII, ya comentamos que la narración está en manos de Gundemaro. El libro comienza con el relato acerca de cómo este noble godo escapa de la prisión en que lo tenía el rey Sulman, cuya esposa se enamora de él y lo ayuda a esconderse y fingir su muerte. Finalmente escapa el leonés y una vez en una embarcación que lo aleja de aquellas tierras tan

peligrosas (libro XXII), cuenta esta historia a Floridiano: tanto el suceso de su escape como la relación del origen de Granada. A instancias de las guerras constantes del siglo VIII en España, Gundemaro explica las alianzas y las estrategias de guerra que los reyes tenían y añade que el “adverso hado” ha hecho que por nueva sucesión el reino de Granada pase a manos de Sulman debido a la “supuesta” muerte de su rey:

*“A instancia de Marsilio, que en España
tiene la silla real de Zaragoza,
llena de armadas gentes la campaña,
de Biserta sus muros alborozan:
teme al francés, sospecha que le engaña
en la jornada que hace, y que no goza
seguridad su reino si el de Asturias
las suyas junta a las francesas furias.*

*“Contra eso se previene, y con Abdalla
y Sulman hecha liga, por Valencia
meter quieren su gente y reforzarla
tal que en Francia no halle resistencia:
reprimir al francés, y dar batalla
a la Navarra y a la leonés potencia,
y sacudir de Córdoba con ello
el duro yugo de su altivo cuello.*

*“Y a todo esto, de nuevo se ha juntado
la sucesión del reino granadino:
por un grave rigor de adverso hado,
que es dejarlo en el silencio indigno,
viene a Sulman el rico principado
de la ciudad, que en curso cristalino
el Darro abraza, si es, cual dicen, cierto
por espantoso modo su rey muerto.”³⁰*

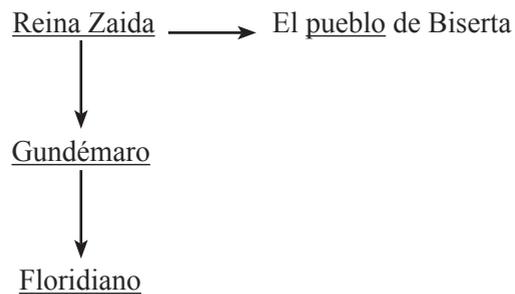
²⁹ Triviños, Gilberto. Ob. Cit.

³⁰ Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 379.

Según González García, este fragmento sería históricamente correcto en lo que respecta a Marsilio y su alianza. La tesis fundamental de su libro *Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles*³¹, consiste, a grandes rasgos, en la demostración de que en Roncesvalles ocurrieron dos batallas, una en el año 778, llamada del Yugo de los Pirineos, acaecida en la cara francesa de los Pirineos, en la que las tropas de Carlomagno son derrotadas por los gascones y a la que ni Bernardo ni Roldán, por ser todavía niños, asistieron; y otra, la verdadera Batalla de Roncesvalles, en suelo español, en la cual se produce la catástrofe francesa con la célebre muerte de Roldán a manos de Bernardo del Carpio que, unido en alianza con las tropas musulmanas de Marsilio, ataca al ejército carolingio, tal como se narra en este libro del poema.

En cuanto a Granada, Balbuena deja una vez más en manos de los correveidiles pueblerinos las “fantasías y artificios”, atribuyendo a las gentes de Berbería la historia de la muerte del rey de Granada y previamente la de su origen. Y no solo se queda allí, sino que sería Galirtos quien cuenta primeramente todo esto, por lo que la cadena de narradores quedaría conformada de la siguiente manera:

Galirtos: rey de Alora que pretende serlo también de Granada, por lo que acude a Sulman para pedirle su apoyo



31 González García, Vicente José. “Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles”. En: *El Basilisco*. Oviedo, 1978, n° 4, pp. 42-52. Recuperado de: <http://www.fgbuena.es/bas/pdf/bas10404.pdf>

Notamos entonces una compleja estructura narrativa caracterizada principalmente por la utilización de la técnica del relato enmarcado, en consonancia con lo que Marvall denominaba las “características del barroco en relación con el nuevo mundo”: la dificultad, el deseo de asombrar, el dinamismo, pasión por lo raro, por lo desconocido, y por lo insólito, mezcla de lo ilustre y lo vulgar, entre otras³². Generalmente, esta técnica se utiliza para reforzar el efecto de verosimilitud de lo narrado al otorgarle un origen determinado y un soporte concreto. En este caso, el objeto es también reforzar el efecto de verosimilitud, y sin embargo se logra de la manera contraria a la mencionada: se intenta desdibujar el origen de la “leyenda”, a la que se le adjunta el verbo “correr” –como a los chismes–, se hace confuso la cadena de transmisión de la historia oral, se la describe como algo que tiene por cierto la gente del pueblo; es decir, se intenta “deslegitimizar” la veracidad del relato, hecho por el cual no es la voz del narrador principal quien la cuenta, sino que es casi una aglomeración de distintas voces y fuentes. Valga recalcar la oralidad de dicha transmisión. Balbuena hace esta elección en pos de la veracidad, ya que según él “si la persona del poeta contara los monstruos de Creta o el origen de la ciudad de Granada, careciera lo uno y lo otro de apariencia de verdad; mas referidos estos casos por tercera persona, queda con todo lo admirable, y el autor no fuera de lo verisímil”³³. Ariosto en su *Orlando Furioso* recurre al mismo arte: “Nuestro Valbuena, como Ariosto, refiere ingeniosamente los casos maravillosos por tercera persona”³⁴.

Para graficar esta situación narrativa, se presenta a continuación la estructura de relatos enmarcado en el libro XXIII de El Bernardo³⁵:

32 Marvall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975.

33 Balbuena, Bernardo de. *Ob. Cit.* Pág. 142.

34 Anónimo. “Ariosto y Taso”. En: *La Ilustración*, Periódico Universal. Madrid, N° 246, 12 de noviembre de 1853. Recuperado de: [http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id:0004244688&lang=es&log=18531112-00000-00001/La+Ilustraci%C3%B3n+\(Madrid\)](http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id:0004244688&lang=es&log=18531112-00000-00001/La+Ilustraci%C3%B3n+(Madrid))

35 El gráfico vale solo para el libro XXIII, y solo en relación con el tema de la fundación de Granada aquí analizada.

Cuando la narración enmarcada concluye, el narrador principal retoma la palabra y el relato principal prosigue su curso, o bien, se da inicio a otra narración enmarcada.

Adentrándonos en la fundación propiamente dicha, ésta se narra cuando Ferraguto visita Granada, luego de liberar a Doralice, hija del rey Estordian de Granada. En un paseo que hace con el rey por los jardines de su palacio, Ferraguto se sorprende porque el pueblo comienza a hacer ruidos estruendosos y pide la explicación de esto al rey. Entonces Estordian asume el rol de narrador, que pide la atención de su interlocutor “a cuenta del deleite”³⁶ de su cuento.

La explicación del alboroto es una conmemoración que el pueblo hace cada abril, cuyo motivo se explica más adelante. Esta tradición se remonta a los orígenes de la ciudad: “contarte he los principios de mi casa// y desta gran ciudad que ves presente, // los caminos por donde tan sin tasa// en nobleza creció y valor de gente”³⁷.

Desde el comienzo de la narración, se anuncia una tragedia acaecida en “esta gran ciudad”³⁸, cuyo “rico y noble pueblo”³⁹ son alabados constantemente a través de adjetivos; también su rey recibe el epíteto de “grave Estordian”⁴⁰. El relato comienza con una descripción manierista de la costa mediterránea de África, lugar donde Atlante, según este poema, era dey⁴¹ del pueblo berberisco. Berbería, llamada también costa berberisca, es el término que los europeos utilizaron desde el siglo XVI hasta el XIX para referirse a las regiones costeras de Marruecos, Argelia, Túnez y Libia. El nombre deriva de los bereberes, entonces llamados berberiscos. No resulta extraño que Balbuena relacione a estas gentes con Granada, ya que durante el siglo X

36 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 380.

37 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 380.

38 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 380.

39 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 380.

40 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 249.

41 Título musulmán que designaba al jefe comandante o príncipe en los estados berberiscos.

las provincias de la España musulmana se hallaban, sin querer, abandonadas a sí mismas y los capitanes extranjeros eran los únicos que se habían aprovechado de la descomposición total de la península. Los generales berberiscos se dividían el Mediodía. En el año 1010 se crean en al-Andaluz los distintos reinos de taifas o muluk al-tawa’if, en manos de reyes andalusíes de origen árabe o sirio, los bereberes y los eslavos. En 1013 surgió el Reino zirí de Granada, reino independiente musulmán que, a raíz de la desintegración que venía sufriendo el Califato de Córdoba desde 1009. En 1013, Zawí ibn Zirí, de la tribu bereber de los Sanhaya, es nombrado hayib⁴² y wazir⁴³ por Sulayman ibn al-Hakam al-Musta’in, que conquista el poder en Córdoba. Dozy dice al respecto:

*“Los hammuditas eran, aunque solo de nombre, los jefes del partido berberisco. Pretendían tener derecho a toda la parte árabe de la península, pero en realidad no poseían más que la ciudad de Málaga y su territorio. Sus vasallos más poderosos eran los príncipes de Granada: Zawí, que elevó esta ciudad a la categoría de capital, y su sobrino Abbuz, que lo sucedió.”*⁴⁴

42 “Palabra árabe que designaba originariamente al encargado de guardar la puerta del monarca y de no permitir la entrada más que a las visitas concertadas. Esta significación evolucionó rápidamente en buena parte del mundo islámico, y mientras en Siria, Egipto, Mesopotamia y otros países de Oriente el hayib ocupaba en la corte un puesto análogo al de los chambelanes (jefe de la casa civil), en la España omeya se convirtió en el jefe de gobierno, escogido por el príncipe para suplirle en todas las manifestaciones de su poder temporal. Compatibilizaba sus funciones de casa real, cancillería y hacienda con funciones militares y de administración en tiempos de paz. El título de hayib fue pronto superior al de wazir, que era otorgado a simples consejeros de diferentes orígenes que ayudaban al monarca en las tareas administrativas y gubernamentales”. En: Arié, R. España musulmana (siglos VIII-XV). Barcelona, Labor, 1987.

43 En español: visir.

44 Dozy, Reinhart. Historia de los musulmanes de España. Madrid, Turner, 201°, Libros III y IV, Volumen 2, pág. 261.

Claro que en el relato de Balbuena no hay precisiones históricas, y se ubica el origen de la ciudad en el tiempo mítico de las deidades grecorromanas, que al mismo tiempo se funde con un tiempo histórico en que los berberiscos eran un pueblo real que habitaba las costas mediterráneas africanas y europeas. Familiariza a Atlas (o Atlante) con los berberiscos. La aparición de dioses, héroes y ninfas, con la consiguiente relación de sus lugares de origen, no solo crea una atmósfera irreal y ennobecedora, sino que consolida la equiparación de Granada con los grandes nombres, topónimos y espacios de la antigüedad. Gracias a sus versos, la urbe y su pasado pueden albergar hechos, sucesos y contornos tan maravillosos como los acaecidos o reflejados en el mundo grecolatino. La tradición de las laudes en la historiografía andaluza se basaba fundamentalmente en demostrar el valor histórico de los diferentes pueblos. En las historias sobre las fundaciones de las ciudades los historiadores incorporaron de una manera ventajosa los elementos de la antigüedad que las engrandecían y buscaron comparaciones y analogías que les resultaban más provechosas vinculándolas con los héroes bíblicos y míticos. De hecho, algunas tradiciones vinculaban el origen de Granada con Tubal, el nieto de Noé:

“Nuestros compiladores generales, atendidos á los escritos de los primeros siglos del cristianismo, suponen que Túbal, hijo de Japhet, nieto de Noé, fue el primer poblador que vino á España”⁴⁵

En varios libros de historia consultados, se mencionan numerosas teorías sobre el origen real de Granada y, al parecer, éste envuelve cierto misterio, fruto de las tradiciones laudatorias que envolvieron su origen en leyendas y fábulas en las que la gente alguna vez creyó y se transmitieron boca a boca y que fueron registradas luego por gente que, como Balbuena, no las creía ciertas, pero sabía que eran parte vital de la identidad de esas naciones.

⁴⁵ Lafuente y Alcántara, Miguel. Historia de Granada: Volumen 1. Granada, Imprenta y librería de Sanz, 1843, pág. 11.

Luego de mencionar África y a los berberiscos, Balbuena se adentra en la mitología grecorromana y narra cómo Atlas, el gigante que cargaba sobre sus hombros la bóveda del cielo (“Antes sobre los pinos desta cumbre// solia subir á sustentar el cielo, // y cargando en los hombros la techumbre, // de estrellas aliviar su curso y vuelo”⁴⁶), se transforma luego en una montaña.

Según la mitología, la morada de Atlante se ubicaba la generalmente en el Occidente extremo, en el país de las Hespérides. Heródoto fue el primero en referirse a Atlante como a una montaña emplazada en África Septentrional, versión la más popular, que es tomada también por nuestro poeta. En el mito, la causa de su transformación es la Gorgona, monstruo que habitaba con sus dos hermanas (las Gorgonas) también en el país de las Hespérides, y cuyos “ojos echaban chispas, y su mirada era tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra”⁴⁷. Quien fue responsable de que la mirada de la Gorgona se posara sobre Atlante fue Perseo, héroe que había prometido imprudentemente al rey Polidectes - tirano de Séfiro - llevarle como regalo la cabeza del monstruo a cambio de que el rey no deshonrara a su madre. Ayudado por Hermes y Atenea, Perseo logra cortarle la cabeza a Medusa (la Gorgona por excelencia y la única mortal de las tres) y es en su viaje de regreso que ocurre el altercado con Atlante. Perseo decide tomar un descanso de su viaje y para en el reino de Atlas, cuyos jardines incluían árboles de hojas de oro y frutos de oro también. Este jardín era el de las Hespérides, donde crecían las manzanas de oro, que era el regalo que en otro tiempo la Tierra había hecho a Hera con ocasión de su boda con Zeus. Las Hespérides cantan a coro, junto a las fuentes que manan esparciendo ambrosía. Atlas, temeroso de que alguien quisiera profanar su jardín, lo había puesto bajo custodia de un dragón, ya que un viejo oráculo le había advertido sobre un robo a mano de un hijo de Zeus. En Metamorfosis de Ovidio, se narra el encuentro entre Perseo y Atlas así:

⁴⁶ Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 380.

⁴⁷ Grimal, Pierre. (2004). Diccionario de la mitología griega y romana. Barcelona: Editorial Paidós.

“-Extranjero-, le dice Perseo, -si te conmueve la gloria de un gran linaje, mi linaje es obra de Júpiter (...)
Te pido hospitalidad y descanso.-” Él [Atlas] se acordaba del antiguo oráculo (...):

“Llegará un tiempo, Atlas, en que tu árbol será despojado de su oro y un hijo de Júpiter tendrá la gloria de este botín”.

Por miedo a eso, Atlas había encerrado sus jardines entre sólidas murallas, había confiado su custodia a un gigantesco dragón y alejaba de sus fronteras a todo extranjero. También a éste dijo:

-¡Aléjate de aquí (...)!

Añade violencia a sus amenazas e intenta con las manos expulsarle, mientras Perseo vacila y mezcla palabras fuertes

con suaves. Inferior en fuerza (...),

le dijo: -Puesto que estimas en poco mi amistad, acepta un regalo-, y por izquierda y vuelto de espaldas, sacó hacia adelante la asquerosa cabeza de Medusa.

Atlas, todo lo grande que era, se convirtió en montaña (...)⁴⁸

Conocedor y experto en estas fuentes, Balbuena narra el mito y lo relaciona con la estirpe de Estordian, cuyo padre Orimandro es quien, tras “mil siglos”⁴⁹ de permanecer inviolable, finalmente ultraja el maravilloso jardín. Anuncia el poeta que los designios del oráculo que forman parte del mito finalmente se cumplen cuando el rey de los berberiscos comete el ultraje contra los jardines de Atlas:

48 Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza editorial, 2002, pág. 164.

49 Balbuena, Bernardo de. *Ob. Cit.* Pág. 380.

“Guardóse por mil siglos inviolable la fiel clausura del jardín sagrado, hasta llegar la vuelta inevitable de los precisos términos del hado; y del monstruoso pueblo variable, de honor el cetro real vino cargado a Ormindas, que fue ilustre padre mío, y alma y reino perdió en un desvarío.”⁵⁰

Notamos que el adjetivo que va unido al “pueblo variable” es el de monstruoso. Fue mencionado anteriormente que los berberiscos se caracterizaban por ser un pueblo casi nómada que gozaba de una mala reputación debido a la piratería y a su “salvajismo”. Es interesante tener en cuenta este hecho, debido a que el pueblo que luego habitará la ciudad recién fundada de Granada, es un pueblo de hombres “granados” que nacen de una de las manzanas de oro del jardín consagrado a Zeus, y no estos “bárbaros”. Claro que si el objetivo del poeta es elevar a España a un nivel máximo de grandeza, su gente y la antigüedad de la misma serán relacionadas preferentemente con los personajes de la cultura grecolatina y no con grupos étnicos africanos y musulmanes, según su ideología. El rey Estordian que funda Granada, a pesar de pertenecer a este grupo bereber, no podía aparecer en su poema como un rey cruel e injusto, por lo que en su “peregrinación” a las tierras que serían en un futuro granadinas, sus antiguos vasallos africanos no son abandonados por los nuevos que surgen de la manzana de oro, sino que también forman parte del reino, aunque de una manera muy particular (se explica más adelante lo que sucede con estas gentes). Aun así, Balbuena debe recalcar que la codicia de esta gente y del rey – profanación del jardín- tiene finalmente su castigo divino. El relato de Estordian continúa así: Ormindas se enamora de Zegrilda, una joven hermosa que no le corresponde y que ama a un muchacho. Ormindas, consumido por sus celos, manda a matar al joven y le ruega a Zegrilda que se una a él bajo promesa de entregarle todo su reino. Zegrilda, engañándolo, pone una

50 Ibid. Pág. 380

condición para entregarse: que el rey abra las puertas del jardín sagrado y tome una hierba mágica para volverse joven. Menciona Balbuena que esta es la hierba que utilizó Medea cuando engañó a las hijas del rey Pelias⁵¹. Ormindas accede al pedido,

*“Y porque el hurto al mundo sea invisible,
entre el mudo silencio y sombra oscura,
los dos amantes al umbral horrible
llegan, que había de ser su sepultura:
el muro del jardín tembló inmóvil,
y al resonar la hueca cerradura
de las puertas de bronce, en pavor llenas,
de sus torres llovieron mil almenas.”*⁵²

Zegrilda logra vengarse del rey, pues ambos mueren luego de tomar el veneno. Pero el dragón que custodiaba el jardín, despertó con el ruido de la intromisión y desplegó sus alas volando por cielo del pueblo, haciendo estragos a su camino. El resultado de la tragedia fue la muerte del rey y la “engañosa dama”, la destrucción del pueblo a cargo del dragón y el derrumbe de las paredes que rodeaban el jardín, por lo que el pueblo logró ingresar y saquear el oro que allí se hallaba. El “Dios” que en el jardín tenía su claustro, toma venganza contra todos aquellos que profanaron el lugar. Aquí Balbuena recurre a un sincretismo velado, pues en realidad las deidades griegas eran quienes participaban de esta historia del jardín de las Hespérides, pero para que la enseñanza que el poeta quiere dejar a sus lectores sea verdadera, no aclara quién es esa deidad, y solo menciona a

51 Medea, como venganza hacia Pelias, que había tratado de hacer perecer a su esposo Jasón al mandarlo en busca del toisón de oro. Persuadió a la hijas de rey de que era capaz de rejuvenecer a cualquier ser vivo hirviéndolo en una composición mágica cuyo secreto poseía. Ante su vista descuartizó un viejo carnero, echó los trozos en un gran caldero que había puesto al fuego y, a los pocos instantes, salió de él un corderillo alegre y retozón. Convencidas de su arte con este ejemplo, las hijas de Pelias despedazaron a su padre y echaron los pedazos en un caldero que les había procurado Medea, mas Pelias no volvió a salir de él. En: Grimal, Pierre. (2004). Diccionario de la mitología griega y romana. Barcelona: Editorial Paidós.

52 Ibid. Pág. 381.

“Dios” como entidad justa que castiga a quienes lo merecen. No incurre en más aclaraciones, debido a que sería confuso que el Dios cristiano interviniese en este asunto que era preocupación de Zeus (o Júpiter) y solo agrega:

*“Mas aquel Dios que en él por su decoro
claustro secreto a su deidad tenía,
los robos castigó, y cobró el tesoro
con tristes muertes que en crueldad llovía (...)”*⁵³

Por su parte, los berberiscos eran musulmanes, por lo que su Dios tampoco coincidía con el mito o con la moraleja que Balbuena quería plasmar con esta historia.

Estordian se encontraba desolado por la muerte de su padre y por la ruina en que había caído su reino, cuando un alfaquí – entre los musulmanes, un sabio- leyó en las estrellas que debía huir de aquella tierra en donde el hado le negaba la paz, y que partiera por mar en busca de una ciudad más venturosa. Le vaticina que, con la manzana de oro sagrada del jardín, debe buscar la vega de un río que tenga arenas de oro donde poner la manzana en su remanso, y que así tendrá alcázares y reino seguro hasta su vejez. Esta profecía le anunciaba seguridad y próspero descanso sin pagar por la “culpa común” de lo que allí había sucedido. Esta profecía es clasificada como “dudosa”, quizás porque provenía de un sabio musulmán. En las estrofas siguientes se dan dos profecías más, más verdaderas que las de este sabio, que muere por el castigo divino del dios de la Hesperia. Estordian encuentra un bosque junto a la playa y hace sacrificios a los dioses para hacerlos propicios; observa además “siete lucidas (...) abultadas peñas”, y encontrándose listo para trabajar el suelo con un mazo, se levanta una voz de la tierra que le dice que debe dejar de dañar esas montañas, que son las siete nietas de Atlas convertidas en roca también por la Gorgona. Además, menciona que son los astros más bellos. En realidad, según la

53 Ibid. Pág. 381.

mitología, las hijas de Atlas, las Pléyades, eran las siete hijas del titán Atlas y la ninfa marina Pléyone. Tras ser Atlas obligado a cargar sobre sus hombros con el mundo, Orión persiguió durante cinco años a las Pléyades, y Zeus terminó por transformarlas primero en palomas y luego en estrellas para consolar a su padre.

Siguiendo con la voz que le habla a Estordian, ésta lo insta a dejar esas tierras, y le anuncia que a orillas del Darro hará “curso prolijo”. El río Darro es un corto río que efectivamente transcurre por la provincia de Granada, por lo que ya se va anunciando la locación de la nueva ciudad donde Estordian tendrá sus alcázares.

Luego de este hado, Estordian parte con sus africanos y llega a Motril, ciudad que en la realidad está enclavada en la costa Granadina. Allí se establece un año, durante el cual el hado “cubrió el castigo”, mas al tiempo comenzó a “destemplarse el cielo, //arder el aire y á humear la tierra, // y en mortal peste el enemigo suelo// manchó cuanto el humilde pueblo (...)”⁵⁴ encerraba. Entonces una sombra se aparece en los sueños de Estordian y soberano le ordena dirigirse a tierras más templadas, a la vera del río Genil, y le anuncia que allí el oro del árbol le dará alcázares floridos y que esa fruta está preñada de gente granada. En esta estrofa Balbuena juega magistralmente con los distintos significados de palabras de “granada”:

*“Allí el oro que el árbol excelente
granó, te dará alcázares floridos,
y la fruta feliz, de hombres preñada,
parirla sentirás gente granada.”*⁵⁵

Por un lado, se utiliza el verbo “granar” que significa “formarse y crecer el grano de los frutos de algunas plantas”⁵⁶, en este caso es la fruta de los árboles del jardín de las Hespérides que

54 Ibid. Pág. 382.

55 Ibid. Pág. 382.

56 En: Diccionario de la lengua española. Espasa-Calpe, 2005.

Estordian lleva consigo, siguiendo la profecía del alfaquí. Cabe mencionar que según el mito, estos eran los frutos de la inmortalidad. Históricamente en la cultura occidental, el oro ha simbolizado la imperdurabilidad, lo eterno y por consiguiente, lo sagrado. Y no solo en nuestra cultura: para las culturas aborígenes de América, su parecido con el sol también le otorgaba carácter divino. La importancia del oro en el origen de Granada radica en que este metal otorga cierto estatus al reino que nacerá de la manzana de oro y a la gente que se está gestando en él. Además, el oro es símbolo de prosperidad económica y en el poema se relaciona inmediatamente con la promesa de “alcázares floridos” y prosperidad. La propaganda que Balbuena hace aquí no queda circunscripta al mundo de la ficción, pues en la época nazarí, el estatus de Granada como territorio tributario y su posición geográfica favorable, con las montañas de Sierra Nevada como barrera natural, ayudaron a prolongar el reino nazarí permitiendo prosperar al pequeño emirato como punto de intercambio comercial entre la Europa medieval y el Magreb. De hecho Granada fue una ciudad próspera durante la crisis del siglo XIV que asoló a Europa. Granada también sirvió de refugio para los musulmanes que huían de la Reconquista. Iba a ser en la Granada de esta época donde se iba a producir uno de los más intensos florecimientos culturales del Islam. Su reflejo más evidente, quizás sea el conjunto palaciego de la Alhambra, todo un universo encerrado en sí mismo de palacios, jardines, fuentes y estanques.

Retomando el manejo de los recursos literarios en esta estrofa, notemos la paranomasia en la utilización de “granar” como verbo con el significado mencionado en el párrafo anterior, y luego al final de la estrofa utilizada la palabra como adjetivo “granado” para describir al pueblo que habitará en el futuro reino de Estordian, “que se considera lo mejor o más escogido entre otras cosas de su misma clase”⁵⁷. La riqueza de los matices semánticos de la palabra enriquece esta estrofa, pues “granado” también es un árbol frutal, significado que se relaciona directamente con el hecho de que la gente nacerá del fruto de un árbol,

57 En: Oxford Dictionaries. Portal Virtual.

y también significa “maduro”, semánticamente relacionado con el estado excelente de un fruto.

En cuanto a lo que han investigado los historiadores y otros expertos acerca del topónimo de la ciudad de Granada, es discutida la etimología y podría provenir tanto del árabe (Gar-anat, “Colina de peregrinos”) como del latín (granatum, “granado”), de Punica granatum, el granado, el árbol frutal cuyo fruto es la granada. Existe otra hipótesis según la cual el nombre de esta ciudad significaría “roja”, literalmente “granate”, en relación con la fortaleza primitiva de Granada que se halla en lo alto de la colina del Albaicín. Los nombres de las otras dos fortalezas de Granada, la Alhambra, del árabe al-hamrá’, y las Torres Bermejas, del castellano bermejo, también significan “roja”, siempre por el color de la tierra utilizada en su construcción⁵⁸. Retomando el hilo de la fundación, Estordian luego de escuchar a esta sombra, emprende camino por las sierras y halla el “arroyo cristalino” que le había sido designado. La descripción del paisaje en el poema tiene una estrecha relación con la geografía y la hidrografía real del municipio de Granda. El enclave de la ciudad de Granada es descrito con exactitud en el poema.

Luego de encontrar el lugar adecuado, Estordian hace una “adoración debida al cielo”⁵⁹ y besa la tierra. Esta actitud ritual le confiere carácter divino a la fundación y legitimidad. El rito fundacional de la ciudad en Occidente, concretamente el de la tradición etrusco-latina, ha sido objeto de un importante estudio de J. Rykwert⁶⁰, que explica que el particular rito de fundación de la ciudad se enmarca en el ámbito más general de los ritos de construcción y en general cualquier ordenación del territorio por pequeña que esta sea. El hecho que se persigue es esencialmente establecer en la tierra un centro a partir del cual se repita

58 “La etimología del topónimo «Granada»”, Al-Qantara, IX, C.S.I.C., Madrid, 1988, pp. 375-402.

59 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 382.

60 Rykwert, Joseph. The Idea of the Town. Londres, Faber and Faber Ltd., 1976. Ed. en castellano: Madrid, Ed. Herman Blume, col. Biblioteca Básica de Arquitectura, 1985.

la cosmogonía, rememorando así el acto divino primordial de creación de toda la manifestación. Establecer este centro pasa por conocer la “voluntad divina”, que en la tradición etrusco-latina se obtenía mediante la observación del vuelo de unas determinadas aves, en Grecia se consultaba el oráculo de Delfos y en este poema ese matiz lo otorga esta voz en un sueño, que es solemne y soberano, y que aunque no se relaciona directamente con Dios, tiene definitivamente carácter divino. Los previos vaticinios van creciendo gradualmente en “credibilidad” e importancia: el primero lo da un alfaquí, que es un sabio humano; luego una voz que parece ser la de Atlas, y luego esta voz que aparece en un sueño y que proclama la profecía adecuada.

“Así, toda fundación es ante todo una fecundación de la tierra virgen por el espíritu divino, y toda fecundación es una unión de contrarios en la unidad. Fundar una ciudad significa refundar el Cosmos, repetir la cosmogonía, y esta refundación tiene carácter hierogámico: un matrimonio sagrado entre la tierra a ocupar y la otra Tierra prototípica, celeste e Ideal; la de abajo se estructura a imagen y semejanza de la de arriba (...)”⁶¹

A continuación de su “ritual”, Estordian observa cómo, al amanecer, “el preñado globo”⁶² comienza a emanar una luz engeguecedora y a crecer. En su interior suena un estruendo y ruido de enjambre y principia la exhalación de una vaporosa nube. Lo que sucede luego es que, cuando se disipa esa nube, aparece mágicamente una ciudad ya levantada y magistral:

*“Y entre el desvanecerse la neblina
y por su seno entrar la lumbre bella,
en admirable pompa y luz divina
criarse esta ciudad pareció en ella:
su arquitectura y obra peregrina
entre vislumbres comenzó a moverla
por los ojos la nube que en su vuelo*

61 Ibid.

62 Balbuena, Bernardo de. Ob. Cit. Pág. 382.

subir se veía por el aire al cielo.

*“Comienzan a mostrarse los cimientos
que ya el oro amasó de piedra dura,
a traslucirse el muro y los asientos
deste alcázar real y su hermosura,
sus bellos ventanajes y aposentos
y el romper de las torres por su altura,
las almenas y muros levantados,
y del humilde vulgo los tejados.”⁶³*

Sigue la descripción del reino, con sus muros, el alcázar real y su hermosura; la nube se disipa y la ciudad queda instalada en estos vergeles. Es una ciudad altiva, hermosa y viva, llena de hombres magnánimos, y como síntesis de la simbología y el juego semántico de la palabra “granada”, se describe a la gente de la siguiente manera: sin furor, gente amorosa, // que la granada amores significa//y el ser de oro la vuelve más preciosa, //en fe más noble, en condición más rica (...) ⁶⁴. La ciudad nueva le pide a Estordian que sea guardián de sus leyes y de su orden, y sus muros de oro solo en su persona “afijan la corona” ⁶⁵.

Entre tanta buena fortuna, un nuevo sobresalto arruina la felicidad de Estordian: su antiguo pueblo, que él había dejado en los contornos del collado donde nació la nueva ciudad, no parecía tener lugar en ésta. Estordian veía entonces acercarse una guerra. Decide el rey notificar a sus nuevos vasallos de la situación y les pide opinión sobre la posible solución al problema. La gente de Granada le pide al rey que los deje habitar en su ciudad. Mas cuando va a buscarlos, Estordian ya no encuentra a su fornida gente, sino que se han transformado en gusanos de seda que construyen sus nidos y capullos en las hojas de un moral:

63 Ibid. Pág. 382.

64 Ibid. Pág. 382.

65 Ibid. Pág. 382.

*“Los unos de uno y otros de otro modo,
y todos juntos la obra comenzada
tejiendo apriesa, y revolviendo todo
el fresco ramo donde va enredada,
siendo la tierra de argamasa y lodo
de la ciudad en aire fabricada:
la virtud que en sus venas fructifica,
el que dellos con más fervor fabrica.”⁶⁶*

Las nuevas gentes de Estordian, al ver lo que allí sucedía, se llevan “los capullos” a sus casas pues sus espíritus generosos los instan a ello. De esta manera, Balbuena puede deleitar a sus lectores con este suceso fantástico y al mismo tiempo deshacerse elegantemente de los “indeseados” súbditos africanos que seguían a Estordian. Debe resaltarse la conexión entre estos animales y Granada, pues en el reino nazarí eran en comunes las alpujarras, extenso bosque de moreras y morales (moreras negras y blancas) que daban un perfecto alimento al gusano de seda.

El ruido y el festejo que Ferraguto oía en la ciudad se explicaba a raíz de estos acontecimientos: los ciudadanos cada florido abril “y porque el cielo con temores vanos// tal vez de su quietud turba el provecho, // por asombrarles las fantasmas tristes (...)” ⁶⁷ conmemoraban con festejos esta metamorfosis que entristecía enormemente a Estordian, no solo por haber perdido a sus súbditos, sino también porque era de su conocimiento que su destino era similar. La última profecía anunció a Estordian que como castigo por ser descendiente de Ormindas, él también labraría su aposento porque el jardín aún tenía derecho sobre él. En este punto Balbuena crea incertidumbre y suspenso en el lector, ya que previamente al final de Estordian, no menciona nunca las palabras “gusano de seda”, sino que la transformación de su pueblo africano se da a entender mediante la descripción de sus cuerpos y de la construcción de sus “hogares” nuevos:

66 Ibid. Pág. 382.

67Ibid. Pág. 383.

en los hojas de las moras, con barro, en el aire, etc. En la última profecía se menciona que él también construirá su último lecho (la crisálida) pero no se le anuncia de manera directa que mutará en insecto. No es sino hasta que se concreta la metamorfosis de Estordian que se menciona finalmente la transformación en gusano de seda.

La importancia de la seda en el reino de Granada no es menor, razón por la cual Balbuena utiliza la alegoría del gusano de seda en relación con esta tradición granadina. La industria sedera estaba extendida por toda la Península pero se inició en Al-Andalus en el siglo IX en los centros de Córdoba, Granada y Almería, aunque parece que la de Granada era la mejor. Ya las alpujarreñas nazaríes utilizaban prendas interiores de seda y en 1511 se creó en Granada la Casa del Arte de la Seda y la importancia de esta industria fue mantenida después en época cristiana⁶⁸. Podría decirse, entonces, que Balbuena no solo se vale de esta leyenda de la fundación de Granada para resalta las grandezas de la geografía, la arquitectura, y de sus reyes y ciudadanos, sino que también resalta la industria en que la destacaba la ciudad. Fue en el siglo XVII cuando la calidad de la seda se deteriora y Granada va perdiendo fama; la sublevación y luego expulsión de los moriscos, las cargas fiscales, la competencia de otras regiones, la reconversión de las tierras con otros cultivos, etc. fueron cambiando el paisaje agrícola y económico, justo en el momento que escritores como Balbuena intentan propiciar a través de las letras el mantenimiento del status quo de la primacía de España en diversos aspectos.

Concluye el relato de la ciudad de la fundación de Granada, y a continuación sigue contando Gundemaro el triste final de Estordian.

68 Delgado, José Luis. "La seda de Granada era la mejor". En: Granada hoy. Granada, 08 de octubre de 2012.

Conclusión.

En la narración de la leyenda del origen de Granada del libro XXIII de El Bernardo o Victoria de Roncesvalles del poeta Bernardo de Balbuena, se materializan y se tornan funcionales los objetivos que el autor contemplaba para su poema todo, y que explicita en su Prólogo, empezando por el elemento nacionalista, es decir, la intención de enaltecer España. Esto no ha de extrañarnos, pues las historias urbanas modernas fueron fruto de la imbricación de la ciudad real con la ciudad imaginada, pensada, concebida por sus habitantes, dirigentes, clérigos, intelectuales y nobles que pusieron de relieve una concepción instrumental de su pasado y la Antigüedad clásica, así como emplearon la historiografía en servicio de sentimientos patrióticos, nacionales y ciudadanos. Los mitos fueron armas de propaganda, elocuentes expresiones de ideales y utopías que tenían objetivos precisos: colocar a España en un lugar importante, hacerla célebre y contribuir a la gloria de sus ciudades⁶⁹.

La tesis de esta investigación plantea que todos los elementos de este poema, más allá de sus funciones secundarias, tienen como objetivo primordial la exaltación de España, razón por la cual incluso la fábula de los gusanos de seda tiene relación con esta misión propagandística, tal como se demostró anteriormente. Si bien estas "fantasías" buscaban deleitar al lector "vulgar", las partes de esta obra encajan perfectamente en el gran rompecabezas denominado "España y sus grandezas"⁷⁰: el elemento predominante en el poema es el patriótico. Todos los otros están subordinados a él con mayor o menor intensidad. Ejemplo de esto puede ser incluir en el glorioso nacimiento de la ciudad de Granada el final trágico de su rey, o el hecho incluso de relacionar a Estordian con Granada, cuando este se vinculaba con el ultraje del jardín divino. Estos dos elementos negativos, se

69 Navarro, Andrea Mariana. "Pasado y Antigüedad Clásica en los discursos sobre ciudades. Las laudes en la Historiografía andaluza". En: Temas Mediev. [online]. 2008, vol.16, pp. 0-0. ISSN 1850-2628.

70 Habrá que tener en cuenta también que Balbuena escribió, como Prólogo a El Siglo de Oro en las Selvas de Erifile, su poema llamado "Grandeza Mexicana" en el cual describe la ciudad de México.

resignifican cuando contemplamos el aspecto moral y étnico que esconden. Si releemos el prólogo de Balbuena, entendemos que además de enaltecer a España, Balbuena tenía una misión cristiana, por lo que incluso incurriendo en contradicciones, deja una enseñanza en cada digresión, que luego explica en las alegorías finales. Además, notamos estas contradicciones como una constante en todas las obras barrocas de Hispanoamérica, que según Marval incluyen “mezcla de lo ilustre y lo vulgar, ejercicio de la elección ante situaciones ciales, predominio de lo aparential, conocimiento propio a través de la experiencia; afán de sobrecoger y persuadir, y deseo de dominio, fuertes tensiones y contradicciones, visión política y porvenirista del acontecer humano, y dominio de la urbe.”⁷¹

Balbuena no solo quería dejar constancia del origen divino de Granada, sino que también hace propaganda de sus gentes, de una de sus industrias, y esta historia también incluye varias lecciones de vida: “En la muerte del rey Ormindas y su dama se dice el castigo que da el cielo al príncipe que, debiendo ser el amparo de la religión, la menosprecia y quebranta; y en el origen de la ciudad de Granada, que sola la abundancia del oro hace las ciudades ricas y populosas, y que del oro nacen todas las grandezas de la tierra. Y la conversión de los hombres en gusanos de seda nos dice claro que el fin universal de los vivientes es convertirse en gusanos, e ir devanando la vida, labrando, como el gusano de seda al capullo, que es la sepultura, no para acabarse allí, sino para resucitar con el alma inmortal, como palomita para volar a su esfera, cada uno conforme hubiere vivido.”⁷²

En cuanto a los hechos históricos del origen de la ciudad de Granada, estos permanecen envueltos en misterio, y las hipótesis son numerosas. Tantos mitos y leyendas han tapado finalmente a la historiografía, pues poca preponderancia pueden tener los hechos verdaderos frente al anhelo de construir imaginaria e ideológicamente la importancia de la ciudad, uniendo su origen a un personaje legendario ancestro de la monarquía

71 Marvall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975.

72 Balbuena, Bernardo de. *Ob. Cit.* Pág. 388.

española. En varias fuentes se deja constancia de que fue Heracles quien fundó Granada, otro hijo de Zeus. No resulta necesario remarcar que el resultado de ambas versiones es similar, al igual que el de muchas otras ciudades aledañas a Granada, que también pregonaban ser orgullosas hijas de Heracles.

Como final de este trabajo conviene aquí citar la frase con que la página web oficial de la ciudad de Granada da su bienvenida a sus visitantes: “El origen de la ciudad de Granada parece misterioso. Muchos de sus rincones están envueltos en leyendas y fábulas que la han convertido en una ciudad mágica...”, y esto, a fin de cuentas, es lo que importa y siempre ha importado.

Bibliografía

“Los Berberisco”, Región de Murcia digital, http://www.regmurcia.com/servlet/s.S1?sit=a,95,-c,369,m,1218&r=ReP-12857-DETALLE_REPORTAJESPADRE

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1988). *La Retórica*. Madrid, Síntesis, ISBN 9788477380375.

ANÓNIMO. “Ariosto y Taso”. En: *La Ilustración, Periódico Universal*. Madrid, N° 246, 12 de noviembre de 1853. Recuperado de: [http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id:0004244688&lang=es&log=18531112-00000-00001/La+Ilustraci%C3%B3n+\(Madrid\)](http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=id:0004244688&lang=es&log=18531112-00000-00001/La+Ilustraci%C3%B3n+(Madrid))

ANÓNIMO. “Del nombre de Granada”. Organización Nueva Acrópolis. Consultado el 15 de junio de 2015.

ANÓNIMO (1988). “La etimología del topónimo «Granada»”. En: *Al-Qantara Revista de estudios árabes*, IX, C.S.I.C. Madrid, pp. 375-402.

ARISTÓTELES. *La Poética*, traduc. por Valentín García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1988.

ARISTÓTELES. *Retórica* (Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero). Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1990.

AVENA DE PALERO, María Eugenia (2014). “El Manierismo literario en algunos aspectos de *El Bernardo* de Bernardo de Valbuena”. En: *Tabulae*, Mendoza, CETHI, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 67-78.

AZARA, Pedro; SUBÍAS, Eva; MAR, Ricardo; RUI-BARRERA, Eduard (2000). “La fundación mítica de la ciudad”. En: Catálogo de la exposición *La fundación de la ciudad. Barcelona*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

BARTOLOMÉ GÓMEZ, Jesús. “Del mito de fundación al mito de la destrucción en la épica de Lucano”, Universidad del País Vasco Euskalherriko Unibertsitatea, [http://file:///C:/Users/Liz/Downloads/del-mito-de-fundacion-al-mito-de-la-destruccion-en-la-epica-de-lucano%20\(1\).pdf](http://file:///C:/Users/Liz/Downloads/del-mito-de-fundacion-al-mito-de-la-destruccion-en-la-epica-de-lucano%20(1).pdf)

CALDERÓN DE CUERVO, Elena (2014). “La batalla de Roncesvalles en el *Bernardo* de Balbuena (México 1610): una mirada americana de la enemistad Francia-España”. En: *Fuego y Raya. Revista semestral hispanoamericana de historia y política*. Consejo de estudios hispánicos “Felipe II”. En: Córdoba, Ediciones Castellanas, n° 7, abril de 2014, ISSN 1852-9712-02.

CAMPBELL, Joseph (2014). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Argentina, Fondo de Cultura Económica.

CASTELLANO, Juan Luis (1997). “Población, riqueza y poder. El reino de Granada y los moriscos”. *BIBLID* [0210-9611(1998); 25; 93-109].

DAVIS, Elizabeth (1996). “La épica novohispana y la ideología imperial”. En: *Historia de la literatura mexicana: La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, Coor. Raquel Rodríguez Chang. México, Siglo XXI Editores, pp. 129- 152.

DEL MÁRMOL CARVAJAL, Luis (1852). *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*. Madrid, M. Rivadeneyra.

DELGADO, José Luis (2012). “La seda de Granada era la mejor”. En: *Granada hoy*. Granada, 08 de octubre de 2012.

DOZY, Reinhart. *Historia de los musulmanes de España*. Madrid, Turner, 201°, Libros III y IV, Volumen 2.

FERNÁNDEZ DOUGNAC, José Ignacio (2014). “La mitología en el poema Granada, de Agustín Collado del Hierro”. En: *AnMal Electrónica* 37 (2014) La mitología en Granada ISSN 1697-4239, <http://www.anmal.uma.es/numero37/Mitolo>

gia_Granada.pdf

GONZALEZ GARCÍA, Vicente José. “Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles”. En: *El Basilisco*. Oviedo, 1978, nº 4, pp. 42-52. Recuperado de: <http://www.fgbueno.es/bas/pdf/bas10404.pdf>

GRIMAL, Pierre. (2004). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Editorial Paidós.

KANTOROWICZ, Ernst Hartwig (1951). “Pro Patria Mori in Medieval Political Thought”. En: *The American Historical Review*, Vol. 56(3).

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1969). *Granada. Historia de un país islámico (1232 – 1571)*. Madrid, Editorial Gredos.

LAFUENTE y ALCÁNTARA, Miguel (1843). *Historia de Granada: Volumen I*. Granada, Imprenta y librería de Sanz, 1843.

MARVALL, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel.

MAZADIEGO MARTINEZ, L. F. y PUCHE RIART, O (1998). “Minería histórica mitológica del oro: el oro y el sol”. En: *Boletín Geológico y Minero*. Vol. 109-5.

NAVARRO, Andrea Mariana (2008). “Pasado y Antigüedad Clásica en los discursos sobre ciudades. Las *laudes* en la Historiografía andaluza”. En: *Temas Mediev.* [online], vol.16, pp. 0-0. ISSN 1850-2628.

OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza editorial, 2002.

RATCLIFFE, Marjorie (2011). *Mujeres épicas españolas: silencios, olvidos e ideologías*. Londres, Tamesis Books.

RODRÍGUEZ SALGADO, Ma. José (1996). “Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II”. En: La

proyección europea de la Monarquía hispánica. España, Editorial Complutense, pp. 49-106.

RUIZ MARTÍN, Felipe (2003). *La monarquía de Felipe II*. Madrid, Real Academia de la Historia, p. 466.

RYKWERT, Joseph (1985). *The Idea of the Town*. Londres, Faber and Faber Ltd., 1976. Ed. en castellano: Madrid, Ed. Herman Blume, col. Biblioteca Básica de Arquitectura, 1985.

SABAT DE RIVERS, Georgina (2000). *Estudios de literatura hispano-americana. Sor Juana Inés de la cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154622.pdf>

TITO LIVIO. *Historia de Roma desde su fundación*, I 4-7 (selección), traducción de José Antonio Villar. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1990.

TRIVIÑOS, Gilberto. *Bernardo del Carpio desencantado por Bernardo de Balbuena*. En: “Revista Chilena de Literatura”, Chile, Universidad de Chile, No. 16/17 (Oct., 1980 - Apr., 1981), pp. 315-338.

“PRÓLOGO” DEL *BERNARDO* DE BERNARDO DE BALBUENA

Prof. Lic. María Isabel E. Zubiría,
CETHI, FFyL, UNCuyo,
mariaisabelzubiria@gmail.com

Resumen

El Prólogo que Balbuena antepone a su poema épico Bernardo o Victoria de Roncesvalles es sin duda un digno exponente de este género literario en el marco de la épica culta barroca. El presente trabajo intenta analizar desde sus múltiples aspectos la poética del escritor.

Palabras clave: prólogo- épica- Balbuena

123

Abstract

The Prologue of Balbuena's epic poem called Bernardo del Carpio o Victoria de Roncesvalles is certainly a worthy exponent of this genre in the context of cultured baroque epic. This paper attempts to analyze the writer's poetic from multiple aspects which are present on this Prologue.

Key words: prologue- epic- Balbuena

Introducción.

El poema épico *Bernardo* de Balbuena consta de 24 cantos en octavas reales. Pero no sólo su aspecto formal responde a la tradición de la épica europea culta, sino también su finalidad

de exaltación política. Sin embargo, llama la atención la temática elegida por el poeta. A pesar de que la cuestión de fondo de poema épico es la rivalidad española con Francia, y de que la obra se presta al servicio de la causa del Imperio Español contra la “enemiga Francia” (recrudecida en las batallas de San Quintín en el marco de las Guerras Italianas y en el apoyo que dieron los franceses a los otomanos en la batalla de Lepanto), Balbuena, no imita a Ercilla, su coetáneo, (que elaboró en su poema épico la guerra del Arauco que vivió) sino que elige remitir el asunto histórico al pasado, al siglo IX. Bernardo de Balbuena recupera un héroe medieval y legendario del Imperio español, que ha vencido a Francia (se cree que habría derrotado a Carlomagno en la segunda Batalla de Roncesvalles) pero lo hace sin desarrollar el tema bélico ni dar razones sobre la guerra fratricida ocasionada por la enemistad franco-española contemporánea al escritor. De hecho, el poeta decide explícitamente desde el Prólogo excluir la historia verdadera “que no es sujeto de la poesía” e imitando la épica italiana moderna, revestir al héroe de acciones fabulosas en una trama novelesca. La cuestión “americana” también influye en el poema ya que le permite a Balbuena incorporar una materia nueva en el cúmulo de recursos (la materia americana). Esto implica que el escritor español piensa y siente a Hispanoamérica como una tierra llena de maravillas, marco de creación de un poema épico que también por ese motivo desafía los límites entre la realidad y la ficción. Si bien Balbuena escribe para los lectores de la península y según los gustos de esta, habitar una tierra extraña es una motivación para aumentar el aparato novelesco y fantástico con elementos propios del Nuevo Mundo. Sin embargo, cada canto termina con una alegoría final en la que Balbuena, que también es sacerdote, educa a sus lectores en virtudes y asocia todo ese aparato novelesco al servicio de la causa del Imperio Español. La obra del *Bernardo del Carpio* entonces, se revela al lector como una amalgama de realidad y ficción, verdadera y compleja obra literaria cuya hermenéutica reúne numerosos planos. Por este motivo, su lectura no resulta accesible sino para un lector especializado que colabore activamente con el poema, que indague y busque las pistas de comprensión que el poeta va dejando en su escritura. Una de esas pistas o señales luminosas

es, sin lugar a dudas, su Prólogo.

El poema El Bernardo del Carpio o Victoria de Roncesvalles de Bernardo de Balbuena se inicia con un interesante Prólogo de un escritor también singular, a la vez español e hispanoamericano. España fue la tierra natal donde transcurrió su primera juventud; México fue el país donde se ordenó sacerdote y escribió su poema épico. Además, otros lugares de Hispanoamérica lo acogieron y recibieron su labor: en Jamaica recibió el grado de abad y luego, en Puerto Rico, fue nombrado obispo. A pesar de que volvió varias veces a España, murió en Jamaica y en la mayoría de sus obras suma a su formación clásica y europea, los paisajes y vivencias en Hispanoamérica. Sin embargo, debido a que el poema se inscribe en la épica culta barroca (género que floreció durante los siglos XVI y XVII bajo el continuo magisterio de Virgilio, Ariosto y Tasso) su Prólogo refleja un valioso cúmulo de ideas literarias europeas. En este sentido Bernardo de Balbuena adhería en general a las ideas poéticas de corte clásico que bogaban en ese entonces en España. Por ello, estudiar el Prólogo que elabora para El Bernardo permite no solo comprender mejor el poema sino también ahondar en la retórica del género épico en el Siglo de Oro español.

Antecedentes retóricos del ‘género’ Prólogo.

Es de común conocimiento que el Prólogo con verdadero valor literario apareció en los siglos XVI y XVII. Al detenerse en el vocablo ‘prólogo’ el crítico literario A. Porqueras Mayo señala su origen en la necesidad que tenían griegos y romanos de denominar teóricamente una parte de la tragedia, aquella en la que se presentaba la obra al público. Sin lugar a dudas se trataba de una parte de la representación que, tanto en la tragedia como en la comedia antigua, se dirigía al espectador e intentaba predisponerlo en un determinado sentido para la recepción. De hecho, la conocida fórmula de la *captatio benevolentia* se debe al comediógrafo latino Plauto.

Sin embargo, como literatura y oratoria siempre han estado ínti-

mamente vinculadas también se encuentran antecedentes retóricos del género Prólogo en la oratoria. Se trata del género introductorio llamado *exordio* por Aristóteles en su *Retórica*, obra en la que se observan las fusiones y sinonimias (entre prólogo y exordio) que suceden en la práctica¹.

El Diccionario de la Real Academia Española tiene en cuenta las dos vertientes, la teatral y la oratoria, y coloca ‘exordio’ como sinónimo de ‘prólogo’.² Porqueras Mayo por su parte propone una definición tentativa: “Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva [sic]. Establece un contacto con el lector un oyente de la obra (...). En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literario”.³ Esta aproximación abarca desde el prólogo como requisito de oficio hasta auténticas piezas literarias, como los Prólogos de Miguel de Cervantes. Hay que considerar sin embargo, la permeabilidad de su estilo que generalmente se asocia al género literario que introduce y por lo tanto en principio un prólogo también puede ser considerado, según el caso, como un subgénero del teatro, de la novela o de la poesía.

Por lo anteriormente mencionado no se dispone de una normativa para el género Prólogo sino de una multitud de prólogos a partir de los cuales se han inducido sus características. El escritor por lo tanto intuye, cada vez que se dispone a su producción, una preceptiva que hunde sus raíces en la tradición literaria.

1 ARISTÓTELES (1994) *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Raciéro. Madrid: Gredos, Libro III, 14.1, 1414b 20, p. 558.

2 D.R.A.E: (Del gr. πρόλογος). 1. m. En un libro de cualquier clase, escrito antepuesto al cuerpo de la obra. 2. m. Aquello que sirve como de exordio o principio para ejecutar una cosa. 3. m. Primera parte de algunas obras dramáticas y novelas, desligada en cierto modo de las posteriores, y en la cual se representa una acción de que es consecuencia la principal, que se desarrolla después. 4. m. Discurso que en el teatro griego y latino, y también en el antiguo de pueblos modernos, solía preceder al poema dramático, y se recitaba ante el público.

3 PORQUERAS MAYO A. (1957) *El Prólogo como género literario*. Su estudio en el siglo de oro español. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p.43.

En efecto, las notas comunes de los distintos Prólogos suelen ser la escritura *a posteriori* de la obra; la apelación de modo directo y personal al lector; su extensión, generalmente, breve; y las finalidades que persigue el escritor: presentarse, justificar la importancia de su obra y defenderla de las posibles críticas.

Prólogos coetáneos y el Prólogo de Bernardo de Balbuena.

Un aporte fundamental para el estudio de la épica del Siglo de Oro resultó ser un libro titulado *La poesía del siglo de oro* de Frank Pierce (1961). En este pormenorizado recuento de la vida del género en la España de los siglos XVI y XVII, F. Pierce señalaba un punto de inflexión en la valoración que hacía de la épica del Siglo de Oro Marcelino Menéndez y Pelayo en la *Antología de poetas hispano-americanos* (Madrid 1895). M. Menéndez y Pelayo destacaba como un privilegio del Nuevo Mundo el poseer las tres principales epopeyas del Siglo de Oro: la histórica en Chile, la sagrada en el Perú y la novelesca y fantástica en México, Jamaica y Puerto Rico.⁴ Este elogio colaboró al redescubrimiento literario de la epopeya ‘novelesca y fantástica’, *El Bernardo del Carpio* de Balbuena, que adquirió desde el siglo XX gran importancia en relación con el género épico no sólo en España sino también en Hispanoamérica.

Como muestra magistralmente Frank Pierce, los Prólogos de poemas épicos coetáneos argumentan sobre numerosos aspectos, en algunos casos semejantes a los de *El Bernardo del Carpio*, y en otros, sobre asuntos propios de cada escritor. En el caso de los Prólogos de Lope de Vega a *Dragontea* (1602) y a *Jerusalén conquistada* (1609) el poeta intenta justificar sus obras ya sea por la novedad métrica o por el pretendido carácter histórico del tema. Un ejemplo del propósito moralizante de la literatura de la época es el Prólogo al *Pelayo* (1605) de López Pinciano y otro de defensa de la épica puramente literaria es el Prólogo a la *Mosquea* (1615) de José de Villaviciosa.⁵

4 Cf. En PIERCE, Frank. (1961) *La poesía épica del siglo de oro*. Madrid: Gredos, 173 y 174 pp.

5 Cf. Ibid. pp. 244-250.

Sin embargo el argumento o aspecto fundamental de los Prólogos de los poemas épicos del Siglo de Oro es la relación entre Historia y Poesía, y en este sentido la autoridad indiscutida es Aristóteles.

El estudioso Frank Pierce en su ya citado trabajo se refiere al Prólogo del Bernardo de Balbuena (1624) como “tal vez el más importante de toda la épica del Siglo de Oro”.⁶ Y es que según el juicio del escritor Mira de Amescua, que Frank Pierce incluye en su análisis, Balbuena sabe armonizar los modelos más famosos de su época a pesar de ser aparentemente contrarios. De este modo conjuga en su poema la variedad de sucesos de Ludovico de Ariosto, y la unidad de acción de Torquato Tasso.⁷

La poética del Prólogo de Bernardo de Balbuena.

Para analizar la poética del Prólogo que Bernardo de Balbuena escribe para su *Bernardo del Carpio* se hace necesario desglosarlo en tres aspectos: finalidad, justificación y filiación a una poética clásica.

En primer lugar el escritor expresa el deseo de que con su Prólogo los que quieran puedan “seguir los preceptos del Arte” y “entrar al fondo de las cosas”. Pues la motivación que comunica al lector es “poner en práctica las reglas de humanidad aprendidas en la *Poética y Retórica*” y para ello ha buscado un asunto que “levantando con su espíritu el mío llegase a la perfección del Arte, como Aristóteles dice” (aquí introduce, a continuación, el recurso de la *captatio benevolentia* que abarca numerosos versos).

Además el poeta sostiene que su finalidad “es celebrar el Real origen y descendencia de la excelentísima casa de Castro”. Esta afirmación manifiesta el conocimiento que Bernardo de Balbuena tiene de la finalidad del género épico que es, al mismo tiempo, política y educativa. Sin dudas conoce el famoso modelo de

⁶ Ibid. p. 251.

⁷ Cf. Ibid., p.252.

la *Eneida* de Virgilio en el que, por pedido de Augusto, el poeta celebra el real origen y descendencia de la familia del César para despertar mayor adhesión a su programa imperial.

En segundo lugar Bernardo de Balbuena, como es debido en un Prólogo, justifica la importancia de su poema épico y esgrime argumentos que lo defienden. En ellos podemos encontrar además, esbozadas, las características de la obra: “fundada en un sujeto heroico y grave, lleno de honestidad, modestia y pureza del lenguaje”.

El escritor afirma el valor de la obra no sólo por el tiempo que “llevaba sin salir a la luz”, ya que hacía alrededor de veinte años que el poeta trabajaba en ella, (aunque no la hubiera perfeccionado totalmente y aquí introduce a continuación nuevamente el recurso de la *captatio benevolentia*), sino también porque ahora se imprime “por gusto y consejo de personas que le tienen bueno”.

También el poeta en su Prólogo sostiene las siguientes ideas que respaldan su poema épico. Por un lado el artificio de la ampliación de la acción y fundamento del Poema que es imitar las personas más graves de la *Iliada* de Homero, confesando así explícitamente su modelo, y la presencia de Deidades y Semidioses que “levantan la fábula” y en esto, dice seguir lo que halló inventado. Por otro la abundancia de sus descripciones, “recogiéndolo hasta lo que los historiadores han escrito 800 años después de su muerte, lo más florido de las antigüedades y noblezas de España, lugares, montes, ríos, fuentes, castillos, palacios, una casi universal geografía del mundo, las costumbres más notables de sus naciones y aquellas que por haber dejado vistoso rastro de sí en las memorias de las gentes más dignas, juzgué de ser celebradas”; como así también la multitud de alegorías para “mover a la imitación de virtudes”. Además, en lo principal de la acción, “lo poco que hay que fiar en los favores de Fortuna y prosperidades del Tiempo”, para lo cual al final de cada libro se explicita la alegoría correspondiente.

Un punto álgido es la justificación que hace de sus digresiones.

El escritor no parece hacerse eco de las críticas de los lectores ni de las ideas literarias más sobrias que se hallaban en boga respecto de la épica culta en la Italia de su tiempo, especialmente con Tasso⁸. Por el contrario plantea las digresiones como un “artificio para llevar entretenido hasta el fin”.

Hasta aquí es posible afirmar que Bernardo de Balbuena intenta guiarse fielmente por los consejos aristotélicos y que tiene en cuenta, para escribir su poema épico, la finalidad y características clásicas del género así como el modelos épicos especialmente de Homero y Virgilio. En este sentido las descripciones y alegorías del poema resultan educativas y están de acuerdo con la armonía que debía existir entre la literatura y la moralidad del siglo XVII.

En tercer lugar el escritor explicita en su Prólogo la autoridad poética clásica a la que adhiere, pues dice seguir las “reglas del Arte” de Aristóteles. Las fábulas, dice Bernardo de Balbuena, se fundan según el Filósofo en una breve historia y es por esto que el poeta ha buscado la historia de “nuestro famoso español Bernardo del Carpio, breve en su discurso como lo son casi todas las historias de aquél tiempo”.

Además siguiendo el consejo de que “la acción en estas obras ha de ser una y la más famosa de la persona principal”, el autor del *Bernardo* escogió la victoria de Roncesvalles con la consecuente muerte de Roldán. Sin embargo, aunque la acción es una, el poeta desea contar los episodios de su poema con el orden que aconsejan los preceptos aristotélicos: sin empezar por el principio pero de modo que “quedase el fin patente y descubiertas todas sus partes”, siguiendo el modo “artificial” de contar propio de la poesía y distinto de la historia, y buscando en la disposición del orden causar novedad y admiración y “entretener al lector que se cansa con la prolijidad”.

8 Cf. CALDERÓN de Cuervo, Elena María (2000) Los Discorsi del Tasso y las poéticas del Siglo de Oro español. Anales de la Fundación Elías de Tejada, dialnet. unirioja.es, ISSN 1137-117X, N.º. 6, pp. 275-292.

Esta constante preocupación por conquistar al lector le hace descubrirle en su Prólogo un procedimiento clásico: “para mejor tejer las narraciones de un Poema tan largo, sin cansar demasiado con ellas, procuré que la persona del Autor hablase en él lo menos que fuese posible”. Por este motivo, a pesar de que Bernardo de Balbuena incluye la invención verosímil lo hace siempre cuidando de referirla en tercera persona para que el Autor no se vea resentido en su credibilidad.

Por último el poeta sigue al Filósofo en la finalidad catártica de la poesía trágica. Así afirma: “hice lo posible, porque este Poema en sus partes, y en todo, fuese una apurada tragedia”. De este modo Bernardo de Balbuena busca mover a la compasión e instruir en la virtud.

La ‘imitación’ en la poética del Prólogo del Bernardo del Carpio.

La crítica fundamental a la que el poeta responde en su Prólogo consiste en que “la victoria de Roncesvalles y la muerte de los Doze Pares es fabulosa e incierta para la mayoría de los historiadores de España”. Esta crítica apunta directo al corazón del poema épico y por eso que el escritor dice que “parece que entra esta mi obra manca, pues toda su máquina se funda sobre cimiento dudoso, y aún por ventura de todo punto falso”. Y es que realmente los encantamientos de Orlando, las braveza de los Reynaldos, las traiciones de Galalón, las mágicas figuras y cercos de Malgefi, tienen más de fabuloso, que de verdadero.

El problema radica en que la poesía épica se encuentra estrechamente ligada con la historia en un sensible juego de acentos y matices. Luego del desborde de imaginación e inventiva del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto se impuso paulatinamente para el género épico en Europa una poética más histórica y menos fabulosa siguiendo el modelo de la *Jerusalén Liberada* de Torquato Tasso⁹. En este contexto Balbuena se defiende en

9 Cf. CALDERÓN de CUERVO, op. cit.

su Prólogo de una grave crítica como es la de que su poema no se funda en la verdad de la historia.

Su respuesta (“digo pues a toda esta objeción”) es que él ha escrito un Poema Heroico, el cual, según doctrina de Aristóteles ha de ser imitación de acción humana en alguna persona digna¹⁰. La argumentación del escritor se centra en la cuestión de la ‘imitación’ porque según el Filósofo “la poesía ha de ser imitación de verdad, pero no la misma verdad”¹¹ y por lo tanto su pluma ha escrito las cosas no como sucedieron sino como podrían suceder, “dándoles toda la perfección que puede alcanzar la imaginación del que las finge, que es lo que hace unos Poemas mejores que otros”. De este modo, si la imaginación en la imitación es la señal de un buen poeta y el indicador de su calidad, Bernardo de Balbuena se incluye a sí mismo entre los mejores.

Por otra parte el escritor se esfuerza por aclarar al lector en su Prólogo que su *Bernardo del Carpio o Victoria de Roncesvalles* no es todo fruto de su inventiva, ya que como buen poeta armoniza la imaginación con la imitación de la acción verdadera que fue la victoria de Roncesvalles y en todo caso (hace una concesión) de lo que “halló inventado” en relación con esa acción. Sin embargo pone su acento como poeta en la imaginación y hace caso omiso de la crítica sobre si su poema es falso o verdadero diciendo “para mi obra, no hace al caso, que las tradiciones que en ella hago, sean ciertas o fabulosas, cuanto menos tuviere de historia, y más de invención verosímil, tanto más se habrá llegado a la perfección que le deseo”.

Las expresiones ‘invención verosímil’ y ‘verosimilitud’ usadas por Bernardo de Balbuena en su Prólogo abren interesantes caminos de estudio. Los términos que en la *Poética* emplea Aristóteles han ido variando según las traducciones y esto, junto con las resignificaciones hechas a lo largo de la historia de la teoría literaria, genera interrogantes y obliga a reconside-

¹⁰ ARISTÓTELES (2003) *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlessinger. Buenos Aires: Losada, Libro V, 1449b16, p.44

¹¹ Ibid. Libro IX, 1451b20, p. 57

rar aspectos aparentemente indiscutidos. Porque si bien el axioma aristotélico ‘la Historia cuenta las cosas que sucedieron’ y ‘la Poesía cuenta las que podrían haber sucedido’ es aceptado sin discusiones, no así las condiciones en las que se imita ese acontecer potencial. Desde la autoridad de Aristóteles y Tasso, Balbuena propone en su Prólogo la necesidad de una “verosimilitud” que haga creíble el poema, ‘como si fuera’ cierto. Sin embargo el lector legítimamente se pregunta: ¿de qué modos se configura esa “verosimilitud” en el Bernardo del Carpio de Balbuena, poema épico con trama novelesca, lleno de encantamientos, sueños, profecías, ángeles, demonios, brujas y princesas?, ¿por la leyenda fantástica del héroe que fue Bernardo?, ¿por la alegoría moralizante que coloca al final de cada libro? Evidentemente el desarrollo conceptual del poeta en su Prólogo genera una expectativa que, luego de la lectura de la epopeya, motiva interrogantes como los anteriormente mencionados. Para resolverlos haya quizás que comprender el inestable equilibrio que vincula la teoría y la práctica, en este caso, en la escritura literaria.

Conclusión.

Luego de lo considerado es posible concluir que se trata de un auténtico Prólogo literario, acorde con la obra que precede, verdaderamente importante, compleja y extensa. A él es necesario volver una vez leída la obra, para justipreciar desde el poema mismo el peso de las ideas poéticas que el escritor defiende como suyas.

En el Prólogo del *Bernardo del Carpio* el autor esboza las características de su poema, explicita su finalidad y su modelo literario al tiempo que declara seguir en todos sus consejos a Aristóteles. Desde él es posible conocer la poética clásica que sostiene su pluma y asistir como lector a la justificación del valor de su obra.

Quizás su aspecto más interesante sea la defensa que sostiene el escritor frente a la objeción de la falta de verdad que distingue

a su poema. En un contexto de debate literario sobre este tema, Bernardo de Balbuena se posiciona teóricamente como defensor de la imaginación entendida como ‘invención verosímil’ e intenta asumirla en su obra. Sin embargo su epopeya imbrica los planos de la realidad y la ficción en un inestable equilibrio cuya amplitud abarca desde la figura legendaria de Bernardo del Carpio, los lugares de América descriptos y las alegorías morales hasta las aventuras fantásticas y novelescas de todo tipo que lo inundan, sin solución de continuidad.

Sin duda, no sólo la cuestión de las realidades que se imitan sino fundamentalmente, cómo se imitan en Poesía, sigue siendo un espacio fructífero de análisis y estudio para la teoría literaria

Bibliografía

ARISTÓTELES (2003) *Poética*. Traducción y notas de Eihard Schlesinger. Buenos Aires: Losada.

ARISTÓTELES (1994) *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Raciero. Madrid: Gredos.

BALBUENA, Bernardo (1948) *El Bernardo o la Victoria de Roncesvalles*. Madrid: BAE- Atlas.

CALDERÓN de CUERVO, Elena María (2000) *Los Discorsi del Tasso y las poéticas del Siglo de Oro español*. Anales de la Fundación Elías de Tejada, dialnet.unirioja.es, ISSN 1137-117X, N°. 6, pp. 275-292.

PIERCE, Frank. (1961) *La poesía épica del siglo de oro*. Madrid: Gredos.

PORQUERAS MAYO A. (1957) *El Prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

RODILLA LEÓN, María José (1999) *Lo maravilloso medieval en el “Bernardo” de Balbuena*, México: UNAM

ROSAS GARCIDUEÑAS, José (1958) *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*. México: UNAM

RESEÑAS

Tejeda, Luis de. Poesías Líricas. Estudio crítico y notas por Oscar Caeiro. Córdoba, Alción Editora, 2012, 140p., ISBN 978-987-646-306-5 Prof. Lic. María Isabel E. Zubiría mariaisabelzubiria@gmail.com

La reciente publicación *Poesías Líricas* de Luis de Tejeda ofrece al lector interesado una cuidada edición de escritos unidos por la lírica inspiración del poeta cordobés.

La contratapa del libro recoge el elogio del obispo Fray Gaspar de Villaroel referido a Don Luis de Tejeda y Guzmán (1604-1680): “el secular más literato de su tiempo y el oráculo de la Universidad de Córdoba”. Se trata de un juicio que condensa la íntima unión entre la poesía y la fe cristiana de Luis de Tejeda.

Años atrás, en 1994, la editorial había publicado una serie de textos narrativos del libro que dejó manuscrito el poeta cordobés, bajo el título *Casos y ejemplos*. La presente publicación completa el trabajo editorial al presentar las *Poesías Líricas* del mismo libro manuscrito. Su intención es doble, por un lado acercar la obra de Luis de Tejeda al lector y por otro “dejar testimonio de la formación que Tejeda logró hace cuatro siglos en las aulas cordobesas”. Sin duda al recorrer las páginas de este libro, el lector podrá adentrarse en el espíritu humanista cristiano, en el que el poeta cultivó la rica tradición de la poesía barroca hispánica.

El Doctor en Literaturas Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Oscar Caeiro, Profesor Emérito de la misma casa de estudios, cuya semblanza se encuentra en la solapa del libro, estudia en el Prólogo la naturaleza lírica del libro editado. Allí analiza la voluntad de escritura, el modelo y la inspiración del

poeta a la vez que la unidad de sus escritos en poesía y en prosa. Ahonda también a la luz de las modernas teorías del género, la dimensión subjetiva de la poesía de Tejada y realiza una apreciación fina y sensible de cada uno de sus poemas.

Un significativo aporte de esta edición son los comentarios que el Dr. Oscar Caeiro coloca entre el título y el texto de cada poema. Los mismos completan los comentarios y referencias del Prólogo e iluminan la lectura con observaciones pertinentes a la poesía de que en cada caso se trata.

El libro incluye además del Índice de poemas una completa bibliografía sobre Tejada y una cronología que resulta ser una herramienta muy útil para acompañar al lector en su recorrido por las Poesías Líricas.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Los artículos, notas o reseñas, con solicitud de publicación en el boletín *Tabulae*, editado por CETHI -*Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos*- perteneciente al Instituto de Literaturas Modernas, de la Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo, puede ser enviado a la siguiente dirección de correo electrónico: tabulaeboletin@gmail.com. Para cualquier consulta se puede escribir a la misma dirección.

Los artículos deben ajustarse a las siguientes normas para ser editados:

1. El trabajo debe ser original. Será evaluado por un miembro del com ref. El Consejo Editorial notificará sobre la publicación de los originales en un plazo no superior a seis meses. Esta resolución está condicionada a la introducción de modificaciones en el texto original.
2. En caso de que el/los autor/es deban efectuar correcciones o modificaciones de acuerdo con las sugerencias emitidas por el árbitro, deberán remitir nuevamente el trabajo.
3. Los trabajos serán presentados en Word, caja tipográfica A4 (21,0 x 29,7 cm.), márgenes normal (Sup.: 2,5cm-Inf.:2,5cm-Izda.: 3cm-Dcha.:3cm) incluyendo número de página. Extensión máxima de trabajos:
 - a) Artículos: 30 a 40 carillas (incluye gráficos, cuadros y bibliografía),

c) Reseñas bibliográficas: 5 carillas.

4. Los trabajos deben cumplir con las siguientes reglas tipográficas:

Título: negrita, alta, 14 p. en Arial.

Subtítulos: alta y baja, negrita, 11 p. (los títulos de cuadros y gráficos responden a las mismas indicaciones).

Autor: itálica, 9 p., debajo del título, identificando pertenencia institucional y correo electrónico (esto último imprescindible).

Texto (fuente): normal, 10 p. en Arial.

Párrafo: interlineado simple.

Citas extensas: en itálicas y en párrafo independiente.

Notas y citas: normal, alta y baja, 9 p. Ej.: García. 1999: 25.

Bibliografía: al final del trabajo, por orden alfabético.

-Para **libros**: autor, año de edición entre paréntesis. Título de la obra en cursiva. Lugar: editorial.

-Para **capítulos de libro**: autor, año de publicación entre paréntesis. Título del capítulo entre comillas. Autor/es del libro. Nombre del libro en cursiva. Lugar: editorial y páginas del capítulo.

-Para **artículos**: autor, año de publicación entre paréntesis, título entre comillas. Nombre de la revista en cursiva. Lugar, editorial o institución que edita la revista, páginas. Ej.: pp.

5. Los artículos se enviarán precedidos de un breve resumen de contenido que no exceda las 200 palabras en castellano y en inglés (aproximadamente 8 renglones).

6. Las reseñas irán encabezadas con el siguiente orden: apellido y nombre del autor, título del libro en cursiva, lugar de publicación, editorial, año, número de páginas e ISBN; debajo del título el nombre y apellidos del autor de la misma.

7. Respecto de los artículos rechazados, luego de notificar al/los autor/res sobre esa decisión, serán borrados de la memoria de los discos duros de las computadoras.

8. Con la publicación de los trabajos el autor recibirá un ejemplar de la Revista y las correspondientes separatas.

