

MARIA JOSE RODILLA LEON

LO MARAVILLOSO MEDIEVAL EN EL BERNARDO DE BALBUENA

(Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispánica  
en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios)

ASESOR: Luis Astey

EL COLEGIO DE MEXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGUISTICOS Y LITERARIOS

## INDICE

RESUMEN.....1

### INTRODUCCION

1-Génesis del poema. Vida de Balbuena que se relaciona con la composición del poema y las vicisitudes que hubo de pasar para su publicación.....	3
2-Ediciones de <u>El Bernardo</u> .....	6
3-Los críticos de Balbuena. Apologistas y detractores.....	10

### CAPITULO I: EL BERNARDO COMO TEXTO LITERARIO

1.1- La poética de lo maravilloso.....	35
Varia fortuna de la <u>Poética</u> .....	35
La <u>Poética</u> y la épica colonial.....	38
La retorización de la poesía.....	41
Siempre imitadores fueron buenos.....	47
El "artista de fábulas".....	54
La poética de lo maravilloso.....	59
Una lección de estilística.....	64
1.2- Definición del texto. Donde se intenta un acercamiento al poema épico como texto literario, su temática, su estructura narrativa, su origen, etc.	
1.2.1-¿Qué es un poema épico-caballeresco?.....	66
1.2.2-Problemas que plantea la narración en <u>El Bernardo</u> .....	70
1.2.3-Análisis de las alegorías de <u>El Bernardo</u> .....	78

CAPÍTULO II: FUENTES DE LO MARAVILLOSO.....	90
2.1-La herencia grecolatina.....	91
2.2-Vestigios folclóricos y novelas caballerescas	
El más allá.....	111
La barca fúnebre.....	113
Avispas, moscas y piedras preciosas.....	115
Gigantes y hombres salvajes.....	117
Caballos, toros, dragones.....	119
Vida separada del cuerpo o "l'ame extérieure".....	123
2.3-Los modelos renacentistas italianos.....	124
CAPITULO III: ELEMENTOS MARAVILLOSOS EN EL POEMA	
3.1-Conceptualización de lo maravilloso.....	139
3.2-Teoría medieval de lo maravilloso ( <u>mirabilia</u> ).....	141
3.3-Corpus de lo maravilloso medieval en <u>El Bernardo</u> .....	150
3.3.1-Espacios maravillosos donde se desenvuelven las	
historias de <u>El Bernardo</u> .....	151
3.3.2-Las maravillas de la naturaleza y por obra de la	
magia.....	163
3.3.3-Viajes maravillosos.....	169
3.3.4-Personajes maravillosos o sobrenaturales.....	174
3.3.5-Animales mitológicos, fantásticos y monstruos...	189
3.3.6-Objetos encantados.....	199
CAPITULO IV: FUNCION DE LO MARAVILLOSO EN <u>EL BERNARDO</u> .....	203
4.1-El universo encantado de los <u>mirabilia</u> .....	206
4.2-Lo maravilloso atribuido a una causa superior	
4.2.1-Lo maravilloso mágico.....	214
4.2.2-Lo maravilloso cristiano.....	221

4.3-Lo maravilloso sin necesidad de justificación	
4.3.1-Lo maravilloso exótico.....	230
4.3.2-Lo maravilloso prodigioso.....	232
CONCLUSIONES.....	236
BIBLIOGRAFIA.....	238

## RESUMEN

La idea de esta tesis surgió a partir de un breve, pero importante artículo, de Maxime Chevalier sobre los elementos maravillosos y algunas fuentes de la tradición popular. Este ensayo me abrió la gran posibilidad de estudiar el empleo que hace Balbuena de lo maravilloso, clasificar sus elementos, ver sus funciones específicas y su función general en el poema y, en la medida de lo posible, ofrecer sus fuentes. Así, este poema épico que "a déployé une telle variété d'éléments merveilleux", necesitaba ser abordado justamente en este punto, aunque fuera una tarea ardua. Ya de por sí es difícil seguir la lectura de los 40 mil versos del poema sin perderse en los laberintos de tantos hilos narrativos de los que ya los críticos han dicho suficiente. Me propuse entonces leer detenidamente los 24 cantos del poema anotando el argumento de cada episodio como una guía de lectura que me permitiera dejar un hilo y retomar otro remitiendo siempre al canto donde hubiera quedado en suspenso tal historia o tal personaje en una batalla o perdido en algún bosque. Al mismo tiempo, fui clasificando todos los elementos maravillosos que aparecían en el poema, que no eran pocos, y para los que me basé en parte en el artículo de Chevalier, que orienta al futuro investigador con la mención de algunas reminiscencias clásicas y folklóricas, pero no ofrece una clasificación exhaustiva como la que yo pretendo, pues en las tres páginas que ocupa su trabajo no podía compilar la cantidad de elementos maravillosos dispersos a lo largo de los 40 mil versos de El Bernardo. Otro artículo que me

ayudó también en este sentido fue el de Felix Karlinger, quien ha visto algunas conexiones de nuestro poema con la epopeya antigua, y sobre todo, en su análisis del Libro Nono, con las novelas griegas de aventuras y con los cuentos populares del oeste románico.

El fin que me propuse en esta investigación es analizar la maquinaria maravillosa que, como todo poeta épico, utiliza Balbuena y que creo es la visión de mundo que domina en el poema.

El mundo maravilloso que Balbuena despliega en su poema es el que proporciona a Bernardo del Carpio una serie de pruebas y aventuras que debe enfrentar, pero además es el medio apropiado del que se vale el poeta para la difusión de las ideas de la España imperial. En este sentido, se trata de un texto colonialista en el que pesa más el elemento nacionalista y patriótico que el genealógico, predominante, por ejemplo, en el Ariosto.

En el primer capítulo se estudia El Bernardo como texto literario, los problemas de la narración y la teoría épica que Balbuena propone en su prólogo, analizado aquí desde un punto de vista retórico; en el segundo capítulo se determinan algunas de las posibles fuentes de los elementos maravillosos, como las clásicas, folclóricas y las más inmediatas, las de la épica renacentista italiana. Los elementos maravillosos son clasificados en el corpus que conforma el tercer capítulo, además de determinar sus funciones específicas en el poema. En el cuarto y último capítulo se agrupan los elementos del corpus en las categorías de maravilloso, establecidas ya desde el tercero, y se ve su función general

política, proselitista y panegirista de difusión de las grandezas de España en uno de los momentos de su máximo esplendor.

### Introducción

**1- Génesis del poema. Vida de Balbuena que se relaciona con la composición del poema y las vicisitudes que hubo de pasar para su publicación.**

Bernardo de Balbuena (c 1562-1627) nació en España pero toda su vida vivió en América, concretamente en la Nueva España, en Nueva Galicia y en las Antillas (Jamaica y Puerto Rico). Su padre fue uno de los primeros pobladores de Nueva Galicia, a donde llegó como secretario de la Audiencia de Compostela. Balbuena recuerda en su Bernardo tanto el viaje y el cargo de su padre en las Indias como su lugar de nacimiento: en el recorrido aéreo que algunos de los personajes hacen por España, se detiene en su tierra natal, Valdepeñas.

Se sabe que estudió en México hacia 1585 artes y teología. Para la segunda mitad del siglo XVI la capital del virreinato de la Nueva España era un centro de actividades literarias importantes. El mismo Balbuena participó en certámenes y en varias ocasiones fue premiado por sus poemas. En la celebración del Corpus Christi del año 1585, recuerda Balbuena haber ganado el certamen entre trescientos concursantes y ese mismo año con la llegada del virrey también tuvo bastante éxito en otro torneo poético.

Después de esta época juvenil en la que participó activamente en los acontecimientos intelectuales de la que se llamó "Atenas del Nuevo Mundo" donde "ser aclamado como poeta, era alcanzar un lugar de alta distinción en la comunidad",<sup>1</sup> estuvo luego algunos años como capellán en la Audiencia de Guadalajara hasta que fue destinado como cura a las minas del Espíritu Santo de San Pedro Lagunillas en 1592. John van Horne,<sup>2</sup> uno de los principales y primeros estudiosos de la vida y la obra de Balbuena, demuestra que El Bernardo fue pensado y compuesto cuando ocupaba el curato en ese lugar remoto, no sólo por la afirmación que hace en el prólogo, escrito hacia 1615, de que su poema, obra de juventud, fue acabado veinte años antes, sino también señala la estrofa 112 del canto XVIII, en la que Balbuena confiesa que su poema fue compuesto en las soledades y la paz de San Pedro Lagunillas, estimulado por sus deseos de fama y, a juzgar por las alabanzas a la ciudad de México en su Grandeza mexicana, tal vez por un deseo de salir de esos lugares incultos y oscuros y por la separación que padecía de la vida cultural y social tanto de la capital del virreinato como de la metrópoli. Sus otras dos obras: Grandeza mexicana (1604) y Siglo de oro en las selvas de Erifile (1608) fueron también compuestas en

---

<sup>1</sup>- Irving A. Leonard hace una ilustrativa recreación de la vida, la sociedad, la religión, las artes y la poesía del México barroco en su libro La época barroca en el México colonial, trad. de Agustín Ecurdia, México, FCE, 1974. Para esta parte, véase sobre todo "Torneos de poetastros", pp.191-212.

<sup>2</sup>- Véase su obra Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica, Guadalajara, Imprenta Font, 1940.

las tierras occidentales de México.<sup>3</sup>

El Bernardo fue publicado en 1624, cuando Balbuena era Obispo de Puerto Rico y el prólogo fue compuesto hacia 1615, época en la que ejercía el puesto de Abad de Jamaica. El examen de la obra y su aprobación a cargo de Mira de Amescua datan de 1609 y, como señala Van Horne <sup>4</sup>, el trámite para su publicación lo inició el mismo Balbuena cuando regresó a España en el periodo 1606-1610, años en los que obtuvo su doctorado en Sigüenza y su nombramiento eclesiástico para la isla de Jamaica. Algunas estrofas que aluden a su cargo de Abad fueron añadidas después, ya sea en España o en Jamaica. En su prólogo queda manifiesto que fue una obra de juventud, que nunca se acabó de perfeccionar, lo cual sugiere que se pudieron hacer correcciones o cambios de algunas estrofas. Por algunas afirmaciones de su prólogo, <sup>5</sup> se desprende que desde Jamaica siguió con la idea de la publicación de su obra épica: "...este libro, que pudiera haber salido a dar cuenta de sí muchos años ha, pues de diez que se le concedieron de privilegio, son ya pasados más de los seis". <sup>6</sup>

Balbuena fue un hombre culto que consagró su vida al ejercicio de la poesía y a la reflexión sobre la misma: los prólogos a El

---

<sup>3</sup>- El orden de publicación de sus obras no coincide con el orden de composición. Su primera obra fue Siglo de Oro en las selvas de Erifile, en segundo lugar El Bernardo y la última en escribirse, pero la primera publicada, Grandeza mexicana.

<sup>4</sup>- Op. cit., p.82.

<sup>5</sup>- Van Horne, op. cit., p.104.

<sup>6</sup>- Véase la edición de Cayetano Rosell, Poemas épicos, Madrid, B.A.E, 1851, vol. XVII, p.140.

Bernardo, a la Grandeza mexicana y el apéndice a ésta, Compendio apoloético en alabanza de la poesía demuestran su erudición, las innumerables lecturas de los clásicos y su autoridad indiscutible como teórico y crítico de las tareas poéticas. Balbuena defiende el carácter divino de la poesía, la conciencia superior y la inmortalidad del poeta, en aras de la fama literaria que tanto ansiaba. Su profesión eclesiástica también fue una lucha constante. Padeció y se enredó en la rutina de los informes, las peticiones del pago de sus rentas, las cartas de recomendación a miembros de la Iglesia y la demanda continua de su propio traslado a otros puestos mejores en el ejercicio de sus tareas eclesiásticas; para todo ello realizó varios viajes a la Península en los que además de doctorarse esperaba pacientemente los privilegios de la publicación de sus obras. Casi al final de su vida, cuando tenía más de sesenta años de edad -tres años antes de su muerte-, por fin vio realizado el deseo de la publicación de su poema épico.

Probablemente Balbuena llegó a ver impreso su libro. En la portada, el autor aparece como Abad mayor de Jamaica, pero la tasa, del 28 de septiembre de 1624, dice Obispo de Puerto Rico, que fue el cargo que ocupó hasta su muerte en 1627.

## **2- Ediciones de El Bernardo.**

Existen seis ediciones completas de El Bernardo o Victoria de Roncesvalles y tres que sólo son una selección de pasajes.

La primera, de 1624, tiene un larguísimo título que está dentro de la tradición retórica: una propositio seguida de la dedicatoria. La propositio es una parte de la narratio en la que se enuncian los diferentes temas que va a tratar y que es bastante reveladora, pues todo lo que anuncia lo abarca y aún más. El título en cuestión es:

El Bernardo o Victoria de Roncesvalles, poema heroico del Doctor Don Bernardo de Balbuena, Abad mayor de la isla de Jamaica. Obra toda tejida de una admirable variedad de cosas, antigüedades de España, casas y linajes nobles de ella, costumbres de gentes, descripciones geográficas de las más floridas partes del mundo, fábricas de edificios y suntuosos palacios, jardines, cazas y frescuras, transformaciones y encantamientos de nuevo y peregrino artificio, llenos de sentencias y moralidades, al Excelentísimo señor don Francisco de Castro, Conde de Lemos, de Andrade y Villalba, Marqués [de] Sarria, Conde de Castro y Duque de Taurisano, Comendador de la Encomienda despachos [¿de Hornachos?], del Consejo de Estado de su majestad, Virrey y Capitán general que ha sido de los reinos de Nápoles y Sicilia, y Embajador de Roma. Con privilegio en Madrid, por Diego Flamenco, año 1624. Juan de Diesa sculpsit.

La segunda: El Bernardo, poema heroico del Doctor Don Bernardo de Balbuena, Madrid, Sancha, 1808. Tres tomos. Consta de un prólogo, de la dedicatoria y de un índice. Van Horne <sup>7</sup> apunta

---

<sup>7</sup>- Op. cit., p.198.

que esta edición se debió al "sentimiento patriótico de resistencia a Napoleón".

La tercera: El Bernardo o Victoria de Roncesvalles, del Doctor Don Bernardo de Balbuena, tomo I de Poemas épicos, colección dispuesta y revisada, con notas biográficas y una advertencia preliminar por Don Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, vol.XVII, Madrid, Hernando, 1851.

La cuarta: El Bernardo, poema heroico del Doctor Don Bernardo de Balbuena, Madrid, 1852. Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig.

La quinta: El Bernardo del Carpio o la Victoria de Roncesvalles, poema heroico compuesto por el Doctor Don Bernardo de Balbuena. Nueva edición ilustrada por A. Saló, Editor Octavio Viader, Imprenta San Félix de Guixols (Cataluña), 1914. Se trata de una edición lujosa de 200 ejemplares numerados, que contiene una biografía, ilustraciones y un apéndice con versos de su otra obra Siglo de Oro.

La sexta es una edición crítica de 1937 realizada por Margaret Kidder, <sup>8</sup> en la que toma la edición Princeps de 1624, publicada en Madrid por Diego Flamenco y hace una comparación con las de 1808, 1851, 1852 y 1914. De la versión original describe las páginas preliminares que incluyen el título, la tasa, la Aprobación y una lista de erratas y el Privilegio que data del 9 de julio de 1624 y que no aparecen en las siguientes ediciones. Estudia también los tipos de letras y descubre que hay un cambio de tipografía hacia la

---

<sup>8</sup>-Se trata de la tesis que presentó en la Universidad de Illinois para obtener el grado de Doctor of Philosophy in Romance Languages. Sólo he podido consultar el abstract.

mitad del libro y que esta última parte es más clara y con más espacios entre las palabras.

De las ediciones incompletas que solamente seleccionan algunos pasajes de los 40 mil versos de El Bernardo, la primera es la de Poesías selectas castellanas. Segunda parte: Musa épica o colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos, recogidos y ordenados por D. Manuel José Quintana, Madrid, M. de Burgos, 1833. El tomo I contiene la introducción de Quintana sobre la poesía épica, el tomo II los Fragmentos del Bernardo con algunas explicaciones de pasajes oscuros.<sup>9</sup>

La segunda selección de fragmentos de El Bernardo se hizo en 1840 en Tesoros de los poemas españoles épicos sagrados y burlescos, de Eugenio de Ochoa. Es el volumen XXI de la Colección de los mejores autores españoles,<sup>10</sup> de Baudry, París, 1901.

La tercera sólo contiene algunas octavas de los cantos XVIII Y XIX junto con otros pasajes de Siglo de Oro en las selvas de Erifile que Francisco Monterde añadió a su edición de Grandeza mexicana (1941).

---

<sup>9</sup>-Algunos de estos datos están tomados de Van Horne, op. cit., pp.197-199, quien a su vez se ha guiado por las descripciones de las diferentes ediciones de Margaret Kidder. Yo solamente he podido ver y trabajar la edición de Cayetano Rosell de la Biblioteca de Autores Españoles, que es por la que cito.

<sup>10</sup>- Esta selección no la toma en cuenta Van Horne. Frank Pierce dice que es una reedición de la antología y de la Advertencia de Quintana, además de algunas de sus notas, pero le reconoce que gracias a él se divulgó fuera de España el trabajo de Quintana. Citado en La poesía épica del Siglo de Oro, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1968, p.144.

La cuarta es la edición reciente de Noé Jitrik, El Bernardo (1988) que contiene una biografía, un estudio introductorio y un índice que recoge el resumen de los argumentos de cada libro. Se basó en la de Gaspar y Roig de 1852, por tanto, incluye una Noticia del Autor y una Dedicatoria a Don Francisco Fernández de Castro, cuyos títulos difieren de la dedicatoria de la primera edición:

"Al Excelentísimo Señor D. Francisco Fernández De Castro, Conde de Lemos y Andrade, marqués de Sabria (Sarria en la primera), duque de Caurisano" (Taurisano, en la primera)".

En esta introducción Balbuena aclara que el libro iba dedicado a su hermano Pedro, pero "por las dificultades con que de ordinario caminan las cosas que van sobre diligencia de cuidados ajenos", mientras trataba de ganar el privilegio de su publicación, murió entre tanto don Pedro y se vio obligado a dirigirla a su sucesor.

De todas estas ediciones las más accesibles son las de la Biblioteca de Autores Españoles y las que seleccionan algunos pasajes.

### **3- Los críticos de Balbuena. Apologistas y detractores.**

En este apartado se contempla la polémica en torno a la estética a la que pertenece Balbuena, esto es, renacentista, manierista o barroca, y se resumen algunos comentarios críticos sobre el poema en estudio desde el siglo XVII hasta nuestros días.

Entre los contemporáneos de Balbuena, Mira de Amescua en la Aprobación del 9 de febrero de 1609, que aparece en la primera edición de El Bernardo, dice que

los españoles no tienen poema como éste, porque en la variedad de los sucesos y episodios hallarán imitado a Ludovico Ariosto, y en la unidad de la acción, y contextura de la fábula, a Torcuato Tasso, y así merece ser impreso y leído y su autor alabado. <sup>11</sup>

Fue celebrado por Lope de Vega en su Laurel de Apolo y por Cervantes en el Viaje del Parnaso. Pero en realidad el único comentario crítico del XVII fue el de Nicolás Antonio, <sup>12</sup> quien hizo en su Biblioteca Hispana, (en su parte Nova que comprende autores entre 1500 y 1670) una suerte de visión histórica y crítica de la épica muy completa. Nuestro poeta merece críticas muy elogiosas por parte de Nicolás Antonio, que influyen en la crítica posterior.

En el siglo XVIII hay algunos juicios aislados en enciclopedias o en historias de la literatura sobre Balbuena, que básicamente se apoyan en la crítica de Nicolás Antonio. Adrien Baillet dice que Balbuena "est peut être un des meilleurs Poètes

---

<sup>11</sup>-Citado por John Van Horne en El Bernardo of Bernardo de Balbuena. A Study with Particular Attention to its Relations to the Epics of Boiardo and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance, Urbana, The University of Illinois, 1927, p.153.

<sup>12</sup>- Citado por Frank Pierce, Op. cit., pp.46 y 48. La Biblioteca Hispana Nova fue publicada en Roma entre 1672 y 1696.

que L' Espagne a produits, quoi qu'il soit un des moins connus..."<sup>13</sup>

Luis Josef Velázquez, a mediados de siglo, considera la épica a partir de las composiciones que cantan a Carlos V y hace una larga lista de poemas que califica de pseudo épicos entre los que incluye nuestro Bernardo. En Italia, dos jesuitas españoles dan noticias de Balbuena: Juan Andrés, quien escribió una voluminosa enciclopedia dieciochesca en donde ve a Balbuena como seguidor de Ariosto y se queja de que no es lo suficientemente estimado por sus mismos compatriotas, cuando es uno de los más admirables poetas; y Juan Francisco Masdeu, en cuya antología poética incluye una Notizia de' poeti, en la que aparece la Vita di Balbuena con algunos párrafos elogiosos: "Il Dottor Don Bernardo De Balbuena fu uno de' migliori poeti spagnuoli del cinquecento, uomo superiore di molto alla sua fama e alla stima che se ne suol avere dagli stessi Spagnuoli" y de su poema épico dice que es "il miglior forse che abbia la lingua castigliana, e da potersi mettere in paragone colla Gerusalemme de Tasso". A fines del XVIII la valoración crítica y la recuperación de Balbuena como poeta épico es muy notable. Juan Pablo Forner lo llama el "Ariosto de España", al que se asemeja en ingenio y fantasía y dice de su Bernardo que "es más bien una mina de poesía que un poema". En tres de sus obras, Leandro Fernández de Moratín, en cambio, no es tan cálido con Balbuena ni con su modelo italiano:

---

<sup>13</sup>- Véase su enciclopedia Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des auteurs, París, 1722. Citado por Frank Pierce, op. cit., p.53.

Valbuena (sic) por imitar en su Bernardo la desarreglada abundancia de Ludovico Ariosto, tocó el extremo opuesto. Allí todo es ficción, todo adorno poético, todo episodios: el suceso principal se confunde entre tantos accesorios, que hacinados sin oportunidad ni conexión, fatigan al lector, y no le deleitan; le llevan de una a otra parte, sin dirigirle a la contemplación del principal y único objeto, mostrándole infinitas riquezas para no dejarle gozar ninguna. <sup>14</sup>

Todo ello son defectos, señala Moratín, que su padre, Nicolás Fernández de Moratín, trata de evitar cuando compone su poema épico. José Luis Munárriz en sus Lecciones sobre la retórica y las Bellas Letras por Hugo Blair examina seis composiciones épicas, entre ellas El Bernardo, de la que analiza sus orígenes

---

<sup>14</sup>- La información de la crítica del XVIII sobre la épica hispánica la he obtenido del libro citado de Frank Pierce. Las obras de los autores mencionados en el texto son las siguientes: Luis Josef Vélazquez, Orígenes de la poesía castellana, Málaga, 1754. Pierce opina de Velázquez que es bastante condenatorio en sus juicios y que su selección de poemas es arbitraria y llega a la conclusión de que

amontonar, en una repulsa general de la mala poesía, las obras de Hojeda, Virués, Acevedo, Balbuena y Lope revela o un gusto de lo más estrecho y sin tino, o, lo que es quizá más probable, pobres conocimientos o, mejor, ignorancia de lo que estaba condenando. (pp. 58-60).

Juan Andrés, Dell origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura, Parma, 1782-98, 7 vols. Juan Francisco Masdeu, Poesie di ventidue Autori spagnuoli del cinquecento. Tradotte in lingua italiana, Roma, 1786, 2 vols. Juan Pablo Forner, Exequias de la lengua castellana, (c 1780), recogido en la ed. de Clásicos Castellanos de P. Sainz y Rodríguez, 1925. Leandro Fernández de Moratín, Reflexiones críticas... que se atribuyen a Moratín, el hijo, 1785, de donde está tomada la cita del texto; Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana, 1782 y La Derrota de los Pedantes, 1789, entre los que incluye a Balbuena.

literarios, considerándolo más deudor de Ariosto que de Homero. Entre sus fallas señala la longitud del poema, la no justificación en el texto de las alegorías, etc., aunque lo muestra como dominador de

todos los talentos poéticos, señaladamente el pastoril, el trágico y el épico; y que de todos estos géneros hay excelentes muestras en El Bernardo; si bien no sacó siempre de las situaciones el mejor partido, que es en lo que más se califica la unión del género con el gusto. <sup>15</sup>

Desde el siglo XVII no se volvió a hacer una segunda edición de El Bernardo sino hasta el XIX. La crítica española del XVIII, es decir los breves juicios desparrramados en historias de la literatura española, enciclopedias o antologías del Siglo de Oro, hechas en el XVIII, obedece en general a referencias neoclásicas. Es una crítica académica que, como es sabido, ataca los excesos del Barroco. Era de esperar que nuestro poema exuberante y cargado de adornos de todo tipo no gozara del favor de los neoclásicos. Sin embargo, a finales de siglo, Balbuena es nuevamente rescatado del olvido y la ignominia por Alberto Lista y Aragón, quien hizo un extenso examen del poema que fue leído en la Academia de Letras Humanas de Sevilla en 1799. <sup>16</sup> Lista opina que Balbuena es muy

---

<sup>15</sup>- La obra de José Luis Munárriz es una traducción y adaptación a la literatura española de las Lectures on Rhetoric and Belles Lettres (1783) y la traducción al español se hizo en Madrid, en 1798. Citado por Pierce, op. cit., p.100.

<sup>16</sup>- Este trabajo permaneció inédito hasta 1856, año en que fue publicado en dos partes en la Revista de Ciencias, Literatura y Artes, Sevilla, diciembre de 1856, pp. 81-92 y en enero de 1857, pp. 133-143.

superior a Ariosto y que mientras del Orlando se han hecho las mejores ediciones y ha merecido el aprecio de toda Italia, Balbuena "yace oscurecido". Lista analiza su estilo, su dicción, la sonoridad de sus versos, su versificación, lo compara con Lope, a quien considera inferior a Balbuena porque se mueve entre lineamientos más conocidos y por último, apunta las fuentes virgilianas del poema.

Cierra la crítica de este siglo una nueva traducción y adaptación de otra obra extranjera como la de Munárriz, y es la de Agustín García de Arrieta, cuyo volumen IV transcribe lo que años antes había dicho Velázquez, pero añade algunos elogios a El Bernardo y al Siglo de Oro, que son "un riquísimo tesoro de bellezas poéticas".<sup>17</sup>

A principios del siglo XIX, hay algunas rápidas ojeadas a la épica, que no son sino observaciones manidas basadas en la crítica dieciochesca y además bastante negativas. En los años 1819 y 1820 aparecen en Burdeos dos antologías de poesía en las que figura Balbuena. La primera, Biblioteca selecta de literatura española o modelos de elocuencia y poesía contiene un ensayo crítico sobre el género y sobre algunos poemas épicos concretos. El volumen III de esta Biblioteca señala los defectos y carencias de los mínimos requisitos épicos de otros poemas, pero, curiosamente, se salva El Bernardo, el cual sí "obtendría el nombre de poema épico, porque el asunto es bien escogido, la versificación excelente, y en el fondo,

---

<sup>17</sup>- Véase Principios Filosóficos de la Literatura o Curso Razonado de Bellas Artes, Madrid, 1800, traducido del tratado de Batteux. Citado por Pierce, op. cit., pp. 105-106.

se ve que hay unidad de acción..."<sup>18</sup> Más adelante continúan las alabanzas a Balbuena diciendo incluso que es superior a todos, a pesar de que lo desconociese Voltaire, quien sí conoció La Araucana.

La otra antología, de José Marchena, tiene un título ambicioso: Lecciones de Filosofía Moral y elocuencia, o Colección de los trozos más selectos de Poesía, Elocuencia, Historia, Religión y Filosofía moral y política, de los mejores Autores Castellanos y un juicio bastante desfavorable que pretende disuadir al lector de la empresa de leer El Bernardo por considerarlo un cuento disparatado, sin poesía, sin imaginación, sin arte... Con suma atención he leído este poema que había oído hablar mucho, siendo mozo [...], y el único fruto que después de leído y releído de él he sacado, es poder aconsejar a mis lectores que no se prueben a sufrir los ratos de inaguantable fastidio que me ha causado.<sup>19</sup>

La crítica hostil y negativa continúa enviando sus dardos hacia Balbuena y Lope (su Jerusalén) bajo la pluma del feroz preceptista José Gómez Hermosilla, quien en su Arte de hablar en prosa y verso se fija sobre todo en las figuras de dicción y de lenguaje, que le proporcionan los ejemplos adecuados para criticar el culteranismo de Balbuena. Hace también una llamada de atención a los lectores principiantes de que con tanto elogio a Balbuena

---

<sup>18</sup>- Los autores de tal libro son P. Mendibil y M. Silvela. Fue publicado en Burdeos, 1819, 4 vols. Citados por Pierce, op. cit., p.124.

<sup>19</sup>- Ibid., p.126.

pueden confundir "lo poco que hay de bueno en sus escritos con lo mucho que hay de malo". Señala como defectos sus cortes narrativos, su lengua familiar y baja y lo tacha de "infeliz coplero".<sup>20</sup>

M. J. Quintana es uno de los críticos más importantes del XIX de la poesía épica culta; además de estudiar amplia y críticamente el género, rescata pasajes de El Bernardo en su Musa épica. Su profundo análisis "Sobre la poesía épica castellana" marca una pauta importante para los críticos posteriores, cuyos juicios no son sino ecos o sinopsis de los de Quintana, quien en verdad hace un estudio serio y puntilloso. Las dotes de Balbuena para la descripción son superiores a las de otros poetas épicos, señala Quintana. Sus dones para inventar, versificar y describir, demuestran su talento a cada paso, además del vigor en los diálogos, la gran fluidez del lenguaje, la belleza de los símiles y otras figuras retóricas, las comparaciones "abundantes, vivas y bellísimas".<sup>21</sup> Lamenta que haya sido una obra fruto de los bríos de la juventud porque a juzgar por "el juicioso prólogo" que escribió en su madurez, si la hubiera pulido sobre todo en su composición, "podría haber mejorado mucho el libro, metiendo el hacha por aquella selva inmensa de aventuras y de octavas, para

---

<sup>20</sup>- Ibid., pp.129-130. La 1ª edición de esta poética se hizo en Madrid, 1826, 2 vols. Afortunadamente, los pobres lectores fueron apartados de las disparatadas diatribas de Hermosillo por el editor en París, Vicente Salvá, quien enmendó algunos de los implacables juicios, basándose en la crítica de Quintana, que se verá a continuación. La edición del Arte de hablar de París fue en 1842, cuando ya estaba muerto Hermosillo.

<sup>21</sup>-Véase Poesías selectas castellanas, Obras completas, B.A.E, vol. XIX, pp.158-173.

talar sin piedad su mortífera exuberancia, y abrir así al lector cómodas sendas en tan impenetrable espesura".<sup>22</sup>

En las breves reseñas que pueden dedicarse a un autor dentro de las Historias de la literatura, M. G. Ticknor resalta también los vicios y cualidades de nuestro poeta. De sus virtudes rescata la vida y el movimiento que hay en su poesía, las pinturas bellísimas, muchos episodios de gran interés, su versificación "buena, fácil y flúida", pero sus dimensiones monstruosas, sus episodios sin fin, la infinidad de personajes que vemos pasar como sombras en medio de las enmarañadas aventuras no logran más que confundir al lector y son defectos capitales de su obra.<sup>23</sup>

Después de la de Quintana, la antología más importante sobre la épica hispánica es la que recoge Cayetano Rosell en los volúmenes XVII y XXIX de la B.A.E. Rosell, al contrario que Quintana, publica poemas completos, pero su estudio de los poemas es una breve Advertencia, en la que hay resonancias de Quintana, a cuyo estudio remite explícitamente. No añade nada nuevo sobre Balbuena, aunque invita al lector a disfrutar de sus atractivos:

No teman, sin embargo, nuestros lectores desalentar en el largo espacio de cuarenta mil versos que comprende este poema: a cada paso encontrarán bellezas donde recrear su vista, alicientes que les hagan olvidar el fastidio de tal o cual pasaje, y sin sentirlo, proseguir embebecidos en su lectura;

---

<sup>22</sup>- Ibid., p.173.

<sup>23</sup>-Véase Historia de la literatura española, 4 vols., trad., adicc. y notas críticas de Pascual de Gayangos y Enrique Vedia, Madrid, Imprenta de La Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, 1851, vol.III, pp.159-160.

que éste es el privilegio de los talentos superiores.<sup>24</sup>

Una monografía sobre Balbuena aparece a finales de siglo en Puerto Rico: D. Bernardo de Balbuena. Obispo de Puerto Rico. Estudio biográfico y crítico, de Manuel Fernández Juncos, que, como veremos más adelante, su información no se ha tomado mucho en cuenta por los biógrafos posteriores: John Van Horne y Rojas Garcidueñas.

La crítica decimonónica, en general, ha ensalzado con juicios favorables a nuestro poeta, sobre todo gracias a la valoración de Quintana y a la publicación del poema completo a cargo de Rosell.

En el siglo XX se rescata al Balbuena americano a partir de la apreciación de Quintana sobre la influencia del paisaje exuberante del trópico en su poesía. Menéndez y Pelayo dice de Balbuena que es el primer poeta genuinamente americano, en su poesía se siente la exuberante fecundidad de la naturaleza.<sup>25</sup> Valora algunos rasgos de su estilo, sobre todo su dicción primorosa, nueva y sus cualidades descriptivas. Considera a Balbuena un segundo Ariosto, y a su poema como el mejor de los poemas épicos escritos en castellano y quizá la mejor imitación del Ariosto.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup>- Véase la Advertencia de Poemas épicos, op. cit., p.IV.

<sup>25</sup>- Véase la Antología de poetas hispanoamericanos, 4 vols., Madrid, RAE, Sucesores de Rivadeneyra, 1893-1895, pp.XLVI-XLVII.

<sup>26</sup>- Véase Orígenes de la novela, Madrid, Baylli-Baillièrre e Hijos, 1905-1915.

Los modelos, las comparaciones frecuentes con Virgilio, Teócrito y sobre todo, Ariosto y Tasso, y el paisaje, como veremos en seguida, fueron algunas de las obsesiones de los críticos de El Bernardo en este siglo.

Balbuena ha sido motivo de crítica en las historias y manuales de literatura hispanoamericana y española de los Siglos de Oro cuando se le ha intentado enmarcar en una corriente determinada. Como la obra que lo hizo famoso -tal y como él predijo en sus versos-, El Bernardo o la victoria de Roncesvalles se ajustaba a moldes renacentistas (el Orlando furioso de Ariosto), Van Horne demuestra los paralelos entre ambos libros, los personajes del Orlando en los que se inspiró Balbuena, los viajes aéreos, ciertas reflexiones morales; considera El Bernardo como una auténtica epopeya renacentista por la pródiga confusión de "chivalric, classical, national, religious, amatory, allegorical, philosophical, and genealogical themes", lo cual confiere a su libro un carácter enciclopédico. <sup>27</sup> Ludwig Pfandl <sup>28</sup> entra en la polémica como partidario del barroquismo en la obra de Balbuena y afirma que en el poema hay un derroche de grandiosidad, ornamentación, fastuosidad, enumeraciones amplísimas que rebasan toda norma, profusión de personajes y, sobre todo, un simbolismo barroco o como el propio Balbuena avisa en su prólogo, una

---

<sup>27</sup>- Véase la conclusión de "The Bernardo as a Document of The Spanish Renaissance", de su estudio sobre El Bernardo of Bernardo de Balbuena, op. cit., pp.174-175.

<sup>28</sup>-Véase Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, Barcelona, Gustavo Gili, 1933, p.576.

"Alegoría" para mostrar "debaxo de la dulzura del velo fabuloso, la doctrina y avisos convenientes a la virtud".

Valbuena Prat menciona las influencias tanto de leyendas carolingias como de crónicas españolas, romances, novelas de caballerías y los Orlandos; alude también a la inspiración exuberante que le sugieren los paisajes del Nuevo Mundo. Para este crítico, el poeta de su mismo nombre es barroco por lo ornamental, fastuoso y brillante de sus versos:

pocos poemas se leen con el agrado del Bernardo a pesar de su enorme extensión; no cabe combinar con más habilidad en versos sonoros, entre exuberante riqueza decorativa, tanta lucha, tanta magia, tanta profecía, tanta victoria desmesurada. El conjunto hace el efecto de una brillante orgía de Carnavales, entre carrozas pintadas, cintas de colores, papeles teñidos de plata y oro. <sup>29</sup>

En 1940 aparece en Guadalajara, Jalisco, el estudio más completo hasta la fecha sobre la vida y la obra de Balbuena. Mucha de la información se encontraba dispersa en artículos que John Van Horne había publicado anteriormente en diversas revistas. La obra Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica se remonta a los padres de nuestro poeta, su nacimiento en La Mancha, su llegada a México, estudios, cargos eclesiásticos, viajes a España por la lucha en la carrera ascendente de los hombres de la Colonia en busca de un puesto mejor, y su vida en Jamaica y Puerto Rico. La parte crítica del libro es igualmente muy valiosa porque estudia sus tres obras

---

<sup>29</sup>- Véase su obra Historia de la literatura española, 9a ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 6 vol, p.278.

desde su gestación, su publicación, sus cualidades literarias, sus lecturas eruditas tanto como sus ejercicios de pedantería, el género al que pertenecen, ya pasado de moda en las fechas de publicación y algunas obras perdidas atribuidas a él: Alteza de Laura, Del Divino Cristiados, Universal Cosmografía. Resta decir que todo investigador que estudie a Balbuena debe tomar esta obra como libro de cabecera. Así lo hizo José Rojas Garcidueñas en otra biografía <sup>30</sup> sobre el obispo de Puerto Rico. Su información no añade nada nuevo a la de Van Horne excepto que revisó los papeles de la Universidad de México que existen en el Archivo General de la Nación y que jamás encontró el nombre de Balbuena a fines del XVI, así es que probablemente estudiara en un colegio artes y teología. Esta es su única aportación -y eso porque basó su búsqueda en una sugerencia de Francisco Monterde-, además de un grave error que demuestra que no leyó completo el poema, ya que dice que el héroe, Bernardo del Carpio, entre sus muchas aventuras, viaja por los aires con el sabio Malgesí y llega al Nuevo Mundo <sup>31</sup>. Este yerro provoca confusión en críticos posteriores como Alfredo Roggiano, quien también afirma que nuestro poeta no olvida a la Nueva España: "y así, el héroe es llevado al Nuevo Mundo, donde unos adivinos de Tlaxcala le anuncian la futura conquista de ultramar". <sup>32</sup>

---

<sup>30</sup>- Véase Bernardo de Balbuena. La vida y la obra, México, UNAM, 1956.

<sup>31</sup>- Ibid., p. 150.

<sup>32</sup>-Véase su ensayo "Bernardo de Balbuena", Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial, Tomo I, Madrid, Cátedra, 1982, pp.215-224. Yo misma em mis primeros acercamientos a Balbuena, cuando aún no acababa de leer el poema y sí la

Dos errores del señor Roggiano por su desconocimiento del poema. Bernardo del Carpio nunca viaja con Malgesí al Nuevo Mundo porque se encuentra envuelto en un mundo maravilloso de aventuras o pruebas para merecer las armas de Aquiles. Los que viajan con Malgesí en la nave aérea son el rey de Persia Orimandro, el gigante Morgante y Reinaldos de Montalbán. La otra equivocación es la de "los adivinos de Tlaxcala". No se trata de unos adivinos naturales de Tlaxcala, sino de un mago llamado Tlaxcalan, que vive en una cueva del Popocatepetl. Esto demuestra que de los tantos críticos como hay de Balbuena, muy pocos de ellos han leído el poema seriamente y en su totalidad.

Francisco Monterde, en su prólogo a la edición de Grandeza mexicana -que contiene, como se dijo más arriba, algunos fragmentos de Siglo de Oro y algunas octavas de los cantos XVIII y XIX de El Bernardo, en las que se describe México y la cueva del mago Tlaxcalan- transcribe la biografía de Van Horne y dedica un breve espacio al tema del paisaje en Balbuena. Niega lo dicho por Quintana de que su poesía sea una "fantasía exaltada por los trópicos" porque aunque Balbuena no fue sensible a la flora americana sino que su paisaje se adaptaba más bien a un molde literario, como ya lo había dicho Menéndez y Pelayo; sin embargo, Monterde piensa que sus versos están estimulados por la feracidad de la tierra jalisciense y por su aire ligero y transparente.

---

biografía de Rojas Garcidueñas, publiqué un artículo en el que también dije que el héroe había viajado al Nuevo Mundo. Véase "El mundo alucinado de Bernardo de Balbuena", La cultura en México, México, julio de 1986, n°1268, pp.47-49. Pido perdón por este error de juventud, como diría Balbuena.

Frank Pierce menciona la polémica de Van Horne y L. Pfandl y balancea ambas opiniones diciendo que Balbuena trató deliberadamente de adaptar una forma perteneciente a otra época a los deseos poéticos peculiares de su propio tiempo. En Balbuena -opina Pierce- hay un contraste profundo entre el deseo renacentista de claridad y cierta regularidad -incluso en el poema caballeresco más fantasioso-, y por otro lado, el instinto barroco por la expansión, el embellecimiento y el dibujo pesado de detalles, aunque retarde o detenga la narración. Pierce tiene en alta estima a nuestro poeta, a quien considera como "full-blooded lyricist and an impassioned lover of movement, contrast and colour, with a developed technique of daring metaphors and richly culterano language".<sup>33</sup>

María Rosa Lida en dos de sus eruditos ensayos dedica un espacio a la poesía de Balbuena. En uno de ellos, estudia el tópico del amanecer mitológico tan frecuente en las páginas de El Bernardo y en el otro, muy importante para los fines de esta tesis, Lida descubre muchos de los motivos de trasmundo popularizados por la novela de caballerías, que llenan las páginas del poema y que retomaremos más adelante.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup>-Véase "El Bernardo of Balbuena: a Baroque Fantasy", Hispanic Review, vol. XIII, 1, (January 1945), p.12.

<sup>34</sup>- Véase su ensayo "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", RFH, 1946, VIII, pp.77-110. Y su apéndice "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas" en Howard Rollin Patch, El otro mundo en la literatura medieval, México, FCE, 1956, pp.371-449, citado con frecuencia en las páginas que siguen.

Georges Cirot hace una revisión de toda la crítica sobre la poesía épica, a la que considera tan importante para conocer la España literaria del Siglo de Oro como las novelas picarescas o el teatro, porque en ella se encuentra "l'atmosphère de l'époque, les manières quelque peu apprêtées qu'imposait la mode italienne, l'allure décidée des conquérants du Nouveau Monde, le culte du passé national et de l'histoire religieuse..."<sup>35</sup> Cirot no agrega nada nuevo sobre El Bernardo, salvo algunas líneas dedicadas al héroe y a la época.

Pierce, uno de los más importantes estudiosos de la poesía épica, publica dos ensayos dedicados a las alegorías que Balbuena coloca al final de cada canto<sup>36</sup>.

Luis Alberto Sánchez<sup>37</sup> hace una breve biografía de Balbuena en la que retoma lo dicho por Van Horne, aunque trata de rescatar su mexicanidad a pesar de los datos proporcionados por el profesor de Illinois sobre el nacimiento de Balbuena en Valdepeñas. Para Sánchez su mexicanidad se manifiesta en su educación, vida y obra, amén de las alusiones a México tanto en El Bernardo como en la Grandeza mexicana y se olvida de mencionar la visión de la ciudad de México de Siglo de Oro, que es un anticipo de lo que desarrollará más tarde en la Grandeza. En general, este breve

---

<sup>35</sup>-Véase "Coup d'oeil sur la poésie épique du siècle d'or", Bulletin Hispanique, tome XLVIII, 4, (1946), pp.294-329.

<sup>36</sup>-Véase "L'allégorie poétique au XVIème siècle. Son évolution et son traitement par Bernardo de balbuena", Bulletin Hispanique, tome LI, 4, (1949), pp.381-406 y tome LIII, 3, (1950), pp.191-228.

<sup>37</sup>- Véase Escritores representativos de América, Madrid, Gredos, 1957, pp.41-51.

ensayo es una fuente secundaria, pues se basa en los comentarios de Menéndez y Pelayo, de Monterde y de Henríquez Ureña, además de aprovechar la documentación obtenida de la biografía de Van Horne. Junto con Frank Pierce y Giovanni Caravaggi,<sup>38</sup> Maxime Chevalier es uno de los investigadores más importantes de la poesía épica culta. Su obra L'Arioste en Espagne<sup>39</sup> trata de la influencia del Orlando furioso tanto en la épica culta como en el Romancero, en la Comedia y llega hasta Cervantes. En los poemas de la épica erudita analiza algunos antecedentes de El Bernardo, del que señala que a su autor le hizo falta en el prólogo una confesión que dijera que su poema es un ensayo de acercamiento tanto del romanzo como de la epopeya antigua. Chevalier sugiere que muchos episodios del Furioso han incitado a Balbuena, pero no se puede hablar claramente de imitación, ya que la originalidad de nuestro poeta ha renovado los temas que se le ofrecían.

La crítica hispanoamericana también se ha preocupado por el paisaje en la poesía de Balbuena, por la definición de estilo barroco o manierista y por la influencia de la arquitectura y escultura propias de la colonia en la obra de nuestro poeta.

---

<sup>38</sup>- Véase su libro Studi sull'epica ispanica del Rinascimento, Pisa, Università di pisa, 1974. Caravaggi nunca menciona El Bernardo. Su estudio trata del prestigio del Boiardo, sus traductores y destructores y de la influencia de Tasso en Cristóbal de Mesa.

<sup>39</sup>- El título completo de este erudito estudio es L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland Furieux", Bordeaux, Institut d'études Ibériques et Ibéroaméricaines, 1966.

Henríquez Ureña <sup>40</sup> compara la profusión de adorno en sus poemas con los altares barrocos de las iglesias mexicanas, tales como la capilla del Rosario en Puebla y el convento de Tepotzotlán; Alfonso Reyes opina que se adelanta al churrigueresco y que

si su retablo es abundante de relieves, ello no se debe a la hinchazón o desorden de las pretendidas exorbitancias americanas, sino a una estética o a una retórica conscientes que gobiernan imperiosamente la palabra, obligándola a rendir toda su elocuencia. <sup>41</sup>

Antonio Castro Leal y Josefa Salmón <sup>42</sup> han estudiado la naturaleza americana y el paisaje en varios autores, entre ellos, Balbuena. El primero compara los escenarios de Petrarca, cerca de Aviñón con la selva, valles y montañas del ambiente natural en el que vivía Balbuena, a quien se refiere como "el poeta mexicano", el cual no solamente traduce o imita a Petrarca sino que rehace el paisaje basándose en la realidad de las tierras de los estados de Jalisco, Nayarit y Sinaloa, bastante diferentes al "amable y poético rincón de Provenza", descrito por Petrarca. La segunda crítica dice que la naturaleza en los paisajes de Siglo de Oro es artificiosa y está plagada de metáforas. Se trata de un paisaje

---

<sup>40</sup>-Véase Las corrientes literarias en la América hispánica, México, FCE, 1949.

<sup>41</sup>-Véase Letras de la Nueva España, México, 1948, p.78.

<sup>42</sup>-Véase Antonio Castro Leal, "La naturaleza americana en Bernardo de Balbuena y Salvador Díaz Mirón", Literatura Iberoamericana. Influidos locales. Memoria del X Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, México, 1965, pp.151-155. Josefa Salmón, "El paisaje en Berceo, Garcilaso y Balbuena: tres concepciones del universo", Revista de Literatura Hispánica, College Park, 7-8, (1982), pp.57-73.

manierista que refleja la epistemología de su época.

Entre los críticos que tratan de encasillar a Balbuena en un determinado periodo literario, Néstor Tirri y Alfredo A. Roggiano opinan que Balbuena es un ejemplo elocuente de la literatura colonial, y que con su poesía -al menos la de Grandeza mexicana- se instala el barroco hispánico en América. Roggiano, tal vez basándose en la vieja idea de Pierce, dice que Balbuena integra la visión renacentista con la elaboración barroca en un "ámbito de pleno mestizaje", y menciona a los críticos que consideraron a Balbuena como el primer escritor de América, perteneciente a la literatura indiana, tales como Monterde y Leonardo Acosta. Para Roggiano, Balbuena es el iniciador de una nueva ruta en la poesía:

la del barroco americano, expresión de inestabilidad y contraste, de afirmación y abandono, de superabundancia y pobreza, de rigor y licencia, de necesidades y padecimientos o de mero regodeo en el adorno y la fruición de lo inútil.<sup>43</sup>

En su afán por rescatar a Balbuena como poeta "genuinamente americano", algunos críticos como Raúl H. Castagnino lo valoran además como anticipador del modernismo por "la referencia a países distantes y exóticos, punto de comparación y remisión que, a partir de Teophile Gautier, los rubendarianos catalogarán como evasión hacia chinerías, jponerías y orientalismos, pero que ya

---

<sup>43</sup>-Véanse sus respectivos artículos: "Bernardo de Balbuena y la comunidad barroca hispanoamericana", Cuadernos del sur, 1967, 8, pp.45-54 e "Instalación del Barroco hispánico en América: Bernardo de Balbuena", Homage to Irving A. Leonard: Essays on Hispanic art, History and Literature, edit. por Raquel Chang Rodríguez y Donald A. Yates, Michigan State University, 1977, pp.61-74.

abundan en Balbuena", <sup>44</sup> así como por usar las imágenes císnicas. Creo que es bastante atrevido, por no decir anacrónico, ver a Balbuena como anticipador de las formas y los temas venideros con el Modernismo, en lugar de remontarse más bien a la tradición en la que abreva para entender que "el orientalismo" surge más bien de las cruzadas, de los libros de viajes y, en el caso concreto de Balbuena, de los Orlandos que inventaron nada menos que a la princesa del Catay y con ella recrearon todo el lujo y esplendor de países y palacios del Oriente.

El crítico chileno Gilberto Triviños también ha dedicado dos artículos a aspectos parciales de El Bernardo, en los que critica a los estudiosos principales del poema, alegando que siempre sus métodos se fijaban más en la historia que en el tipo de discurso y trata de demostrar que al contrario de lo que piensan Van Horne y Pierce sobre que el poema sea una obra amorfa, que no logra la fusión de elementos tan diferentes y que se caracteriza por su hibridismo, Treviño dice que los críticos no han logrado ver la dominante que rige el sistema del texto y es su nacionalismo, la exaltación de las grandezas de España. El otro artículo demuestra que El Bernardo es un texto que se interpreta a sí mismo y "su especificidad consiste en la proliferación del discurso

---

<sup>44</sup>-Véase "Telurismo y anticipaciones en Bernardo de Balbuena", Escritores hispanoamericanos desde otros ángulos de simpatía, Buenos Aires, Nova, 1971, pp.47-55.

metalingüístico en el interior del texto mismo", <sup>45</sup> idea esta última que también retomará Angel Rama.

Otros tres críticos José Pascual Buxó, Octavio Paz y Ángel Rama también se preocupan por enmarcar a Balbuena en una corriente determinada y lo sitúan en una etapa intermedia entre el Renacimiento y el Barroco llamada Manierismo. José Pascual Buxó <sup>46</sup> considera "un manierista avanzado" a Balbuena. Se basa en las teorías de Hauser para diferenciar Barroco de Manierismo: el primero es más espontáneo, subjetivo, entusiástico y excesivo y el segundo es más reflexivo, refinado y lleno de corrientes culturales. Balbuena pertenece -en opinión de Buxó- a un Manierismo avanzado por la acumulación intensificadora de figuras de elocutio y de compositio, mientras que su contemporáneo Góngora innovaba más en el campo de los tropos semánticos, y, concretamente, en las metáforas. Antes que Buxó Maxime Chevalier <sup>47</sup> ya había señalado las diferencias de estilo entre Góngora y Balbuena y consideraba que Góngora trabajaba más los cultismos y sus metáforas eran más originales y refinadas, mientras que las de Balbuena eran más banales. Un reciente artículo de Buxó además de insistir en el artificio de Balbuena como eminentemente manierista, hace un

---

<sup>45</sup>- Véase "Bernardo del Carpio desencantado por Bernardo de Balbuena", Cuadernos Americanos, 236, 3, (1981), pp.79-102 y "Nacionalismo y desengaño en El Bernardo de Balbuena", Acta Literaria, Concepción, Chile, (1981-1984), pp.93-117, respectivamente. En uno de los artículos su apellido aparece como Treviño y en otro como Triviños.

<sup>46</sup>-Véase su artículo "Bernardo de Balbuena y el Manierismo novohispano", Studi Ispanici, Pisa, (1977), pp.143-162.

<sup>47</sup>- Op. cit., p. 394.

balance de la crítica bastante esclarecedor en el cual apunta que las obras de Balbuena fueron concebidas y escritas "antes de que puedan documentarse histórica, ideológica y estilísticamente las manifestaciones del "barroco americano".<sup>48</sup> Además de que a Balbuena le tocó vivir todavía en una sociedad "de idealizados valores caballerescos y de refinamiento de los sentidos y del intelecto".<sup>49</sup> Y ésta es precisamente, según A. Hauser, la época del manierismo, que representa "el proceso más intenso de aristocratización" de los ideales caballerescos desde la Edad Media.<sup>50</sup>

Paz define el manierismo como "tendencia que se presenta una y otra vez a lo largo de la historia de los estilos". El Barroco, dice Paz, es una expresión del Manierismo en Europa y América, en los siglos XVI y XVII. No obstante, duda en llamar a Balbuena manierista o barroco por su "abundancia verbal, su colorido fuerte y su amor a las metáforas brillantes". Compara también las obras típicamente barrocas de sor Juana y de Sandoval Zapata por su hermetismo y sus contrastes, a diferencia de la de Balbuena en la que abundan "los elementos flotantes", características propias del

---

<sup>48</sup>- Véase "Bernardo de Balbuena: el arte como artificio", Acciones textuales. Revista de teoría y análisis, México UAM-I, 3 y 4 (1993), p.224.

<sup>49</sup>- Ibid.

<sup>50</sup>- Véase Arnold Hauser, Origen de la literatura y del arte modernos, Madrid, Guadarrama, 1974, p.76.

Manierismo.<sup>51</sup> Ángel Rama<sup>52</sup> ubica sus tres obras en una versión americana de la estética manierista, cuyos rasgos más importantes serían: 1) el Epigonalismo o la admisión e integración dentro de la tradición, pero al mismo tiempo busca un lugar preeminente para su obra gracias a "una constante rebelión que procura descubrir las vías de una expresión propia que desbarate la excesiva sujeción al modelo". 2) la Phantasia, rasgo manierista que adquiere más relieve que la mimesis en la inspiración del artista. Así Balbuena en lugar de optar por el modelo histórico de La Araucana opta por el uso de lo maravilloso de los poemas italianos. Este rasgo está en relación estrecha con la hipérbole y así se inscribiría en una tradición americana que va desde el Diario de Colón hasta las Ficciones de Borges. 3) el Formalismo, que le permite a Balbuena atender simultáneamente a la composición interna del verso y a la estructura general de la obra, intentando además el equilibrio entre lo grande y lo pequeño. En este sentido estaría también la tendencia a reducir el canto a un resumen en el Argumento, colocado al principio, o a alegorizarlo en la Alegoría que va al final. Además tanto en la Grandeza mexicana como en El Bernardo, Balbuena hace uso de un elemento típicamente manierista y es el Metalenguaje de su poética, o sea, nos cuenta cómo produjo su discurso artístico: "El Bernardo está impregnado de reflexiones sobre el

---

<sup>51</sup>-Véase Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, Barcelona, Seix Barral, 1982, p.73

<sup>52</sup>-Véase "Fundación del Manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena", University of Dayton Review, vol.16, 2, (1983), pp.13-22.

arte y la composición literaria, pues la conciencia del oficio poético y su incorporación a la obra es condición corriente de la estética manierista".<sup>53</sup>

Salvo algunas críticas desmedidas, violentas y sin fundamento, porque la mayoría de las veces se basaban en fuentes anteriores y desconocían realmente El Bernardo, podemos concluir que hay una coincidencia general en que Balbuena es el mejor imitador en lengua española de Ariosto, aunque carezca de la vena humorística del italiano. Ningún crítico pone en duda su talento, sus dotes descriptivas y coloristas, así como su excelente versificación. Todos coinciden en la desmesurada extensión del poema, en la profusión de personajes y episodios que se mezclan y hacen perder los hilos narrativos o quedan truncos logrando despistar al lector sobre el final de tal historia o de tal personaje. Algunos mencionan su maquinaria maravillosa como de una gran inventiva, otros como calcada de los Orlandos y otros como propia de una mente barroca o exaltada por la exuberancia del paisaje de los trópicos donde compuso su epopeya.

Este último punto de la maquinaria maravillosa que utiliza Balbuena es el estudio que me propongo realizar en esta tesis. He querido dejar para el final de esta introducción los dos artículos que me sirvieron de incentivo, y que serán citados a lo largo de mi trabajo: el más importante para los fines que persigo es el de un

---

<sup>53</sup>-Ibid., p.20. Esta idea del metalenguaje del discurso poético está más ampliada en el capítulo 1 donde hago un estudio retórico del prólogo, en el que considero algunas de "las maneras" de Balbuena".

gran estudioso de la épica italiana y española, Maxime Chevalier<sup>54</sup>, quien apunta la enorme gama de elementos maravillosos de El Bernardo y sus fuentes clásicas y folclóricas. El otro artículo es el de Felix Karlinger,<sup>55</sup> en el que se analizan las relaciones de nuestro poema con la epopeya antigua, con las novelas griegas de aventuras y con la tradición popular del oeste románico.

---

<sup>54</sup>- "Sur les éléments merveilleux du Bernardo de Balbuena", Études de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire, D'Heur, Jean marie et Nicoletta Cherubini eds, Gedit, Tournai, 1980, pp.597-601.

<sup>55</sup>- Véase "Anmerkungen zu El Bernardo (Libro Nono) von Bernardo de Balbuena", Aureum Saeculum Hispanum: Beitrage zu Texten des Siglo de Oro, Wiesbaden, Steiner, 1983, XXII, pp.117-123.

## Capítulo I: El Bernardo como texto literario.

### 1.1- La poética de lo maravilloso.

Balbuena es un escritor muy preocupado por la forma artística. El prólogo a su poema es un auténtico ensayo de crítica literaria que contiene la exposición de su teoría épica siguiendo los preceptos aristotélicos.

Antes de iniciar el análisis de su prefacio, es preciso subrayar la enorme importancia que la divulgación de la Poética tuvo entre los tratadistas italianos y españoles. Fueron ellos los que, interpretándola y reformulándola, elaboraron la teoría poética de los siglos XVI y XVII.

#### Varia fortuna de la "Poética"

La Poética, a pesar de su brevedad, sus contradicciones internas, su dispersión, sus sobrentendidos y sus ausencias, es un libro que ha influido bastante en siglos posteriores.<sup>1</sup> Se trata de una obra que va de lo general a lo particular y aborda la historia de la poesía, su comparación con las otras artes, la comedia, la lírica disuelta en música, etc., pero su principal atención recae en la tragedia y en la épica, de las cuales incluye definiciones,

---

<sup>1</sup>(1)- Véase Alfonso Reyes, "La crítica en la Edad Ateniense", en Obras completas, México, FCE, 1961, tomo XIII.

clasificaciones, preceptos, problemas, etc. En ocasiones, las definiciones son vagas y han de sacarse del contexto, pero, en general, propone una serie de reglas fijadas a partir de ejemplos de obras clásicas (Iliada, Odisea, Edipo, Antígona, Ifigenia) que pueden servir a poetas y dramaturgos para que "la obra poética resulte bella".

El concepto de la poética como disciplina autónoma se pierde en Occidente durante un millar de años y resurge en 1150, en el tratado De divisione philosophiae de Domingo Gundisalvo, quien la retoma de la tradición islámica.<sup>2</sup> En 1499, Hernán Núñez la utiliza como fuente en su comentario a las Trescientas de Mena.<sup>3</sup>

A partir de 1580 empezaron en España a proliferar las Poéticas y llegó a haber muchas más que Retóricas.

De la Poética, el concepto de Mimesis o imitación es el que más preocupó a los teóricos del XVI. Sánchez de las Brozas, El Brocense,<sup>4</sup> manifestó especial interés por el concepto retórico de imitación y no tenía por buen poeta al que no imitara a los antiguos. La fecha de 1580 fue también la de la publicación de El Arte Poética en Romance Castellano de Miguel Sánchez de Lima.

---

<sup>2</sup>- Véase Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, trad. de Antonio Alatorre, México, FCE, 1955, p.215.

<sup>3</sup>- Véase Karl Kohut, Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XVI y XVII, Madrid, CSIC, 1973.

<sup>4</sup> Véase José Almeida, "El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas. Siglo XVI", en Actas del sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto en julio de 1977, Canadá, 1980.

Fernando de Herrera desarrolla en los Comentarios a la obra de Garcilaso el concepto de imitación retórica; según él, "el poeta está obligado a recrear, pues no conviene que se haga una pura repetición de los modelos escogidos; es decir, el estudio de los autores clásicos sirve sólo como punto de partida para encontrar nuevos modos y formas de hermosura".<sup>5</sup>

Díaz Rengifo en su Arte poética española de 1592 interpreta la teoría imitativa de Aristóteles, pero sólo se limita al concepto de verosimilitud.

El concepto de Imitatio, del cual hablaremos más adelante, fue el que más problemas planteó a las doctrinas poéticas humanistas porque es el principio dominante de la creación literaria.

El auge de la Poética como ciencia autónoma libre de la gramática y de la métrica <sup>6</sup> se dio en Italia donde ya era conocida por los eruditos desde comienzos del siglo XVI. Hacia 1555 se habían unido los principios aristotélicos a los del Arte poética de Horacio, pero el comentario de Robortelli, In librum Aristotelis De Arte poetica explicationes, en 1548, dio pie a que se suscitaran más tratados, compendios y comentarios a la obra aristotélica. En Italia tuvo seis comentaristas además de autores como Tasso en sus

---

<sup>5</sup>- Ibid., p.41.

<sup>6</sup>- Esa fusión con la métrica la explica el mismo Aristóteles: El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegíacos, y a otros, épicos, no por causa de la imitación, sino indistintamente por causa de la métrica; y así acostumbra llamar poetas a los que den luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música.

Poética, introd. y trad. de Juan David García Bacca, México, UNAM, 1946, 1447 b.

Discorsi dell'arte poetica (1564) y Discorsi del poema eroico (1549), que se refirieron a la verosimilitud y a lo maravilloso.<sup>7</sup>

En España, la primera traducción de la Poética la hizo A. Das Seijas y Tovar en 1626; sin embargo, la Philosophía Antiqua Poética de A. López Pinciano ya había propagado las doctrinas del Estagirita desde 1596. A principios del siglo XVII, en 1616, Luis Alfonso de Carvallo publica El cisne de Apolo tomando como modelo a Aristóteles y a Platón. Al año siguiente apareció la obra de Francisco Cascales, Tablas poéticas, que es una fusión de la doctrina aristotélica con la horaciana.

Estas tres poéticas, presentadas en forma de debate entre dos o tres personajes que dialogan sobre la tragedia, la épica, la comedia y otros géneros menores, representan un gran avance en la interpretación y estudio de la teoría literaria grecorromana existente, esto es: las artes poéticas de Aristóteles y Horacio.

### La "Poética" y la épica colonial

Los siglos XVI y XVII son fecundos en poemas épicos tanto en Italia como en España y América. Desde la publicación de la primera parte de La Araucana en 1569, el género épico se desarrolla sorprendentemente. P. Piñero Ramírez <sup>8</sup> señala tres posibles factores

---

<sup>7</sup>- Citados por E.C. Riley en Teoría de la novela en Cervantes, trad. de Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1966, pp.17 y 26.

<sup>8</sup>- Véase "La épica Hispanoamericana colonial", en Historia de la literatura hispanoamericana. Epoca colonial, op. cit., p.161.

que influyeron en la confección de estos vastos poemas: la madurez que había adquirido la lengua, la importancia de la Poética de Aristóteles que daba las reglas para la composición de la epopeya y el descubrimiento y la conquista de América que expandieron el Imperio español y proporcionaron los temas heroicos de las grandes empresas y hazañas de los españoles al prolífero género que se estaba gestando.

Efectivamente, la épica gozaba de un lugar preferente en los géneros por encima de la tragedia. Era considerada la forma literaria más elevada. Los preceptistas del Siglo de Oro, cuyas discusiones estaban candentes, sentaron las bases técnicas de la epopeya inspirándose en la Poética de Aristóteles y la propia época de conquistas y gloria ofreció el material temático y procreó los héroes cuya fama se inmortalizaría en los cantos épicos.

Las opiniones de varios críticos coinciden en que los mejores poemas heroicos se crearon en el Nuevo Mundo:

Singular privilegio del pueblo americano el que en él hayan sido compuestas las principales epopeyas de nuestro Siglo de Oro; la histórica en Chile, la sagrada en el Perú, la novelesca y fantástica en México, Jamaica y Puerto Rico.<sup>9</sup>

Los principios de retórica y poética de Aristóteles llegaron en 1600 a bordo del navío La Trinidad amparados por una detallada lista de libros científicos, filosóficos, supersticiosos,

---

<sup>9</sup>- Véase Menéndez y Pelayo, Historia de la poesía hispanoamericana, Madrid, V. Suárez, 1911-1913.

de caballería, pastoriles y de autores prohibidos que una vez más burlaban las aduanas del Santo Oficio. Los clásicos, revividos por el pensamiento renacentista, viajaban desde Sevilla a san Juan de Ulúa para ilustrar y entretener a los espíritus elegidos de la Nueva España.<sup>10</sup> Entre las tan esperadas novelas de caballería, se filtraban con igual prestigio literario, los Orlandos de Ariosto y Boyardo, la Jerusalén liberada de Tasso y otras epopeyas de renombre.

Poca importancia tiene el que Ercilla, Hojeda y Balbuena, los tres poetas épicos más renombrados en el Nuevo Mundo, leyeran en América o en España la Poética y la épica italiana. Aunque afincados en las Indias, viajaban con frecuencia a su patria y en ella se publicaron sus poemas. Los tres fueron contemporáneos de los preceptistas y de otros autores de poesía épica y como tales, conocían las discusiones de los tratados teóricos. Sabían que la Poética servía de norte a todos ellos y dejaron una constancia muy clara en los prólogos o en las estrofas introductorias de sus cantos. Implícita o explícitamente, la letra de Aristóteles pesaba sobre el quehacer literario de estos autores de tal manera que, en ocasiones, les obligaba, a cambiar el esquema primigenio de sus obras. Los tres poemas, muy diferentes entre sí, le deben mucho al filósofo de Estagira.

---

<sup>10</sup>- Una descripción minuciosa de estos libros se encuentra en Irving A. Leonard, Los libros del conquistador, México, FCE, 1959, pp.245-254.

### La retorización de la poesía

Después de este recorrido histórico de la suerte de la Poética, me propongo ahora analizar el prólogo a El Bernardo, considerando los elementos retóricos que utiliza el autor para introducir al lector a su extensísimo poema épico.

Hasta antes de los estudios de Alberto Porqueras Mayo, el prólogo no se había tomado en cuenta como un género literario con autonomía propia. En su libro, El prólogo como género literario, Porqueras documenta la historia del prólogo desde el teatro latino de Plauto y Terencio en donde ya aparecía como tópico importante la captatio benevolentiae que permitía conseguir el contacto entre autor y espectadores. En la Edad Media, el prólogo cumplía una función de dedicatoria y se hacían algunas alusiones breves y poco densas sobre la obra a la que precedía. Su afán era bastante moralizador y didáctico. En el Renacimiento y el Barroco, el prólogo se convierte en un verdadero manifiesto literario, en un ensayo de preceptiva poética donde el autor expone sus teorías sobre un género en especial (en este caso, la épica), o en un vehículo doctrinal e ideológico.

Las poéticas citadas más arriba y los estudios de E.R Curtius y de Porqueras Mayo <sup>11</sup> constituyen la base de este análisis. Las

---

<sup>11</sup>- Citaré en adelante por las siguientes ediciones:  
 Horacio, Arte poética, UNAM, México, 1970.  
 Alonso López Pinciano, Philosophía antiqua poética, Madrid, Thomas Iunti, 1956.  
 Luis Alfonso de Carvalho, Cisne de Apolo, ed. de A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 tomos.  
 Francisco Cascales, Tablas poéticas, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

primeras porque polemizan los temas, candentes en la época, que Balbuena expone en su proemio. Los trabajos de Curtius y Porqueras porque me permiten seguir un estudio retórico del mismo.

Desde las primeras líneas, Balbuena defiende la publicación de su poema -creación de juventud- en una edad en la que ya no debería publicarlo por la gravedad de sus cargos eclesiásticos. Había una tendencia, heredada de la Edad Media y vigente en el Renacimiento, que consideraba a la poesía como un pasatiempo y obligaba al poeta a pedir excusas por dedicarse a tales frivolidades juveniles.<sup>12</sup> Balbuena no habla de los errores de juventud, como Soto de Rojas en Los rayos de Faetón<sup>13</sup>, sino que hace una sincera defensa de su tema para conseguir que la disposición del lector sea atenta, benévola y dócil<sup>14</sup>; de acuerdo con la preceptiva, cumple todos los fines del prólogo:

- promete que su poema será heroico y grave;
- propone sumaria y brevemente su acción;
- induce a odio al enemigo del héroe y señala las virtudes de

---

Alberto Porqueras Mayo, El prólogo como género literario, Madrid, CSIC, 1957.

-----, El prólogo en el Renacimiento español, Madrid, CSIC, 1965.

-----, El prólogo en el Manierismo y Barroco español, CSIC, Madrid, 1968.

<sup>12</sup>- Véase Riley, op. cit., p.139.

<sup>13</sup>- Citado por Porqueras, El prólogo como género..., op. cit., p.168.

<sup>14</sup>- Según el P. Salinas éste es uno de los fines del prólogo. Véase su Retórica en lengua castellana, en Elena Casas, La Retórica en España, Madrid, Editora Nacional, 1980, p.61.

éste.<sup>15</sup>

Balbuena obedece en su prefacio uno de los tópicos estudiados por Curtius en "La tónica del exordio"<sup>16</sup> :se trata de la dedicatoria "para celebrar el real origen y descendencia de la excelentísima casa de Castro".<sup>17</sup> Antes del prólogo hay una extensa dedicatoria en donde se solicita protección y amparo a don Francisco Fernández de Castro y se agradecen los servicios prestados "a quien se debían los mayores de la tierra". En estas primeras líneas se reitera la dedicatoria y tal y como se promete en el prólogo, se realiza en el poema, ya que Balbuena logra hacer descender a sus mecenas de la familia del rey Alfonso.

El autor de la Grandeza mexicana no cae en uno de los vicios que señala Cascales en su poética: "No prometa mucho, ni tanto, que lo que se siguiere no corresponda con la promesa".<sup>18</sup>

El tema del lector se inicia con la metáfora del gusto y los sabores y se mantiene a lo largo del prólogo. Balbuena distingue dos tipos de lectores: "el vulgo y la generalidad del pueblo" y "los doctos". Aunque el prefacio no va dirigido especialmente a ninguno de ellos, Balbuena enfrenta el tema del vulgo con

---

<sup>15</sup>- Estas son algunas de las premisas que Cascales señala en sus Tablas poéticas como fines del proemio, op. cit., pp.137-138.

<sup>16</sup>- Op. cit., p.132

<sup>17</sup>- Balbuena, op. cit., línea 9. He numerado las líneas del prólogo para su fácil localización. En adelante aparecerán en el texto.

<sup>18</sup>- Op. cit., p.142.

discreción. No así en el poema donde los convierte en fieras que suben al Parnaso y los hace luchar contra Bernardo. En el prólogo, se refiere a él como expresión de pluralidad o bien concibe a un lector ecléctico: "al gusto más tibio y helado", y le reconoce el saber apreciar el deleite de la fábula. Porqueras <sup>19</sup> afirma que desde los tiempos clásicos de Horacio (odi vulgum mundi) ya el vulgo era despreciado por los autores <sup>20</sup> y era objeto de ataques; sin embargo, el lector discreto no tenía por qué sentirse aludido si se consideraba por encima de la multitud.

Mateo Alemán, por ejemplo, dedica en su Guzmán de Alfarache un prólogo invectivo al vulgo y otro, amable, al "discreto lector", cuya alabanza y amparo es lo único que le interesa. Carballo en la Advertencia dedica su Cisne de Apolo:

No para vs. ms. pues sus obras muestran ser escusada, sino para satisfacer al ignorante vulgo, con quien tan mal acreditados están los poetas que sus obras juzgan por locuras y vanidades, sin traça ni concierto, libres de toda regla y limitación, y por llevar este fin de sacarle de tal ceguera y darle a entender que ay orden y concierto en esto [...]<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup>- El prólogo en el Manierismo..., op. cit., p.17.

<sup>20</sup>- Sanford Shepard aduce varios ejemplos sobre la opinión de la incapacidad del pueblo para comprender los versos y cita, entre otros, a Carrillo y Sotomayor quien dice en su Libro de erudición poética:

Engañóse por cierto quien entiende los trabajos de la Poesía haber nacido para el vulgo.

Véase El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1962, p.207.

<sup>21</sup>- Op. cit., p.23.

Balbuena no ataca directamente al vulgo ni lo califica de "ignorante" y "ciego" como Carballo, pero sí distingue a los "versados en letras humanas" -para los que sería inútil repetir- de la "generalidad del pueblo". Se vale además de una ironía muy aguda mediante la cual logra interesar al vulgo en la poesía, para luego quitarle toda sensibilidad afirmando que sólo puede captar lo esencial del contenido. Esta ambigüedad de Balbuena a la hora de juzgar al vulgo se refleja igualmente en las expresiones: "quise servirles el plato con salsa a los unos y a los otros", es decir, a los doctos y al vulgo. Se invierte aquí el orden del principio: vulgo y doctos.

En la línea 55 se refiere al vulgo como "algunos del número primero" contra los que se defiende por si acaso ya le han hecho cargo de que eligió para su tema una ficción y no una obra verdadera. En esta ocasión sí respeta el orden del principio.

Una "manera" de Balbuena es explicar la confección del prólogo y del poema dentro del mismo prólogo, proporcionando con delicadeza sus fuentes al lector: la Retórica y la Poética de Aristóteles. Efectivamente, los preceptos que dice observar en su poema son una auténtica apología de Aristóteles y sobre todo, de la Poética. La teoría épica aristotélica está casi literalmente transcrita en este prefacio.

Porqueras <sup>22</sup> informa que era muy común contar anécdotas al lector dentro de los prólogos. Balbuena habla, por ejemplo, de la tardanza para la publicación de su poema, el cual "pudiera haber

---

<sup>22</sup>- Véase El prólogo en el Manierismo..., op. cit., p.11.

salido a dar cuenta de sí muchos años ha, pues de diez que se le concedieron de privilegio, son ya pasados más de los seis, y poco menos de veinte que se acabó, aunque no de perfeccionar". (Líns. 27-29).

Con esta información se demuestra que el prólogo es, en realidad, un epílogo, puesto que se escribió muchos años después de terminado el poema. Se trata del epílogo escrito desde la madurez a un trabajo de juventud que se intenta pasar por el tamiz aristotélico de cómo debe ser una obra épica.

Otro tópico del exordio es que "el que posee conocimientos debe divulgarlos" <sup>23</sup> y Balbuena es consciente de que sus conocimientos "para algo podrían ser buenos, supuesto que el dejarlos perder y olvidar no era provecho para nada". (Lín.33).

El tópico de "amigos me han animado"<sup>24</sup>, tan frecuente en el mundo prologuístico, aparece aquí con la afectada modestia de que "por gusto y consejo de personas que le tienen bueno" se pudieron rescatar esos trabajos de juventud. Esta falsa modestia podría relacionarse con las primeras líneas en las que alude a la publicación del libro y a sus cargos eclesiásticos. Y hablo de afectada modestia porque creo que Balbuena deseaba la publicación de su obra; de lo contrario, no habría contado los años que llevaba en trámite su publicación ni habría mencionado en la dedicatoria "las dificultades con que de ordinario caminan las cosas que van

---

<sup>23</sup>- Véase Curtius, op. cit., p.133.

<sup>24</sup>- Véase Porqueras, El prólogo en el Renacimiento..., op. cit., p.8.

sobre diligencia de cuidados ajenos". Hasta tal punto se demoró la publicación de su obra, que se vio obligado a hacer dos dedicatorias: una "al excelentísimo don Pedro Fernández de Castro, que está en el cielo" y otra a su hermano y sucesor, don Francisco Fernández de Castro, quien sí estaba vivo entonces.

### Siempre imitadores fueron buenos

Uno de los temas aristotélicos que más polémica causó entre los preceptistas de los siglos XVI y XVII es el de la "imitación". Se trata del principio fundamental en el que se funda la Poética y que dejó una profunda huella entre los escritores épicos y los teóricos de la poesía. A partir de la definición de la "imitación", surgen todos los demás conceptos necesarios para la reflexión y el debate en torno a la épica: historia, ficción, invención, verosimilitud.

Según Aristóteles, la "imitación", dependiendo de sus medios, objetos y modos de hacerla determina los diferentes géneros. La definición de la poesía épica está concebida desde el punto de vista de la tragedia: "Homero y Sófocles serían imitadores del mismo tipo, pues ambos reproducen imitando a los mejores [...]"<sup>25</sup>

López Pinciano, retomando a Aristóteles, afirma que si la épica no era más que "un montón de tragedias, es fuerza que ella siga a la tragedia en lo esencial de la definición".<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup>- Aristóteles, op. cit., 1448 a.

<sup>26</sup>- Op. cit., p.491.

Balbuena califica su poema heroico de "apurada tragedia" porque comprende que la definición de épica no es sino una paráfrasis del comentario sobre la tragedia. Así, expresa que lo que él escribe "ha de ser imitación de acción humana en alguna persona grave" (Lín. 66).

Creo que es preciso aclarar lo que este concepto de "imitación" significaba en los siglos XVI y XVII. Hacia 1530, Giulio Camillo Delminio <sup>27</sup> escribió un tratado, Della Imitazione, en el que planteaba que muchos escritores, por temor al plagio o a la falta de originalidad, olvidaban que la obra no sólo se debía al presente o al futuro sino también al pasado del cual se enriquecía. Además de que imitar a los autores del pasado suponía la recopilación de bellezas dispersas, recogidas por el modelo imitable. <sup>28</sup>

Cascales anota que imitar no quería decir copiar, sino seguir el modelo de los clásicos o de autores recientes, considerados ya clásicos. Por ejemplo, Petrarca para la poesía europea, Garcilaso para la española y Tasso para la épica eran dignos de imitación. Balbuena propone sus propios modelos: Homero, de los clásicos y Boiardo, de los recientes. De la epopeya antigua obtiene los

---

<sup>27</sup>- Citado por García Berrio en Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento europeo, Madrid, Cupsa, 1977, p.151.

<sup>28</sup>- Me parece imprescindible esta reflexión para la teoría de la intertextualidad de la crítica actual. Leo Spitzer dice, por ejemplo, que "una obra literaria realmente grande se hará todavía más grande si la comparamos con sus modelos". Véase "Desarrollo de un método", en Estilo y estructura en la literatura española, Barcelona, Crítica, 1980, p.50.

modelos de sus personajes: Agamenón para el rey casto, Aquiles para Bernardo, Héctor para Roldán, etc., y de los autores recientes, la maquinaria de la fábula: "los encantamientos de Orlando". Aristóteles también se valía de los personajes de la epopeya y sus acciones para ilustrar las reglas de sus tratados y los proponía como modelos para los futuros poetas. Horacio además añade cómo deben ser los caracteres de los héroes representados:

Si quizás representas al célebre Aquiles  
 sea incansable, iracundo, inexorable, violento  
 niegue que nazcan derechos para él,  
 todo fíe a las armas.  
 Sea Medea feroz e invicta, lúgubre Ino,  
 pérfido Ixión, Io errante, sombrío Orestes.<sup>29</sup>

Así pues, en la teoría poética de los siglos XVI y XVII se recomendaba a los escritores -tal y como Aristóteles y Horacio lo habían hecho en su época- imitar los modelos como requisitos indispensables para la formación de su estilo. Riley<sup>30</sup> dice que se les pedía también que intentaran mejorar sus modelos e imitaran sólo lo que fuera muy bueno, aunque el poeta debía tener su genio creador.

Respecto al modelo de los héroes, en Balbuena hay un intento de mezclar la epopeya antigua con los poemas caballerescos italianos. Por una parte, sigue el ejemplo de los antiguos imitando a los héroes de la Iliada; por otra, a los de los poemas de Boiardo

---

<sup>29</sup>- Véase Arte poética, 120.

<sup>30</sup>- Op. cit., p.108.

y Ariosto que ya habían hecho de sus héroes una mezcla de los de las canciones de gesta del ciclo carolingio con los de las novelas caballerescas del ciclo bretón.

El Bernardo recrea los tiempos antiguos, la Edad Media, la Reconquista, la Conquista y Colonización de América, etc., y por tanto, se reúnen en el poema combates épicos, aventuras caballerescas, novelas moriscas, de corsarios, de pastores, viajes fabulosos al nuevo continente. En esta amalgama de imitaciones de los diferentes géneros, Balbuena y López Pinciano están en desacuerdo; éste propone distinguir la épica de los libros de caballerías, los cuales "aunque son graves en cuanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas [...] que ni tienen verisimilitud, ni doctrina, ni aun estilo grave".<sup>31</sup>

Pinciano juzga los libros de caballerías como "fábulas de ficción pura" a diferencia de las épicas que "sobre una verdad fabrican mil ficciones[...] las cuales siempre se fundan en alguna historia".<sup>32</sup>

En cuanto al tema de la historia, muy debatido en esas poéticas, Balbuena se aparta de las reglas. Menciona primero a los historiadores españoles, quienes tienen por incierta la Victoria de Roncesvalles. Justifica luego la palabra "imitación", de la que "se excluye la historia verdadera, que no es sugeto de poesía, que ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa". (Líns. 67-68).

---

<sup>31</sup>- Op. cit, p.468.

<sup>32</sup>- Ibid., p.168.

El autor de El Bernardo concede mucha importancia al libre juego de la imaginación y se acerca más a la literatura que a la historia. El propósito mismo de su obra confirma esta separación de la historia: "que cuanto menos tuvieren de historia y más de invención verisímil, tanto más se habrá llegado a la perfección que le deseo". (Líns. 78-79).

Balbuena recurre a la citatio (muy común en los prólogos) de autoridades consagradas como Lucano y Herodoto para exponer su alegato de la poesía frente a la historia y parafrasea de Aristóteles la idea de que la historia no es poesía aunque esté escrita en verso y que Herodoto y Lucano no son poetas porque escribieran en verso, puesto que el fin de la poesía no es el metro sino la "imitación". Este tema acerca de si la esencia de la poesía radicaba en la "imitación" o en el hecho de estar escrita en verso fue también tratado por Pinciano y Cascales. El último dice que: "El poeta tiene su etymología de la imitación, en la qual consiste toda la excelencia de la poesía; y no del verso, el qual es una cosa menos principal y más perteneciente al ornato".<sup>33</sup> (Cascales, 1975, p.34).

La "imitación" no sólo fue un concepto que sirvió para la definición de la esencia de la poesía, la polémica también se desarrolló en torno a las funciones de la misma. Como la poesía debe producir deleite en el que la aprecia, Aristóteles derivó del

---

<sup>33</sup>- Véase Cascales, op. cit., p.34.

concepto de "imitación", la experiencia del placer.<sup>34</sup> En este momento, hay que traer a colación el tema del delectare horaciano:

o aprovechar quieren o deleitar los poetas  
o a un tiempo decir cosas gratas y a la vida adecuadas.  
Cualquier cosa prescribieres, sé breve, a fin que tus dichos  
perciban ánimos dóciles y retengan fieles.<sup>35</sup>

Balbuena insiste mucho en el deleite a lo largo del prólogo. Habla del "deleite de la fábula", de la "fábula deleitosa", "el deleite del artificio", "el deleite en lo por venir", "añadir a la fábula más deleite", "de la imitación poética la mayor porción de su fin es el deleite", "lo principal de su deleite le naciese de la compasión", "se deleita el gusto", "el deleite de la fábula y sus colores retóricos", "la vena del deleite", etc. Como se observa, son muchas alusiones al deleite si se consideran las tres páginas que ocupa el prólogo.

El tema del deleite como único fin de la poesía provocó muchas polémicas. Horacio pensaba que al lector o al oyente no sólo hay que agradarlo sino también amonestarle y junto a lo dulce debe estar lo útil. Balbuena pondera bastante más el deleite como fin, pero no olvida la utilidad moral para instruir al lector.

---

<sup>34</sup>- "ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; y en que todos se complacen en las reproducciones imitativas", Aristóteles, Poética, op. cit., 1448 b,4.

<sup>35</sup>- Horacio, op. cit., 335.

Se consigue el deleite con la brevedad de la fábula. Aristóteles, Horacio, Pinciano y Balbuena citan la brevedad de la acción para lograr el deleite perturbando los ánimos del lector con el miedo y la compasión.

Menéndez y Pelayo <sup>36</sup> piensa que la Poética tiene dos deleites: el que se obtiene de la "imitación" y el que puede nacer de la doctrina que se inculca. Utilidad y placer son pues los fines de la poesía porque se puede imitar con doctrina para deleitar o con deleite para enseñar. Balbuena, en cambio, realza "la mayor porción" de deleite para enseñar, como fin de la poesía.

Riley <sup>37</sup> opina que en la época de la Contrarreforma se dio más valor a la función didáctica de la poesía. Los tratadistas italianos tenían posturas muy variadas: Escalígero decía que el poeta debía enseñar deleitando; Castelvetro, sin embargo, pensaba que su misión era proporcionar placer y entretenimiento; Piccolomini insistía más en la función doctrinal y Tasso admitía que la poesía debía ser útil y agradable a la vez.

Balbuena tiene muy presentes las exigencias del lector y pienso que su objetivo se inclina más hacia la línea imaginativa de la literatura, y por eso, procura proporcionar más deleite que

---

<sup>36</sup>- Véase Historia de las ideas estéticas en España, vol. II, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1943, p.225.

<sup>37</sup> op. cit., p.137.

doctrina.<sup>38</sup> Además de que -como anota García Berrio- ese constante anuncio que se le hace al lector del delectare era un instrumento para la captatio benevolentiae.

### El "artista de fábulas"

Para Aristóteles la fábula<sup>39</sup> es la reproducción imitativa de la acción, y sus seguidores la reconocen como el alma de la poesía, mientras que el cuerpo sería el lenguaje que es la materia con la que se imita. López Pinciano, explicando a Aristóteles, afirma que la fábula no es la obra misma, sino la imitación que se hace de ella. La fábula puede ser verdadera o fingida según se base en la historia o no.

Carballo<sup>40</sup> diferencia las tareas del poeta a la hora de escribir su fábula: Inventio, Dispositio y Locutio. Con la Inventio se busca la materia que ha de tratarse. Balbuena nos explica en su prefacio que trabajó en "hallar una que sirviendo de fundamento a mi poema, en sí misma, fuese breve, admirable y de varón famoso". (Líns. 38-39).

---

<sup>38</sup>- Véase, más abajo, lo que Balbuena opina de la utilidad y doctrina en el apartado de la alegoría.

<sup>39</sup>-Es necesario aclarar que en tres ediciones diferentes de la Poética, a la parte más importante de la acción se le llama: "fábula", "mito" y "trama". La edición que yo manejo utiliza "trama", pero yo he preferido hablar de "fábula" porque así la traducen Balbuena y los preceptistas de su época.

<sup>40</sup>- Op. cit., p.51.

Encontró la del español Bernardo del Carpio que reunía los requisitos aristotélicos: breve en su discurso, admirable y noble. Luego Balbuena continúa con la acción, la Victoria de Roncesvalles, ya que no es competencia del poeta narrar toda la vida del héroe desde el principio al fin (tarea del historiador) sino que ha de basarse en uno de sus mejores hechos de armas o en: "alguna cosa insigne y muy vezina a la acción. Assí començó Eneas de la tempestad que fue vezina a la primera parte de la acción que era la partida de Troya".<sup>41</sup>

La Dispositio sería el método, es decir, el orden con que se dispone lo inventado y Balbuena elige -siguiendo a Horacio- el método in medias res en lugar de ab ovo

Ni el retorno de Diomedes desde que muere Meleagro, ni la guerra troyana comienza desde el huevo gemelo; siempre se apresura hasta el meollo y arrebatada al oyente/ en medio de los hechos, no de otro modo que conocidos.<sup>42</sup>

Balbuena utiliza el método in medias res para explicar nuevamente las funciones del poeta y del historiador según la manera de narrar. Así, el historiador debe empezar por los "huevos de Leda" y debe contar desde el nacimiento, crianza, educación del héroe, es decir, debe seguir naturalmente la vida (éste sería el método histórico), mientras que el poeta debe relatar artificialmente de acuerdo al método poético. El artificio constituye, para Balbuena, la superioridad del poeta sobre el

---

<sup>41</sup>- Véase Pinciano, op. cit., p.210.

<sup>42</sup>- Horacio, op. cit., 145.

historiador. Este se encuentra con los hechos dispuestos según el orden natural, y el artificio, por el contrario, supone una novedad que provoca admiración en el lector.

Balbuena hace además una concesión "al receloso gusto del lector" para que no se canse con la prolijidad y presenta al héroe ya criado, porque, como dice Pinciano, los principios (de la vida del héroe) son "condenados también mucho en la retórica, y con mucha razón: de do se verá el yerro que antes diximos de los que traen en la acción un niño en faxas, que ha de ser principal autor della".<sup>43</sup>

Una nueva "maniera" se entrevé en la exposición que Balbuena hace de su método: explicita sus propios juegos literarios para lograr la inquietud y ansiedad del lector. Comienza el relato cuando ya Bernardo es un joven valeroso y, de este modo, el lector desea saber el principio, que está más cerca del final. Este ardid del que se vale Balbuena para la exposición de su material está casi literalmente copiado de una de las reglas del Pinciano:

Y es assí, que començando el poeta del medio de la acción, va el oyente desseoso de encontrar con el principio: en el qual se halla al medio libro, y que aviendo passado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado. <sup>44</sup>

Para la estructura de la fábula, Balbuena propone el modelo aristotélico en la manera de engarzar los episodios aledaños

---

<sup>43</sup>- Véase Pinciano, op. cit., p.210.

<sup>44</sup>- Ibid., p.484.

y en el nudo de la acción principal. Dice Aristóteles que en la epopeya se pueden desarrollar varias partes de la acción que, bien relacionadas, contribuyen a la grandeza del poema y procuran "la distracción de los oyentes y variedad en desiguales episodios, que la presta saciedad de lo uniforme hace fracasar las tragedias". <sup>45</sup>

Cuando alude al suspenso en el entramado de los episodios, Balbuena se separa de Cascales. El autor de El Bernardo afirma que se debe de crear suspenso en el lector dejándolo en "lo más apretado del nudo, y donde el deseo queda más violentado, y el deleite más empeñado en lo por venir" (Líns. 124-125), Cascales, por el contrario, piensa que el poeta épico

no concede que comenzada una batalla, o levantada una tormenta, o otra cualquier cosa, en lo mejor se interrompa, y quando más se espera el fin, se dexa para tratar otra hazienda, la qual passe entre otras personas, y en otro lugar en el mismo espacio de tiempo, sin tener consideración a lo que el tiempo rehúsa y el deseo que dexa en los ánimos de los oyentes, más enfadoso que deleitable. Porque según razón, ninguno se puede holgar que le corten el hilo de la historia quando más gusta della, ni tengo por verdadero el crecer en esso más la atención, antes se pierde y se quita. Porque el corazón se enciende en el desseo de entender el fin, no quando se dexa la acción comenzada por otra, sino quando por muchos accidentes que sobrevienen a la misma materia se dilata la execución del caso. <sup>46</sup>

---

<sup>45</sup>- Véase Aristóteles, op. cit., 1459 a, 24.

<sup>46</sup>- Véase Cascales, op. cit., pp. 153-154.

Este es justamente uno de los principales problemas de El Bernardo, sus episodios se olvidan con facilidad debido a la longitud y a la proliferación de los mismos. Balbuena acomoda la mezcla confusa de personajes y sucesos de su vasto poema a las teorías aristotélicas, las cuales concedían a los episodios una función ornamental con el propósito de realzar la grandeza de la obra. Es preciso recordar que a la épica se le permitía desarrollar simultáneamente muchas partes de la acción.

Una vez expuesto lo concerniente a la acción principal y a los episodios que se le adhieren, Balbuena apela a los recursos retóricos: la enumeratio y la laudatio con el objeto de esbozar una suerte de índice de lo que va a tratarse detalladamente en el poema:

lo más florido de las antigüedades y nobleza de España, descripciones de lugares, montes, ríos y fuentes, castillos y palacios suntuosos con una casi universal geografía del mundo. (Líns. 116-120).

Shepard <sup>47</sup> sostiene que las obras de naturaleza amplia, como la épica, permiten abarcar todo el conocimiento humano y el saber de la época. Este alcance enciclopédico lleva implícito un principio estético que asocia lo bello con la influencia del saber en la obra. Balbuena llega incluso a hablar de astronomía en El Bernardo (una de las obras que se le atribuyen a Balbuena es La cosmografía universal), pero su conocimiento de la geografía es el

---

<sup>47</sup>- Op. cit., p.163.

que más se deja ver en la obra.

### La poética de lo maravilloso

Aristóteles establece una diferencia clave entre tragedia y épica. En la primera tiene cabida lo maravilloso, pero en la epopeya "por no ver con vista de ojos a los actores reales, es posible, y aun mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable".<sup>48</sup>

Lo maravilloso en el prólogo de Balbuena son "los portentos y asombros" que causen admiración al lector. Su modelo es Boiardo "y los que le han seguido" que "inventaron las hadas y los encantamientos de los magos". Balbuena contempla uno de los temas que también apasionó a los teóricos de su época. Cascales<sup>49</sup> expone que el concepto de admiración constituye el fin principal del poema épico y que si la antigua poesía tenía dioses celestiales, la moderna, ángeles y santos; si aquella oráculos y sibilas, ésta, nigromantes, hechiceras y a las Parcas. El autor de las Tablas poéticas establece la diferencia entre ambas poesías porque se debatía sobre si las cosas prodigiosas de la mitología pagana debían creerse o no. Aquí respondería Pinciano que conforme a aquellos tiempos, esos hechos eran creíbles porque pertenecían a su religión, pero deben excluirse de un poema moderno cuyo héroe sea cristiano. Por eso, Balbuena aclara que "conforme a nuestra

---

<sup>48</sup>- Véase Aristóteles, op. cit., 1560 a, 24.

<sup>49</sup>- Op. cit., p.155.

religión" ya fueron inventadas las hadas para levantar la fábula y hacerla admirable y, como Cascales y Pinciano, desecha a los "semideos" y "deidades de los antiguos". Shepard,<sup>50</sup> en cambio, opina que se trata de maravillas tradicionales que merecen el respeto de épocas posteriores.

Pinciano y Cascales han dedicado un considerable espacio en sus poéticas al tema de lo maravilloso: el primero dice que los poemas que no traen admiración son como "sueños fríos" y que según doctrina de Galeno: "La Poética, Musa entre otros ornamentos y arreos que tiene, el principal es el milagro y la maravilla, por lo qual parece que el poema que no es prodigioso no es de ningún ser".<sup>51</sup> Cascales informa sobre lo que suele hacer el poeta para engendrar maravilla: crear ficciones de cosas probables que creemos venir de la mano de Dios, disponer las cosas con galano artificio y la variedad también hace maravillosa a la poesía -y sobre todo a la épica- porque en ella tienen cabida los ángeles, demonios, adivinos, profetisas, descripciones de tierras, mares, monstruos, etc.<sup>52</sup>

Lo maravilloso planteaba también problemas a los preceptistas: uno de ellos era lograr su compatibilidad con la verosimilitud, porque la fábula, además de ser admirable, debía de ser verosímil. Aristóteles habla de lo verosímil en su Retórica y en su Poética. La esencia de lo verosímil radica en el oficio del poeta que no es

---

<sup>50</sup>- Op. cit., p.64.

<sup>51</sup>- Op. cit., p.192.

<sup>52</sup>- Op. cit., p.171.

"el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad".<sup>53</sup> Carballo <sup>54</sup> distingue dos clases de ficciones totalmente incompatibles: las verisímiles, cuentan algo que si no fue, al menos pudo ser o podrá ser, y las fabulosas, que ni sucedieron en la forma que se cuentan ni pueden suceder, y en estas últimas incluye los "Metamorfoseos" de Ovidio.

A partir de la mención que hace Aristóteles de la necesidad de incluir lo maravilloso en la épica, surgió precisamente esa difícil tarea de reconciliar lo maravilloso y "admirable" con la verosimilitud y creo que la respuesta la encontraron los mismos teóricos y Balbuena los siguió al tomar en cuenta la descripción de los hechos en tercera persona -que ya prescribía Aristóteles- y cuando recurrió al recurso de lo lejano <sup>55</sup> que se utilizaba para hacer de lo extraordinario algo susceptible de ser creído. Y de ahí la tendencia a situar a los héroes en países lejanos y exóticos. Gracias a las licencias que le permite la verosimilitud, Balbuena traslada a algunos personajes a América, continente fabuloso que acababa de descubrirse. Respecto al recurso de la tercera persona, Aristóteles había reglamentado que el poeta no debía decir muchas cosas sino más bien dejar actuar a sus personajes. Robertelli <sup>56</sup> señala que encomendar la narración a un tercero es un procedimiento

---

<sup>53</sup>- Véase Aristóteles, op. cit., 1451 b, 9.

<sup>54</sup>- Op. cit., p.81.

<sup>55</sup>- Véase Riley, op. cit., p.301.

<sup>56</sup>- Citado por Riley, Ibid., p.305.

muy útil para tratar lo sobrenatural y Balbuena sigue fielmente el precepto aristotélico proponiendo una difuminación del autor y, a la vez, la diferencia con el narrador para alcanzar una mayor verosimilitud y sobre todo, con el fin de contar las cosas más admirables. Preocupado por lograr la compatibilidad de la admiración con la verosimilitud, dice que

referidos estos casos por tercera persona, queda con todo lo admirable, y el autor no fuera de lo verisímil; porque si no lo es que Gravinia se convirtiese en árbol, y Estordián en gusano de seda, eslo, y muy posible, que aquellos cuentos por entonces anduviesen en las bocas de los hombres de aquel mundo, y los unos lo contasen a los otros debajo de aquella misma opinión que los oían.

(Líns. 132-136).

A pesar de que lo expuesto en el prólogo se cumpla para ciertas historias que se ponen en boca de otros narradores, Balbuena se introduce con frecuencia en la acción como el personaje-poeta al que se le ha adjudicado una misión en la vida: desencantar al héroe Bernardo con su pluma y dar a conocer al mundo sus hazañas para gloria de ambos.

Como se dijo anteriormente, uno de los fines que persigue Balbuena es conseguir el deleite del lector, lo cual sólo es posible si se mueven las pasiones de ánimo con la compasión y el miedo. Para ello, Aristóteles propone:

Puesto que la reproducción imitativa no lo es tan solo de acción completa sino de lo tremebundo y de lo miserando, y tremebundo y miserando no lo son

superlativamente cuando sobrevienen de manera inesperada, más que cuando por mutua conexión -que las cosas que de esta manera suceden causan mayor maravilla que si sucedieran natural o casualmente.<sup>57</sup>

No sólo las pasiones mueven el ánimo de los lectores. El "aprovechar" horaciano aparece junto al deleite para dejar instruido al lector gracias a la encubierta moralidad y alegoría. Esta última plantea en la Philosophía antigua poética un problema semejante al de la verosimilitud y su compatibilidad con lo maravilloso. Pinciano piensa que muchos poetas han escrito cosas prodigiosas fuera de toda verdad, por ejemplo:

Homero, quando en su Ulisea dize, que los bueyes del sol hechos pedaços y en los assadores bramavan al fuego? y en su Iliada, que el río Simoes peleava contra Aquiles: y que también Virgilio, quando dize que las naves de Eneas quemadas se convirtieron en ninphas? <sup>58</sup>

Uno de los interlocutores de Pinciano opina que gracias a la alegoría se pueden contar estos hechos y que para el vulgo esa religión de los antiguos era literalmente verdad, mientras que para los sabios tales hechos debían ser interpretados alegóricamente. Surge en este sentido otra pregunta semejante a la de la verosimilitud: ¿el sentido alegórico desvanece el recurso de lo maravilloso? Para el Pinciano sí, al menos entre los sabios.

Balbuena, en su prólogo, no le concede demasiado espacio al tema de la alegoría y se excusa ante el lector con indiferencia.

---

<sup>57</sup>- Op. cit., 1452 a, 9.

<sup>58</sup>- Op. cit., p.467.

### Una lección de estilística

El último párrafo del prólogo supone un auténtico avance estilístico en el que Balbuena se plantea el justo medio entre la excesiva y la escasa sonoridad. Tiene presentes las consonantes, asonantes y el número de sílabas, proeza extraordinaria si se toman en cuenta los cuarenta mil versos que componen su poema. Pierce opina que las últimas líneas sobre la versificación de El Bernardo

montrent bien que cet âge d'expérimentation rhétorique audacieuse et de renouvellement des termes de la composition poétique tenait pour normal ce qui incite notre propre époque à l'analyse critique et à la recherche de la vraie nature de la poésie. <sup>59</sup>

Todas las poéticas de la época de Balbuena consagran un capítulo a la Locutio o dicción, o a lo que Pinciano llamaba "el cuerpo de la fábula o el lenguaje". Carballo también concede mucha importancia al número de sílabas y sinalefas para la medida del verso. Cascales diferencia las clases de dicciones según el acento y propone que el verso heroico lo tenga en la sexta sílaba. Balbuena no se detiene en los acentos, pero sí en el número de dicciones de cada verso y los suyos oscilan entre cuatro el que menos y catorce el más largo.

---

<sup>59</sup>-Véase su artículo "L'allégorie poétique au XVIème siècle. Son évolution et son traitement par Bernardo de Balbuena", Bulletin Hispanique, vol. LIII, 3, (1950), p.202.

El prólogo a El Bernardo constituye un verdadero ensayo de crítica literaria en el que siguiendo los preceptos clásicos de Aristóteles y Horacio se expone una teoría fantástica de la epopeya en oposición a la histórica. Aunque breve -tres páginas-, toca los temas debatidos en las preceptivas de los siglos XVI y XVII, de las que se separa, en ocasiones, en temas como la superioridad del poeta frente al historiador o del deleite frente a la doctrina.

Este proemio acata perfectamente la tónica del exordio. Podría incluso decirse que guarda una doble estructura retórica ya que cumple los tópicos ordenadamente y, a la vez, como buen manierista, expone los recursos retóricos que siguió en la composición del poema. Se podría afirmar que es implícita y explícitamente retórico.

La captatio benevolentiae con su insistencia en evitar el fastidio del lector gracias al deleite, es tal vez el recurso más manido en estas líneas preliminares que contienen la teoría épica de Bernardo de Balbuena. En el poema, como veremos en seguida, Balbuena también interrumpe la acción, no sólo con el fin de provocar el suspenso sino para atraer la atención del lector.

1.2- Definición del texto. Donde se intenta un acercamiento al poema épico como texto literario, su temática, su estructura narrativa, su origen, etc.

1.2.1- ¿Qué es un poema épico-caballeresco?

El poema épico caballeresco es un género narrativo escrito en versos endecasílabos agrupados en la estrofa llamada octava real y que permite infinidad de posibilidades temáticas: rescata la mitología grecorromana e imita la epopeya clásica y la contemporánea italiana, pero también recrea el mundo de los caballeros medievales, sus amores y encantamientos, su voluntad de servicio y las constantes pruebas, llenas de maravillas, que el héroe debe superar individualmente. Los personajes y los hechos pueden ser reales, puesto que los argumentos se toman de los cantares medievales, sobre todo del ciclo carolingio, pero impregnados de otro espíritu. Lejos de la austeridad, la sobriedad y la grandeza épica de los héroes de los cantares de gesta, destinados a la sempiterna batalla, los italianos Boiardo y Ariosto infunden un nuevo brío a los héroes, los hacen enamorarse y los envuelven en una atmósfera maravillosa propia más de los caballeros de la novela bretona que de la épica carolingia. Los paladines de Carlomagno se transforman en las plumas de Boiardo y Ariosto en héroes artúricos que recorren una geografía del ultramundo que les depara toda clase de aventuras antes de la batalla final, a la que se le concede un mínimo espacio.

Para comprender el surgimiento del poema épico- caballeresco hay que tener en cuenta la imaginación europea de finales del siglo XV, XVI y comienzos del XVII, "que refleja una sociedad muy preocupada por la gloria tanto militar como espiritual".<sup>60</sup> La épica, en opinión de Pierce, es un vehículo típico de una civilización que está segura de sí misma y que posee creencias firmes, por tanto, presenta un mundo de estructura estable en que el héroe siempre es ayudado por fuerzas sobrenaturales al realizar sus empresas.

El poema épico-caballeresco o romanzo caballeresco, como se le llamó en Italia, surgió en Ferrara en la corte de la familia d'Este.<sup>61</sup> En medio de un ambiente afrancesado desde el punto de vista literario y del gusto figurativo, la corte de los Este era como una especie de corte de Borgoña. Ferrara era una ciudad feudal, de gusto gótico, franco-provenzal, que más tarde se vuelve de gusto humanístico, clásico. En un medio en el que la cortesía era un valor del gusto feudal imperante se podía dar muy bien el romanzo caballeresco. Se leían libros en francés, a pesar de la preferencia del humanismo por las obras clásicas. Así, Merlín, Tristán y Lancelot eran personajes favoritos de las lecturas de la corte estense. Los libros de caballería literalmente se devoraban

---

<sup>60</sup>- Véase Frank Pierce, La poesía épica ..., op. cit., p.17.

<sup>61</sup>- Algunas de las ideas reelaboradas aquí están tomadas de un curso que impartió el profesor de la Universidad de Florencia, Ricardo Bruscaagli en la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, titulado L'épica cavalleresca: Boiardo, Ariosto e Tasso. Marzo de 1992.

y destruían en las constantes lecturas en voz alta; no perduraban ni manuscritos ni impresos, porque estaban hechos para el entretenimiento oral. Se acababan en la venta, eran libros para ser consumidos no sacralizados.<sup>62</sup> Así, el romanzo-caballeresco, como la novela de caballerías, presentaba una estructura abierta debido a los intereses de continuación de los impresores. Entonces, era factible añadir personajes y preparar nuevas historias que otro autor podía retomar y acabar o bien seguir con las aventuras de los descendientes de los personajes principales.

Dado que el propósito básico era tener entretenido al público, el Orlando enamorado de Matteo M. Boiardo comienza describiendo una escena en la que alguien dentro del texto cuenta una historia como narrador explícito y se dirige a un público que escucha los relatos. Se trata de caballeros y señores de la corte que oyen las aventuras de los antiguos caballeros, y que están dispuestos a reencarnar los valores y virtudes de la cortesía bretona. Además se transporta la convención de oralidad al interior de la corte. Cada canto se construye como una sesión de lectura, aunque esta ficción se va eliminando paulatinamente en versiones posteriores. Turpino es la autoridad a la que se recurre, pero se trata de un juego literario porque sólo se le nombra para las acciones más increíbles.

---

<sup>62</sup>- Esta es la tesis que defiende Brusciagli para demostrar el nefasto destino editorial que tuvo el Orlando Enamorado: de la primera edición en dos libros no hay ninguna copia, sólo el contrato de imprenta; de las demás ediciones quedó una sola o bien ninguna. Actualmente no contamos con una edición crítica de este clásico italiano. Brusciagli tiene una en preparación.

Ludovico Ariosto aunque retoma los hilos incompletos que había dejado Boiardo, hace un poema distinto e independiente. Para no citar su fuente, porque el público conoce bien las historias que él reelabora, se dirige a los oyentes con la fórmula "se le sapete voi". Ariosto hereda de Boiardo esta técnica de oralidad que le permite dirigirse a los oyentes explícitos en el texto, así capta su atención dentro del relato para cambiar el hilo del mismo y con el fin de reactivar la atención, con fórmulas como "lasciamo e torniamo", "torniar voglio", "voglio lasciare". Es pues un relato gobernado a capricho del autor a través de una técnica de interrupción: la historia que está contando se deja en suspenso para que la variedad de las cosas nuevas provoque el entretenimiento.

Ariosto se vale de tres metáforas para llevar a cabo su gama narrativa: la de la tela y los hilos del relato que se van dejando unos y entretejiendo otros; la de las diferencias tonales en la música que equivalen a una pluralidad de narraciones y personajes y la de la topografía con varios senderos.

La poética del poema épico caballeresco es, pues, una poética de la interrupción y el suspenso. Su construcción narrativa se forma con historias diversas que están continuamente entrelazadas y que están en función precisamente de ese carácter oral que permitía mantener al público atento y en espera de la siguiente sesión de lectura.

### 1.2.2- Problemas que plantea la narración en El Bernardo.

Esta técnica narrativa en la que la trama se manipula con frecuencia es la gran herencia que recibe El Bernardo de los Orlandos. En Balbuena se pierde la convención de oralidad, o sea el dirigirse a un público explícito dentro del texto. Nunca interpela, por ejemplo, a las damas, como lo hacía Ariosto, porque él ya no escribe para una corte sino para los lectores. Lo que sí ha heredado del Ariosto es la técnica de cortar las historias para provocar la variedad y de recomenzarlas en otros cantos. Así, el autor mantiene la función de contacto con el lector en ciertos versos; o en varias estrofas en las que dialoga con el destinatario anunciándole que va a interrumpir la historia que estaba contando y le presenta una nueva, de tal manera que puede dejar a los personajes dormidos o entrando a algún bosque en pos de una doncella o en ayuda de alguna dama necesitada. El autor suele truncar la acción diciendo que ya terminará el suceso para otra ocasión porque ahora debe dedicarse a otro personaje:

Al fin del bien humano es los extremos,  
 Y aunque en esto no hay duda, todavía  
 Contar quiero una historia, en que veremos  
 Con su extraña verdad clara la mía:  
 Todas las cosas que en el mundo vemos,  
 Cuantas se visten de la luz del día..."  
 Así Orlando empezó; mas yo a Bernardo  
 Mi pluma guío, y tuerzo el vuelo tardo;<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup>- A partir de aquí citaré en el texto indicando el libro y la estrofa a la que pertenezcan los versos: (VI, 75)

De esta manera, la narración se vuelve una suma de temas variados que exigen la máxima atención del lector, además como las historias son suspendidas constantemente, se corre el riesgo de perder el hilo. Este afán por construir una gran variedad de relatos que se entremezclan con la acción principal no es gratuito. Dichos relatos poseían una función ornamental ya que servían para realzar, amplificar y dar grandeza a la obra.<sup>64</sup> Hay una gama variada de historias trágicas y cómicas y una gran profusión de personajes que lo mismo son caballeros que reyes, corsarios, árabes o cristianos.

En el Libro I, por poner un solo ejemplo de interrupción, se deja al hada Alcina volando hacia el jardín de Morgana para pasar a contar la historia del padre de Bernardo, conde de Saldaña. Balbuena es consciente de esto y nos anuncia la maraña de historias en la que se convierte su poema:

La pluma vuelvo a la intrincada masa  
de historias que en aliento y son divino,  
como de un nuevo abril flores sin tasa,  
por este asunto brotan peregrino:  
después diré de la encantada casa  
la traza, el modo y fin de este camino;  
que de la historia aquí la grave suma,  
tras su vuelo arrebatada el de mi pluma.

(I, 67).

---

<sup>64</sup>- Véase Riley, op. cit., p.208.

En ocasiones, como ha empezado a narrar la vida del protagonista principal in medias res, se ve obligado a ir hacia atrás en el tiempo "donde, cogiendo/ el agua en su principio todo junto,/ con clara brevedad se entienda y vea/ cuanto aquí falta y el lector desea". (III, 178).

A veces no se pasa directamente de una historia a otra, dejando al lector en suspenso, sino que el autor dedica algunas estrofas en las que suele tratar el tema de su quehacer poético, el de la inspiración, etc. Así, por ejemplo, en el libro IV, hay una serie de octavas en donde su intento de narrar empresas tan importantes se compara con una pobre barquilla a merced de las olas y le pide a los dioses un buen viento para guiarla. Son constantes las estrofas, que podríamos llamar de enlace, en las que se invoca continuamente a la inspiración para retomar las historias detenidas en otro canto.

Algunos relatos se dejan en suspenso con el pretexto de un amanecer o un atardecer; a través de alguna imagen plástica, por ejemplo, la llegada de algún barco con tal personaje que viene adentro y del que debe hablar inmediatamente. Pero tal vez el recurso que más abunda en estas estrofas de enlace es la apelación al vuelo de su pluma para que se traslade a otro espacio y cuente una nueva aventura. Y, por último, si se trata de retomar alguna hazaña de Bernardo, entonces, en nombre de la fama, corta la historia entre manos.

La variedad de la fábula exige, además del autor narrador que se introduce frecuentemente en los versos, otras visiones que

narren las historias de lejanos países y de otros tiempos. Así, cualquier personaje puede ser narrador de los episodios aledaños a la acción principal, que siempre está a cargo de Balbuena. Teudonio, por ejemplo, es el narrador de la tragedia amorosa de Alancredo y Rosia y su único receptor es el conde de Saldaña. Teudonio es también el testigo y el narrador de la primera intervención de Bernardo en ayuda de su tío. Esta es la única ocasión en que un narrador distinto de Balbuena aborda la historia de Bernardo, tal vez porque el poeta ha empezado la acción principal in medias res, o sea, desde que Bernardo es armado caballero y comienza sus altas empresas de armas. La historia anterior, su nacimiento, cómo fue robado y educado en las armas por Orontes y su primera intervención guerrera, cuando se llamaba El Doncel de la Selva o El Doncel de la Montaña, Balbuena la pone entonces en boca de otro narrador.

Garilo es uno de los narradores que Balbuena presenta como traidor, sin escrúpulos y mentiroso; así, todo lo que cuenta son desatinadas e inverosímiles historias sobre corsarios, vientres de ballenas, etc. Malgesí y Tlascalan son también narradores, pero no de relatos de aventuras o de tragedias amorosas; son más bien cronistas de la geografía de Europa y América y de la historia de España y del pueblo azteca, respectivamente.

Bernardo no es un personaje narrador sino interlocutor de quienes cuentan historias para entretener en los largos caminos por mar y tierra. Bernardo es el destinatario explícito de la narración de la vida de Arcangélica, contada por Olfa, su doncella. Es

también el receptor de Orimandro quien narra la leyenda de Creta, los raptos de doncellas y sus sacrificios; de la historia mítica de Granada, de los relatos moriscos y de corsarios que recrea el naufrago Gundémaro, etc.

El otro personaje receptor de historias y no narrador es Ferragut. Como en las novelas de Chrétien de Troyes,<sup>65</sup> a la queste del protagonista se opone la de otro caballero y sirve para reflejar, con los intentos fallidos de este último, el valor del protagonista. Ferragut es como una sombra de Bernardo, pero nunca alcanza la gloria de éste. De Bernardo y Ferragut se cuentan sus hazañas, los dos vencen a gigantes, los dos se adentran en el bosque persiguiendo corzas o doncellas, ambos luchan con enemigos que se metamorfosean y consiguen grandes victorias, pero en cambio a ellos no se les concede el don en el arte de narrar, son simples escuchas de los relatos de la gente a la que socorren o a la que encuentran en sus caminos hacia la próxima aventura: Ferragut, que es un moro, es el destinatario perfectamente elegido por el autor para que oiga la historia de boca de Argina sobre las mártires Nunilo y Alodia -que también eran paganas- cuando entra al bosque a socorrer al marido de Argina. Esta introducción de un segundo héroe, conocido como "buscador paralelo", es un recurso narrativo que permite que se multipliquen "las posibilidades de encuentros y aventuras en la trama [...]".<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup>- Véase el papel de Galván en "El Caballero de la Carreta: temática y personajes", en Carlos García Gual, Lecturas y fantasías medievales, Madrid, Mondadori, 1990, pp.25-44.

<sup>66</sup>- Ibid., p.123.

La variedad de narradores sirve al poeta para introducir digresiones morales sobre temas importantes de El Bernardo, por ejemplo, el de la religión: Argina, hija de moro y cristiana noble, diserta en medio de su narración sobre la religión cristiana y ella misma se hace monja cuando muere su marido. Otro narrador es el paje Roselio, quien cuenta a su padre, el alcalde de Sansueña, una historia sobre los cautivos cristianos en Valencia, la huída del convento de los monjes y cien cristianos en dos barcos y la fundación de la capilla de san Vicente.

Balbuena para fundamentar el propósito de su escritura (Libro XVII) y en aras de la verosimilitud usa una modalidad de la narración enmarcada,<sup>67</sup> que es la ficción del hallazgo en un sepulcro de un cofre de oro en el que hay un libro que contiene "en graves versos una heroica historia" de Bernardo del Carpio. El libro va a dar de mano en mano hasta que un sabio se lo entrega a él porque existía la profecía de que al pasar los años, otro Bernardo habría de escribir sobre la fama del Bernardo olvidado. Esta ficción de la narración enmarcada es utilizada frecuentemente en las novelas de caballerías, por ejemplo, en la explicación que da Garci Rodríguez de Montalvo en el prólogo del Amadís (1508) acerca del texto de Las sergas de Esplandián que fue hallado en una tumba de piedra en una ermita de Constantinopla. En El Quijote se habla del hallazgo de unos pergaminos en letra gótica dentro de una

---

<sup>67</sup>- Véase Wolfgang Kaiser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1972, p.263.

caja de plomo en una ermita. <sup>68</sup> Esta es tal vez la más importante intromisión del autor en el poema, aunque no la única. Ahora bien, Balbuena no sólo interviene en el texto como autor, sino también como personaje llamado a escribir un libro cuya misión es desencantar al Bernardo del Carpio olvidado y devolverle la fama que merece. El autor en primera persona justifica la profecía diciendo que a su "humilde pluma" se le infundió un aliento divino para contar tan nobles empresas y así entretuvo su juventud añadiendo adornos para hacerla más rica y quitando lo que carecía de importancia.

El autor de El Bernardo y el personaje narrador del gran libro del héroe leonés no vacilan en intervenir cada vez que pueden en el poema y aquí Balbuena se separa bastante de los presupuestos de Aristóteles que prescribía que el poeta hablara lo menos posible de sí mismo. Balbuena, en cambio, suele deslizarse como personaje del libro que está escribiendo, sobre todo, entre las numerosas profecías donde se anuncian fama y grandeza al héroe y a la nación española, parangonándose con el mismo héroe gracias al tópico de las armas y las letras. Apolo le anuncia a Bernardo, después de que éste ha vencido a los monstruos en El Parnaso, que nacerá en Castilla una pluma que a sus hazañas "dará compendio y suma". Aquí el personaje narrador y su misión de escritura son nombrados por Apolo en tercera persona:

---

<sup>68</sup>- Citados por Francisco Márquez Villanueva en Fuentes literarias cervantinas, Madrid, Gredos, 1973, p.314.

Entonces volverá florido al mundo  
 tu nombre con el suyo renovado,  
 de los senos sacando del profundo  
 lo que de ti allí tiene escrito el hado:  
 tú serás el primero, él el segundo,  
 ambos de un mismo nombre y un cuidado:  
 tú en hacer con tu espada maravillas,  
 y él con su humilde pluma en escribillas. (XVII, 89).

Estas profecías permiten adelantar acontecimientos

o bien contar nuevas narraciones, como la del hada Iberia sobre las grandezas de España, las armas y escudos de nobles y la historia de sus reyes y traiciones. En esta ocasión, el autor no sólo habla de sí mismo sino también de su padre y de la profesión que ejercía en el Nuevo Mundo:

Otro, adonde se haga el sol dorado  
 cuando en la tierra ya no reverbera,  
 del gran sello imperial con la potencia  
 a Jalisco a fundar irá una audiencia. (XIX, 215).

En otra parte del poema, el personaje narrador se iguala con los otros personajes y pasa por las mismas aventuras que ellos: en el Libro XV es arrebatado por una diosa en un carro alado con grifos que lo invita a subir para enseñarle una senda en su escritura. Se dirige a él en segunda persona y le insta a que siga "la heroica grandeza comenzada". Después interviene él en primera persona sobre su vuelo, las cosas que vio y la gente que lo miraba. Una anécdota parecida es la del Libro XX en la que el poeta se halla esperando su musa cuando un águila le roba sus borradores y los esparce por el mundo.

En el libro XVI, Balbuena aprovecha el viaje de Malgesí para describir España y al llegar a su tierra no puede dejar de decir, haciendo uso del tópico de la falsa modestia, que en el valle de Javalón "un cisne nacerá de alas pequeñas,/ que, si el tiempo las llega a ser mayores,/ la fama hará dellas, por memoria/ del valor nuestro, una inmortal historia". (XVI, 148). En este caso es la voz del autor la que anuncia al futuro personaje narrador la fama del Del Carpio. En ese mismo viaje, cuando los tripulantes llegan a México, pasan por el volcán de Jala, a cuya luz - en la época en que ocupa el curato, no en el tiempo de la profecía ni en el del relato- el autor escribe los versos y no tiene ningún empacho en decir que estos partos felices de su imaginación y tantas guerras surgieron por sus ansias de fama.

### 1.2.3- Análisis de las alegorías de El Bernardo.

Las alegorías en El Bernardo han sido objeto de estudio por parte de los críticos de Balbuena. La discusión estriba en si la introducción de las alegorías había sido posterior al poema con el propósito de racionalizar un poco el derroche de fantasía o si realmente Balbuena era un moralizador que creía en los propósitos edificantes de la alegoría. Se hará en este apartado un balance de la crítica al respecto y se verá la función de la alegoría desde la Edad Media hasta Balbuena para poder dar una interpretación adecuada a las que se incluyen en El Bernardo.

Chevalier se basa en dos versos de la estrofa 314 del Libro I: "Dan la parlera Grecia en sus ficciones,/ y en sus

verdades las historias santas [...]" para afirmar que como Calderón y tantos otros, Balbuena creía "au sens allégorique de la mythologie et à la moralité des métamorphoses". <sup>69</sup>

Es un poco arriesgado afirmar que por dos versos Balbuena creyera en la alegoría, porque de hecho la única mención que hace en el prólogo es que la encubierta moralidad y alegoría que hay bajo el velo de la fábula dejen instruido al lector y creo que éste es uno más de los intentos de adecuar la teoría con la creación. Porqueras anota que "los grandes escritores españoles se han preocupado por cuestiones teóricas y han intentado una síntesis difícil entre lo que teóricamente decidieron hacer, y después, arrastrados por las secretas leyes de la creación, han hecho. De aquí que sus prólogos se hallan repletos de teorías a las que, a veces, no se sujetan en la práctica". <sup>70</sup>

J. Van Horne piensa que las alegorías de El Bernardo "Were possibly afterthoughts, not contemplated in the original plan of the books, but inserted when Balbuena felt that the dignity of his profession demanded them". <sup>71</sup>

En cambio, Frank Pierce demuestra que Balbuena pertenece a la tradición de los imitadores italianos y españoles de Ariosto que utilizaban la ficción para la exposición de la interpretación moral

---

<sup>69</sup>- Chevalier, op. cit., p.383.

<sup>70</sup>- Véase Temas y formas..., op. cit., p.106.

<sup>71</sup>- Véase J.Van Horne, "El Bernardo of Bernardo de Balbuena", op. cit., p.131.

o alegórica. Según Pierce, Balbuena trataba de racionalizar el exceso de fantasía y llegó incluso a inyectar a su poema "les intentions propres à l'épopée, genre qui jouit d'une glorieuse immunité de la part de tous les moralistes".<sup>72</sup>

Judy B. Mc Innis <sup>73</sup> señala que la imitación y la alegoría deben ir unidas para los fines del poema porque la imitación produce el deleite del lector y la alegoría lo instruye moralmente.

Para poder dar una exégesis adecuada de las alegorías implícitas y explícitas en el poema de Balbuena, hay que tomar en cuenta el proceso de moralización que, desde la Edad Media, sufrió la ficción. Porqueras Mayo ha trabajado en algunas de sus obras dicho proceso. <sup>74</sup> En su opinión, la poesía, ya en el Medioevo, había sido objeto de teorías contradictorias. La justificación de la poesía se hacía en la medida que estuviera sujeta a la teología y sólo podía existir como poesía divina o religiosa, ya que de otra forma sería ficción y, por tanto, mentira y al ser mentira era injustificable desde el punto de vista moral. Entonces para que la poesía pudiera

---

<sup>72</sup>- "L'allégorie poétique au XVIème siècle, Son évolution et son traitement par Bernardo de Balbuena", Bulletin Hispanique, tome LIII, 3 (1950), p.227.

<sup>73</sup>-Véase su artículo "Allegory, Mimesis, and the Italian Critical tradition in Alonso López Pinciano's Philosophía antiqua poética", Hispano Italic Studies, 1, (1976), p.19.

<sup>74</sup>- Véase A. Porqueras Mayo, "El problema de la verdad poética en la Edad de Oro", en Temas y formas de la literatura española, Madrid, Gredos, 1972, p.98.

circular libremente se inventó una categoría ideológica: la alegoría, que se puede definir como un

procedimiento retórico mediante el cual se expresa un pensamiento, traduciéndolo a imágenes poéticas, de tal suerte, que entre los elementos de la rama "real" y de la imaginativa, exista correspondencia. Ordinariamente, se parte de una comparación o de una metáfora. <sup>75</sup>

Según Lázaro Carreter el índice de densidad de la alegoría fue tan elevado en los siglos anteriores al Renacimiento, que "por fuerza debemos considerarla un procedimiento típicamente medieval". <sup>76</sup> San Agustín y san Isidoro de Sevilla <sup>77</sup> intentaban reducir las maravillas al orden natural y divino a través de la alegorización y la moralización. Así, los pigmeos eran símbolo de la humildad, los gigantes, del orgullo, etc. La mitología en la Edad Media también tendía a convertirse en filosofía moral, se explotaban las Metamorfosis de Ovidio "como una mina de verdades sagradas". <sup>78</sup> Se buscaba en dichas verdades un alimento moral y se estudiaban en

---

<sup>75</sup>- Véase F. Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1977.

<sup>76</sup>- Véase F. Lázaro Carreter, Estilo barroco y personalidad creadora, Madrid, Anaya, 1966, p.18.

<sup>77</sup>- Citados por Jacques Le Goff en Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval, Madrid, Taurus, 1983, p. 273.

<sup>78</sup>- Véase Jean Seznec, Los dioses de la antigüedad, Madrid, Taurus, 1980, p.4.

función del cristianismo. Los humanistas descubrieron, a la luz del Neoplatonismo, una doctrina religiosa en los mitos y a comienzos del XVI empiezan a proliferar "moralizaciones" de Ovidio en Italia y Francia que luego se extienden por toda Europa. En la segunda mitad del XVI "hay un retorno a la Alegoría considerada como antídoto moral de las representaciones mitológicas".<sup>79</sup> Charles Dejob explica adecuadamente cómo a partir de la Contrarreforma se favoreció la inclinación a la alegoría, que convierte a la mitología en filosofía, para escapar de las censuras. Pone además dos ejemplos: el de La Araucana, en la que el mismo Ercilla se prohíbe por escrúpulos las ficciones amorosas en la primera parte, publicada de 1569 a 1590; y el de Los Lusíadas, en la que Camoens no autocensura sus episodios amorosos, pero tampoco se permite la voluptuosidad y así "quand la déesse pour délasser un instant ses favoris, envoie au devant d'eux des nymphes qui ne fuient a leur approche que pour leur donner le plaisir de s'emparer d'elles", Camoens insinúa al final del relato que aquí hay una pintura de la gloria prometida a los héroes.<sup>80</sup> El lector queda con la impresión de que tal alegoría es una impostura, pero el autor es precavido ante sus posibles censores. Según Schevill, en Ovid and Renaissance in Spain "las interpretaciones alegóricas de los mitos [...] aparecen con frecuencia en forma de prólogos o apéndices que

---

<sup>79</sup>- Ibid., p.219.

<sup>80</sup>- Véase Charles Dejob, De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1975, pp.304-307.

probablemente nadie lee; simple precaución de cara a los censores que sin esto no habrían podido conceder el imprimatur".<sup>81</sup> Exactamente en forma de apéndice es como nos presenta Balbuena sus alegorías explícitas, las cuales no dudo en que sí se leyeran, pero probablemente no se creían, como veremos más adelante.

Al igual que Ariosto introducía sus cantos con proemios morales que comentaban la narración, Balbuena también coloca algunas estrofas dispersas en los cantos que tienen un claro propósito moralizador:

Son lo fino de amor los sinsabores  
 De un no se qué de cierta niñería,  
 Y las mezcladas penas con favores  
 El dulce riego que lo aumenta y cría:  
 Ni en el campo el verano es todo flores,  
 Ni en amor todo gusto y alegría;  
 Antes, mezclados gustos y disgustos,  
 Del suyo son los verdaderos gustos.

(VI, 8)

Pero donde verdaderamente se aprecia al Balbuena moralista es en el resumen en prosa que hay al final de cada Libro donde explica qué ha querido decir con tal acción o qué significa cada personaje. Estas claves descifradas por el autor, que aparecen bajo el rubro de Alegoría, serían explícitas, externas o como las ha llamado Pierce, "alegorías posttextuales", porque son el comentario final de cada canto. Jitrik las llama "metatextuales" y

---

<sup>81</sup>- Citado por Sez nec, op. cit., p. 223 en una nota a pie.

proviene de una interpretación que hace el autor.<sup>82</sup> Según Rojas Garcidueñas,<sup>83</sup> con estas alegorías, Balbuena pretende dar una dimensión trascendental, otro alcance distinto al atribuir a los personajes, al ambiente y a los sucesos un significado especial. En la primera de las alegorías explícitas se avisa al lector que el fin de la obra es la "moralidad y enseñanza de costumbres" y que se muestran "debajo de la dulzura del velo fabuloso, la doctrina y avisos convenientes a la virtud". Pero una vez más comprobamos un empecinado intento de congeniar la teoría con la práctica. Dice, por ejemplo, que las hadas significan los efectos y pasiones del ánimo sensitivo: Alcina, el apetito amoroso. En ningún momento del poema aparece Alcina enamorada, sólo se limita a viajar, a guiar al héroe o se metamorfosea para luego ayudarlo. Se necesita haber leído el Orlando furioso para saber que Alcina, como una nueva Circe, tuvo encantados en su jardín a algunos caballeros de Francia para su satisfacción amorosa, pero en El Bernardo esta significación no está en absoluto justificada.

Otras alegorías adolecen de una falta de relación entre el suceso y la cosa representada, por ejemplo, en la del Libro IV se dice que Angélica, arrebatada en un carro de fuego por Alcina, representa "el pensamiento amoroso de un amante, que volando navega

---

<sup>82</sup>- Véase el estudio introductorio que hace Noé Jitrik a una selección de pasajes de El Bernardo, op. cit., pp.25-26.

<sup>83</sup>- Op. cit., pp.167-168.

sin saber adónde, y jamás tiene hora de reposo".<sup>84</sup> Esta incoherencia provoca extrañeza en el lector, quien prefiere quedarse con la lectura literal, con "el velo fabuloso" del carro de oro con dragones que se lleva a Angélica por los aires. Igualmente en el navío de Malgesí -que como veremos es un claro pretexto para abarcar todos los conocimientos de la época en el poema, para mostrar la geografía, la cosmografía, las costumbres de los pueblos que atraviesa- Balbuena trata de figurar (en la alegoría del Libro XV) el alma contemplativa y en sus tres tripulantes el entendimiento, la memoria y la voluntad. Es cierto que en el viaje, Malgesí diserta sobre la pequeñez de las cosas, la humildad, la mudanza y la inconstancia de Fortuna, pero el lector sólo se queda con la sensación de haber recorrido un sinfín de lugares y de haber llegado incluso a suelo americano.

Los simbolismos más frecuentes en estos comentarios alegóricos suelen ser la mudanza de la felicidad, la inconstancia de Fortuna, lo transitorio de lo terrenal, el desengaño, la ambición, la pérdida de la ocasión, la hermosura y fuerza de la amistad, la poca duración del deleite, el vicio de la avaricia, el apetito de la venganza, los caminos de la virtud y el vicio, etc.

Hay otras alegorías internas o intratextuales que retóricamente se definen como "un sistema que establece una correspondencia entre imágenes poéticas y pensamientos y que, en su forma, son una imagen continuada o desarrollada constituida por una cadena o serie de símiles y en la cual no hay incompatibilidades semánticas ni

---

<sup>84</sup>- Balbuena, op. cit., p.186.

ruptura de la lógica expositiva" <sup>85</sup> Estas alegorías provienen de una tradición, cumplen en el texto una función didáctica y dependen de la interpretación o del provecho que de ellas saque el lector. Normalmente se presentan bajo una forma metaforizada: la descripción del castillo de la Fama "labrado entre la tierra, el cielo, el mar y el viento"; no tiene llaves ni candados pero sí ojos que vigilan en las atalayas y rumores que llenan los patios de huecas voces (II, 101-108); la del templo de la Inmortalidad; la de la fama del autor, simbolizada en el águila; el viaje alegórico del poeta hacia la fama en un carro alado con dos grifos con yugos de oro (XV, 13); la del león rojo con el que sueña Carlomagno y que es la alegoría de Bernardo del Carpio; la de las dos diosas del licor y la poma de oro que representan el engaño y el entendimiento, etc. Otras alegorías son presentadas de una manera satírica, como la que muestra al vulgo animalizado y vencido por Bernardo en el Parnaso.

Y otras, en fin, que son historias que sirven de entretenimiento en los caminos como la que Galirtos cuenta en el Libro X sobre Amor, Voluntad, Prudencia, Razón que no son sino alegorías del deleite y de lo poco que dura. Galirtos representa el deleite en un enano más pequeño que su propio escudero. Otro de estos relatos de entretenimiento, lo hace Orlando en el Libro XI cuando le contesta a Garilo la pregunta que le había hecho sobre Fortuna y, bajo la forma de una fábula, le cuenta cómo una serpiente lamiéndole le quitó el sentido, pero le concedió el don de oír hablar a las flores y a un árbol que le narró la historia de

---

<sup>85</sup>- Véase Jitrik, op. cit., pp.25-26.

Angélica y Medoro y él, furioso, lo destruye todo creyendo que el bosque está encantado. A través de la alegoría de la serpiente, Balbuena introduce el recuerdo de la locura de Orlando en una especie de diálogo con Ariosto, porque en El Bernardo se cuenta algo nuevo, omitido en el Furioso, es decir el tiempo que Orlando estuvo peregrinando por los bosques y las fabulosas historias que tuvo ocasión de oír, como la que le contó el ruiseñor, teñida con los colores del cuento maravilloso, sobre la fortuna de Rustaquio Abdelmón, hijo de un ollero pobre, que encontró en un pozo un tesoro, trató de venderlo y lo llevaron preso, pero por su buena estrella llegó a ser Miramamolín de Libia. Un ejemplo más de la inconstancia de Fortuna, constante temática tanto en la alegoría poética o implícita como en las comentadas en prosa: el ruiseñor antes preso, ahora es libre y Rustaquio de simple ollero llega a rey y alcanza la cumbre de la rueda "de aquel soberbio monstruo de fortuna".

Estas escasas alegorías intratextuales son perfectamente creíbles y se inscriben en la tradición de cubrir la ficción con la enseñanza, pero las metatextuales, a mi parecer, fueron colocadas mucho después de acabado su poema, para justificar, como en el prólogo, sus entretenimientos de juventud desde la óptica de su posición de eclesiástico.

Es muy importante considerar aquí el contexto colonial en el que Balbuena vivió, concibió y creó su obra poética. Irving A. Leonard da cuenta de los libros escritos en la colonia y El Bernardo parece perfectamente encajar en " los perniciosos libros

de caballería" o en "los libros de mentiras y vanidades" que tan populares fueron en la época. Como veremos en el corpus, por los versos de este poema desfilan magos, hadas, dragones, anillos mágicos y miles de encantamientos. Ese mundo extraterreno donde se mueven Amadises, Palmerines y Bernardos debe tener su otra cara: la alegoría. Balbuena además participa profundamente de la cultura de su tiempo. Su vocación poética empezó a despertar en los certámenes literarios que se celebraban en la capital de la Nueva España, donde obtuvo varios premios y se dio a conocer:

de los prelados, dignidades, damas, hidalgos, de la nobleza toda, del virrey y de la corte, en fin, bajo las miradas y comentarios de todo lo que era el mundo oficial, eclesiástico y cortesano de la primera ciudad de este hemisferio. <sup>86</sup>

En medio de ese ambiente y por el peso de su cargo eclesiástico, Balbuena no podía ignorar esa literatura prohibida, así se vio obligado a ligar las proezas de los personajes, el derroche de fantasía y el ambiente de fábula con una filosofía moral y, tal vez, por eso, colocó la interpretación alegórica al final de cada Canto. Esta interpretación es pensada posteriormente a la composición del poema, obra de juventud, y serviría para desviar al lector de ese mundo poco sólido tan presto a desmoronarse. Su esfuerzo, en mi opinión, fue vano tanto para un lector del XVII como actual, porque las alegorías son imposturas

---

<sup>86</sup>- Véase Rojas garcduñas, op. cit., p.19.

obligadas por el contexto cultural que le tocó vivir, pero no logran desvanecer el mundo maravilloso que presenta en su poema. Estoy de acuerdo en que, a pesar de su fracaso y su forzada adecuación de lo maravilloso con lo alegórico, Balbuena no podía eludir las alegorías, las digresiones moralizantes, los ejemplos a través de fábulas, etc., porque son elementos estructurantes de la épica culta y, como su modelo Ariosto, tenía que intercalarlos aquí y allá, en los finales de cada canto y en medio de los versos de tan vasto poema, en el que, justamente por su extensión y variedad, tenía cabida tanto la enseñanza como el entretenimiento.

## Capítulo II. Fuentes de lo maravilloso

El empleo de elementos maravillosos, como Balbuena afirma en su prólogo, está tomado del Boiardo, aunque, en buena medida también del Ariosto y, en general, de los romanzi de la épica italiana renacentista, que, a su vez, retomaban la tradición artúrica de las novelas de caballerías, llenas de encantamientos y aventuras prodigiosas recogidas de los cuentos maravillosos folclóricos. Además de estas fuentes, El Bernardo se nutre también de reminiscencias de la literatura clásica, de la mitología, etc.

En este apartado me propongo analizar tres asuntos:

2.1- La herencia greco-latina. Mitos de la Antigüedad clásica. Metamorfosis, influencias cultas de la literatura clásica: La Iliada y la Odisea de Homero, la Eneida de Virgilio, las Metamorfosis de Ovidio, la Farsalia de Lucano. Su utilización en el poema.

2.2- Algunos vestigios folklóricos, recuperados y popularizados por las novelas caballerescas o por el cuento maravilloso.

2.3- Los modelos renacentistas: la épica italiana: Orlando enamorado de Boiardo, Orlando furioso de Ariosto , Jerusalén liberada de Tasso y, muy limitadamente: La Araucana de Ercilla.

## 2.1- La herencia grecolatina.

El Bernardo, como verdadera epopeya novelesca, rezuma mitología por casi todos sus versos, ya sea a través de metamorfosis, de ejemplos en los que se comparan las historias y los personajes con los dioses y los héroes de los mitos clásicos o, por último, imitando directamente las epopeyas de la antigüedad grecorromana. El mismo Balbuena anuncia en el prólogo, que tal personaje será un Héctor o un Aquiles. Ciertamente, el héroe tiene más de dios o semidios de la épica antigua que de caballero andante; igualmente los combates, son de un estilo grandilocuente y noble. La mayoría de las veces, Balbuena proporciona al lector su fuente clásica.

Gilbert Highet ha estudiado la influencia clásica en la épica renacentista y aunque ha excluido a Balbuena, sus presupuestos son perfectamente válidos para el estudio de las reminiscencias clásicas en El Bernardo. De la división que hace Highet de las diferentes obras de la épica renacentista podemos situar nuestro poema entre las epopeyas novelescas de hazañas caballerescas medievales en las cuales se mezclan complicadas crónicas de aventuras caballerescas de tiempos remotos, episodios de amor romántico en la manera que comenzó en la Edad Media y continuó a lo largo del Renacimiento, y elementos grecorromanos de todas clases, desde lo más baladí hasta lo más esencial.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>- Véase La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental, trad. de Antonio Alatorre, México, FCE, 1954, p.230.

En este tipo de poemas es un recurso deliberado mezclar lo medieval con lo grecorromano; puede ser que el elemento sobrenatural lo proporcionen las fantasías medievales: los hechiceros, la magia, los objetos encantados, pero Highet aduce una serie de paralelos con estas fantasías que también hay en la mitología griega: el caballo alado Pegaso que equivale al grifo de los bestiarios medievales, el anillo de Giges que hacía invisible a su dueño, etc. <sup>2</sup>

Antes de estudiar la influencia directa de obras como la Iliada, la Odisea, la Eneida o La Farsalia <sup>3</sup> vamos a ver en qué contextos se acude a las fuentes clásicas o se reactualizan personajes, mitos y metamorfosis ovidianos: en el libro I, se alude a algunos de los personajes de la mitología y de las Metamorfosis de Ovidio que decoran el palacio de Morgana y que Balbuena las llama "ficciones de la parlera Grecia": un Faetón cayendo, Dianas, Venus, Floras, una Dafne convertida en laurel, Cupido riendo, Apolo llorando y Orfeo cantando. Esta aureola de mitología, como veremos más adelante, solía decorar las construcciones del trasmundo. María Rosa Lida cita el caso de Mena quien "aloja en ellos [en los

---

<sup>2</sup>- Ibid., p.235.

<sup>3</sup>- La difusión de estas obras en la Península es como sigue: a partir de 1519 se leía la Iliada de Homero en romance de Juan de Mena, de la Odisea también circulaban varias ediciones en el XVI. De la Eneida se publicó en 1554 la traducción de Gregorio Hernández de Velasco, además de que Virgilio fue un poeta reputado en la Edad Media y mantuvo su prestigio en el XVI y XVII. La Farsalia se difundió hacia 1530, cuya traducción la hizo Martín Lasso de Oropesa. Véase "épica hispanoamericana colonial", en Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial, op. cit., pp.164-165.

palacios] a las prestigiosas criaturas del panteón clásico, o bien los decora con nombres mitológicos y reminiscencias de sus lecturas latinas".<sup>4</sup>

Proliferan ninfas y sátiros en todas las fuentes de prados floridos, pero en el libro II, dejan de formar parte del decorado clásico para convertirse en personajes de los sueños o que abordan a los caballeros andantes para contarles sus historias. Un sátiro trata de violar a una ninfa cuando Ferragut está en el prado soñando: "El Fauno simboliza los sueños eróticos del hombre" - Highet dixit-. Ferragut se despierta y da muerte al sátiro que se convierte en fuente de piedra, de la cual mana un "celoso cristal" que corre al río; Ferragut se asoma a él y se asombra de ver su figura. Balbuena parece dar a entender que el sátiro es el propio sueño de Ferragut. La ninfa Iberia le cuenta su historia, que se diría calcada del libro V de las Metamorfosis, o sea de la de la ninfa Aretusa y el río Alfeo. Iberia, como Aretusa, era cazadora en los montes y se consagraba a Diana; el dios del río se enamora de ella cuando la ve desnuda en la orilla, trata de tenerla por la fuerza y la persigue por valles y montañas, entonces como las vírgenes ovidianas, cansada de tanto huir, pide socorro a su diosa protectora:

Divina diosa, si por mí ofrecidas  
víctimas fueron humos de tus aras,  
y sus puras entrañas encendidas  
llamas, en nombre tuyo dieron claras;  
si aljaba y flechas traje a ti debidas,

---

<sup>4</sup>- Op. cit., p.394.

y tu selva aprobó sus diestras varas,  
 deste fiero enemigo y su torpeza  
 defiende, oh casta diosa, mi limpieza. (II, 75)

Diana, en seguida, la cubre con una niebla fría (a Aretusa la oculta en una nube), el río las cerca en ambos casos y las dos ninfas se derriten en sudor helado y acaban uniéndose al río. Casos como éste que desarrollan una historia, extraída casi literalmente de Ovidio, son muy frecuentes en el poema: la metamorfosis de Gravinia (Libro XII, EB) en árbol es un trasunto de la de Dafne (Libro I, Met.) y la de Doralice (Libro XXIII, EB) que, consumida en amor y llanto, se muda en fuente es una clara reminiscencia de la transmigración de la forma de Biblis (Libro IX, Met.) y se añade además un rasgo con sabor de leyenda: en ambas fuentes ha quedado el recuerdo de un nombre, en la de Biblis "el nombre de su dueña" y en la de Doralice "Fuentelaqueja".

El Bernardo es feraz también en comparaciones con los personajes míticos, sus hazañas o sus vicios: el rapto de Bernardo por el mago Orontes, cuando iba a ser víctima de los conjuros de Malgesí, se compara con el rapto del niño Ganimedes, copero de los dioses, por el águila. Estos recursos deliberados de traer continuamente ejemplos de la mitología contribuyen a darle una fuerza y una belleza nuevas al poema, además sirven para ensalzar al héroe y a su fama. Otros ejemplos explícitos en el texto y tomados de las Metamorfosis ovidianas son: el caso de Diana cuando convirtió en ciervo a Acteón, o la competencia entre Palas y Aragne, la tela del hada Iberia se compara con la de Aragne, etc. También de Ovidio se imita el discurso de las cuatro edades del

libro I de las Metamorfosis,<sup>5</sup> que Balbuena pone en boca del alquimista Arnaldo (Libro XV, EB) y cuyo interlocutor es Orlando, a quien le cuenta de la edad dorada, la de plata, la broncínea y la de hierro, y de la vida que llevaba en cada una de ellas de fingimiento, ambición y engaños. El confuso y ciego caos en donde los cuatro elementos estaban mezclados es casi literal de Ovidio, pero con una sutil ironía en los dos últimos versos, donde parece que se destruye la grandilocuencia del discurso imitado:

Antes que en las esferas presurosas  
del cielo hubiese curso y movimiento,  
ni al sol, luna ni estrellas poderosas  
campo espacioso diese el firmamento;  
cuando esta eterna sucesión de cosas  
se estaba en el divino entendimiento;  
lo que es ahora mundo y clara esfera,

---

<sup>5</sup>- He consultado la edición de la SEP, cuya introducción versión rítmica y notas está a cargo de Rubén Bonifaz Nuño, Metamorfosis, México, 1985. Traigo aquí los versos de Ovidio del Libro I que aluden al caos:

Antes del mar y las tierras y el cielo que todo lo cubre,  
en el orbe entero, de la natura había un solo rostro  
al cual dijeron caos: una mole ruda y confusa  
y nada sino peso inerte, y allí mismo hacinadas  
de las no bien adaptadas cosas las discordes semillas.  
Hasta allí, ningún Titán ofrecía sus lumbres al mundo,  
ni sus nuevos cuernos recuperaba Febe creciendo,  
ni en el aire circunfuso pendía la tierra  
equilibrada por sus pesos, ni había sus brazos  
extendido en la luenga margen de las tierras Anfitrite;  
y como eran la tierra allí y el ponto y el aire,  
así era inestable la tierra, no navegable la onda,  
falto de luz el aire; a ninguno su forma duraba;  
y estorbaba el uno a los otros, porque en un solo cuerpo  
pugnaban lo frío con lo cálido, con lo seco lo húmedo,  
lo muelle y lo duro; lo que peso tenía y lo sin peso.

(I, 5-20)

un caos ciego y confuso entonces era.

Estaba el fuego, el aire, el agua y tierra  
sin forma de agua, tierra, de aire y fuego;  
el aire duro, líquida la tierra,  
enjuta el agua, sin su fuego el fuego;  
pesado el aire; sin pesar la tierra;  
quemando el agua y enfriando el fuego;  
aunque sin aire, fuego, tierra ni agua,  
ni enfriaba el fuego ni quemaba el agua.

(XV, 109 y 108).

Las dos leyendas sobre los orígenes de Creta y Granada tienen una mayor carga de mitología y de metamorfosis: en la de Creta se habla del Minotauro, del laberinto, del hilo de Ariadna y se recrea ese mundo de prodigios, oráculos y sacrificios de la antigüedad en el que se consultaban las entrañas de los animales muertos. Los hados de la niña Dulcia, hija de los reyes de Creta, hacen depender su vida de un tronco ardiendo, que la madre logra apagar con agua. Ese mismo leño fatal, cuyo fuego también extingue la madre cuando las diosas se van, era el destino reservado a Meleagro (Libro VIII, Met.), en cuya historia, probablemente, se inspiró Balbuena. Ambos mueren por decisión de las madres cuando éstas lanzan de nuevo los troncos al fuego.

El origen de Granada del libro XXIII se remonta al mito de Atlas (Libro IV, Met.) cuando quedó convertido en monte al ver la cabeza de Medusa que Perseo le mostró por no dejarle entrar en su jardín de las manzanas de oro; ese jardín, en El Bernardo, después de haber sido guardado por el dragón durante muchos siglos, es violado

por Zegrilda que quiso volver joven a Ormindas como una nueva Medea que con la tierna raíz "al padre de Jasón volvió mancebo". El castigo serán males, pestes para el pueblo que se ve obligado a errar con el hijo de Ormindas hasta fundar la ciudad de Granada.

Balbuena no sólo describe la tierra, sus mares, sus ríos, o sus paisajes, también las bóvedas celestes, los planetas, las constelaciones, las estrellas ocupan un lugar primordial en el poema. Sez nec afirma que la identificación de los dioses y los astros es el resultado de una evolución complicada: "primero con nombres de objetos o de animales se designaba a las estrellas; hacia el siglo V, gran número de constelaciones se asocia a mitos; después las constelaciones griegas tradicionales se asocian a otras, por ejemplo, egipcias".<sup>6</sup> En las Metamorfosis vemos que algunos hombres o dioses se convierten en estrellas: como Arcas y su madre que Júpiter transforma en constelaciones para salvarlos de la cólera de Juno (Libro II, Met.). Balbuena habla también de las dos Osas y de otros animales y mitos que designan las estrellas: "el Escorpión de su veneno armado", "el Toro que con cuernos de oro fino/ nadando el mar pasó una ninfa hermosa", aludiendo a una de las metamorfosis de Júpiter en toro para seducir a Europa, la hija de Agenor (Libro II, Met.).

Las estrellas, continúa Sez nec, son seres poderosos y temibles, a los que se implora y se interroga ansiosamente, pues son los inspiradores de todas las acciones humanas;

---

<sup>6</sup>- Véase Sez nec, op. cit., p.41.

gobiernan su vida; detentan los secretos de la Fortuna y su fin. Benevolentes y funestos, el azar de sus movimientos, de sus encuentros y sus querellas, determina la suerte de los pueblos y de los individuos.<sup>7</sup>

Balbuena dedica una buena parte del Libro XVII, aprovechando el viaje de Malgesí a las esferas celestes, a la disertación sobre las constelaciones y su influencia en los humanos. Para Balbuena "el mudable reino de Fortuna" es una esfera que se halla cerca de la luna, las demás esferas se hallan en una armonía total, encadenadas unas a otras como las piezas de un reloj y encaminadas a conservar el mundo, pero como no hay un solo cielo, entonces hay una infinita variedad de efectos en el mundo. Así, lo que Júpiter endereza, Saturno lo rompe, la Luna tiene mil rostros, Venus siempre alegra y Mercurio agrava el bien o el mal:

Estos aspectos, estas mutaciones  
de signos y planetas diferentes,  
la variedad nos dan de inclinaciones,  
y sucesos del mundo y de sus gentes:  
ciencias, habilidades, gracias, dones,  
pechos villanos, ánimos valientes,  
fuerza, disposición, brío y belleza,  
rica abundancia y áspera pobreza. (XVII, 12).

Balbuena sigue su digresión con una cadena de preguntas retóricas acerca del origen de las cosas y del autor de las mismas. Malgesí les explica a sus tripulantes las estrellas que son dioses o mitos: las dos centellas, que por los celos de Juno fueron osos, y por amor de Júpiter fueron estrellas; la guirnalda de diamantes

---

<sup>7</sup>- Ibid., p.44.

que ceñía las sienes de Ariadna; Hércules con su clava de plata; el monstruo de la sangre de Medusa; el águila que robó en Troya a Ganimedes, el cuervo que era paje de Coronis, el centauro Quirón, ayo de Aquiles y Esculapio, y un sinfín de personajes ovidianos que nutren los ricos tesoros del cielo. Las siguientes estrofas siguen aludiendo a las Metamorfosis de Ovidio cuando se compara al vulgo que, convertido en fieras, sale de la cueva y sube las laderas del Parnaso: Licaón en lobo, Acteón en ciervo, Antígona en cigüeña, Niobe en peña, Cadmos en dragón, Proteos, Pigmationes, Prognos, etc.

Las descripciones de amaneceres, atardeceres y de la naturaleza siempre se hacen en términos clásicos: en ellas está presente toda la gana de palabras alquímicas como arreboles, tornasoles, vislumbres, argentados reflejos, etc.; el campo semántico de las piedras preciosas: perlas, aljófares, rubíes, ámbar, marfiles, mármoles, alabastros, diamantes, zafiros; los jardines son floridos tapices de esmeraldas, los bosques de oro, etc. Tomemos sólo un ejemplo de uno de los muchos atardeceres que aquí es también amanecer, se describe así:

Ya en esto el carro de la luz, volcando  
 el oro y rosicler del horizonte,  
 sus argentadas crústulas bañando  
 de ámbar, bajaba a la raíz del monte,  
 las blancas playas del Japón buscando,  
 que en las de España aguardan se trasmonte,  
 para hacer del barniz de aquella esfera  
 el nácar de su aurora y luz primera. ((V, 171).

Los espacios del más allá que atraviesan los personajes siempre se asemejan a la laguna Estigia, al lago Aqueronte, al reino de Plutón. No faltan el alcázar de las Parcas donde las tres diosas labran con sus hilos la vida humana, el portero Carón, el can Cerbero, las harpías y Alecto, la furia odiada por Plutón y por sus mismas hermanas, la sembradora de guerras en la Eneida y que en nuestro poema ataca con sus serpientes al ejército francés en el sueño de Carlomagno, etc.

Por último, aunque los gigantes y las hechiceras se popularizaran en las fantasías medievales de las novelas de caballería, figuran ya desde la antigüedad clásica. El mito de la creación de los gigantes narra que cayó sobre la tierra la sangre de Urano, castrado por Cronos. Estos seres invencibles se rebelan contra Zeus y los demás dioses y son aniquilados por éstos. Los gigantes fueron engendrados antes de los hombres, pero también son mortales, aunque según Márquez Villanueva, estos gigantes clásicos tienen algo de divinidad mezclada con una naturaleza semi-animal.<sup>8</sup> Homero y Virgilio hablan de un tipo de gigantes, los cíclopes. Ovidio recrea el mito en el Libro I, cuando ansiaron el reino celeste y acumularon montañas para subir al cielo, bajo las cuales quedaron aplastados por la acción del rayo de Júpiter. La sangre que derramaron los gigantes dio lugar a una estirpe de hombres crueles e impíos.

Este mito recuerda bastante a la caída de Luzbel y los otros ángeles. Ya veremos más adelante la relación de los gigantes y su

---

<sup>8</sup>- Véase Fuentes..., op. cit., p. 299.

destrucción con los ángeles caídos. Al igual que los animales (toros, dragones y caballos) cuya función es intercambiable, como tendremos ocasión de ver después, podríamos decir lo mismo de gigantes y ángeles caídos desde el punto de vista de su función en el texto.

Las hechiceras tienen también su raigambre clásica. La Medea de Ovidio, la Canidia de Horacio, la Circe de Homero son magas que rinden culto a Selene, a Hécate o a Diana; <sup>9</sup> suelen hacer sus actos de magia por pasión, o para atraer el amor perdido, o para hacer de terceras o alcahuetas o bien la maga puede ser la figura de una muchacha enamorada que

se convierte a veces en la de la mujer ya talluda que obra movida por un erotismo exacerbado por la edad, la edad crítica de la sexualidad para hombres y mujeres. La más famosa imagen de la hechicera ya metida en años de experiencias eróticas nos la da Horacio.<sup>10</sup>

Es la maga Canidia que aparece en alguno de sus Epodos. La hechicera que presenta Balbuena podría estar inspirada en Canidia, ya que se presenta como una mujer que no se resigna a perder su juventud y trata de seducir con su magia a Ferragut, a quien se le muestra como una dama "de poca edad y mucha hermosura", descrita detalladamente en todas sus partes: sus ojos, sus pechos, su vestimenta y el decorado de la tienda. Balbuena se recrea

---

<sup>9</sup>- Citadas por Julio Caro Baroja en Las brujas y su mundo, 6ª ed., Madrid, Alianza, 1982, pp.45-46.

<sup>10</sup>- Ibid., pp.53-54.

durante varias estrofas en hacer más pausada la llegada del acto amoroso, el cual se desenvuelve entre atracciones y desdenes, en un ambiente de sombras y luces provocadas por la luz de una vela que si se mueve un poco parece que se apaga toda la belleza, original manera de adelantar la metamorfosis que se va a producir. Cuando Ferragut la va a hacer suya, la vela cae y a la luz de la luna:

Sobre una cama de pajizo heno  
 abrazado se halló a una flaca vieja,  
 el turbio rostro de verrugas lleno,  
 de solo un ojo y con ninguna ceja;  
 la hundida boca, cavernoso seno,  
 con los podridos dientes mal pareja,  
 dando al vecino olfato grueso aliento  
 de algún recién abierto monumento. (VII, 139).

Ferragut se separa y Arleta más lo abraza y lo acosa exigiéndole que cumpla sus promesas de amor. Cansado de su persecución la ata a un árbol. En otro libro Balbuena recrea la mocedad de Arleta en Toledo, su hermosura y sus amoríos y cómo estando ya vieja y consumida se afanaba "en procurar con infernales medios/ a su antigua pasión nuevos remedios".

De las hechiceras clásicas, la que más frecuentemente es invocada en las páginas de El Bernardo es la Circe de la Odisea. En el Libro XII, los paladines se transforman en estatuas por la codicia del oro, que "cual Circe, los deja convertidos/ en fieros brutos de ánimos atroces" o en el Libro XV, cuando los hombres que manan de la fuente beben del licor del engaño y se van mudando en fieras: "Así de Circe el encantado vaso/ un tiempo a Italia dio

animales nuevos", por poner sólo dos ejemplos. Pero la influencia más clara de la Odisea parece ser el episodio de Proteo del Canto IV <sup>11</sup> en el que Idótea, la hija de Proteo, le informa a Ulises de cómo vencerlo para que le diga si su ruta será larga o corta y de qué manera pueda regresar a su patria:

Una vez que le viereis dormido, llegada es la hora:  
 En alerta poned vuestra fuerza y vigor, sujetadle  
 aunque más se resista y procure escaparse tomando mil  
 figuras diversas. Vereíslo cambiado de pronto en  
 reptil que se arrastra en el suelo, después  
 convertido ya en hoguera violenta, ya en agua;  
 vosotros seguidle sin cesar estrechando, apretad cada  
 vez con más brío [...] No puso el anciano en olvido  
 sus ardidés: cambiósese primero en león melenudo, en  
 serpiente después, en leopardo y en cerdo gigante,  
 luego de ello en corriente de agua y en árbol frondoso. <sup>12</sup>

En nuestro poema la hija del dios se sustituye por el hada Alcina en figura de Vejez, pero ambas instruyen al héroe sobre cómo vencer al anciano del mar para que les augure el porvenir y la fama. Bernardo no sólo se somete en sus empresas a los encantamientos propios de las novelas de caballería sino que es elevado a la categoría de héroe mítico al enfrentarse a un dios tan

---

<sup>11</sup>- Chevalier anota que Balbuena ha utilizado al Proteo de Virgilio como modelo para que revele a Bernardo los secretos de su nacimiento, victorias y linaje. Véase "Elements merveilleux...", art. cit., p.597. Tal vez se basó en el de Virgilio para los augurios y en el de Homero para sus metamorfosis, el caso es que es un modelo más tomado de la epopeya grecorromana.

<sup>12</sup>- Véase Homero, Odisea, intr. de Manuel Fernández-Galiano, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982, pp.154-155.

mudable y difícil de vencer, como ya Ulises y sus compañeros lo habían hecho en los tiempos clásicos que se refieren a mitos.

Vemos que en El Bernardo se mezclan historias y fábulas pertenecientes a distintos espacios y a distintas épocas, pero lo que le confiere unidad a la disparidad es ese pasado heroico que Balbuena quiere rescatar en sus versos. Así, sus héroes se igualan a Héctor o a Aquiles; el tema, como él mismo defiende en el prólogo es heroico y grave; también ha seguido el ejemplo propuesto por los antiguos maestros de la epopeya clásica en el desarrollo de la fábula y en el arte de la narración.

El diálogo con la Iliada se da en casi todas las pruebas por las que pasa Bernardo, ya que uno de los temas principales es la investidura de Bernardo de las armas de Aquiles, guardadas por Telamón en su sepulcro, a quien le fueron arrebatadas de manos de Ulises. Aunque Bernardo tiene nombre de caballero andante -El Dóncel de la Selva-, es armado caballero por el rey de Persia, presta servicio a las doncellas que lo necesitan, participa en justas, lucha con otros caballeros, con gigantes y dragones, obtiene los secretos de la vida de sus adversarios de boca de las hadas, como en la más auténtica novela de caballerías; sin embargo, es un episodio clásico -el origen de las armas de un héroe de la Iliada, la lucha de Bernardo por el honor de merecerlas y el destino de servicio a la causa de la nación española- el que motiva y desarrolla las acciones del héroe.

En los poemas épicos aparecen constantemente los símiles homéricos, se imitan por ejemplo las enumeraciones de los guerreros

y los concilios de dioses o demonios.<sup>13</sup> Balbuena no se queda a la zaga cuando hace una reseña exhaustiva de los guerreros africanos, de las tribus a las que pertenecen, de las enseñas que portan; así como de los guerreros franceses, sus linajes y hasta sus orígenes míticos; no olvida tampoco convocar en el libro IV un concilio de demonios para tratar de destruir y arruinar al reino castellano.

La épica tiene una gran deuda también con la Eneida y Balbuena no es una excepción. Alberto Blecua anota que se imitan

desde la estructura y división de libros hasta el uso de numerosos tópicos. Amaneceres, tempestades, combates, descripciones, vaticinios, parlamentos, laudes de un país, sistemas de amplificación proceden generalmente de la Eneida y, en menor medida, de Homero, Lucano y Ariosto.<sup>14</sup>

En el primer Libro de la Eneida hay tres puntos que tienen mucho que ver con El Bernardo: Virgilio anuncia que del linaje de los Troyanos procederá una raza que derribará las fortalezas tirias, y que de ella nacerá un pueblo dominador del mundo, soberbio en la guerra y destinado a exterminar la Libia; éste es el destino que tendrán hilado las Parcas.<sup>15</sup> Observamos que se habla de un linaje, Bernardo descende también de reyes y al lado de su tío, Alfonso el Casto, es donde debe combatir; se trata

---

<sup>13</sup>- Véase Highet, op. cit. p.246.

<sup>14</sup>- Véase su artículo "Virgilio en España en los siglos XVI y XVII", Actes del VIè simposi, Barcelona, (11-13 de febrero de 1981), 1983, p.67.

<sup>15</sup>- Eneida, trad. de Joaquín A. Pagaza, pról. y notas de Sergio López Mena, México, SEP, 1986.

también de un pueblo elegido y uno de los temas de El Bernardo es el nacional, el mito de la nación elegida; por último, el destino en ambos poemas está determinado ya por el hilo de las Parcas.

Balbuena imita directamente varios episodios de la Eneida:

-El discurso sobre la Fama <sup>16</sup> del Libro IV de la Eneida es retomado en El Bernardo para la descripción del castillo de la Fama del Libro II: monstruo con cuerpo de plumas, miles de ojos y lenguas parleras, es centinela en los tejados y en las torres:

Fama, monstruo feliz, vario en colores,  
es quien las torres del 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. (II, 103).

-En el libro VIII de El Bernardo, cuando los ejércitos cristianos y moros están listos para la guerra en el campo de Sansueña, dos moros, Serpilo y Celedón, planean matar a los cristianos mientras duermen y a los centinelas pasados de vino y sueño. Así lo llevan a cabo y hacen grandes estragos en el campo cristiano degollando a los que dormían, unos pensando en su dama,

---

<sup>16</sup>- Transcribo aquí los versos de la Fama de Virgilio:  
Monstruo enorme y terrible: el cuerpo lleva  
por plumas encubierto, y de cada una  
debajo tiene un ojo vigilante,  
!oh maravilla! y una lengua que habla;  
de bocas igual número, que suenan [...]  
(IX, 326-330).

otros con la pluma, los dados o el vino en las manos tal y como habían quedado dormidos. Es claramente una reminiscencia del episodio en que Eurialo y Niso devastan en el Libro IX de La Eneida el campo de Turno.<sup>17</sup>

-El consejo que convoca Carlomagno (Libro XXII, EB) y que termina en desavenencias entre sus paladines y en la muerte de dos príncipes de Francia recuerda al que convoca el rey Latino (XI, LE) provocando las discordias entre Turno y Drances, partidarios de la guerra y la paz con los troyanos, respectivamente.

-Crisalba, la amante desdeñada por Bernardo y sus quejas para que vuelva, (XVIII, EB) recuerdan a las de Dido de la Eneida.<sup>18</sup> Así como el encuentro amoroso de Marte y Angélica en la cueva después de la tormenta tiene conexiones con el de Dido y Eneas.<sup>19</sup>

-Por último, la doncella guerrera de la Eneida, Camila, y antes la Penthesilea de la Iliada, marcaron una huella en la que se inspiró la épica renacentista y más tarde Balbuena para crear a Arcangélica, disfrazada de caballero armado. La virgo belatrix, o doncella guerrera ha ejercido siempre una fascinación, desde la Débora del Libro de los Jueces hasta Juana de Arco o Agustina de Aragón. Es una mujer que participa en los combates sin que éstos

---

<sup>17</sup>- De este episodio de La Eneida hay también un eco en el canto XIV de La Araucana, Poemas épicos, op. cit., pp. 54-57.

<sup>18</sup>- Véase Chevalier, L'Arioste, op. cit., p.380.

<sup>19</sup>- Véase Van Horne, El Bernardo of, op. cit., p.107.

constituyan su ocupación constante, se viste con ropas masculinas y encubre, así, su sexo. <sup>20</sup>

Camila, al mando de su ejército de volscos combate contra los teucros. No es una mujer encubierta, su cohorte la reconoce como reina y la imita en sus movimientos, Turno la trata con respeto y la nombra virgen. Criada entre los montes por su padre Metabo con la leche de una yegua, se educó en el oficio de Diana y a ella consagró su virginidad.

Lucano, aunque en menor medida, también es una influencia clásica en El Bernardo. Petronio y Servio negaron a La Farsalia el título de poema épico porque según ellos Lucano había prescindido de lo maravilloso y sobrenatural. Sin embargo, Lucano sustituyó lo maravilloso mitológico de épocas más arcaicas por lo maravilloso en lo que creían sus contemporáneos, quienes ya habían perdido la fe en las divinidades y se habían hecho ateos y supersticiosos. Así acudían a los sueños, a la magia, a los encantamientos, etc. <sup>21</sup>

Hay dos episodios que pertenecen a este nuevo maravilloso de Lucano que deja de ser mítico para convertirse en supersticioso, y que, a mi parecer, influyen considerablemente en Balbuena:

-La alucinación horrorosa que tiene Pompeyo (Libro III, LF, vs.9-19) cuando se le aparece Julia de la tierra entreabierta, en actitud de Furia y le cuenta que fue arrastrada a las tinieblas estigias donde vio a las Euménides empuñando antorchas, al barquero

---

<sup>20</sup>- Véase Lacarra y Cacho Blecua, op. cit., p.87.

<sup>21</sup>- Véase la introducción a La Farsalia de Víctor J. Herrero Llorente, Barcelona, Alma Mater, 1967, pp. XVIII y XXIX.

del Aqueronte preparando innumerables barcas, al Tártaro ampliándose para castigos abundantes y a las Parcas fatigándose de cortar tantos hilos, recuerda al terrible sueño de Carlomagno en el que la Furia Alecto sale de la tierra y arroja sus culebras al ejército francés abrasando todo, tras ella,

Las demás furias del confuso averno  
blandones vio arrojar y hachas ardientes,  
y al cruel barquero del pasaje eterno  
por una barca hacer dos largas puentes:  
vio ensancharse los senos del infierno  
para hacerse capaces de más gentes  
y que las Parcas no podían, unidas,  
los hilos cercenar de tantas vidas.

(XXII- 27 y 28)

Es claro que además de presentar a los personajes antes de la batalla sumergidos en un sueño premonitorio, Balbuena toma además las mismas torturas que le esperan a los muertos en la guerra que se avecina.

-El otro episodio que no pertenece a los sueños, pero sí a la magia y a la superstición es el referido a las prácticas necrománticas de la maga Tesalia, cuando la va a buscar Sexto, el descendiente de Pompeyo, que son una clara reminiscencia de las mezclas que para su ciencia hace Malgesí, que nombraremos en el corpus, en el apartado del bestiario. Los animales que usaba la maga Tesalia fueron indudablemente la fuente directa de Balbuena:

No falta espuma de perros hidrófobos, ni vísceras de lince, ni dudosas vértebras de hiena y médulas de

ciervo apacentado con serpientes, ni la rémora que detiene la popa en medio de las aguas cuando el Euro pone tensos los cables, y los ojos de dragón, y las piedras entibiadas que resuenan bajo el águila que está empollando, ni la serpiente voladora de los árabes, ni la víbora nacida en el Mar Rojo, custodio de las conchas preciosas, o la piel de una cerastes líbica todavía viva, o la ceniza del Fénix colocado sobre el altar oriental [...]

(VI, LF, vs. 669 y ss.).

En La Farsalia se ha inspirado también Balbuena para desplegar todo un derroche de nombres y de costumbres de los pueblos de Libia, así como también influyó Los Lusíadas para la descripción de las costas de Asia.<sup>22</sup>

Termino este apartado con una cita de Highet que, a pesar de ser bastante larga, creo que es perfectamente aplicable a la maestría de Balbuena:

Para escribir una obra de magnitud heroica se necesita tal fuerza de espíritu, que únicamente los poetas vigorosamente originales y absolutamente individuales pueden salir airoso de la empresa. Pero la poesía épica necesita no sólo fuerza, sino también riqueza. Para poder conseguir sus más exquisitos efectos, debe poseer imaginación suntuosamente variada o contenido filosófico profundo, o una y otra cosa. Necesita penetrar muy lejos en el pasado y mirar hacia adelante, hacia

---

<sup>22</sup>- Estos elementos tomados por Balbuena de La Farsalia pertenecen a lo que Chevalier llama "merveilleux géographique". Véase L'Arioste..., op. cit., p.381. Véase también "Elements merveilleux...", art. cit., p.598.

el futuro. Necesita dirigirse a muchas emociones, servirse de muchas artes, contener las hazañas de muchas épocas y naciones, para poder reflejar las energías y complejidades de la vida humana. Todos aquellos poetas reconocieron esto. Comprendieron la autoridad de la mitología grecorromana, conocieron la excelencia de la poesía grecorromana, se dieron cuenta de que el mundo de Grecia y Roma, lejos de estar muerto, es una parte muy grande del pasado vivo de que es continuación nuestro mundo, y por lo mismo enriquecieron su obra poniendo de manifiesto esa continuidad. <sup>23</sup>

## 2.2- Vestigios folklóricos y novelas caballerescas.

### El más allá

Como veremos en el inventario de países y lugares del capítulo siguiente, en El Bernardo se presentan casi todas las formas posibles de la visión medieval del Otro Mundo: prados floridos con fuentes y riachuelos que se ofrecen como descanso a un camino tortuoso o a una selva peligrosa; ríos tenebrosos con remolinos o serpientes, la montaña hueca con grutas como la de Tlascalán, los palacios elevados en una roca y los subterráneos a los que se llega por un pozo, una escalera o una hendidura en la tierra; el país bajo el mar con decorado submarino; la terre gaste

---

<sup>23</sup>- Op. cit., p.257.

con castillos arruinados; todos ellos son motivos <sup>24</sup> que se repiten una y otra vez. Casi todos los motivos de trasmundo que aparecen en El Bernardo provienen de la tradición celta que popularizó la novela de caballerías. En el mundo celta se encuentra la montaña hueca, el país bajo el agua del que hay también una muestra en El caballero Cifar, las barreras de niebla y fuego, el motivo del país de las doncellas, del que hay un eco en el Libro X de El Bernardo en el alcázar maldito donde el gigante Bramante tiene encerradas a 40 doncellas y en el castillo de las ninfas que son atacadas por las brujas del libro IX; de la Tierra Baldía, que puede provenir de las desoladas regiones que conocieron los celtas <sup>25</sup>, hay dos o tres ejemplos en el poema de castillos viejos y arruinados en tierras desérticas, pero el más interesante, quizás, es el del libro V: el castillo encantado y ruinoso, cerca de Languedoc, donde se cree que todavía ronda el espíritu del rey Arturo. Hay una reminiscencia aquí de las narraciones artúricas en las que se habla de que Morgana conduce a Arturo en un barco al reino de Avalón para curar

---

<sup>24</sup>- Se entiende por motivo "la unidad temática que se encuentra en diversas obras". Los motivos se combinan entre sí y constituyen la armazón temática de la obra. Estos motivos o elementos temáticos se van inscribiendo en una cierta cronología y respetan el principio de causalidad. Esta disposición de los elementos es lo que entiende B. Tomashevsky por argumento. Véase "Temática", en Teoría de los formalistas rusos, 5a ed., México, Siglo XXI, 1987, pp.199-232. Me interesa en este apartado, sobre todo, ver las coincidencias de los motivos maravillosos de El Bernardo con otras obras que se nutren de la tradición folklórica para ver de qué manera y con qué frecuencia se repiten esas situaciones típicas y significativas o motivos.

<sup>25</sup>- Véase H. Rollin Patch, El otro mundo en la literatura medieval, trad. de Jorge Hernández Campos, México, FCE, 1956, p.330.

sus heridas. Este viaje es una fórmula muy frecuente en la literatura celta. <sup>26</sup> En estos versos del libro V se dice que Morgana, después de la derrota de Salabrés "por el hondo Garona en pompa ufana/ aquí al vencido rey trajo escondido". Se conservan los motivos del barco y el del castillo del más allá, escondido en medio de un bosque antiguo. Si bien no toma los detalles del reino de Avalón como el de la eterna primavera, porque aquí es más bien el reino que fue y que hoy es tierra devastada.

#### La barca fúnebre

Del motivo del entierro en la barca, que se halla en las baladas -cuyo material se nutre del folclore- <sup>27</sup> en Beowulf y en la historia del rey Arturo, que acabamos de ver, hay un ejemplo interesante en el libro IX de El Bernardo, donde el piloto que conduce a Bernardo en una barca por un río de serpientes es un muerto que vigila su sepultura dentro de una cueva subterránea. El ejemplo que aduce Rollin Patch <sup>28</sup> de la barca sin gobernalle de Guigemar, uno de los lais de Marie de France, es semejante al ejemplo del libro IV: Guigemar se adentra en un bosque con la intención de cazar a una cierva blanca y llega a una llanura en la que hay un brazo de mar con un barco con velas de plata que lo

---

<sup>26</sup>- Ibid., p.291.

<sup>27</sup>- Ibid., p.248.

<sup>28</sup>- Ibid., p.250.

conduce a un castillo donde lo curan de sus heridas. En el caso de Bernardo, éste persigue a una doncella -ya veremos que el motivo de la doncella o el animal de caza que el héroe persigue cumplen la misma función en otro caso de El Bernardo- que deja un rastro aéreo por el camino hasta llegar a una playa donde hay un batel en que se embarca y va a dar a otro barco donde lo arman caballero. Ambos llegan a través del agua a la región donde está la amante encantada; aunque en el caso de Bernardo sea Angélica, la madre de Arcangélica, que es de la que realmente se enamora, pero, de todos modos, Angélica es la dama rescatada en muchas ocasiones por Bernardo y otros personajes.

Durand remonta la barca como vehículo fúnebre al folclore universal, tanto celta, como chino y egipcio. Dice que Isis y Osiris viajaban en una barca fúnebre, pero que también era símbolo de vida, por ejemplo, para el Noé bíblico, Ishtar, Sin, el Prometeo indú y otros más que "construisent une arche pour transporter l'âme des morts comme pour conserver la vie et les créatures menacées par le cataclysme".<sup>29</sup> Durand piensa que toda barca es un poco una "nave fantasma", y aquí cabría citar otro de los bateles que encuentra Bernardo en medio del mar, sin nadie que controle el timón, a merced de las olas, del que salen ayes lastimeros y ruidos de cadenas y, en lugar de su amada, no hay más que un retrato de ella. Hay también ejemplos en los cuentos maravillosos donde la

---

<sup>29</sup>- Véase Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, París, Bordas, 1969, p.285.

barca en la que parte el héroe es una nave volante, que era uno de los vehículos para el traslado al Otro Mundo. <sup>30</sup>

Avispas, moscas y piedras preciosas

Felix Karlinger ha estudiado la cercanía de Balbuena con la tradición popular del Mediterráneo, sobre todo en el libro IX, que, como se estudiará, es feraz en elementos maravillosos. El caso que parece fantástico del gigante de cuyas heridas en vez de sangre, manan avispas, moscas y piedras preciosas, es un motivo de la literatura oral. La creación de las avispas y de las moscas mortíferas es, desde la antigüedad, -y según Karlinger todavía existen creencias en el sur de Francia y en Occitania- obra del demonio, porque al igual que Dios crea animales sagrados, el diablo le observa y crea otros animales que no le salen bien y son una plaga para la humanidad. Karlinger aduce ejemplos de dragones cuyo aliento pestífero se transforma en avispas y moscas mortíferas, o de gigantes, de cuyas orejas y nariz salen, cuando están dormidos, toda clase de sabandijas en sagas balcánicas, del sur de Italia y de Rumania. La adoración del diablo en forma de mosca existe en las leyendas populares y en los Evangelios Apócrifos <sup>31</sup> y éste pudo ser el punto de partida para que la imaginación colectiva transformara las gotas de sangre de Satanás o de un personaje del más allá, como es el caso del gigante del poema, en moscas y avispas. Por otra

---

<sup>30</sup>- Véase Vladimir Propp, Raíces históricas del cuento, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1974, p.307.

<sup>31</sup>- Véase Karlinger, op. cit., p.120.

parte, estas moscas y avispas se convierten en piedras preciosas y en oro, por ejemplo, las heridas de otro gigante del libro XIX, producen doblones de oro. Esta sería una segunda función del motivo de la sangre. Se habla en algunos textos apócrifos sirios y griegos y que, según Karlinger, probablemente Balbuena conoció, de una lucha entre el demonio y san Miguel, cuando el demonio está a punto de perder, le lanza a su adversario un enjambre de avispas y moscas que se convierten en arena al ser tocados por la espada del luchador celestial. Parece que hay un eco de esta lucha en la que Bernardo entabla contra la potencia demoníaca, ya que las moscas, al ser tocadas por la espada de Bernardo, se convierten en piedras preciosas; además, los luchadores celestes -Bernardo y el arcángel- parten a los personajes maléficos -Lucifer y el gigante- en dos mitades, una de las cuales desaparece en la tierra o en el infierno, y la otra mitad en ambos casos se eleva en el aire.

Hay otro ejemplo en una gesta de Carcassonne, que Karlinger aduce, donde Carlomagno lucha en los Pirineos contra los sarracenos y les lanza, por consejo de un eremita, dos puñados de arena que se convierten en abejorros. En cuanto a las piedras preciosas, parece que Balbuena toma los motivos aislados de la tradición y juega con sus funciones. Kappler apunta que en el folclore las piedras preciosas sanan llagas o protegen las heridas y que esta leyenda de las piedras curativas se remonta a una tradición oriental muy antigua <sup>32</sup>; aquí, se adelanta su función y antes de ser atacado

---

<sup>32</sup>- Véase C. Kappler, Monstruos, demonios y maravillas al final de la Edad Media, trad. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal/Universitaria, 1986, pp.200-201.

Bernardo por el enjambre, como los sarracenos en la saga de Carlomagno que mueren de las picaduras, ya se ha transformado al ser tocado por su espada.

### Gigantes y hombres salvajes

Los gigantes, según Márquez Villanueva <sup>33</sup>, irrumpen en el Medioevo en Tristán e Iseo y en la Historia Turpini o De vita Caroli Magni et Rolandi, después en las gestas francesas se atribuyen rasgos de gigantismo a los enemigos que suelen ser sarracenos. Los gigantes en El Bernardo también son sarracenos, de algún lugar de Africa y siempre combaten en el lado contrario a los cristianos, a veces ayudan a los moros y a veces, a los franceses. Después, dice Márquez Villanueva, en los libros de caballería llegan a ser un mueble indispensable. "Gran deuda con el folklore y con la tradición bíblica tendrán también los soberbios gigantes de los libros de caballerías, quienes con su desmesura, física y moral, representarán la antítesis del mesurado ideal caballeresco".<sup>34</sup> Los jayanes del poema son descritos como los hombres salvajes medievales, equiparables a troncos de árboles o a gruesas torres; al caer hacen un ruido descomunal; suelen bramar o

---

<sup>33</sup>- Véase Fuentes..., op. cit., p.299.

<sup>34</sup>- Véase Ma. Jesús Lacarra y J. M. Cacho Blecua, Lo imaginario en la conquista de América, Zaragoza, Comisión Aragonesa V Centenario, 1990, p.107.

rugir, sus voces son roncadas, sus rostros fieros; de proporciones bestiales y su violencia brutal; derraman ríos de sangre negra por sus heridas y siempre están deseosos de batallas. Veamos la descripción del gigante Morgante:

Era un marino risco en estatura,  
 cuerpo abultado, músculos fornidos,  
 anchas espaldas, gruesa la cintura,  
 larga y corva nariz, ojos torcidos,  
 verdinegro en color, basto en hechura,  
 barba y cabellos crespos y tupidos,  
 y de tan firmes fuerzas, que pudiera  
 mudar un monte si mudable fuera. (XIII, 34)

Estos seres de rasgos animalescos, deformes y feos físicamente, que manejaban armas primitivas como la maza, tan típicos de los libros de caballerías presentaban además "algo de sobrehumano o diabólico, su fealdad es alegoría del pecado, pocos de ellos hacen vida social o se convierten al cristianismo".<sup>35</sup> Los gigantes de El Bernardo son asaltadores de caminos, raptan y violan doncellas, ofrecen crueles sacrificios a ídolos, etc., aunque acaban siempre, como los de las novelas caballerescas, despedazados por algún caballero como Ferragut o el mismo Bernardo o bien metamorfoseados, al igual que sucede con algunos animales del poema.

El hombre salvaje de El Bernardo tiene una filiación medieval. Comparte con los salvajes de la mitología grecorromana la descripción de los rasgos de su cuerpo velludo, la dieta de alimentos crudos y no tiene vestido, o sea su vestido está hecho de

---

<sup>35</sup>- Véase Márquez Villanueva, op. cit., p.301.

vegetales que él mismo teje, pero no es un ente salvaje, como serían los cíclopes y los sátiros, sino que es una persona que vive una existencia salvaje. El salvajismo sería un estado, una vía de purificación y de salvación.<sup>36</sup>

### Caballos, toros , dragones

Las mutaciones de lo oscuro y diabólico en luminosidad y pedrería abundan en el poema. Bernardo después de bogar en el lago tenebroso rodeado de serpientes y dragones se encuentra de pronto en una cámara donde "Vio que eran los dragones y serpientes/ que antes le perturbaban con vislumbres,/ de oro y preciosas piedras transparentes". (IX, 95)

Dragones o serpientes, caballos y toros, que son los animales más comunes en los versos de El Bernardo tienen su simbología específica en el folklore: dragón, toro y caballo son animales que tienen que ver con el agua y la tormenta, pertenecen al campo de lo nefasto, son intercambiables en los bestiarios de las diferentes culturas y en la mitología también: por ejemplo el Vellochino de oro es guardado por dos toros y un dragón. Además Jasón camina entre

---

<sup>36</sup>- Véase el estudio de los salvajes medievales, sobre todo los capítulos "El adivino y el santo en el bosque encantado", pp.60-80 y "Etnografía del salvaje medieval", pp.81-116, en Roger Bartra, El Salvaje en el espejo, México, Era, 1992.

toros con pezuñas de bronce que echan fuego por las narices como dragones.<sup>37</sup>

El caballo infernal aparece en numerosos mitos y leyendas en unión con las constelaciones acuáticas, con la tormenta o con los infiernos. Según Durand hay bastantes culturas que ligan al caballo con el Mal y con la Muerte. "Le folklore et les traditions populaires germaniques et anglo-saxonnes ont conservé cette signification néfaste et macabre du cheval: rêver d'un cheval est signe de mort prochaine".<sup>38</sup> Ya veremos cómo el caballo Clarión acarrea la muerte a todos sus dueños. Es pertinente citar aquí una novela de nuestra tradición caballeresca, El caballero Cifar, en la que sus caballos mueren a los diez días de montarlos. El color del pelaje del caballo, como bien lo ha visto Propp,<sup>39</sup> añade una connotación más de muerte y lo vincula con el mundo de ultratumba. El pelaje del caballo Clarión es "de un blanco armiño" y su silla es de plata. En los cuentos maravillosos, aunque se mencionan otros pelajes, prevalece el color blanco o plateado. Ese blanco es el color de los que han perdido la corporeidad, de los seres del más allá. Además Propp documenta con una serie de ejemplos esta

---

<sup>37</sup>- Véase Ovidio, op. cit., Libro VII.

<sup>38</sup>- Durand, op. cit., p.79. En este sentido es también muy ilustrativo el ensayo de J.L.Borges, "La pesadilla", en Siete noches, México, FCE, 1980, pp.35-54, donde se recogen diferentes vocablos para la palabra pesadilla: en inglés nightmare, cuya traducción literal sería "yegua de la noche". Curiosamente, además, la ilustración elegida para esta parte representa a unos enormes dragones deslizándose por unas aguas turbulentas y oscuras, en medio de una tormenta.

<sup>39</sup>-Véase Raíces, op. cit., pp.255.

significación del blanco: los griegos ofrecían como sacrificios caballos blancos; la muerte en el Apocalipsis monta un caballo pálido y en las representaciones populares germánicas también la muerte aparece en un caballo blanco.

El toro, como el caballo, tiene significaciones acuáticas en Escocia, Alemania y los países Bálticos y su relación con la tormenta se dio en la antigua Fenicia y en la Australia actual <sup>40</sup>. El toro del libro XXI arrastra a Bernardo a la caída y aparece en medio de la oscuridad entre truenos y estallidos que recuerdan a la tormenta. En este caso, como en el del gigante, hay también una metamorfosis de lo maléfico -el toro en hermosa doncella- y de las tinieblas de la oscura sima por donde caen,, en un aposento de oro, cristal, brocados y diamantes.

-El dragón se asocia a las tinieblas, a la muerte y al agua: en el Antiguo Testamento es "la bestia que sale del mar". Es un "monstre antédiluvien, bête du tonnerre, fureur de l'eau, semeur de mort." <sup>41</sup> El dragón o la serpiente, vigilante de las aguas en los pueblos australianos, es un monstruo de grandes dimensiones que tiene la capacidad de engullir. <sup>42</sup> Uno de los dragones de El Bernardo surge entre los remolinos de un río y traga a Bernardo que viene en una barca. Se dice que uno de los caminos para el otro mundo

---

<sup>40</sup>- Véase Durand, op. cit., p.88.

<sup>41</sup>- Ibid., pp.104-105.

<sup>42</sup>- Véase Propp, Raíces, op. cit., pp.373.

pasa por las fauces de la serpiente y por el agua [...] Pero también la serpiente de la montaña se halla relacionada, en el fondo, no con las alturas sino con las grutas, ya que se creía que, al igual que las cuencas fluviales, las grutas eran entradas al otro reino. <sup>43</sup>

Justamente los dos dragones que Bernardo encuentra en su camino son: uno acuático que lo traga y al llegar a su vientre descubre un fresco prado donde hay un rico palacio; y el otro es una gran sierpe que vive en las entrañas de una cueva y se lleva entre sus fauces a Angélica -reminiscencia, tal vez, de antiguos ritos de fertilidad en los que se pagaba tributo a la serpiente-; Bernardo la persigue y cae por un sótano oscuro a un prado florido, que es un lugar del más allá. En los dos casos el dragón, como el toro, son el medio que conduce al Otro Mundo a través de una caída, por la garganta del dragón, por un sótano o un pozo.

Respecto a este último dragón, que lleva presa a Angélica por la caverna que de pronto se ilumina, Chevalier <sup>44</sup> piensa que Balbuena toma consciente o inconscientemente, estos pasajes de la tradición oral española y concretamente de las aventuras de Juan el Oso, quien también entra a una cueva y vence -según las tres versiones recogidas por Aurelio M. Espinosa- a un diablo, a un venado, a una serpiente (nº 133); a un toro, a una serpiente, a un gigante (nº 134) y a un toro, a un elefante y a un dragón, que es una metamorfosis del diablo. Estos son los animales con los que

---

<sup>43</sup>- Ibid., p.388.

<sup>44</sup>- Véase "Elements merveilleux...", art. cit., p.598.

lucha siempre Bernardo y ya hemos dicho cómo son intercambiables sus funciones.

Vida separada del cuerpo o "l'âme extérieure"

Chevalier <sup>45</sup> ha señalado acertadamente el episodio maravilloso en el que Orimandro, el rey de Persia, lucha contra un monstruo para salvar a Angélica. Después de los vanos esfuerzos contra su adversario, se da cuenta de que el monstruo tiene una flor en la cabeza, que, al ser tocada por Orimandro, la fiera se desmaya. Este motivo, aunque escondido en la propia cabeza del muerto, es semejante al de la vida separada del cuerpo de ciertos cuentos maravillosos en los que el héroe debe ir a cortar la flor, a buscar el huevo, el pájaro o la abeja, a apagar la vela, etc. Estos objetos y animales mágicos son símbolos del alma, de la vida y del renacimiento. De su destrucción depende la muerte del monstruo o del adversario.

Aislados en el poema o encadenados en la secuencia de pruebas por las que pasa el héroe, se confirma que Balbuena tiene una gran deuda con el material folclórico. Aunque muchos de los motivos, Balbuena los tome de los modelos literarios que imita, es interesante ver cómo actualiza, a veces la misma función, en ocasiones la función cambiada, pero guardando un parentesco, en motivos tan familiares en el folclore como los que acabamos de ver.

---

<sup>45</sup>- Ibid., pp.599-601.

### 2.3- Los modelos renacentistas italianos.

No se puede hablar de Boiardo sin Ariosto, y viceversa, porque el Orlando Enamorado es un esbozo en el que quedan apuntadas las aventuras; si bien los personajes tienen caracteres definidos, es en el Orlando Furioso donde realmente se completan. Así, aunque Balbuena señale explícitamente en su prólogo que toma los encantamientos del Boiardo, aquí se considerarán ambos Orlandos.

Del Enamorado, Balbuena rescata básicamente el fondo de lujo oriental con zafiros, oro y piedras preciosas que decoran los palacios de Albraca, la ciudad del Catay de donde procede Angélica, pero sobre todo Boiardo es el inventor de los personajes que luego retoman sus imitadores, si no sus caracteres al menos sus nombres y un poco de sus historias: Angélica, la hija del rey del Catay, quien se presenta en la corte de Carlomagno con su hermano Argalía, que posee una lanza de oro encantada para desafiar a los guerreros cristianos y sarracenos, es un personaje de la invención de Boiardo. De esta historia hay un recuerdo en El Bernardo, (libro XIX) cuando el hada Iberia le cuenta a Bernardo acerca de la espada Balisarda que acaba de ganar en la Fuente de las maravillas, le habla también de las armas de Aquiles que el dios del fuego había forjado y que el hada del tesoro había dado a Argalía para que probara sus fuerzas. Entre las armas le dio "de oro una invencible lanza". En la corte francesa, casi todos los caballeros se enamoran de la bella Angélica, especialmente Reinaldo y Orlando, de los cristianos y Ferragut, de los sarracenos. Malgesí, otro de los

personajes que también aparece en El Bernardo, es en el Enamorado un sabio adivino, hermano de Reinaldo, a quien Angélica ordena que le traiga al mismo Reinaldo del que se había enamorado por beber en la fuente del amor.

Angélica en El Bernardo no pone a prueba a los caballeros que de ella se enamoran como en los dos Orlandos, pero tienen que pasar peligrosas aventuras cada vez que tratan de salvarla: Orimandro, el rey de Persia, el mismo Bernardo y Ferragut.

El consejo de reyes para hacer la guerra es otro motivo, que ya vimos también en la Eneida, pero Boiardo lo desarrolla con lujo de detalles y crea una gran variedad de caracteres entre los reyes que asisten a la asamblea de guerra. En el Orlando enamorado, Agramante convoca un consejo con otros reyes para hacerle la guerra a Carlomagno; entre los asistentes, hay un prudente, Branzardo, que aconseja desistir porque los guerreros francos son gente ducha en asuntos bélicos. Hay también un orgulloso, Rodamonte, que los incita a guerrear. Un astrólogo, Apellino, que anuncia que morirán en el campo francés y que Rodamonte será pasto de los cuervos. Rodamonte y otros jóvenes ríen de las predicciones. El rey de Garamante, que era un adivino, propone que se busque a Rugero, encantado por el mago Atlante en las montañas de Carena y que sólo será desencantado con el anillo mágico que posee Angélica Este episodio Balbuena lo recuerda en el consejo que convoca Carlomagno para invadir España, hay también un arrogante que es Orlando y un prudente que es Montesinos. Malgesí es el mago que interpreta el sueño de Carlomagno y trata de convencerlos de que abandonen el

aparato bélico contra los españoles o que, al menos, lo usen contra los moros.

Otro motivo de este episodio es el anillo mágico que al que se lo introduce en la lengua lo vuelve invisible. Este anillo se actualiza en El Bernardo en una historia muy original; llega a manos de un alquimista y es robado por Garilo, quien toma la forma y las armas de Bernardo. Cuando el verdadero Bernardo despierta y encuentra los cuerpos de Teudonio y Garilo con su propia figura se admira de verse vivo y muerto a la vez. El anillo de Angélica acaba en manos de unos villanos, que al robarlo, devuelven su figura verdadera a Garilo.

Por último, el Rodamonte orgulloso del Enamorado parece haber sido el modelo para la creación del gigante Morgante de El Bernardo. Balbuena se ha inspirado en algunos rasgos de su carácter, pero sobre todo en el episodio en que Rodamonte reta al mar y a las tormentas; a pesar de las advertencias de los marineros, decide partir a la destrucción de Francia. Lucha con violencia y coraje tres días contra la tempestad, y después de que ésta lanza el navío contra unas rocas, sigue retando, impávido, al enemigo cristiano.

En el Libro XIII de El Bernardo, cuando Morgante sabe la noticia de que su hermano Bramante ha muerto, parte para España atravesando el mar con el que entabla una lucha de seis días. Boiardo, con un estilo más cuidado, describe el ruido horrible de las cuerdas del navío, o el color negro del cielo y del mar que parecía de muerte, la lluvia y el viento cada vez más fuerte y las

olas que lo mismo lanzan el barco al cielo que al fondo del mar. <sup>46</sup> La descripción de la tormenta en Balbuena tiene más fuerza, Morgante desafía a los dioses, escupe al mar, da grandes voces y "rabioso contra el cielo se volvía, /contra la fe, contra la mar y el viento" y sus voces y su rabia hacen que se embravezca más el mar que, soberbio como el gigante, le responde hiriendo las velas de su batel y lanzándolo ya a la arena, ya a la luna.

Las influencias del Orlando Furioso en El Bernardo han sido estudiadas por Van Horne, quien ha comparado minuciosamente episodios, personajes, etc. de los dos Orlandos con El Bernardo y por Maxime Chevalier, quien sugiere que muchos episodios del Furioso han incitado a Balbuena, pero no se puede hablar de imitación ya que la originalidad de nuestro poeta ha renovado los temas que se le ofrecían; donde más se aprecia su huella es en la manera de describir los combates. <sup>47</sup>. Van Horne, en cambio, afirma que El Bernardo sí es una imitación de los poemas épicos italianos, más que una continuación de los mismos y que usa "this subject matter by no means slavishly, but rather with surprising, and sometimes almost with grotesque, freedom". <sup>48</sup>

Antes de entrar en detalle, propongo algunas de las semejanzas apuntadas por Van Horne y que yo desarrollo más adelante:

---

<sup>46</sup>- Véase Matteo M. Boiardo, Passi scelti da "l'Orlando Innamorato" e dal "canzoniere, int. y notas de I. Riboni, Milano, Antoni Vallardi, 1946, (II, VI-9).

<sup>47</sup>- Véase L'Arioste..., op. cit., p.368.

<sup>48</sup>- Véase El Bernardo of..., op. cit., p.101.

- La crianza de Ruggiero a cargo de Atlante, en el OF como la de Bernardo por Orontes de EB.
- El uso de libros mágicos y círculos.
- El monstruo de la flor en la cabeza de EB es un reflejo del Horrillo, cuya vida pendía de un cabello, del OF.
- El viaje aéreo de Malgesí de EB recuerda al de Astolfo a la luna o al de Ruggiero de regreso del Oriente a lomos del hipogrifo del OF.
- Las alabanzas a Cortés en OF aparecen en las profecías de Tlascalan de EB.
- El personaje embustero y ladrón Brunelo del Ariosto es el modelo para el Garilo de Balbuena.
- El combate final de Bernardo y Orlando recuerda al de Ruggiero y Rodamonte.

En el Orlando Furioso abundan las descripciones suntuosas arquitectónicas, ricas en detalles, estatuas de alabastro, nombres esculpidos que han dado fama y honor a Roma, a Ferrara y a Italia (Canto XLI); o los muros del castillo que contempla Bradamante, en los que Merlín por arte de encantamiento ha plasmado los hechos futuros (XXXII); o el pabellón nupcial de Rugero, tejido por Cassandra para Héctor y donde se hayan todos los descendientes de Príamo que terminan en Rugero (XLVI). En estas referencias del Ariosto se basa Balbuena para decorar los muros de los palacios, para los nombres bordados de la tela del hada Iberia con los linajes nobles de España o para crear las figuras valerosas del espejo del castillo del Carpio.

No sólo las descripciones de espacios interiores del Ariosto parecen haber inspirado a Balbuena, también la geografía inmensa y variada: los castillos y palacios, los jardines civilizados y las selvas peligrosas, Oriente y Occidente, la tierra y la luna.

El Merlín del Furioso parece ser el modelo de Balbuena para la creación del sabio Tlascalán. Merlín en su cueva le revela a Bradamante la progenie de la casa d'Este, descendientes de Bradamante, al igual que el sabio Tlascalán en su cueva del Popocatepetl habla de los reyes castellanos, desde el rey Alfonso el Casto hasta Fernando e Isabel. Las profetisas Melisa y Andrónica del Furioso son la inspiración inmediata para el hada Iberia de El Bernardo. Andrónica (XIV, OF) le habla a Astolfo de los nuevos pilotos que conquistarán nuevas tierras; de Carlos V y de las conquistas que se harán bajo su reinado; de Hernán Cortés y de algunos capitanes italianos. Este tipo de magas, que lo mismo ayudan al héroe que le auguran el porvenir, desempeñan el mismo papel que las diosas en la epopeya clásica (Pallas Atenea de Ulises y Venus de Eneas).

Los viajes en el hipogrifo del Furioso en el que tanto Rugero como Astolfo recorren la geografía de Asia, Europa y Africa equivalen en El Bernardo a los del barco alado de Malgesí y al carro de grifos de Alcina.

Balbuena también toma del Ariosto los relatos pastoriles, de naufragos y corsarios que raptan doncellas para llevarlas a la Isla de Ebuda con el fin de ser sacrificadas a un monstruo marino. En El Bernardo este asunto se traslada a la isla de Creta, donde Angélica

es llevada varias veces y es salvada por Orimandro del monstruo de la flor en la cabeza. Estas dos historias parecen ser una refundición de la de Andrómeda del Libro IV de las Metamorfosis en donde ésta aparece atada a un peñasco, la ve Perseo y le pregunta la razón de su prisión. Perseo ve venir del mar a una bestia enorme, combate con ella y la mata.

La reminiscencia de la Eneida de la matanza en el campo enemigo cuando todos duermen por los efectos del vino, también tiene un lugar en el Furioso: Medoro y Cloridán recorren en la noche el campo enemigo y matan a algunos borrachos y jugadores ya dormidos. Buscan el cuerpo de Dardinel, recién muerto por Reinaldo, para enterrarlo, lo encuentran y se meten por una selva umbría. Allí Medoro es herido en el pecho y curado, más tarde, por las hierbas medicinales de Angélica. Se enamoran y huyen al Oriente.

El tema de la doncella guerrera es también esbozado en el Boiardo, en los personajes de Bradamante y Marfisa, pero en el Ariosto es tratado en todo su esplendor. Se suceden batallas en que ambas vencen a valerosos caballeros, participan en torneos y luchan contra sus mismos enamorados. No solamente sus aventuras son dignas de mención sino que además Ariosto introduce el canto XIX con una exaltación a la doncella guerrera:

Le donne antiche hanno mirabil cose  
 fatto ne l'arme e ne le sacre muse;  
 e di lor opre belle e gloriose  
 gran lume in tutto il mondo si diffuse.  
 Arpalice e Camila son famose,

perqué in battaglia erano esperte et use [...] <sup>49</sup>

En realidad, la doncella guerrera de El Bernardo, Arcangélica, no hace tantas empresas ni participa en la acción principal. Sus proezas en Oriente las conocemos por boca de Olfa, su criada, o bien por un mensajero que le lleva una carta a Bernardo del caballero enlutado y le revela su verdadera identidad, que no es otra sino Arcangélica, la princesa de China. Finalmente, desaparece -como muchos otros personajes de Balbuena- en el castillo de la Fama, a donde va a buscarla Bernardo. Podemos pensar que El Bernardo es entonces un texto inacabado, o que se trata de errores u olvidos del autor, pero también hay que tener presente la conciencia de continuación que tenían los autores de la épica.

Arcangélica es una creación nueva de Balbuena, que, en mi opinión, nace por un cansancio del modelo que tanto habían utilizado los imitadores y continuadores de los Orlandos <sup>50</sup>. Angélica era una creación de Boiardo, en el Ariosto se une con

---

<sup>49</sup>-Véase Ludovico Ariosto, Orlando Furioso, 4ª ed., prefación e note di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi Editore, 1985. (Canto XX, estrofa I). La traducción que transcribo en seguida es la de Jerónimo de Urréa, Barcelona, 1988.

Damas antiguas admirables cosas  
han hecho, en musas y armas celebradas,  
y de sus obras bellas y gloriosas  
andan todas regiones alumbradas.  
Arpalice y Camila son famosas  
porque eran en las armas muy usadas [...]

<sup>50</sup>- Louise F. Lodge menciona en su tesis una gran cantidad de poemas caballerescos italianos que continúan la historia de Angélica: Vendetta di Ruggero (1556-1557), de Pescatore; Angelica innamorata, de Vincenzo Brusantini; Orlandino, de Pietro aretino; Lira di Orlando, de Federico Asinari, entre otros muchos. Véase su tesis Angelica in "El Bernardo" and "Las lágrimas de Angélica", Urbana, 1937, pp.57-61.

Medoro y provoca así la locura de Orlando, después es personaje de los poemas españoles de Barahona de Soto en Las lágrimas de Angélica (1586) y de Lope de Vega en La hermosura de Angélica (1622). Balbuena dice en el prólogo que en Angélica quiso plasmar a la distraída cortesana, a quien "ya el tiempo va marchitando los claveles de su rostro y las flores de su juventud". Entonces inventa una historia, que Olfa cuenta a Bernardo, en la que Marte se le presenta a la reina del Catay bajo la forma de Medoro <sup>51</sup> y conciben a Arcangélica que, como buena hija de Marte, tenía que ser una doncella guerrera disfrazada de caballero armado. Bernardo del Carpio entonces no tiene necesidad de enamorarse del personaje tan disputado por los caballeros franceses del Orlando furioso, y tan trillado en los otros libros que acabamos de nombrar. Así, inventa a su hija, la princesa del Catay, que además de haber heredado la belleza de su madre, posee la fuerza y el valor de una doncella guerrera. Nacida bajo una "admirable conjunción de signos", se dedica con su madre a una vida regalada en los bosques y jardines de su palacio. Un día su madre es raptada por Zambrí, el rey de la Moscana y Arcangélica se arma de arnés y lanza y mata al jayán Madagascar, muy temido en el Oriente, a los reyes de Gozurat, Albasia y Tíbar, a un monstruo y por fin a Zambrí. Su madre, la coqueta Angélica, es sustituida por su hija, una mujer no sólo hermosa sino valiente, que mata a los que acosan a su madre.

---

<sup>51</sup>- Según Louise F. Lodge, Balbuena usa el plan de Virgilio de la historia de Eneas y Dido para reunir a Marte y a Angélica. Ibid., p.127.

El castillo de mujeres encerradas por el gigante Merganor del Canto XXXVI del Furioso es ejemplo para el castillo de Bramante de El Bernardo; Malgesí, el adivino y Arleta, la hechicera de El Bernardo son un trasunto del mago, hermano de Reinaldo y de la vieja, a la que Zerbino está obligado a acompañar y a defender en el Ariosto. La destrucción del jardín de Alcina y la recuperación de los que estaban encantados, en el Furioso, es una de las causas por las que las hadas tomarán venganza y ayudarán a Bernardo en el poema de Balbuena; la historia de la granadina Doralice también la continúa y acaba Balbuena metamorfoseándola en fuente. El caballo Clarión de El Bernardo acarrea, entre otras, la muerte de Rugero y Bradamante, de cuyo linaje habría de descender la casa d'Este en el Furioso; <sup>52</sup> las armas destinadas a Bernardo han pasado por las manos de algunos caballeros del Ariosto. Así se podrían seguir dando ejemplos de las numerosas reminiscencias ariostescas en nuestro poema.

Ya sea a través de la imitación directa de una historia, por el recuerdo de los personajes, por la narración interrumpida para provocar el suspenso, por la variedad de relatos (amorosos, pastoriles, moriscos, de aventuras) que se mezclan con la acción principal, por la interpretación alegórica en la que se diserta sobre el amor, la castidad, la locura, etc. o bien por la

---

<sup>52</sup>- Chevalier opina que El Bernardo es presentado por Balbuena como la conclusión y el coronamiento de los poemas italianos que trataban sobre los Pares de Francia y sus hazañas. Con la muerte de Rugero y Bradamante no hay posibilidad de continuación del Furioso. Op. cit., p.367.

continuación de algún relato empezado en el Ariosto, el Orlando Furioso es, sin duda, la principal fuente de Balbuena.

Sin embargo, la relación entre ambas obras es contradictoria, a veces se aprecia una voluntad de Balbuena por matar a los personajes de el Furioso y así acabar con su modelo, y a veces, hay pequeños homenajes dispersos en los versos de El Bernardo como si la intención de Balbuena fuera remitir continuamente al lector a su fuente, de tal manera que sin el Furioso no se puede comprender El Bernardo. Una muestra de esto último es el libro II, cuando Ferragut sueña con las mujeres del Furioso: con Doralice, la bella granadina; Flordelís y Flordespina; con Marfisa y Bradamante, con Angélica, etc. El sueño de Ferragut es como una especie de tributo de Balbuena a los personajes femeninos del Ariosto.

De la Jerusalén liberada rescata Balbuena lo maravilloso cristiano, o sea la intervención de fuerzas sobrenaturales, no paganas sino cristianas. Al igual que los dioses en la poesía heroica tomaban partido por uno u otro bando, por ejemplo, Palas Atenea, protectora de Ulises, Juno, enemiga de los troyanos y de Venus, defensora de Eneas, Tasso cristianiza la máquina sobrenatural y divide los bandos en celestial e infernal. Según Joaquín Arce, el episodio más imitado de Tasso es el concilio de demonios "que justifica la presencia y la intervención de las fuerzas del mal como opuestas a los designios heroicos".<sup>53</sup> Este

---

<sup>53</sup>- Véase Tasso y la poesía española, Barcelona, Planeta, 1973, p.65.

concilio de demonios Tasso y Balbuena lo sitúan en el canto IV. Parece que Balbuena quiere imitar a Tasso en este concilio y sin embargo, abandona luego la intervención de estas potencias infernales y celestiales y prefiere las ayudas y encantamientos de magos y hadas como en los Orlandos, tal y como nos anuncia en el prólogo. Efectivamente, en las batallas y pruebas que afronta el héroe, los demonios y ángeles no vuelven a intervenir más. Al contrario que en La chanson de Roland, en la que el ángel le proporciona la espada al paladín, o en la Jerusalén donde Dios contempla a los príncipes cristianos y envía Arcángeles o Ismeno que convoca a los demonios para que siembren el odio entre los cruzados, en El Bernardo no está justificado el episodio de los ayudantes celestiales e infernales como socorro en la batalla: el ángel es más bien un mensajero que anuncia la gloria de España y los demonios desisten de su empresa de arruinar el reino castellano, porque quedan impresionados por el resplandor del ángel que se presenta con la apariencia de un joven mancebo de cabellos rubios, como los dioses de la antigüedad (Mercurio, Jove) y como el arcángel Gabriel, de Tasso.

Al contrario de Van Horne, quien piensa que el episodio de El Bernardo de los demonios es religioso y serio,<sup>54</sup> yo creo que Balbuena imita irónicamente el concilio de demonios de Tasso. En la Jerusalén, el mago Ismeno ofrece sus servicios a Aladino y llama a los ángeles desterrados. La descripción es de una fuerza tremenda, los sonidos infernales retumban en las cavernas cuando Plutón hace

---

<sup>54</sup>- Véase El Bernardo of..., op. cit., p.53.

el llamado. Acuden todas las fuerzas del Averno, los monstruos del infierno virgiliano: Arpías, Centauros, Gorgonas, Hidras, Escilas, Pitones, Quimeras, que también son los seres que poblaban el jardín de Alcina en el Furioso. Plutón es en los versos de Tasso como una aparición que acarrea calamidades: sus ojos brillan como un cometa, su barba es larga y erizada y su boca sanguinolenta. Es una descripción grotesca y violenta. En cambio, el concilio de Balbuena mueve a la risa: Malgesí convoca a los ángeles caídos en una posición indecorosa para un mago que tiene pactos con el infierno: colgado de un árbol y hecho un nudo. Trashurgín es un demonio burlón y hablador, Satanás tiene tres cuernos, los otros demonios son presentados como envidiosos y miedosos y ante la derrota, van rabiosos a vengarse del mismo que los convocó, le hacen mil maldades y le aprietan la lazada de donde cuelga Malgesí. Mientras en la Jerusalén se escucha "la tartarea tromba", la voz fiera de Plutón y los aullidos del can Cerbero, en El Bernardo los demonios braman "en tristísimos aullidos" como una manada de estorninos.

Se hacen también en la Jerusalén reseñas de los ejércitos, nombres y linajes de los guerreros. No faltan dos doncellas guerreras: Clorinda, de los infieles y Gildipe, de los cristianos; los sueños diabólicos, como el que tiene Argilán de la furia Alecto, infunden ira y veneno o intervienen en los miedos de los jefes antes de la batalla y muchos temas más, comunes a la épica renacentista italiana, de la que Balbuena es directo descendiente, tales como: las digresiones sobre la Fortuna o el Amor, el tema patriótico y el tema de las genealogías: en Italia las de la Casa

d'Este y en España las de los reyes de Castilla y León y el linaje de los Castro, a quien va dedicado el poema. Ariosto habla de Carlos V, Hernán Cortés y Colón, pero Tasso y aún más Balbuena le dedican un espacio, a través de las profecías, al tema del Nuevo Mundo. En la Jerusalén la doncella que conduce a los dos cristianos a la isla donde Armida tiene encantado a Reinaldo, les explica, durante la travesía por el océano, que esos mares los surcará un hijo de Liguria, Colón. Tasso habla de la empresa colombina "come poteva scriverne e parlarne un uomo del' 500 che sentisse di doverla celebrare [...] con capacità di generosa partecipazione agli interessi del suo tempo, con amore per le opere e le azioni degli uomini nella loro faticosa realtà".<sup>55</sup> Además, continúan Varese y Arbizzoni, un poema dedicado a la fe no podía pasar desapercibido ese valor religioso que se le infunde al descubrimiento de América.

No podemos dejar de nombrar aquí otra epopeya renacentista, también patriótica y dedicada al Nuevo Continente, a los descubrimientos y conquistas en el mismo, con la que también Balbuena está en deuda: La Araucana de Ercilla, cuyo mago Fitón, también inspirado en la maga de La Farsalia, es el antecedente inmediato de Tlascalán y su aposento maravilloso. Fitón posee una cueva llena de maravillas donde se pueden ver las hazañas de hombres sobresalientes y unas puertas de cedro "con mil sabrosas historias entalladas" que dan paso a un aposento con un mapamundi

---

<sup>55</sup>-Véase Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata, al cuidado de Claudio Varese y Guido Arbizzoni, Milano, Mursia Editore, 1983, nota a pie de la p.423.

en el que están ya las noticias de los Descubrimientos. Estas curiosidades geográficas y científicas, heredadas de La Farsalia, ocupan también un lugar importante en los viajes de El Bernardo.

Hemos visto aquí algunas de las semejanzas, reminiscencias, episodios enteros imitados, repeticiones de motivos del folclore, recuerdos de nombres, temas y acciones. Hemos dejado de nombrar las similitudes con poetas épicos contemporáneos de Balbuena, porque como eran también seguidores de Ariosto, he preferido recurrir directamente a la obra ariostesca. En un poema de 40 mil versos es imposible detectar absolutamente todas las influencias, así he omitido algunas y he dejado muchas por estudiar, porque como dice Van Horne en una obra tan extensa, "selection is the only possible method".

### Capítulo III. Elementos maravillosos en el poema.

#### 3.1- Conceptualización de lo maravilloso.

Antes de empezar a deslindar el vocabulario que usaré con frecuencia en este trabajo, es preciso aclarar que para los propósitos que me he impuesto no se considera lo maravilloso como fenómeno antropológico, ni tampoco como una cualidad objetiva del mundo, o sea como adjetivo, que en su sentido superlativo, suele estar bastante trillado en el lenguaje coloquial, de tal manera que todo puede ser maravilloso, desde un paisaje hasta un coche. En este trabajo se estudiará únicamente en su función sustantiva y como categoría literaria.

La categoría estética de lo maravilloso bajo una perspectiva literaria ha tenido diferentes acepciones a lo largo de la tradición y ha sido abordada desde distintos puntos de vista según los movimientos artísticos y contextos culturales en los que se ha teorizado sobre ella. Aristóteles <sup>1</sup> la consideraba categoría esencial para la definición de epopeya y era en ella donde radicaba su diferencia con la tragedia. Lo maravilloso en la epopeya era la mitología, definida por Raymond Bloch como "les récits merveilleux dans lesquels les héros et les Dieux se mêlent en des péripéties sans nombre et où les présages et les prodiges sont legion". <sup>2</sup> La

---

<sup>1</sup>- Véase su Poética, op. cit., 1460 a.

<sup>2</sup>- Les prodiges dans l'Antiquité classique, Paris, PUF, 1963, p. 9.

vida del héroe estaba tejida de presagios y prodigios que anunciaban su nacimiento, su grandeza. Los signos adivinatorios teñían de maravilloso las aventuras de los dioses y de los hombres y esto, según Bloch, era porque la imaginación de los pueblos helénicos proyectaba en una esfera supraterrrestre creencias y procedimientos de adivinación que eran de uso familiar en la vida religiosa y política.<sup>3</sup>

Las maravillas de la mitología clásica fueron enriqueciendo a los siglos posteriores, llegaron al Medioevo donde tendieron a constituirse en filosofía moral, para obtener provecho de ellas o bien se alegorizaron. A estas maravillas tradicionales se aunaron además los conocimientos históricos o legendarios de autores clásicos como Plinio, Solino, Ovidio, Virgilio, la Biblia, la mitología céltica que llega a través de las novelas de caballería, el folclore, un conjunto de elementos orientales, etc. y conformaron así lo maravilloso medieval.

El concepto estético de lo maravilloso es un tema de debate importante en las poéticas de los siglos XVI y XVII, que retoman la postura aristotélica, la cual, como se dijo más arriba, concedía un lugar primigenio a lo maravilloso como esencia de la epopeya.

Uno de los libros más importantes que rescata la noción de maravilloso es Le miroir du merveilleux (1940) de Pierre Mabille quien explica dicha categoría basándose en los relatos de la tradición popular que son para él ecos de los mitos, de los relatos iniciáticos que han perdido el carácter sagrado y grave que tenían

---

<sup>3</sup>- Ibid., p.10.

en su origen. En esos cuentos y leyendas tradicionales, dice Mabille, nos damos cuenta que "le merveilleux nait de l'inquiétude, de la volonté révolutionnaire de soulever le voile du mystère".<sup>4</sup> "El reino de lo maravilloso" hay que buscarlo, pues, en esas historias cantadas y contadas, donde no hay ataduras de ningún tipo porque el inconsciente colectivo que lucha contra los sistemas morales favorecidos por las religiones e impuestos por los organismos sociales se expresa, sin embargo, libremente en los cuentos.<sup>5</sup>

### 3.2- Teoría medieval de lo maravilloso (mirabilia).

En el Medioevo, lo maravilloso abarcaba un universo de fenómenos, animales y objetos que formaban parte de lo cotidiano, pero los hombres de la Edad Media no lo veían como categoría estética.<sup>6</sup>

La vida y la imaginación medieval son muy distintas a las de finales de este milenio y nosotros, lectores actuales, no podemos aplicar nuestras nociones de fantástico a lo maravilloso medieval porque estaríamos extrapolando. Los conocidos presupuestos de

---

<sup>4</sup>- Véase Pierre Mabille, Le miroir du merveilleux, París, Minuit, 1962, p.48.

<sup>5</sup>- Ibid., p.235.

<sup>6</sup>- Véase Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval, 2a ed., trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986.

Todorov <sup>7</sup>, por tanto, no pueden ser válidos para la Edad Media, porque exigen la presencia de un lector implícito que ante la vacilación se incline por la explicación racional de los hechos sobrenaturales o bien los acepte como tales según otras referencias distintas de las suyas. Ahora bien, en el Medioevo no existe tal lector con una mentalidad científica. El hombre medieval se relaciona con el mundo de una manera más bien simbólica, sus concepciones de la naturaleza, del espacio, del tiempo, de la muerte, del destino, etc., son diferentes de la nuestra. El vive sometido a la naturaleza, a un mundo desconocido, sin límites geográficos definidos y lleno de misterios y maravillas. Los animales, las plantas, las piedras, los signos del cielo sostienen un lenguaje con el hombre del Medioevo que puede ser amenazante o amigable. <sup>8</sup> El hombre de la Edad Media no es sujeto agente de la historia como el actual sino sujeto paciente sometido a unas fuerzas externas sobrenaturales. <sup>9</sup> El cronista, el poeta medieval y los hombres o los personajes de la ficción que viven o presencian

---

<sup>7</sup>-Para Todorov lo maravilloso se da cuando un lector no puede explicar el fenómeno con sus propias referencias, pero sí admite nuevas leyes de la naturaleza. Sería algo como lo sobrenatural admitido o aceptado. Véase su Introducción a la literatura fantástica, trad. de Silvia Delpy, México, La Red de Jonás, 1980, pp.23-46.

<sup>8</sup>-Véase Paul Rousset, "Le sens du merveilleux à l'époque féodale", Le Moyen-Age. Revue d'Histoire et de Philologie, Bruselas, LXII, 12, (1956), p.36.

<sup>9</sup>- Véase el prólogo de Juan Paredes Núñez, Literatura y fantasía en la Edad Media, Granada, Universidad de Granada, 1989, p.12.

las manifestaciones de lo maravilloso no se cuestionan sobre su existencia, porque los fenómenos sobrenaturales los entienden como naturales, los interpretan y atribuyen su causa a una potencia superior, ya sea a Dios o al diablo. En cambio, al que se le plantea un conflicto es al lector actual, porque la manifestación de fenómenos sobrenaturales no pertenece a su visión del mundo.

Para el historiador de las mentalidades, Jacques Le Goff <sup>10</sup>, en cuyos estudios se basa una buena parte de este trabajo, lo maravilloso en la Edad Media está inmerso en lo cotidiano y ocurre sin que la realidad se perturbe. Daniel Poirion piensa que lo maravilloso, lejos de presentarse como un fenómeno de creencia normal, es más bien un fenómeno de préstamo ya sea de una tradición lejana y exótica (como los cuentos de Las mil y una noches) o bien de una tradición autóctona, pero no literaria:

Les formes de la merveille qui s'installent dans notre littérature sont donc venues d'ailleurs, et s'organisent sous notre regard critique comme les éléments d'un autre système culturel. Le merveilleux s'explique alors comme la «réception» de cette autre culture par la culture commune devant les manifestations d'autres croyances. Car le merveilleux ne se donne pas tout à fait comme crédible, mais nous renvoie à un passé ou un ailleurs, ou ce qui se donne à voir aurait été cru. Mythes archaïques, mythologie antique, légendes celtiques se heurtent à d'autres figures considérées comme historiques. <sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>- Véase Lo maravilloso..., op. cit., p.16.

<sup>11</sup>- Daniel Poirion, Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age, Paris, PUF, 1982, p.5.

No solamente la visión del mundo del hombre medieval es importante a la hora de estudiar el dominio de lo maravilloso. Hay que tomar en cuenta también la estratificación de las culturas en la Edad Media, o sea, el hecho de que la cultura latina vaya poco a poco siendo remplazada por la cultura profana en lengua vernácula. Lo maravilloso estaría inmerso en esta cultura folclórica -como la llama Le Goff-,<sup>12</sup> no oficial, de la gente iletrada, entre la que tiene más cabida lo equívoco, lo ambiguo y por tanto, la creencia en fuerzas a la vez buenas y malas, frente a una cultura eclesiástica, heredera de la greco-romana culta que diferencia el bien del mal, la magia negra de la blanca. Poirion, como Le Goff, entiende lo maravilloso como "le reflet d'une «âme populaire» dans la conscience des lettrés".<sup>13</sup>

Todos estos autores acuden a la etimología para explicar lo maravilloso, que según Claude Kappler<sup>14</sup> maravillarse viene del verbo latino mirari que indica admiración, sorpresa, "gusto por lo nuevo y lo extraordinario, no por lo bello". Estas mismas reacciones: extrañamiento, admiración, fascinación y además temor constituyen para Poirion la definición de maravilloso, cuya etimología es mirabilia. Una maravilla "es algo que sorprende porque no pertenece al curso ordinario de las cosas, pero que no se

---

<sup>12</sup>- Véase Tiempo, trabajo ..., op. cit., p.219.

<sup>13</sup>- Op. cit., p.5.

<sup>14</sup>- Véase Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media, trad. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal/Universitaria, 1986, pp.55-56.

ofrece como blanco a la duda sistemática".<sup>15</sup> La maravilla se le presenta con naturalidad, sin alteraciones, a los personajes que la van a enfrentar o al público que la va a escuchar. Como mucho, ante ella, manifiestan admiración o temor, pero no la cuestionan ni tratan de explicarla, porque forma parte de su mentalidad:

Ce merveilleux, favorable ou défavorable, angélique ou diabolique, entoure la vie de l'homme féodal d'un halo de mystère; il nourrit son imagination, peuple ses rêves, trouble ou soutient ses actions; il es un élément constitutif de la mentalité de ce temps.<sup>16</sup>

Para entender lo maravilloso medieval que prevalece en nuestro poema en estudio, me interesa la interpretación de lo maravilloso y su manifestación en la Chanson de geste, en las novelas de caballerías y en la hagiografía. La lectura, en cambio, que pueda hacer el cronista de los signos, prodigios, monstruos, milagros u otras manifestaciones de lo maravilloso para explicar la muerte o el nacimiento de alguna persona importante de la política o de la iglesia, no incumbe a los fines de este trabajo.

Si exceptuamos, pues, la manifestación de lo maravilloso en las crónicas, podríamos establecer tres grandes apartados según el tipo de ficción en el que se presenta lo maravilloso y según pueda explicarse su aparición:

---

<sup>15</sup>- Véase Poirion, Op. cit., p.126.

<sup>16</sup>-Véase Paul Rousset, "Le sens du merveilleux à l'époque féodale", Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie, LXII, 12, Bruselas, 1956, p.37.

3.2.1 -Lo maravilloso puro, es decir, los mirabilia que se presentan en un dominio que se rige por sus propias normas, en un universo gobernado por un espacio y un tiempo encantados donde se da todo género de transformaciones: zoología fantástica, virtudes ocultas de animales, plantas, minerales, objetos, seres y armas encantados, talismanes, etc.<sup>17</sup> Las maravillas parecen naturales en ese "otro mundo", pero para acceder a ellas hay que ser un elegido y dejar atrás el mundo real atravesando una frontera que puede ser de agua, a través de un puente; de niebla, de fuego; un sueño; la entrada a alguna cueva, a un bosque o a algún castillo; la boca de un dragón o la caída subterránea por algún pozo o sima, etc.

Este universo de los mirabilia es el espacio apropiado para que se desarrolle la aventura caballeresca.

3.2.2- Lo maravilloso explicado por una causa superior. Se puede dividir, a su vez, en:

3.2.2.1- Lo maravilloso mágico, en el que la maravilla puede manifestarse tanto en el mundo real con posibilidad de transformarlo a través de la magia o la hechicería, o en el mundo encantado de los mirabilia. Este maravilloso mágico no siempre se

---

<sup>17</sup>-Véase la palabra mirabilia en el Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot, 6a ed., Barcelona, Labor, 1965. Cirlot se basa, a su vez, en Jean Marx, del que cita la obra Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne, París, 1965.

justifica a sí mismo, como el universo donde se presentan los mirabilia, sino que se debe a la acción de fuerzas o potencias sobrenaturales, malignas o no, representadas por las hadas brujas, magos, genios, ninfas, etc.

3.2.2.2- Lo maravilloso cristiano es el que la maravilla se manifiesta dentro del mundo real, pero puede explicarse por una voluntad divina y "se acepta como un mensaje" <sup>18</sup>. Lo maravilloso cristiano es lo sobrenatural milagroso y la maravilla es sinónimo de milagro. Lo maravilloso cristiano está muy presente en la Chanson de geste que toma prestado a la hagiografía "lo maravilloso de la comunicación divina". Dios o sus potencias celestiales, ángeles y santos, pueden acudir a la llamada de los hombres y no hay ninguna irrupción brusca en la realidad, puesto que en la Edad Media había un sentimiento muy fuerte de que existía un Dios que se ocupaba de los hombres y que en cualquier momento podía acudir a su llamada, a través de sus intermediarios: ángeles o santos. <sup>19</sup>

---

<sup>18</sup>-Véase Claude Lecouteux, "Introduction à l'étude du merveilleux médiéval", Etudes Germaniques, París, juillet-septembre, 3, (1981), pp.273-290.

<sup>19</sup>-Véase Adolphe Jacques Dickman, Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

3.2.3- Lo maravilloso sin necesidad de explicación, que puede dividirse en:

3.2.3.1- Lo maravilloso exótico, oriental, boreal y lejano, en el que la maravilla existe por sí sola como en lo maravilloso puro, pero no se puede explicar porque tanto el hombre del Medioevo como el lector actual carecen de referencias sobre esa realidad. Al mismo tiempo, la India y el lejano Oriente son los lugares propicios para colocar toda suerte de maravillas, que no necesitan ninguna explicación racional. Este maravilloso también es peculiar de las novelas de caballería.

3.2.3.2- Lo maravilloso prodigioso, que es más bien una categoría estilística por medio de la cual se describen las proezas de los héroes, los golpes descomunales de los gigantes; se narran los prodigios de armas en las batallas; se sublima la fuerza de los héroes, etc. Estos prodigios causan asombro, admiración, al público escucha de la épica, o al lector de libros de caballería, pero no se ponen en duda tales proezas, porque no necesitan explicación alguna. No obstante, muchas veces aparecen explicadas a través de la magia: un filtro puede proporcionar fuerza al héroe, las armas pueden tener características sobrenaturales, etc. Al lector actual, en cambio, sí le parecen hechos extraordinarios y desmesurados.

Ahora bien, estas tres gradaciones de lo maravilloso han respetado una jerarquía atendiendo a si la maravilla se justifica a sí misma y se explica en su propio universo (mirabilia); o si se

mezclan las leyes del mundo real y el encantado con la posibilidad de transformar el primero según el poder de seres sobrenaturales (mágico); o debido a la potencia divina (milagroso); y, por último, un maravilloso sin necesidad de justificación.

Como veremos en el corpus, las fronteras de estas categorías no están definidas claramente. Un mismo elemento maravilloso, de los que se describen a continuación, puede incluirse, a la vez, en dos categorías de lo maravilloso, pero eso no impide que se pueda hacer un inventario de lugares, aunque pertenezcan a lo exótico o a lo maravilloso puro; o de personajes, ya sean de naturaleza milagrosa o mágica. En el capítulo anterior se trató de hacer una filiación de lo maravilloso dentro de la tradición, ya sea culta o popular, en el capítulo que sigue se describen, se clasifican y se ve la función específica de cada elemento maravilloso de este poema tan desconocido, pero tan pródigo en encantamientos, magias y prodigios.

### 3.3- Corpus de lo maravilloso medieval en El Bernardo.

En los 40 mil versos de El Bernardo hay innumerables elementos maravillosos: animales fabulosos, personajes sobrenaturales, objetos que engendran maravillas, espacios insólitos, etc. que se presentan en el poema sistematizados por medio de una serie de vías como metamorfosis, encantamientos, milagros, profecías, sueños, visiones, exorcismos y creencias de la Antigüedad clásica que llegan hasta la Edad Media.

Para el estudio y clasificación de los elementos maravillosos de El Bernardo sigo el orden cronológico de los 24 libros en los que se presenta estructurado el poema.

Para ello, tomo como referencia algunas categorías de Ernst Robert Curtius, Jacques Le Goff, Daniel Poirion, Howard Rollin Patch, María Rosa Lida y Arturo Graf, porque en sus diversos estudios, a veces monográficos, a veces parciales, han abordado lo maravilloso y sus manifestaciones en la literatura de la Edad Media.

3.3.1- Espacios maravillosos donde se desenvuelven las historias de El Bernardo.

Que siempre en las regiones apartadas grandezas se prometen espantosas.

Desde siempre el hombre ha sentido la necesidad de explorar lo que está más allá de lo conocido. El afán de búsqueda ha creado navegantes, geógrafos, exploradores, viajeros, conquistadores, científicos, que buscan algo que les dicta su razón o su imaginación y hallan lo inesperado. En las rutas de su búsqueda encuentran diferencias con respecto a lo que conocen, lugares insólitos y maravillas que intentan describir en libros de viajes, diarios de navegación, bestiarios, etc.

Esos espacios, de los que no tienen referencia pertenecen ya sea al "otro mundo", Alter Orbis, o bien a "lo lejano, donde lo maravilloso existe por sí solo, fuera de las leyes habituales" <sup>20</sup>. Así, abundan las islas separadas por una barrera de agua; los países del Oriente, los espacios aéreos y marítimos ignotos; los castillos encantados, ya sea en un lugar prodigioso, bajo el mar o en medio de la terre gaste o tierra baldía; la bóveda celeste y otros planetas; el mundo inferior o la bajada a cuevas prodigiosas; el locus amoenus que suele ser un prado florido con fuentes y árboles que dan sombra, reposo y alimento al guerrero, y que puede

---

<sup>20</sup>- Véase la obra de Howard Rollin Patch, El otro mundo en la literatura medieval, trad. de Jorge Hernández Campos, y el apéndice de María Rosa Lida, La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas, México, FCE, 1956.

presentarse en medio de lo que Curtius llama "paisaje épico" <sup>21</sup> una selva fragosa o un bosque sombrío, un valle encantado que depara toda suerte de peligros y maravillas al caballero; el país de las hadas, que según Arturo Graf es un lugar de delicia y felicidad que guarda semejanza con el Paraíso Terrestre, pero que también "rinchiudono un principio malvagio, una causa di scadimento e di perversione, come i giardini de Alcine e di Armida".<sup>22</sup>

Normalmente estos espacios, pertenecientes tanto al universo encantado de los mirabilia, como a lo maravilloso exótico y boreal, cobijan toda clase de maravillas, que sirven de marco para las pruebas que debe afrontar el héroe.

Desde el primer libro de El Bernardo aparece el espacio maravilloso (boreal) que es la morada de las hadas que velan por el destino de nuestro héroe. El hada Alcina se remonta en vuelo para llegar al palacio de Morgana, situado en los países nórdicos de Europa, lejanos del mundo mediterráneo y exóticos por desconocidos:

En los Discorsi de Tasso se habla de esquivar argumentos de países cercanos y conocidos, tomando más bien materia de «Gotia e di Norvegia, e di Suevia e d'Islandia o dell'Indie Orientale o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le colonne d'Ercole. <sup>23</sup>

---

<sup>21</sup>- Literatura europea y Edad Media latina, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, 2 tomos, México, 1955, pp. 280-289.

<sup>22</sup>- Véase Miti, leggende e supertizioni nel Medio evo, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1980, p.42.

<sup>23</sup>- Citado por Joaquín Arce, op. cit., p.100.

El palacio de Morgana está en los lagos de Finlandia, "entre el frío Geta y el helado Escita". Se dice además que este paraje tiene orígenes míticos porque,

Fueron en este lago antiguamente  
De Galatea los baños celebrados,  
de cuyo pecho y cuerpo trasparente  
a tibia leche y el cristal mezclados  
le dan nombre y color [...] (I, 54).

La morada de Morgana se presenta en el poema como un motivo de trasmundo construido de cristal, oro y piedras preciosas. Fabricado sólo en una hora por ella, está dividido en doce torres, con vidrieras y "de un lustroso cristal muro almenado" (I, 62) como las edificaciones típicas de la visión medieval de trasmundo <sup>24</sup>. Otros motivos del más allá son los deliciosos perfumes que se exhalan, el mínimo tiempo invertido en construir el palacio y la aureola mítica en la que está envuelto: las hadas pasan de una sala a otra donde hay cuadros de Apolo y Dafne en lugares idílicos y una maravillosa constelación en la techumbre. Este espacio maravilloso boreal será el escenario en el que se celebrará la reunión de las dos hadas para decidir el futuro de España y Francia. Alcina trata de vengarse de los paladines que han destruido su morada en el Orlando furioso. El Bernardo retoma la historia y hace una tétrica

---

<sup>24</sup>- María Rosa Lida, op. cit., p.391. Rollin Patch también habla del cristal como material favorito de las construcciones ultraterrenas. op. cit., p.329.

descripción que contrasta con la del palacio de Morgana. Observemos que se trata de los mismos materiales:

Está en un lago oscuro, de horror lleno  
su jardín y su casa destruida,  
consumiéndose estaba en el veneno  
de la afrentosa injuria recibida:  
bien que su fértil isla y bosque ameno  
cobrar pudiera la beldad perdida,  
y ella su alcázar con mayor tesoro  
de cristal reformar, y lazos de oro. (I, 36).

En el libro II Alcina le dice a Morgana la causa de su venida y le habla de una cueva en un "bosque espeso" y una "hórrida montaña" (I, 14-22), donde hay algunos personajes de la mitología griega: Cerbero, Carón, Demogorgón. Alcina baja a la cueva, al centro de la tierra, y encuentra el alcázar de los Hados donde las Parcas tejen con sus hilos el destino de los hombres.

En este mismo libro se habla del lugar lejano, donde se crió Bernardo: en la isla Icaria, que pertenece a un archipiélago de "ásperas" tierras de arenales y pantanos situado en el principio de Asia. (II, 72-74). Las islas son, por lo general, el lugar ideal para que se den toda clase de prodigios y mejor si se encuentran situadas en las regiones orientales. Las islas están separadas del mundo real por la barrera acuática y son el marco maravilloso donde se cria nuestro héroe, no en ricos lechos, propios de almas pobres, como indica Balbuena, sino en la aspereza de la arena, las rocas y el mar de estos parajes solitarios y aislados, adecuados para forjar un alma grande.

En el libro IV, Bernardo se pierde de su ayo, el mago griego Orontes, y empieza su etapa de iniciación como héroe individual en medio de un bosque espeso, oscuro y lleno de fieras, cuya descripción coincide plenamente con la de Curtius de "paisaje épico" (IV, 76-86). Bernardo llega a un florido llano y allí se duerme entre las flores; oye en sueños a una doncella que pide auxilio y cuando despierta, encuentra unas armas de oro y pedrería; siguiendo un rastro de oro llega a una playa donde hay un batel que lo conduce por el aire a una nueva aventura.

En el libro V se habla de un castillo oscuro y encantado cerca de Languedoc, donde en otro tiempo vivieron el rey Arturo y el hada Morgana, su hermana. Su descripción parece un eco de la terre gaste: de él no queda más que "un arruinado muro". (V,16-19).

Pero la visión más importante de trasmundo de este canto la tiene el nombrado moro Ferragut, quien llega a la Cueva y a la Fuente del Contento que invitan a reposar al pasante. Mientras su caballo se adueña del pasto del prado ameno él sube a una verde cumbre y en un peñasco ve escrito: "Esta es la cueva de Jorquines, / hada del sueño, fuentes y jardines" (V, 168). Ya se ha dicho que el "otro mundo" es el lugar adecuado para que se den las metamorfosis: en el agua de la fuente los peces, la arena y las guijas son de oro, pero fuera de ella son normales. Ferragut se queda dormido y allí tiene la majestuosa visión de los palacios de Galiana <sup>25</sup>, de la que se ha enamorado de oídas. Sobra decir que el

---

<sup>25</sup>- Los palacios de Galiana también aparecen en la II parte, capítulo 55 de El Quijote, cuando Sancho camina por una gruta exclama";Válame Dios todopoderoso!-decía entre sí-. Esta que para

palacio de Galiana cumple a la perfección todos los pormenores de la construcción del más allá: muros de alabastro, puertas de ébano y marfil, columnas y patios. (V, 164-184). La elegancia, opulencia y profusión de detalles prevalecen en estas descripciones arquitectónicas inigualables.<sup>26</sup> Unas quejas humanas sobresaltan su sueño y Ferragut, armado, entra a la selva de donde provienen las voces.

El espacio de El Bernardo es profuso en bosques y florestas por donde se internan los caballeros en busca de aventuras o en favor de alguna dama; abundan las cuevas de hadas y hechiceras cerca de los ríos y de las fuentes, pero sería demasiado ocioso entretenerse en nombrar todos los ambientes ultraterrenos o exóticos que se suceden a lo largo del poema. Quiero detenerme, en cambio, en el libro IX porque la acumulación de tópicos de trasmundo es evidente y las principales aventuras además le suceden a Bernardo, quien

---

mí es desventura, mejor fuera para aventura de mi amo don Quijote. El si que tuviera estas profundidades y mazmorras por jardines floridos y por palacios de Galiana[...]" . Martín de Riquer en las notas de su edición de 1980 explica que los palacios de Galiana eran ciertos edificios de Toledo que, según la leyenda, fueron contruidos para la princesa mora de ese nombre que era la esposa de Carlomagno en el cantar de gesta francés Maynet, muy divulgado en España. Véase El Quijote, ed., introd. y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, p.1001. En El Bernardo, no se trata de un nombre que aluda a algún lugarpreciado sino que Galiana es uno de los personajes, de la que se enamora Ferragut y que está presa, además, en el castillo de Bramante.

<sup>26</sup>- Maxime Chevalier detalla muy bien este tema de Balbuena del arte versus la naturaleza. La descripción de los edificios predomina sobre la del paisaje. Se prefiere la arquitectura de los templos y palacios donde Balbuena "acumula ornamentos, sobrecarga los muros y las paredes de metales preciosos y de gemas radiantes, creando un universo mineral de un raro esplendor", L'Arioste en Espagne, Bordeaux, 1966, p. 388.

persiguiendo a una corza en la selva, ve una hendidura en la tierra, desciende por el negro abismo y allí se encuentra a la bella Angélica desmayada junto a un horrible dragón. Este se adentra por la cueva con Angélica entre sus fauces; Bernardo, en pos de ambos, cae en una profunda sima y al final de su caída se halla con dos gigantes, uno de los cuales ha matado a la horrible sierpe y el otro se lleva a Angélica presa por el cabello. Bernardo lucha con uno de los gigantes y, en lugar de sangre, de sus heridas salen moscas, gusanos y enjambres de abejas, que se convierten en piedras preciosas al ser tocadas por la espada de Bernardo y cubren el valle de oro y pedrería.

Persigue al otro gigante que lleva presa a Angélica y la ve "entrar por la llama de un gran fuego" (una de las barreras del Otro Mundo); de pronto se encuentra en una sepultura, y, espantado,<sup>27</sup> le pregunta al muerto por ellos y éste le guía en una barca por un río subterráneo, tenebroso, que se va despeñando por las cavernas con "ronco furor"; después la figura descarnada desaparece, Bernardo boga en ese lago oscuro, donde "solo de horribles sierpes ve cuajada/ la negra espuma [...]" (IX, 85); sin rumbo y sin llegar a ningún lado:

El valeroso joven, que se halla  
ni bien en este ni en el otro mundo,  
sin guía, senda ni luz, ni en qué buscalla  
en el herviente lago y golfo inmundo;

---

<sup>27</sup>- Nótese aquí que ante la aparición de lo maravilloso, los personajes pueden sentir miedo, asombro, admiración; en cambio no les parece extraño: Bernardo, por ejemplo, dialoga con el muerto y se deja guiar por él, como si nada.

que ni su barca sabe gobernalla,  
ni como vadear el río profundo;  
de un bordo en otro en vano se fatiga  
buscando el puerto o la ribera amiga. (IX, 88).

Al fin, la luz del día penetra por un muro y hay una transformación maravillosa: lo oscuro, lóbrego y peligroso deviene luz brillante; la barca se convierte en "una rica cama de brocado" y los dragones en la pedrería que cubre los techos de la cámara. Cree que todo ha sido un sueño, pero aquí no se acaban sus visiones: el suelo de la cámara es todo de cristal, se encuentra en un palacio submarino, desde el que admira la belleza de la luz entre los peces, el nácar de los caracoles, los árboles rojos de coral y los riscos de cristal, o sea se trata de un celestial paraje con todos los elementos del "país bajo las olas" del más allá. Ve más adelante un castillo de cristal, habitado por ninfas y cuyas torres tocan las estrellas, y, al lado de éste, hay otro castillo carcomido en medio de unos campos estériles <sup>28</sup> que pertenece a una vieja y a un ejército de brujas. Esas brujas son Melancolía, Enfermedad, Vejez y Edades y se pasan el día atacando a las ninfas del castillo de vidrio. Bernardo ve en una ventana a Angélica, víctima de la bruja Vejez, cuando aquél está a punto de matarla, ésta lo conduce a la cueva de Proteo y le enseña cómo vencerle a cambio de que le perdone la vida.

---

<sup>28</sup>- María Rosa Lida ha visto que este castillo ruinoso "en campo estéril" equivale a la terre gaste de los poemas alegóricos y caballerescos. Op. cit., p.435.

Como hemos visto, este canto es profuso en elementos de trasmundo: está presente el mundo inferior en las cuevas subterráneas, el río de aguas negras con serpientes, la barca de la muerte y su barquero -que se diría un trasunto de Caronte-, el lago tenebroso, los palacios de cristal y pedrería, etc.

En el décimo libro, Ferragut llega a un castillo entre riscos y ríos pedregosos, que es del gigante Bramante, el cual tiene encerradas a 40 damas que va ofreciendo cada día a un ídolo que llena las almenas de sangre.

En una aventura del libro XIV, Bernardo pasa la noche en una cueva en pláticas con Olfa, la doncella de Arcangélica, quien después de haberle contado vida y linaje de su señora, se queda dormida. En eso, Bernardo oye ruidos y baja por la cueva hasta que llega a una sala de cristal con dos puertas, <sup>29</sup> una de marfil y otra de cuerno, guardadas por dos damas que sostienen: la una, una poma y la otra, una taza; de una fuente brota una manada de hombres que suben a beber de la taza y se convierten en fieras y sólo si se acercan a Temis, la diosa de la poma, vuelven a recobrar su forma humana. (XIV, 153-167).

En el libro XV el traidor Garilo es perseguido por Orlando y llega a un alcázar de oro y esmeraldas que se va alejando a medida que ellos se acercan; los capiteles de metal dorado, las torres y vidrieras, vistos de cerca, son una simple choza de paja donde vive un alquimista.

---

<sup>29</sup>- María Rosa Lida apunta que estas dos puertas son como las de "los sueños del infierno virgiliano". Ibid., p.396.

En este canto se desarrolla una buena parte del viaje de Malgesí, que continúa en los tres cantos siguientes, en su nave voladora (se hablará en el apartado de viajes maravillosos) por las regiones del aire. En el libro XVII llegan a las bóvedas celestes, y les explica a sus tripulantes los enigmas del cielo como si se tratara de una gran maquinaria donde todo está medido, armonizado y en universal concierto; llegan después a la luna, con huecas montañas de lumbre, plateados riscos y lagunas de cristal (XVIII, 94-99), de ahí bajan a las antípodas y recorren la geografía de América, hasta que un anciano, el mago Tascalán, que sale de una cueva del Popocatepetl, les ataja el vuelo y los hace entrar en su gruta, protegida por una barrera de humo, acceso para el Otro Mundo. En la cueva de Tascalán el humo que "ciega y tizna" la entrada proviene de un volcán. El mago los lleva por las venas de la montaña a su gruta, tesoro de artificios y engendro de maravillas; les enseña los cielos y las esferas, los animales que usa para su ciencia y les predice el porvenir. Después los hace subir por la oquedad de la montaña, admiran el "líquido ardiente" y llegan a una especie de mirador en la cima desde donde se contempla el Nuevo Mundo. Nuevamente aquí deslumbra la opulencia de Balbuena en la descripción del artificio que decora la cueva de Tascalán.

Mientras tanto, Bernardo ve un batel fantasma donde cree hallar a Arcangélica, salta dentro de él y ve que se trata de un retrato. De pronto, el batel se mete por la boca de un río y un remolino lo arrebató, pasa una barrera de niebla -ya se ha dicho que es un

motivo ultraterreno- y encuentra el agua en llamas -nueva barrera, esta vez de fuego- que logra atravesar sin que su barco se quemara y que lo conduce directamente a la garganta de un dragón, en cuyas entrañas hay un fresco prado con flores y escarcha y un excelso palacio de piedras preciosas, guardado por un jayán que tiene cautiva a una doncella.

El libro XX nos presenta una nueva aventura de Bernardo, quien en pos de Arcangélica se adentra en el Castillo de la Fama, atravesando una barrera de fuego. Se describen sus torres, sus balcones de oro y hermosas rejas, las almenas de colores variados, ricas obras labradas para el mejor caballero del mundo. A los demás guerreros que tragaba el Castillo de la Fama, se les recibía con "ronco bramar de horrible estruendo", pero la bienvenida al elegido noble mancebo español es diferente y teñida con los motivos de la alegre música y del tiempo que se transforma, propios del más allá:

Con esta salva, de un florido espacio  
que en siete arcos triunfales se extendía,  
del acerado muro al real palacio  
pasado el singular guerrero había:  
Llegó en música al patio, en que el topacio  
de oro ardientes relámpagos bullía,  
y el tiempo se trocó, cerróse el muro,  
manchando el claro cielo de aire oscuro. (XXI, 220).

No termina Bernardo esta aventura cuando cae en un horrendo pozo con un toro al que debe domar. En su lucha con la bestia, pierde el sentido y se encuentra en brazos de una bella dama, metamorfosis del toro, en un rico aposento de jaspe y oro, de

doradas vidrieras y un jardín de agradables olores -otro motivo del trasmundo. La hermosa doncella le explica el origen del palacio.

La última visión de trasmundo la tiene Carlomagno en un sueño donde ve en unas altas peñas un suntuoso palacio de cristal con techos y frisos de oro. Este palacio se derrumba por su peso y se abre una grieta en la tierra de donde salen los habitantes mitológicos del Averno.

Creo que los ejemplos anteriores sobre países o lugares del otro mundo son suficientes para establecer un buen corpus de elementos maravillosos. Bernardo y otros personajes han navegado mares ignotos en bateles fantásticos, han surcado los espacios aéreos, han entrado a las profundidades de la tierra por pozos, simas y cavernas, han atravesado barreras de humo y fuego, de niebla y agua, y para ello, no han necesitado

el trámite de la muerte física" -Noé Jitrik dixit-, les ha bastado errar el camino, montar en una nave, tener un sueño o una visión "que el relato reproduce como un «no lugar» que es un «lugar», un recinto que posee, incluso su arquitectura y su lógica propia, todo lo cual puede ser objeto de descripción. <sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>- Véase su estudio introductorio a El Bernardo, México, SEP, 1988, pp.20-21, nota a pie.

### 3.3.2- Las maravillas de la naturaleza y por obra de la magia.

El solo hecho de encontrarse en un medio geográfico distinto con nuevos paisajes y climas daba pie para que navegantes y viajeros buscaran en sus periplos maravillas de la naturaleza para ellos desconocidas físicamente, pero enraizadas en sus recuerdos literarios. Así, podían sufrir espejismos o encontrarse en el dorso de una ballena creyendo que era una isla, se bañaban o bebían el agua de ríos y pantanos esperando que manara de ellos la Fuente de la Juventud, buscaban árboles y plantas con propiedades curativas y un sin fin de fantasmagorías. Daniel Poirion <sup>31</sup> habla de mandrágoras y hierbas con poderes, de las avalanchas que podían pasar en el valle perilleux, etc. Se trata de ayudas o pruebas que la naturaleza proporciona o impone al héroe y que contribuyen a crear una atmósfera maravillosa. Aunque no solamente son fenómenos naturales, también pueden ser obra de la magia -lo magicus o sobrenatural maléfico, satánico, ilícito o engañoso, según Le Goff. <sup>32</sup> Poirion llama a tales fenómenos "merveilles de la nature" o si se deben a encantadores, "fabrications magiques". Estos fenómenos son obstáculos que se le presentan al héroe en sus constantes aventuras.

Entre las maravillas de la naturaleza se consideran las tormentas, las aguas que devoran, los volcanes, que en la Edad

---

<sup>31</sup>- Op. cit., p.30.

<sup>32</sup>- Véase Lo maravilloso..., op. cit., p.13.

Media eran "pozos o espirales del Infierno" <sup>33</sup>, las tempestades, los terremotos; entre las fabricaciones mágicas:: los perfumes mortíferos, las alteraciones de las noches y los días, y se deben a la mano de algún mago que hace que salga el sol o la luna o que cambien los vientos y provoquen tempestades. Estos fenómenos que conformarían lo que hemos llamado maravilloso mágico, corresponde a lo que Claude Kappler <sup>34</sup> denomina mirabilia infernales y temibles. Toda manifestación de la potencia de los elementos de la naturaleza era considerada como maravillosa en la Edad Media.

En nuestro poema épico abundan también este tipo de maravillas. Además de las barreras de niebla, fuego o agua nombradas en el apartado anterior, que permiten el acceso al universo de los mirabilia, en El Bernardo encontramos algunos otros fenómenos maravillosos.

El primero en una aventura que le sucede a Ferragut en el libro II. El hada Iberia le augura fama si hace una especie de ceremonia en una fuente:

Si en esta clara fuente siete veces  
al rayo de la luna te lavares,  
y a los difuntos dioses tus jüeces  
con nocturnos inciensos aplacares,  
y una sagrada víctima le ofreces  
al dios conservador de estos lugares,  
con lumbre de laurel y hojas de olivas,  
harán que al mundo eternamente vivas. (II, 213).

---

<sup>33</sup>- Véase Kappler, op. cit., p.116.

<sup>34</sup>- Ibid., pp.189-190.

Acto seguido, el hada mete su mano en el "sagrado río" y le arroja agua a la cara, el rocío transforma a Ferragut de hombre hosco en afable y de bárbaro en elegante. Así, el agua de este río puede ser una maravilla de la naturaleza porque se dice que es un río sagrado o bien una fabricación mágica, puesto que también interviene la mano del hada.

En nuestro poema abundan las descripciones de terribles tormentas con espantosos truenos y remolinos de agua (XII, 92-96) en las que sólo la intervención sobrenatural o milagrosa de san Vicente (lo maravilloso cristiano) puede salvar a los fieles que naufragan.

El libro XIII cuenta una batalla del gigante Morgante contra un mar embravecido por las tormentas que duran seis días. También en una tormenta en el mar se pierden Bernardo y Arcangélica, cuando acaban de conocerse y enamorarse. Se trata esta vez de una lucha entre los vientos Egeo, Aquilón, Austro y Levante que lanzan el barco ya a las estrellas, ya a la misma arena donde yacen las conchas. Aquí lo maravilloso de la escena pertenece a lo prodigioso, que como se dijo anteriormente es más bien una categoría literaria y la descripción fabulosa se consigue con la acumulación de hipérboles y de verbos de movimiento o que indican sonidos como gemir, bramar, rugir, etc. Estruendos, rayos, fuegos, aguas violentas parecen ser los signos inequívocos de una naturaleza maravillosa que se transforma ante los ojos de los héroes.

En el vuelo mágico, el rey de Persia le pide a Malgesí visitar las antípodas, pero como esas regiones permanecen aún ocultas por el hado, el mago recurre a "la parda raíz de esta encantada ruda" -planta medicinal y por tanto, maravilla de la naturaleza- para aclarar y dar luz. Después hace una fabricación mágica, unos anteojos de cristal:

[...] y rumiando en sí de cuando en cuando  
de oculta ciencia nombres poderosos,  
obedeciendo el aire, fue aclarando  
de su esfera los senos más nublosos;  
y unos anteojos de cristal forjando,  
de lunas y de cercos milagrosos,  
así avivó con ellos sus sentidos,  
que pudieran aun ver los no nacidos. (XVI, 208).

Una nueva fabricación mágica se presenta en el libro XVIII por los artificios de la abuela de Crisalba, la sabia Gloricia, quien levanta un fuerte vendaval que provoca terribles mareas y hace traer "en confuso torbellino" al barco de Bernardo -que había ido en pos de Arcangélica- de nuevo al puerto de Acaya, donde le espera Crisalba.

El libro XIX nos proporciona un nuevo ejemplo, ahora de un terremoto que destruye la cueva del mago Tlascalan. No queda claro si se produce porque el nigromante ya cumplió su función de anunciar el porvenir de España en las nuevas tierras o bien porque el sabio Malgesí hace un oculto signo al aire. El hecho es que sus riquezas y su ciencia quedan sepultadas en la gruta, destruida en estos términos:

Tal ruido se oyó, tal en un punto,  
el suelo dio, en terrible terremoto,  
tristes gemidos, resonando junto  
el yerto monte y el vecino soto;  
y el súbito estallido, fiel trasunto  
de un mundo fue descuadernado y roto,  
cuando el quebrado cielo, en fuego ardiente,  
la tierra hará carbón y arder su gente. (XIX, 93).

El libro XXIII cuenta una leyenda maravillosa sobre los orígenes míticos de Granada, que el rey de Alora narra a la reina. Vale la pena transcribirla aquí por la abundancia de maravillas de la naturaleza que contiene: El rey Ormindas pierde el reino por Zegrilda, quien le pide que vayan al jardín prohibido a buscar una hierba que renueva la juventud y el amor. Pero el dragón, centinela del jardín, se despierta y los mata inyectándoles su veneno. El pueblo saquea el oro; el jardín se queda desierto y el pueblo sumido en muerte y miseria por venganza del dios. Un sabio alfaquí le dice al hijo de Ormindas que deposite una fruta de oro en el remanso del río y cuando sea viejo allí surgirán alcázares. Se va con su pueblo a un lugar donde hay siete sierras y trata de hacer un altar, pero al cavar en una peña se produce un temblor y resuena una voz que dice que no hieran los montes, que esas sierras son las siete nietas de Atlas, convertidas en piedras porque miraron a la Gorgona, y que huyan de esa tierra llena de horror y de portentos. Se marcha con su pueblo y cerca de Motril edifica una ciudad en la que viven un año,

Mas dio principio a destemplarse el cielo,  
arder el aire y a humear la tierra,  
y en mortal peste el enemigo suelo  
manchó cuanto el humilde pueblo encierra.

(XXIII, 72).

Una sombra le avisa que atraviese las nieves y vaya a orillas del Genil y en el lugar donde más luz halle, en una ladera desierta, fije su residencia; en ese momento sale el sol y alumbra el monte, se oye un sonoro estruendo y aparece una vaporosa nube resplandeciente, se disipa mágicamente la neblina y surge una ciudad de oro.

Como vemos, en esta historia extraordinaria se combinan de varias maneras las maravillas de la naturaleza: hierbas y frutas de oro que dan la juventud, montes que hablan, luces de oro y neblinas que descubren una ciudad, temblores, sonidos estruendosos, etc.

El libro XXIV también presenta montañas que hablan: los Pirineos se quejan y protestan por el paso de los franceses sobre sus espaldas; y gritan los presagios funestos que se avecinan ante la inminencia de la batalla contra los españoles:

La tierra veo un mar de sangre envuelta  
el aire de cometas rodeado,  
las estrellas sin luz, y en medio el cielo  
cubierto el sol de un amarillo velo. (XXIV, 25).

La montaña deja pasar a las tropas que estremecen el ambiente con sus sonos de guerra, porque así el cielo lo tiene decretado.

### 3.3.3- Viajes maravillosos

El viaje ha sido siempre un aliciente para la aventura; invita al héroe a superar las pruebas ofreciéndole a su paso las encrucijadas para que elija el camino adecuado. Dice Pierre Mabilie que los caminos de lo maravilloso pueden ir desde el fondo de un abismo a las cimas abruptas y en esos caminos el hombre conoce

*l'angoisse, son pas hésite, soit qu'il lui faille franchir la barrière des éléments hostiles, soit qu'il doive se métamorphoser, abandonner les comforts ordinaires de la conscience réfléchie. Cette démarche dangereuse tend à la conquête de la connaissance et de l'amour.*<sup>35</sup>

El viaje es la puerta directa a la maravilla. Grifos, bateles que vuelan, caballos diabólicos, carros alados o el mismo sueño son los medios que conducen a las regiones maravillosas por itinerarios fantásticos que permiten conocer la geografía del mundo entero. El viaje tiene una gran propensión

a colorearse de toda suerte de elementos maravillosos suspendido entre las instancias divinas y las tentativas diabólicas. Pues el viaje, aunque sea real, es por esencia una aventura del individuo a través de todas las formas de conocimiento del mundo y de conocimiento de sí mismo. La realidad, antes incluso de ser llevada por la narración al dominio de la ficción, es vivida como una supra-realidad, como una realidad más allá de la humana [...] Los golpes forman parte de las torturas iniciáticas más frecuentes, y simbolizan la muerte ritual.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup>- Véase Mabilie, op. cit., p.127.

<sup>36</sup>- Véase Kappler, op. cit., pp.120-121.

Estos viajes iniciáticos son los que hace el héroe del poema en el curso de sus aventuras, por ejemplo, el del batel mágico del libro IV. Ya se dijo que siguiendo un rastro áureo después de haber encontrado unas armas, Bernardo llega a una playa y se embarca en un batel encantado que lo lleva por los aires a bordo de un galeón donde navega el rey de Persia, Orimandro, quien tiene presa a la reina del Catay, Angélica. En esta misma aventura, Angélica es arrebatada por Alcina en un carro de fuego, conducido por dos dragones.

Hay en El Bernardo otros dos viajes en bateles fantásticos, en los que se embarca Bernardo después de haber perdido a la mujer que buscaba. El primero en el libro nono cuando va por la cueva buscando a Angélica, cautiva del dragón, y encuentra una barca cuyo guía pertenece a la región de los muertos y es efectivamente un viaje al submundo que causa temores al héroe y aumenta las pasiones del miedo. El otro batel es como una aparición en medio del mar, sin nadie que gobierne el timón ni enarbole sus velas; permanece quieto a merced de las olas y de su interior parecen salir quejas y ruidos de cadenas; Bernardo se acerca porque cree distinguir a un caballero sobre un tapete con el rostro bañado en lágrimas que se parece a Arcangélica, pero no es más que una pintura y un engaño. Este mismo navío lo conduce a un río, después pasa por un remolino de densa niebla y por otra barrera de llamas que sale de la boca de un dragón.

Cabría terminar este apartado señalando que, estas pruebas o "golpes" (como las llama Kappler) que lleva a cabo el héroe a lo

largo de sus aventuras, son necesarias en el viaje iniciático y están en función del destino final que le deparan los dioses o las hadas.

Otro tipo de viajes muy distinto, con propósitos muy diferentes, es, por ejemplo, el recorrido de Alcina por las regiones del norte de Europa y que sirve de pretexto para introducir en el relato las campañas de Carlomagno y las victorias de su ejército francés, enemigos principales de Bernardo y de España. Desde su carroza de marfil, guiada por dos soberbios grifos, Alcina contempla los montes, playas y lagos europeos hasta llegar a las frías tierras de Morgana. (I, 42-52).

Un vuelo maravilloso es el que empieza Malgesí en el libro III y se retoma en el canto XV en un barco encantado que surca los aires en compañía del gigante Morgante, Orimandro y el paladín Reinaldos. Este barco inicia su periplo en el lago Averno donde lo levanta por los aires una legión de demonios. Morgante se admira de las carabelas que quedan en el mar mientras ellos suben en raudo vuelo. Se van describiendo las primeras impresiones de los montes como pigmeos, las ciudades como ejércitos de hormigas y los balcones de los castillos como paneles de abejas. En el recorrido por Europa, Malgesí va instruyendo a sus tripulantes, en una confusa mezcla, acerca de su geografía, sus habitantes, su historia, sus mitos, sus leyendas, siempre con más información mítica y legendaria que histórica. Así, entre los relatos históricos se deslizan los de Scila y Caribdis, del gigante

Encélado que habita el volcán del Etna, de Circe y su morada y las selvas encantadas de Merlín.

Al pasar por Italia, la gente, asombrada por el vuelo de la nave, sale "a ver las nunca vistas maravillas". Unos piensan que es la Argonáutica cargada de dioses en busca de un nuevo vellocino; otros, en la barca del Averno que lleva al infierno a los hombres; otros, por último, que es la nave de san Pedro que sube al cielo.

En el recorrido por su nación, Balbuena dedica dos estrofas al paso de Roncesvalles:

Aquellos valles que una niebla fría  
parecen exhalar de humor sangriento,  
cuya espantosa cumbre al sol y al día  
de Francia enlutan con su grueso aliento. (XVI, 44).

Pero donde más se detiene es en describir las grandezas de España y la riqueza de su suelo (XVI, 46-193) con unos versos muy semejantes a los de su famoso poema Grandeza mexicana. El propio Malgesí se jacta de su descendencia española y su crianza a orillas del Tajo.

El rey de Persia le pide ir a las antípodas, le pregunta si esas regiones son imaginadas o firmes, si la tierra está colgada en el aire y sus habitantes se tienen de pie y ésta es la oportunidad precisa para hablar del Nuevo Mundo. Recorren primero los espacios celestiales, ven las estrellas, "islas de oro sembradas por el viento", la masa delgada del cielo y los planetas. Vuelan a la luna y de allí a las regiones del sur: la Patagonia, Brasil, la riqueza de sus regiones, los lugares que alimentaron los mitos y ambiciones

de los conquistadores: El Dorado, el oro del Potosí y de las playas de Chile, la silla imperial de Cuzco, y llegan a México donde el vuelo sobre su geografía se vuelve más minucioso y detallado, por ser el lugar donde vive el autor de estos versos.

Dice Maxime Chevalier <sup>37</sup> que Balbuena quiere describir el universo a través de los viajes: desde las bóvedas celestes hasta el centro mismo de la tierra. A pesar de que la acción principal del poema se desarrolla en España y en la cuenca del Mediterráneo, sin embargo nos da a conocer en sus versos toda la geografía del orbe: Europa, como ya vimos, por los vuelos de Alcina y de Malgesí y sus compañeros; el Nuevo Mundo, por este último vuelo; Asia a través del relato que Olfa hace a Bernardo en el libro XIV sobre el rapto de Arcangélica por el príncipe de Ormuz; y Africa (XXIII) con ocasión de la revisión de tropas que van a invadir España; el poeta además se explaya en los exóticos nombres de los pueblos africanos: numidas, getulios, marmáridas, mazas, afeos, telgas, zucingas, bardoas y se pasa revista a sus armas y vestimentas en una reseña despectiva e irónica que hace uno de los personajes, el naufrago Gundémara al rey persiano.

---

<sup>37</sup>- Véase L'Arioste..., op. cit., p.386.

### 3.3.4- Personajes maravillosos o sobrenaturales

Los personajes maravillosos pueden intervenir en el destino de los humanos, ya sea como auxiliares o como enemigos del héroe.

3.3.4.1- A la categoría de magicus pertenecen: hadas, sabios, magos, hechiceras, adivinos, y dioses de la mitología pagana. <sup>38</sup> Es posible clasificar a los personajes según su función, entendida aquí como dimensiones constantes y reiterativas de la historia que se narra. Sería "la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato". <sup>39</sup> Noé Jitrik apunta que además de intervenir en el destino de los humanos, las hadas, sabios, adivinos y hechiceras sirven para ligar las acciones y "permiten hallar los vehículos para introducir nuevas situaciones y aun temas complicados y difíciles en sí, como por ejemplo las profecías realizadas y las realidades incoherentes con la ambientación del poema". <sup>40</sup> Estas profecías sobre la fama del héroe, las grandezas de la nación española, las conquistas del Nuevo Mundo, están a cargo de lo que yo llamo personajes informantes.

---

<sup>38</sup>- Véase Le Goff, Lo maravilloso..., op. cit., p.13.

<sup>39</sup>- Vladimir Propp, Morfología del cuento, 2a ed., México, Colofón, 1986, p.40. Seguiré para el apartado de los personajes los conceptos analítico-estructuralistas que Propp usa para el estudio de los cuentos maravillosos. Veré si se cumplen las mismas funciones y subrayaré las descripciones y categorías que coincidan con las de los análisis de Propp.

<sup>40</sup>- Op. cit., p.20.

#### 3.3.4.1.1- Personajes donantes y auxiliares:

-Orontes es el mago que ha raptado al niño Bernardo y lo ha educado e iniciado en las tareas guerreras. Cumple las mismas funciones de las magas en los ritos de iniciación.

Este sabio nigromante es comparado con Merlín. Su primera misión es informar al rey Alfonso de que gracias a su ciencia ha visto su muerte próxima, pero que un mancebo, su sobrino Bernardo, le ayudará en la guerra. Orontes es, sobre todo, un personaje auxiliar: 1) porque cura de sus heridas a Bernardo con unas hierbas medicinales cuando éste se hace llamar el Doncel de la Selva; 2) porque lo salva volviéndose invisible en su vuelo y llevándose a Bernardo por los aires cuando el mago Malgesí estaba a punto de quitarle la vida con unos caracteres que trazaba en un círculo para cambiar el curso de los hados; 3) porque después de que Bernardo ha superado todas las pruebas iniciáticas, lo espera con trescientos caballeros para ir en ayuda del rey Alfonso en la batalla de Roncesvalles.

-Alcina y Morgana son dos hadas que actúan como personajes donantes. Alcina ayuda en el rapto del niño y le proporciona el libro mágico de Morgana a Orontes, para que nadie le iguale en su ciencia, que debe estar enfocada a auxiliar a Bernardo. Es también la que baja a la cueva de los Hados y cuenta a Morgana el futuro de Francia y España y la necesidad de proteger a Bernardo. Morgana, además, proporciona a Bernardo el objeto encantado: las armas de Aquiles.

Estos personajes donantes y auxiliares cumplen el mismo papel que los dioses en la mitología: ayudan al héroe, pero antes éste es puesto a prueba a modo de preparación para recibir la ayuda de un auxiliar mágico, es decir, debe pasar por una serie de aventuras y combates para poder conquistar sus armas. Cada vez que va venciendo más obstáculos se le va dando más información sobre su origen y su futura fama hasta que llegue al castillo del Carpio, casi al final del poema, donde de nuevo se junta con el mago Orontes para ir a combatir al lado de su tío.

3.3.4.1.2- Personajes informantes o mensajeros. Son figuras mágicas, que se expresan a través de profecías y que tienen un doble destinatario, los que escuchan: Bernardo, Ferragut, los tripulantes de la nave de Malgesí y, por otro lado, el lector.<sup>41</sup>

-Las ninfas u otras hadas, al servicio de Alcina, como Iberia o Arbelia, sirven en el relato para anunciar las profecías o la fama de Bernardo. Iberia muestra una tela a Ferragut donde están bordados los nueve capitanes que le dan fama a ella y una luz resplandeciente que es Bernardo. Arbelia es una suerte de mensajera de Alcina que le explica a Bernardo el origen de sus armas.

---

<sup>41</sup>- Hay muchas coincidencias en el teatro español y de la Colonia, coetáneos de Balbuena, y el texto de El Bernardo, tales como los temas de adoctrinamiento religioso, o la defensa de la cultura oficial y la utilización de estas figuras mágicas como las encargadas del discurso proselitista. Véase Alfredo Hermenegildo, "Discurso encomiástico y espacio de lo maravilloso: signos de adramaticidad en Amazonas en las Indias de Tirso de Molina", Dramaturgia española y novohispana (Siglos XVI-XVII), Lilian von der Walde y Serafín González (editores), México, UAM-I, 1993, pp.29-46.

-Iberia informa también a Bernardo en el libro XIX sobre la historia de una espada que perteneció a Argalía y se la robó Ferragut, pasó después a manos de Orlando y de Rugero, a quien se la robó Morgana. Le dice además que la espada había quedado imperfecta, pero se mejoró con la sangre goda que mana de la herida de su costado. Le enseña luego una tapicería donde se hallan las grandezas de España, la historia de sus reyes y traiciones, las armas y escudos de reyes y nobles. Otra "beldad gallarda" que encuentra en el libro XXI, y que es la metamorfosis del toro con el que lucha, le explica el origen del castillo del Carpio y lo lleva ante un espejo donde el sabio Clemesí había dispuesto con mágicos caracteres toda la nobleza y sangre ilustre de España. Esta doncella es una mensajera del mago Orontes, quien la llevó al castillo hace muchos años y le endulzaba la vida con las historias de Bernardo.

-Los sabios Tlascalan y Malgesí (aunque este último cumpla también una función agresora con respecto al héroe) pueden considerarse, ante todo, personajes informantes por cuanto sus misiones son: la de Malgesí conducir e informar a sus viajeros de la geografía y riqueza de las tierras americanas, y la de Tlascalan, ensalzar a la nación elegida que llevará la fe al Nuevo Mundo y a los hombres que realizarán la empresa: Colón y Cortés.

### 3.3.4.1.3- Personajes antagonistas

-Proteo se presenta como un ser hostil que se traba en lucha con el héroe. Primero se aparece en forma de jayán viejo con larga barba y el rostro descarnado, después en forma de dragón que, cuando Bernardo lo tiene apresado, se metamorfosea en un grueso tronco de árbol que comienza a arder y le ciega con su humo. Después se troca en una gran peña y allí Bernardo logra atarlo con una cadena de perlas tal y como le había dicho la bruja Vejez, que no era otra sino Alcina disfrazada. El antagonista es vencido.

Alcina, disfrazada de vieja bruja, actúa como donante en esta aventura de Proteo. Alcina es hecha prisionera por Bernardo, pero cuando está a punto de matarla le pide gracia al héroe: que la deje con vida y a cambio se le muestra al héroe un medio mágico: el secreto de cómo vencer al dios mudable apresándolo con una cadena de perlas.

Proteo, una vez vencido por el héroe cumple una función de informante porque augura el porvenir de Bernardo y el de España.

Hay otra serie de personajes antagonistas, pero no tienen que ver directamente con la historia del héroe, por ejemplo, la hechicera Arleta que se le presenta en una tienda a Ferragut como una hermosa doncella y cuando éste la va a abrazar se convierte en una horrenda vieja. Finge una serie de metamorfosis, roba el caballo de Ferragut y a todos los caballeros que encuentra a su paso les pide venganza.

3.3.4.2- Personajes Miraculosus <sup>42</sup> :ángeles, santos, mártires, demonios o el mismo Dios. Las actuaciones de estos personajes son intervenciones sobrenaturales por obra de Dios o del demonio. Dice Poirion que entre Dios y los hombres hay un mundo de intersección donde la literatura sitúa el fenómeno maravilloso.<sup>43</sup>

-Malgesí, los demonios y el ángel. Cuando en el Libro IV, el sabio Malgesí queda hecho un nudo y colgado de un árbol por obra del mago Orontes, convoca a los demonios en su ayuda y acude Trashurgín, quien tomando el libro mágico de Malgesí hace una serie de trazos y conjuros y saca del Averno una legión de demonios. Este "concilio infernal" trata de destruir España, pero se les aparece "con dos pomposas alas" el ángel custodio de la nación española y les anuncia que "el gran Rector de la estrellada esfera" no tiene entregada España a los moros sino que pronto llegará una Edad de Oro y volverá a ser monarquía, además les habla de un Nuevo Mundo y de ignotas naciones que serán del católico monarca. Los demonios quedan confusos y atacan a Malgesí, quien se salva por pronunciar el nombre de Jesús.

No se puede hablar realmente de que estos personajes cumplan una función específica en el poema. Se trata una vez más de su utilización como vehículo para encumbrar a España por encima de sus actuales invasores, los moros; de los que vendrán, los franceses y se anuncia incluso a los enemigos del Nuevo Mundo.

---

<sup>42</sup>- Así los nombra Le Goff en Lo maravilloso..., p.13.

<sup>43</sup>- Op. cit., p.9.

-Los mártires y santos que aparecen en el poema se presentan también como personajes sobrenaturales, cuya actuación está mediatizada por la mano de Dios. En el libro V, un ángel con una espada defiende a Alodia cuando iba a ser robada por Harpalí, a quien deja ahorcado. Alodia y su hermana Nunilo mueren como mártires, sus almas se elevan al cielo ante los ojos de los presentes y sus cuerpos desangrados desprenden un olor de santidad. Estos mártires al igual que san Vicente, que libra a sus devotos de una tormenta y les muestra el lugar indicado para su futura ermita, más que personajes son ejemplos que contribuyen al proselitismo al servicio del catolicismo.

3.3.4.3- L'humanité monstrueuse. <sup>44</sup> Se consideran aquí los gigantes, enanos, hombres salvajes, las metamorfosis, etc.

-Los gigantes son la raza monstruosa por excelencia, y sus características son la fuerza, la crueldad y la antropofagia, entre otras. Su altura y proporciones desmedidas los muestran como feroces, invencibles. Los gigantes son maravillas monstruosas que provocan "admiración o espanto por sus condiciones físicas, diferenciadas de lo que se considera como la norma" <sup>45</sup>. Los gigantes de El Bernardo no se sitúan en los confines de Asia o de lo desconocido, son moros que combaten al lado de los sarracenos o

---

<sup>44</sup>- Categoría tomada de Poirion, op. cit., p.29.

<sup>45</sup>- Véase el libro de María Jesús Lacarra y J. Manuel Cacho Blecua, Lo imaginario en la conquista de América, Comisión Aragonesa V Centenario, Zaragoza, 1990, p.108.

reyes de países africanos. En todo caso, son antagonistas del héroe y con ellos debe luchar en varias ocasiones.

-Los tres primeros que enfrenta Bernardo aparecen en el libro III. Son gigantes moros llamados Dragonel, Calimargo y Gabadul. Se les compara con una gruesa torre o con el tronco de un alcornoque; cuando se les hiere, sale un río negro de sangre; a los tres da muerte el mancebo español en la primera batalla del poema, cuando Bernardo acude, como el Doncel del Bosque, en ayuda de su tío, el rey Alfonso el Casto.

-El gigante del libro V se presenta como adversario de Ferragut. Tiene en el lóbrego sótano de su castillo preso a todo un pueblo al que ha confiscado caballos, muebles y otros bienes. Ferragut lucha contra él, el jayán brama como un "toro andaluz desjarretado", pero le asesta un golpe en la cintura y de sus heridas brota "una fuente/ de requemado humor y sangre oscura".

-En el libro VII Ferragut pelea también con otro gigante de nombre Arganzón que nació en la Nubia ardiente, pasó a España con el rey de Argel y ahora tiene presa a Galiana, hija del rey de Toledo y a otras doncellas. Es derrotado por Ferragut en una brutal batalla y su caída al morir es comparada con la de un pino altivo cuando es cortado en el bosque.

-Bramante es otro gigante, antagonista de Ferragut, cuya aventura se cuenta en el libro X. En venganza del desdén de la infanta de Toledo, Galiana, de la que está enamorado Bramante, tiene en el castillo prisioneras a más de cuarenta doncellas que después de ser violadas dejaba en libertad, raptaba luego

caminantes de los bosques próximos y ofrecía un cruel sacrificio diario a un ídolo que dejaba las almenas llenas de sangre; Ferragut no puede atravesar el río profundo -la barrera de agua del trasmundo- que separa al castillo, pero sube por unos riscos y ve en la ventana a la hermosa Doralice, la granadina, ésta le insta a marcharse pero a insistencia de Ferragut, le propone que rompa la reja y entre al alcázar maldito. En el jardín están todas las beldades presas y dos caballeros que luchan contra el gigante. Se describe una escena patética con cuerpos destrozados y sangre por todas partes. Ferragut después de una terrible batalla contra el jayán logra vencerle y nuevamente su caída es comparada con la de un árbol, un "viejo encino" que al caer, produce un ruido tal que "asorda al valle comarcano".

-El libro IX, cuya prodigalidad en elementos maravillosos ya he calificado de asombrosa, narra la pelea de Bernardo con uno de los dos gigantes que se llevan presa a Angélica a la cueva. El caso de este gigante es verdaderamente extraño y fabuloso porque si de los otros gigantes brotaba normalmente un río de sangre negra, de éste salen enjambres de moscas y avispas que atacan al héroe y que además luego se convierten en piedras preciosas y en oro, cuando Bernardo trata de espantarlos con su espada. El gigante es partido por Bernardo en dos mitades, de las cuales una de ellas queda en tierra mientras la otra vuela envuelta en llamas. Un caso parecido es el del gigante del libro XIX del que también, cuando hunde Bernardo la espada en su barriga, brotan miles de doblas de oro y, a su vez, el oro hace retoñar numerosos brazos con otras tantas

espadas. Al fin, Bernardo mete la espada en su hueca cabeza que no era sino de aire y todo él se esfuma envolviendo el palacio en fuertes vientos. Después de que el antagonista es vencido, el héroe entra en posesión del medio mágico. Acaba de perfeccionar con su propia sangre, en la prueba de la batalla, la espada que perteneciera a Rugero y a Orlando.

-A Ferragut le sucede un encantamiento con un gigante en el libro X: va persiguiendo al caballo Clarión y de pronto llega a un castillo, donde lo reciben unas damas, lo despojan de sus armas, como en el romance de Lanzarote, y le ofrecen comida de parte del gigante; éste se sienta frente a él y a Ferragut se le antoja que es una horrible máquina que crece cada vez más hasta tocar con su cabeza el techo, después el gigante se transforma, como un nuevo Proteo, en una bella dama que no es otra sino Galiana; se desvanece también esta figura y no queda nada. Estas transformaciones del gigante tienen el poder de admirar y por tanto, son maravillas monstruosas que dejan a Ferragut asombrado e indefenso porque contra el humo y lo intangible no puede blandir su espada.

-En el libro XIII aparece un nuevo gigante, Morgante, rey de Córcega y hermano del que en Toledo estaba enamorado de Galiana, Bramante. Cuando Morgante sabe la noticia de la muerte de su hermano se enfurece y dándole vueltas en el aire, arroja al mensajero al mar y el mar lo devuelve convertido en piedra. Destruye luego sus dioses iracundo y se encamina a España para llevar a cabo la venganza. Lucha salvajemente con el mar y las tormentas y es apresado por corsarios, en cuyos bateles arma

tremenda carnicería, que sólo Malgesí consigue detener con sus conjuros, llevándoselo por el aire en un vuelo mágico. Este mismo gigante lucha contra Ferragut en el libro XXII por la posesión de Angélica, quien se escapa en medio de la refriega y huye por entre las matas hacia Biserta. Morgante deja sin sentido a Ferragut y corre tras Angélica a Biserta, donde llega hecho un "trasunto del ciego infierno" arrasando y matando a todo el que se le pone en el camino hacia su dama. Deja la ciudad y la flota destruidas y en llamas y se embarca para España. La última noticia de este gigante se da en el libro XXIV donde lucha de parte del bando francés y hace grandes matanzas en el campo español, la más importante fue atravesar al poeta Quevedo con una lanza hecha de un pino.<sup>46</sup>

-El hombre salvaje aparece en el Libro XII. Es un anacoreta que está haciendo penitencia por los pecados cometidos contra Dios y contra España. Se trata del rey Rodrigo que vive en una caverna, en un bosque espeso, desde hace 100 años. Su figura de hombre anciano está cubierta de cabellos y de barba y sus únicos hábitos los teje él mismo de palma, bebe de un río y se sustenta de "almeces, palmas y algarrobos". Después de recibir la comunión, muere el último rey godo.

-Cabría en este apartado reservarle un espacio preferente a las metamorfosis que se suceden a lo largo del poema:

Les métamorphoses sont le phénomène monstrueux par excellence  
[...] Les métamorphoses peuvent être heureuses ou

---

<sup>46</sup>- Parece haber aquí una coincidencia con su antecesor Luis Zapata, quien también describe la muerte de otro poeta, Garcilaso en la campaña de Provenza, en el Canto XLI de su Carolea (1560).

malheureuses. Certaines sont subies comme punition ou comme épreuve. D'autres sont volontaires: elles permettent à celui qui se transforme de mieux accomplir une tâche en devenant plus grand, ou plus petit, ou plus rapide; ou bien elles sont un signe de sa puissance; elles lui permettent surtout de mieux se défendre ou de mieux attaquer; la métamorphose est souvent une arme secrète [...] A un niveau élémentaire, les métamorphoses ont le pouvoir d'émerveiller.<sup>47</sup>

Hemos visto las metamorfosis sufridas por Proteo, el dios mutante por excelencia, que son manifestaciones de su poder; otras que son un arma secreta para atacar o defenderse de su adversario como las de la sangre de los gigantes en moscas, abejas, piedras preciosas, oro y miles de brazos con miles de espadas; las del gigante que se le aparece a Ferragut con la forma de su amada; las de la hechicera Arleta, de joven hermosa a vieja horrible; otras que son recompensa a una prueba realizada o un servicio prestado, como la del toro que se convierte en doncella para premiar a Bernardo por su valor o la de Ferragut, transformado por el rocío como premio de la ninfa por salvarla del sátiro. Hay otras metamorfosis que se sufren como castigo, por ejemplo, la del mensajero que le lleva la noticia a Morgante de la muerte de su hermano, y es lanzado al mar y devuelto en forma de peñasco, misma mutación que sufren las siete nietas de Atlas, en la leyenda de Granada, convertidas en montañas por haber mirado a la Gorgona.

---

<sup>47</sup>- Véase Gilbert Lascaut, Le monstre dans l'art occidental, Paris, Klincksiek, 1973, pp. 163-166.

Hay además algunas metamorfosis importantes en el poema que sería interesante analizar aquí:

-En el libro VII llega una doncella en un carro de nácar a la playa donde están Gundémaro y Bernardo, de pronto al tocar las arenas, la doncella se transforma en una cierva blanca con cuernos de oro y se adentra en la maleza. Esta metamorfosis funde dos motivos en uno. El animal de caza, corza o ciervo, en los cuentos populares llevaba al héroe a un camino determinado, en muchos casos, hacia un ser femenino del más allá.<sup>48</sup> Aquí es el ser femenino de otro mundo el que se transforma en animal que conduce al héroe a una nueva maravilla en el bosque.

-La leyenda de los orígenes de Creta del libro XI cuenta que en una ocasión en que Gravinia, el ama de Dulcia, princesa de Creta, cortó una flor, la tierra se llenó de gotas de sangre y a Gravinia se le fueron hundiendo los pies en la tierra, hasta que se le enraizaron. Es una metamorfosis lenta y dolorosa, en la que el cuerpo se transforma en tronco y los brazos en ramas. Tiene tiempo de despedirse de los presentes, que contemplan la escena asombrados, y antes de que se le hiele la voz en la garganta logra decir que no es su culpa el castigo que recibe de los dioses y augura que la vida de la niña Dulcia depende de un trozo de leño que en el altar se consume. La madre de Dulcia consigue salvar el tronco de las llamas y Gravinia queda convertida en árbol, metamorfosis necesaria para salvar a Dulcia, sobre cuya vida

---

<sup>48</sup>- Véase Felix Karlinger, art. cit., p.XXII.

pesaban malos augurios desde que, con motivo de su nacimiento, la madre consultara las entrañas del animal sacrificado para la ocasión.

-En el libro XIV Bernardo llega a una sala en cuyo centro hay una fuente de la que brotan personas que si se acercan a beber del brebaje de la taza de oro sostenida por la mano de una de las diosas, se convierten inmediatamente en fieras "de espantable figura y bulto horrendo". No solamente van apareciendo leones, sierpes, jumentos sino también scilas, quimeras, hidras y esfinges. En cambio, si se acercan a la luz que desprende la poma de oro de la otra diosa, van recobrando su figura humana original. Estos monstruos salen de las cavernas y suben por las laderas al Parnaso (libro XVII), donde Bernardo les ataja el camino con su espada. Unos acaban muriendo, otros huyen, otros caen a un pantano y al final, todos se enzarzan entre sí cuando ven que el jayán que los guiaba ha muerto.

-Las dos últimas metamorfosis se dan también en el marco de una leyenda, como la de Creta, pero esta vez sobre la fundación de Granada. En el libro XXIII, Estordían después de haber vislumbrado el lugar ideal, la ciudad de oro donde asentar a su pueblo, va en busca de su gente al otro lado de la montaña y cuando llega, los encuentra convertidos en gusanos que tejen su casa en capullos de seda. En ese momento oye una voz que le dice que también él labrará sus aposentos. Al final de su vida, Estordían también se va transformando y se convierte en gusano de seda:

Y encogiendo los miembros tan apriesa  
que se desbarató la forma humana,  
los blancos hilos de la barba espesa  
seda se hicieron amarilla y cana;  
y el abreviado cuerpo haciendo presa,  
en una hoja del moral liviana,  
se dice que, en gusano convertido,  
por ella comenzó a tejer su nido. (XXIII, 97).

Su hija Doralice llora amargamente la muerte del padre, entonces, Ferragut, su nuevo amante, cansado de tanto luto, la abandona y ella acrecienta su dolor y sus lágrimas con la ausencia del nuevo amante y el recuerdo del primer marido hasta que sus ojos se transforman en fuente y sus lágrimas en un estanque.

Todas estas metamorfosis son fenómenos prodigiosos que guardan bastante "afinidad con la monstruosidad: todo individuo metamorfoseado acaba siendo alguna clase de monstruo para sus ex-semejantes".<sup>49</sup> Además de que estas mutaciones llevan implícita la idea de muerte.

---

<sup>49</sup>- Véase Kappler, op. cit., p.202.

### 3.3.5- Animales mitológicos, fantásticos y monstruos

En los países lejanos situados en los confines del mundo conocido es donde la imaginación coloca la morada de los monstruos y los animales mitológicos. Así los mares ignotos se pueblan de sirenas, las cuevas de dragones, los espacios aéreos de harpías y grifos. La razón abarca a los miles de monstruos desparramados en las páginas de las leyendas y libros de viaje y los describe de una manera rigurosa descomponiéndolos en partes y clasificándolos en diccionarios y bestiarios de zoología fantástica. Los monstruos entonces se crean a manera de collages en los que se combinan formas ya existentes para obtener nuevas combinaciones monstruosas.<sup>50</sup> Esto es también lo que Kappler<sup>51</sup> ha llamado hibridación, método habitual en la Edad Media para la fabricación de monstruos tal y como los vemos en las pinturas del Bosco. En El Bernardo los dragones o serpientes, las águilas gigantes, los toros, etc. son generalmente los animales que el héroe debe enfrentar y vencer, en lugar de ser sus auxiliares, como en los cuentos maravillosos.

---

<sup>50</sup>- Véase Lascaut, op. cit., pp.101-102.

<sup>51</sup>- Op. cit., p.167.

3.3.5.1- Animales imaginarios: <sup>52</sup>

-Los grifos que conducen a Alcina en su carroza son animales míticos que según Juan de Mandavila "tienen el cuerpo como águila delante y detrás como león, y más fuerte es que cien águilas; porque uno destos grifos lieva en el pico un caballo con su caballero, o un par de bueys de un golpe" <sup>53</sup>. Los bestiarios medievales <sup>54</sup> también describen al grifo como bestia con cuerpo de león y alas y rostro de águila; coinciden igualmente en situar su origen en el Oriente, o en los montes Hiperbóreos, y, en ocasiones, es guardián de tesoros como los dragones y suele atacar a los caballos y a los hombres. En El Bernardo, el grifo no es un animal agresor ni ataca nunca a nadie, es más bien un animal de lujo, un caballo del aire domesticado que conduce a las hadas en sus tareas de auxiliares en el destino del héroe.

-El dragón se presenta como un obstáculo en la prueba, más que como un antagonista del héroe. Dice Eslava Galán que en los mitos de lucha occidentales, la palabra que designa a este animal mitológico es griega, δράκον, que significó, en un principio,

---

<sup>52</sup>- La clasificación de animales en imaginarios y naturales está basada en Le Goff, Lo maravilloso..., op. cit., p.20.

<sup>53</sup>- Véase su Libro de las maravillas del mundo, ed. de Gonzalo Santoja, Madrid, Visor, 1984, pp.166-167.

<sup>54</sup>- Se ha consultado la antología de Ignacio Malaxecheverría, Bestiario medieval, Madrid, Siruela, 1989, pp.78-85.

"serpiente grande", luego fue ampliando su significado a "caverna" y a "tragar", en el sentido de sumirse en la tierra; tenía además otras derivaciones familiares de la raíz  $\delta\epsilon\pi\kappa\omicron\mu\alpha\iota$  que era "ver" o "vigilante". O sea, que se relaciona también con el concepto ver. "El dragón es el vigilante, el guardián del tesoro que unas veces resulta ser agua, otras oro acuñado y otras, a medida que se enriquece el concepto, la sabiduría iniciática".<sup>55</sup> Otra característica que se añadía a los mitos del dragón en los albores de nuestra era es que solía tener a una mujer cautiva que el héroe debía liberar.

Así en El Bernardo, las doncellas y, sobre todo, Angélica, aparecen siempre cautivas de un dragón o custodiadas por gigantes. En el Libro IX en una grieta de la tierra donde cae Bernardo hay una sierpe horrible que tiene enroscada a Angélica, en la siguiente estrofa se dice que es un dragón que la lleva en la boca. El Bestiario de Nuzhat<sup>56</sup> informa que este animal al principio era una serpiente y con el tiempo se vuelve dragón que sigue haciéndose gradualmente mayor.

-Un dragón es también una de las metamorfosis de Proteo con la que se enfrenta Bernardo, forma que Balbuena describe perfectamente en cada una de sus partes como en un bestiario: echa

---

<sup>55</sup>- Juan Eslava Galán, "Los mitos del dragón" en Literatura y fantasía en la Edad Media, op. cit., p.220.

<sup>56</sup>- Véase Malaxecheverría, op. cit., p.182.

fuego por los ojos y la boca, tiene alas, cresta y escamas, y trata de asustarlo con silbos y fuego.

El dragón es un animal cuya naturaleza participa de los cuatro elementos: es un gran reptil y por tanto pertenece a la tierra; puede vivir en las profundidades de donde toma el fuego que lanza por sus ojos y su boca; con sus dos alas se puede elevar al cielo y calentar el aire a su alrededor y, por último, por sus escamas y aletas es también un animal acuático y guardián del agua.

-El otro dragón que traga a Bernardo es acuático y surge en medio de un río; se trata de un monstruo negro que abre sus fauces y por su garganta tenebrosa resbala el héroe hacia su vientre.

De los tres dragones, con el único que lucha realmente Bernardo es con Proteo, aunque no lo vence precisamente en esa forma porque inmediatamente se transforma en árbol. Los otros dos dragones se presentan más bien como obstáculos en la empresa que está realizando el héroe: persiguiendo al primero, Bernardo cae por un pozo y se encuentra en un prado florido con dos gigantes, uno de los cuales ha matado al dragón y el otro lleva presa a Angélica; cuando cae por la garganta del segundo también halla a sus pies un prado florido. Así es que, en estos dos casos al menos, las fauces del dragón son las puertas de acceso al Otro Mundo.

-El dragón guardián del tesoro aparece en El Bernardo en la historia de los orígenes míticos de Granada. Era el centinela del árbol de oro, cuyas frutas tenían la virtud de rejuvenecer;

permanece durante mucho tiempo dormido y al oír la llave de las puertas de bronce del jardín vuela con sus alas negras e inyecta el veneno -arma con la que solía matar el dragón de los bestiarios- a los que quieren hurtar la fruta prohibida.

-Las serpientes del río negro por donde navega la barca de Bernardo en el libro IX son unos símbolos claros de la proeza del héroe. El agua negra es una amarga invitación a la muerte o al viaje sin regreso. Su primera cualidad es el carácter heracliteano: nunca se baña uno dos veces en el mismo río y las riberas no se remontan nunca a su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable.<sup>57</sup> Las aguas por las que navega Bernardo están cuajadas de sierpes, que según Durand, es el

animal du mystère souterrain, du mystère d'outre-tombe, il assume une mission et devient le symbole de l'instant difficile d'une révélation ou d'un mystère: le mystère de la mort vaincue par la promesse du recommencement [...] le serpent tient donc une place symboliquement positive dans le mythe du héros vainqueur de la mort. Il est non seulement l'obstacle que le destin doit franchir, mais l'enigme que le destin doit résoudre.<sup>58</sup>

Esta prueba de las aguas subterráneas con serpientes se le presenta, efectivamente, al héroe envuelta en una atmósfera de misterio, porque navega con una figura descarnada como acompañante

---

<sup>57</sup>- Véase Gilbert Durand, op. cit., p.104.

<sup>58</sup>-Ibid., pp.368-369.

en esas profundidades oscuras, como de ultratumba, y después la muerte desaparece. Es tal vez la prueba más difícil por la que pasa el héroe y el mismo Balbuena así lo afirma:

Así el menudo centellar que sale  
de las sierpes al agua, y los dragones,  
solo con sus vislumbres tristes vale  
para aumentar del miedo las pasiones,  
haciendo que un temor a otro se iguale.  
Las negras sombras y húmidas visiones,  
con el espanto del lugar horrible,  
bastante prueba a un ánimo invencible. (XIX, 86).

-La sierpe horrenda de la historia de Orimandro es interesante describirla por lo que tiene de monstruo híbrido: las alas de serpiente venenosa, el cuerpo cubierto de espesas cerdas, uñas y brazos de dragón y la cara de doncella hermosa. La elección de una parte humana -el rostro y el cabello de mujer-, no es gratuita, recordemos a las esfinges griegas, a las harpías, a las furias clásicas; o a las sirenas y a las mujeres serpientes, que son símbolos maléficos y encarnaciones de la lujuria en la Edad Media. Este monstruo trae presa entre sus garras a Angélica, la Bella; Orimandro entabla una terrible lucha contra él y no logra atravesar su cuero de ásperas cerdas, en cambio descubre que entre las guedejas de oro de su cabeza hay una flor, en la que reside todo su poder, de tal manera que cada vez que toca la rosa, la fiera cae desmayada, hasta que al fin logra arrancársela y matarla.

-El león rojo del sueño de Carlomagno (Le Goff considera a los animales de La chanson de Roland con los que sueña Carlomagno como imaginarios) es el guardián de un árbol de pomas de oro, por tanto cumple la misma función que los dragones. Una de las peculiaridades de este animal, que aparece testificada en El Fisiólogo es la vigilancia. se dice que duerme con los ojos abiertos. <sup>59</sup> Los paladines tratan de cazarlo porque les admira su piel y las frutas que vigila, pero el animal rompe todos los dardos que le lanzan. Después de que ha destrozado a sus caballeros, Carlomagno huye del animal, que no es otro que la alegoría de Bernardo del Carpio, para quien eligió Balbuena al rey de todos los animales que además es un símbolo cristológico.

Bernardo se ha enfrentado en sus pruebas a dragones o toros, ha superado las tentaciones, simbolizadas en los ríos llenos de serpientes, y ha vencido, en suma, a los animales que son símbolos demoníacos en los bestiarios.

---

<sup>59</sup>- Véase El Fisiólogo. Bestiario medieval, introd. y notas de Nilda Guglielmi, Buenos Aires, Eudeba, 1971, p.41.

3.3.5.2- Animales naturales. Hay tres que merecen una atención especial aquí por lo que tiene de maravillosa su función en El Bernardo:

-El toro que surge de un negro humo al que doma Bernardo en el libro XXI en un patio donde sólo se oye un "turbio y negro viento"; caen luego ambos por un pozo horrendo a un lago oscuro en medio de truenos y estallidos.

-El caballo Clarión, portador de desgracias, es blanco como el armiño y con freno de oro; proveniente de una casta de Tracia, tiene un poder maléfico de suerte que el que lo monta acaba muriendo por una causa o por otra.

Respecto al simbolismo de estos dos animales Durand dice que tienen un estrecho parentesco:

*c'est toujours une angoisse qui motive l'un et l'autre, et spécialement une angoisse devant tout changement, devant la fuite du temps comme devant le mauvais temps météorologique. Cette angoisse est surdéterminée par tous les périls incidents: la mort, la guerre, l'inondation, la fuite des astres et des jours, le grondement du tonnerre et l'ouragan. Son vecteur essentiel est bien le schème de l'animation. Cheval et taureau ne sont que des symboles, culturellement frappants, qui renvoient à l'alerte et à la fuite de l'animal humain devant l'animé en général.* <sup>60</sup>

En El Bernardo ambos animales conducen hacia algo nefasto e inesperado: el toro, al vértigo, a la caída y a la oscuridad

---

<sup>60</sup>-Op. cit., p.88.

subterránea y el caballo a la muerte. El toro además parece la reencarnación de la tormenta, porque se presenta en medio de "truenos confusos, roncós estallidos" y de un resplandor de fuego y humo.

-El águila real que llega en el libro XX y le arrebató los manuscritos al poeta cuando éste esperaba la musa al pie de un laurel lozano y vuela hacia la esfera de la luz, rasgo peculiar del águila consignado en los bestiarios.

Por último, no se puede pasar por alto en este apartado el laboratorio de animales fantásticos y mitológicos, ya sea enteros o en partes, que el mago Tlascalán usa para su ciencia y que constituyen un auténtico bestiario: un colmillo y dos uñas del Cerbero, el pez Rémora, hiel y ojos de trimielga, cuello y pecho de escorpión, un áspid soñoliento, piel de serpiente azul, plumas de salamandra, espuma de anfibena, las garras de una arpía, el buche de un búho, el veneno de la serpiente Emorrois, el cuero de una hidra lleno de ponzoña, la lana del can sirio, el ala de un yáculo, los ojos de un dragón, un basilisco, dientes de cocodrilo y elefante, dos buches de avestruz, el ojo izquierdo del búho y el derecho de la comadreja, la piedra de una grulla, dos huesos de abubilla y papagayo, la testera de un unicornio, un cuerno de cerasta, las azules escamas de los brazos de la hiena, una roja pluma del ave Fénix y el tósigo en espuma de una hidra.

Estos animales están dotados de maravillosos poderes como el del pez Rémora que aunque es pequeño puede parar un navío incluso

con todas sus velas desplegadas; la grulla que recoge piedrecitas como lastre para que no se la lleve un viento fuerte cuando vuela a alturas elevadas; un áspid soñoliento porque debe estar dormido para poder acercarse al árbol del que mana el bálsamo que él mismo vigila; las plumas de la salamandra de la que se dice en los bestiarios que su piel no se sabe si son plumas o lino o seda, pero que con ellas se hacen telas que se lavan con fuego; el unicornio, al que sólo una doncella pura puede capturar cuando viene a recostarse en su regazo; la hiena que si camina tres veces en torno a cualquier animal, éste ya no puede moverse y además tiene una piedra en el ojo que cuando una persona se la pone bajo la lengua puede predecir el futuro; el ave Fénix que carga sus alas de aromas agradables y en el altar de Heliópolis se incinera, de sus cenizas renace un gusanito al que nuevamente le salen unas alas de color púrpura. Y así, casi todo el bestiario medieval, conocido por Balbuena, desfila por estos versos impregnados de la magia de la cueva de Tlascalan.

### 3.3.6- Objetos encantados:

Objetos que pertenecen a lo maravilloso mágico porque han sido fabricados o transformados a través de la magia para conferirle poder al héroe o augurarle el porvenir: anillos, piedras preciosas, talismanes, espejos o sus propias armas de batalla.

La mano del hada o de la magia puede dotar los objetos con diversas propiedades maravillosas de tal manera que el que posee un anillo y le da la vuelta a la piedra o lo mete debajo de su lengua se puede volver invisible; hay filtros que quien los toma guarda la apariencia de la muerte; cuernos cuyo sonido deja sordo al que lo oye; espejos mágicos en cuyos reflejos se puede ver el pasado o el futuro, etc.

Se consideran aquí no sólo este tipo de objetos encantados con poderes específicos que suelen transmitir los donantes al héroe para que se auxilie de ellos, sino también los que provocan la metamorfosis y los que permiten que el héroe conozca su linaje y su fama futura.

-La cadena de perlas para vencer a Proteo es un medio mágico indicado por el hada Vejez a Bernardo a cambio de que la deje con vida. En medio de la lucha con el dios cambiante encuentra la cadena asida a una peña y logra al fin apresarla. El héroe obtiene entonces información sobre sus padres, sobre las batallas que librará contra paladines, moros y gigantes.

-Las armas de Aquiles son un medio que se transmite directamente al héroe. Esta forma de transmisión significa una

recompensa.<sup>61</sup> En efecto, cuando Bernardo obtiene estas armas ya ha superado arduas pruebas y acaba de vencer a Proteo; se encuentra de repente en un rico palacio artesonado con lazos de oro y se ve armado con peto, celada y grevas de preciosa pedrería y la fama relumbrando en el escudo. Dos damas le explican el origen de esas armas que pertenecieron a Aquiles, fueron arrojadas al mar por Ulises hasta que en una tormenta llegaron al sepulcro de Telamón, donde éste las guarda eternamente hasta que un varón digno de ellas las merezca. Las damas le revelan que Telamón era el muerto que condujo a Bernardo por el río de serpientes. El hada Morgana tiene reservadas estas armas para un "espíritu valiente" que "el fin supiere hallar de esta aventura", fueron labradas por Vulcano y en ellas está grabada con "mágicos buriles" "una oculta descendencia/ de héroes ilustres que vendrán al mundo".

Antes de conquistar las armas de Aquiles (Libro IX), en el libro IV un medio cae por casualidad entre las manos del héroe. Se trata de otras armas salpicadas de estrellas, oro y pedrería, con las cuales se arma y se embarca en un batel volador que lo conduce al barco de Orimandro, quien lo arma caballero. Desde el hallazgo de estas primeras armas hasta las de Aquiles, Bernardo lleva a cabo las mejores empresas y supera las pruebas más maravillosas.

-La espada Balisarda labrada por el hada Falerina para matar a Orlando es otro medio mágico fabricado, pero con un defecto de tal manera que sólo la sangre puede convertir la mella en vivo filo. Después de pasar por varias manos de nobles y valientes caballeros,

---

<sup>61</sup>- Véase Propp, Morfología..., op. cit., p.70.

será la sangre de Bernardo la que purifique y perfeccione la espada inacabada.

-El anillo que Angélica en el Orlando Furioso entregó al pescador de Cádiz a cambio del barco que los condujo a ella y a Medoro a China, pasa de mano en mano hasta que llega a las del alquimista Arnaldo, quien conoce sus secretos: al que lo introduce en la boca, lo vuelve invisible sombra; al que gira su piedra hacia el sol, lo muda en la forma que desee, como a Garilo que, huyendo de Orlando, entra en la choza del alquimista y lo transforma en gato. Este logra hurtar a Arnaldo el anillo, después de dejarlo convertido en humo, y en el libro XX toma la forma de Bernardo, sus armas, su hermosura y su persona gracias al anillo prodigioso que es capaz "de alterar su luz un hombre entero". Este nuevo Bernardo que es el falso Garilo, es asaltado por un escuadrón y muere. El verdadero Bernardo se admira de verse vivo y muerto a la vez, pero un villano roba el anillo encantado y al sacarlo del dedo desaparece el rostro y el talle y queda sólo una sombra que se desvanece en el aire.

-El espejo mágico del palacio en cuya superficie el sabio Clemesí grabó con caracteres ocultos "la nobleza y sangre ilustre de España" y en el que se aprecian unas encantadas figuras que parecen moverse. La dama que está al cuidado del castillo le explica a Bernardo quiénes son cada una y qué hazañas han hecho o harán, con quiénes se casarán y cuál será su descendencia.

-La tapicería en la que por "milagros de la aguja de la hada" Iberia hay una historia labrada con nueve capitanes y una luz

resplandeciente, lugar preferente reservado al famoso Bernardo en la rica tela.

-El brebaje de la taza y la poma de la diosa Temis tienen el poder de transformar a los hombres en fieras o en humanos, respectivamente. La diosa de la taza está sentada en un sitial de "oro injusto" y allí acude una multitud a beber el brebaje del engaño, que es un mosto ardiente hecho de venenos que troca a la gente en fieras. En cambio, quien se acerca a la diosa Temis, guardiana de la luz que encierra la poma, adopta de nuevo su forma humana, que además queda alumbrada con una luz nueva: la del entendimiento.

-El oro que convierte en estatuas a los paladines sedientos de codicia. El traidor Garilo ha despojado a los paladines de sus vestiduras y de sus armas. Se refugian en un castillo y en una de sus salas hallan un tesoro, en el momento que, deslumbrados por el metal, dan un paso hacia adelante, se transforman en estatuas de oro. Orlando trata de asir una de las estatuas y la cuerda se convierte en sierpe de oro. Cansado del encantamiento, abandona a sus compañeros.

Estos objetos, animales, personajes y maravillas cumplen sus funciones específicas en la carrera de Bernardo. Son colocados en su camino con una misión especial: la ayuda o el obstáculo al héroe para probar su valor.

#### Capítulo IV- Función de lo maravilloso en El Bernardo.

Algunos críticos de Balbuena no han comprendido que lo maravilloso es un recurso inherente al género épico-caballeresco y se muestran prejuiciados a la hora de juzgar el poema alegando que hay una desmesurada cantidad de elementos maravillosos desparramados aquí y allá y un gran abuso de fábulas y encantamientos con el único propósito de rellenar sus versos.<sup>1</sup> Aducen que entre el nacimiento de Bernardo del Carpio y la batalla final de Roncesvalles hay un montón de aventuras desatinadas a la manera de las novelas caballerescas. Sin embargo, yo creo que aunque la extensión del poema haya sido un impedimento para muchos de una agradable lectura, el mundo maravilloso que recrea Balbuena no tiene desperdicio alguno y no hay aventuras ni encantamientos que sobren o que sean un mero adorno retórico. Conforman, por el contrario, la parte más rica del poema y están en función de un nacionalismo que pregona a cada momento el autor. Esa visión de un mundo encantado y lleno de prodigios es, tal vez, la mejor manera

---

<sup>1</sup>-Entre ellos M.G.Ticknor, quien dice "Lo del medio (de la historia de Bernardo del Carpio hasta la victoria de Roncesvalles) lo llenó de encantamientos, gigantes, viajes aéreos por mar y tierra, descripciones de países reales o imaginarios, aventuras tan extrañas como los caprichos del Ariosto", op. cit., vol. III, p.160. Leonard Irving también señala, entre los defectos del poema, el abuso de lo maravilloso, en La época barroca en el México colonial, México, 1974, p.105.

de enmarcar los temas nacionales en una época de conquista y expansión política.

Los poetas épicos se vuelven los grandes panegiristas de sus reyes o sus mecenas, recurren a héroes nacionales e inventan genealogías míticas y legendarias para sus protectores. Balbuena no toma demasiado en cuenta el tema genealógico y en lugar de consumir la unión de Bernardo con Crisalba, de quienes iba a descender la rama de los Castro, protectores de Balbuena, prefiere dejar que su héroe se interne en una nueva maravilla, sea arrastrado por una tormenta y se encadene en una sucesión de aventuras. No le interesa comprometerlo en matrimonio con nadie, sino alabar los prodigios de su espada en medio del mundo maravilloso que le rodea para llegar al final, a la gran victoria que le dará fama a España. Su tema es patriótico, pero no genealógico y para reiterar ese nacionalismo a ultranza, Balbuena teje su discurso encomiástico en la tela de lo maravilloso.

Además los autores de la épica erudita -y, por supuesto, Balbuena- no se cuestionan la maquinaria maravillosa, simplemente la consideran necesaria para sus fábulas. Desde el momento que plantean en sus prólogos que se describirán "hazañas nunca vistas", están dándole cabida a lo maravilloso, a lo prodigioso. Siempre anuncian en sus proemios los componentes fabulosos de sus ficciones como los procedimientos habituales en la composición de estos poemas. <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>- Jerónimo Sempere dice en el proemio de su Carolea (1560):  
 No sigo el proceder de las Historias,  
 Que es don de los Cesáreos Coronistas,

Ya he intentado analizar también en el estudio del prólogo a El Bernardo, en lo que llamé la Poética de lo maravilloso, de qué manera Balbuena prioriza las ficciones, no sólo en su texto poético sino también en su teoría épica, por encima de la verdad; en suma, defiende lo poético sobre lo histórico.

En el capítulo anterior se estableció un corpus de elementos maravillosos y sus funciones específicas: los personajes actúan como informantes, auxiliares, donantes, adversarios y otros; los lugares maravillosos crean en el poema la atmósfera idónea para la aventura; los animales no son auxiliares como en los cuentos maravillosos sino obstáculos en las pruebas; las armas están encantadas y otros muchos medios mágicos son puestos al servicio del héroe para facilitarle su empresa. Ahora bien, necesitamos volver a reagrupar estos elementos en las categorías apuntadas en el capítulo anterior para ver no ya las funciones particulares de cada uno de ellos sino la función general de lo maravilloso en el poema.

Se han establecido cuatro categorías de lo maravilloso, divisibles, a su vez: Lo maravilloso puro, que se justifica a sí mismo, con sus propias leyes; lo maravilloso, cuya explicación se

---

Mas canto por fragmentos las victorias  
De Carlo, y sus hazañas nunca vistas.

Luis Zapata en su Carlo Famoso (1566):

"Los cuentos que veras en este libro, las ficciones y fabulas deus agradescer infinito: [...] pues los Poetas antiguos y muchos hystoriadores han vsado lo semejante [...] Entre la verdad desta historia [...] mezcle muchos cuentos fabulosos, y muchas fabulas, por deleytar y cumplir con la Poesia".  
Citados ambos por F. Pierce, op. cit., pp. 282 y 234-235, respectivamente.

debe a una causa superior, que a su vez, se subdivide en: lo maravilloso mágico y lo maravilloso cristiano; y, por último, lo maravilloso que no necesita explicación alguna, dividido en otras dos categorías: lo exótico y boreal y lo prodigioso. Vamos a ver cómo a través de lo maravilloso, agrupado en estas categorías, Balbuena logra hacer un discurso proselitista de fama y gloria para el Imperio español.

**4.1- El universo encantado de los mirabilia** proporciona al héroe las pruebas para que realice sus hazañas y ocupe el lugar que le corresponde. En este medio fabuloso actúan los personajes ayudantes, los adversarios, los animales e incluso los objetos mágicos. Todos ellos tienen un papel importante en la iniciación del héroe. La principal función de esta categoría de lo maravilloso es la compensación.

Como dije más arriba, Balbuena se aleja de la tradición española y altera la concepción del héroe medieval Bernardo del Carpio colocándolo en un mundo de encantamientos en aras de sus intenciones patrióticas. La infancia de Del Carpio, como la de Perceval, en la pobreza y el exilio tiene un sentido particular. Bernardo del Carpio, descendiente del conde de Saldaña y de la hermana del rey Alfonso, es alejado de la corte por culpa de las relaciones que sus padres mantuvieron en secreto; como consecuencia debe vencer a las potencias del mal para poner a prueba su virtud.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>- Véase Erich Kohler, L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois, trad. del alemán de Eliane Kaufholz, préface de Jacques Le Goff, Paris, Gallimard, 1974,

En un lugar maravilloso, una isla lejana, es educado por un personaje maravilloso, un mago, en cuyas tareas lo auxilian las hadas. La educación y el destino del héroe y por lo tanto, el de España, está en manos de las hadas y los magos.

En el Otro Mundo, paraíso de los mirabilia, hay por doquier indicios de la futura fama de Bernardo: Alcina le cuenta a Morgana en el Libro II sobre las maravillas que vio en una cueva, entre ellas la espada Balisarda, objeto maravilloso, labrado por el hada Falerina con un defecto, una mella en el filo que sólo podrá ser perfeccionado por la sangre del elegido, el noble mancebo Bernardo, cuyo rostro aparece confuso y su fama envuelta en una niebla porque no se escriben sus hazañas. Alcina tiene confianza y esperanza en Bernardo del Carpio para salvaguardar a España del vecino reino de Francia; así, le pide a Morgana que frene la afrenta de Francia a España porque ella es la diosa de la guerra y de la paz y además por el agravio que también Morgana recibió de los franceses (en el Orlando Furioso). Morgana se alegra de la venganza que emprenderán juntas y guarda las armas de Aquiles para Bernardo, siempre que éste sea merecedor de ellas. Las hadas, seres maravillosos que poseen facultades extraordinarias, son las donadoras de las armas a Bernardo y, por tanto, las que deciden el futuro de las dos naciones enemigas y en las que se reencarnan los sentimientos de Balbuena, sus hostilidades y quejas contra el país vecino.

Bernardo, perdido de su ayo, pero nunca abandonado del impulso de las hadas, que aparecen con frecuencia en sus empresas, empieza su etapa de iniciación como héroe individual en un mundo lleno de peligros y encantamientos, en el que la maravilla es sinónimo de aventura.

La elección del héroe y los augurios sobre su fama se presentan a través del principal recurso estructural que utiliza Balbuena en su poema: la profecía. La misma idea de escribir el libro se hace por medio de una profecía: el poeta Bernardo de Balbuena, parangonándose con los caballeros predestinados a la aventura, se autodeclara el elegido para desenterrar la fama olvidada del héroe medieval Bernardo del Carpio, con el fin de que se le reconozcan sus méritos en el momento apropiado de la máxima grandeza de España, y para acometer la aventura de componer el libro que reivindicará un injusto olvido. Con el juego de los nombres iguales ("A otro de su nombre está guardado/ el romper con la pluma este nublado") se dignifica a sí mismo y descalifica a los poetas anteriores <sup>4</sup> que también habían tratado en sus poemas la figura de Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles.

Desde el siglo XII se protesta contra los exacerbados elogios a los paladines y a Carlomagno en la Historia Silense, en el XIII

---

<sup>4</sup>-Nicolás Espinosa había publicado en 1555 la Segunda parte de Orlando con el verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles y la muerte de los Doce Pares de Francia, que en vez de tomar las ficciones italianas se basó en las leyendas españolas de Bernardo del Carpio. Garrido de Villena en 1583, el Verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles y Agustín Alonso, en 1585, Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio. Citados por M.G. Ticknor, op. cit., pp.156-157..

le siguen Jiménez de Rada, Juan Gil de Zamora y la crónica de Alfonso el Sabio, quienes se esfuerzan por demostrar que los franceses sólo conquistaron la Marca Hispánica.<sup>5</sup> También entre los poetas épicos españoles del siglo XVI había un cierto desconcierto y cansancio de que Roland fuera tan celebrado en Italia, cuando realmente él y los Doce pares eran los perdedores en la batalla de Roncesvalles. Espinosa, en la dedicatoria de su obra, afirma que lo que él se propone en su poema es restablecer un equilibrio conforme a la verdad de la historia entre los vencedores de Roncesvalles, injustamente olvidados, y los Pares de Francia, quienes, a pesar de haber sido vencidos le deben a Boiardo y a Ariosto una gloria desmesurada.<sup>6</sup>

La leyenda de Bernardo del Carpio, cuyo papel fue decisivo en la batalla de Roncesvalles ha sido muy cantada a lo largo de la tradición, tanto en el Romancero o en la comedia, como en la épica erudita<sup>7</sup>. Balbuena, por tanto, no es original al reivindicarse, por medio de la profecía, como el elegido para celebrar las hazañas del héroe leonés:

Plus d'une fois les poètes affirment, en accord avec Espinosa, qu'ils veulent arracher le héros à un injuste oubli. L'effort

---

<sup>5</sup>- Véase Leyendas épicas españolas, versión de los poemas perdidos de Rosa Castillo, prólogo de Enrique Moreno Báez, Madrid, Castalia, 1987, p.24.

<sup>6</sup>- Véase Chevalier, L'Arioste..., op. cit., p.123.

<sup>7</sup>- Hay también una novela en un pliego suelto del siglo XVII: Historia verdadera de la vida y valerosos hechos de Bernardo del Carpio, sobrino del rey don Alfonso el Casto, que encontró Alma Mejía González en el convento de san Agustín de la ciudad de México.

qu'ils entreprennent correspond à l'un des aspects d'une revendication nationale plus vaste. L'Espagne triomphante de Charles Quint et de ses héritiers estime que les prouesses de ses conquistadors et de ses capitaines ont surpassé les plus fameux exemples de valeur que le monde a connus. <sup>8</sup>

En lo que sí es original Balbuena es en haber utilizado el aparato maravilloso para concebir un héroe diferente de la leyenda y haberlo colocado como a los caballeros bretones y como a los de los Orlandos en un mundo de encantamientos. Balbuena se apoya en la Crónica General y en el Romancero para las primeras caracterizaciones del héroe: el destierro de la corte de su tío, el matrimonio secreto de sus padres, la muerte final de Orlando y el recibimiento de nuevo en la corte; pero las aventuras y los prodigios que hay en el medio de la historia y que son, justamente, los que lo convierten en el héroe liberador de España, no pertenecen a la tradición española, sino a la de la novela bretona. Ahora bien, el mundo maravilloso donde se mueven los caballeros de la corte del rey Arturo parece indicar que están desconectados de toda realidad histórico-política; las aventuras que encuentran en esos lugares llenos de prodigios sirven para la demostración del valor, la fuerza o la astucia personales, para socorrer a las damas en peligro o a los desvalidos y tienen el fin universal de restablecer el orden, pero no tienen ningún fin histórico-político específico, como sería, por ejemplo, el de defender al rey Arturo

---

<sup>8</sup>- Chevalier, L'Arioste..., op. cit., p.122.

de un posible enemigo. Esta es una diferencia esencial, señalada por E. Auerbach,<sup>9</sup> para distinguir el romam courtois de la chanson de geste.

El Bernardo, si bien copia los escenarios, animales, monstruos y objetos encantados de la novela de caballería bretona -que, a su vez, basa sus esquemas en el cuento maravilloso- su héroe, sin embargo, por su misión, se acerca más al de la chanson de geste. Bernardo del Carpio es un ser elegido y predestinado por las hadas para perfeccionarse a través de la aventura y hacerse acreedor de las armas de Aquiles, como en el roman courtois -en esta etapa se quedarían los caballeros de la corte bretona-, pero Bernardo tiene además un cometido específico y es el de ayudar a su tío Alfonso el Casto contra los franceses en el paso de Roncesvalles, además de librar batallas contra moros en una geografía conocida, como es la de España. En este sentido, Bernardo no siempre se mueve en el Otro Mundo, en el ámbito de lo maravilloso puro, también hay descripciones que se acercan a la realidad geográfica e histórico-política de la España de la Reconquista.

La elección del héroe leonés, vencedor de Roncesvalles, en la épica del siglo XVI no es gratuita, se explica, más bien, por la hostilidad entre Francia y España en tiempos de Felipe II. Bernardo del Carpio era el símbolo del conflicto entre Francia y España y la victoria en los Pirineos prefigura las de San Quintín y Pavía.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>- Véase "La salida del caballero cortesano", Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 1950, p.127.

<sup>10</sup>- Ibid., p.123.

Al contrario que Espinosa, quien delata su furor nacionalista en su dedicatoria, Balbuena es más sutil y del hartazgo de sus antecesores por la gloria inmerecida de Roldán, hace un trasunto en la venganza de las hadas, cansadas de tantos abusos cometidos por los pares de Francia. Las hadas como los ángeles -que veremos más adelante- no sólo son protectoras de Bernardo, sino también de la nación española, pero en la empresa del héroe sólo suponen un primer impulso, el resto es tarea individual del caballero predestinado. Así, antes de llegar a la lucha final en el paso de Roncesvalles, Bernardo necesita ganar etapas e irse purificando como héroe, así como los mártires y penitentes son probados y tentados para ser virtuosos- como veremos en lo maravilloso cristiano- Bernardo, el elegido para salvar a España de la tiranía árabe y francesa es una especie de Mesías que debe probar su valor y su sacrificio. El ascenso del héroe se hace gracias a la preparación de mirabilia o escenarios fabulosos, llenos de maravillas y de encantamientos que debe ir venciendo, entonces camina sin más rumbo que el que le van marcando las aventuras: la primera, desde luego, lo conduce al hallazgo de sus armas y al lugar en el que será armado caballero, pero después se le presentan asechanzas y peligros: lucha contra gigantes, brujas, lo arrastran remolinos, es engullido por dragones, vence a un toro, a Proteo, libera doncellas <sup>11</sup>, y la aventura más importante, navega con un muerto por un río cuajado de serpientes. Frente al caballero

---

<sup>11</sup>-La liberación de doncellas es un paso importante en la marcha del héroe a la purificación. Véase Köhler, op. cit., p.91.

valiente y virtuoso, estas aventuras simbolizan un mundo maligno, endemoniado: "Deux royaumes s'opposent désormais dans l'espace du roman courtois: conformément à une authentique conception médiévale, ils deviennent le lieu du combat que mène l'humanité entre le bien et le mal, la vertu et le vice, Dieu et le diable".<sup>12</sup> Hay una clara concepción maniquea en El Bernardo, como en las novelas de caballería. Los adversarios de Bernardo son representantes del mal: gigantes, brujas, serpientes, dragones y toros son símbolos demoniacos, mientras que Bernardo es alegorizado en sueños en un león o un águila, símbolos cristológicos en los bestiarios.

Bernardo participa también en torneos o combate con su espada en una geografía real, donde prueba sobradamente su valor, pero esto no basta; donde realmente afronta pruebas peligrosas es cuando deshace los encantamientos del Otro Mundo, porque después de cada uno de ellos se le revelan rasgos de su personalidad, de su vida, de sus padres, etc. Entonces la prueba es un medio para conocerse a sí mismo, y en nuestro caso concreto, para conocer su misión: la redención de España.

Balbuena también se vale de lo maravilloso para el desprestigio de los paladines frente al héroe español, los somete a pruebas en las que en lugar de deshacer encantamientos, ellos mismos son encantados, despojados de sus ropas y armaduras y convertidos en estatuas de oro. Se delata con frecuencia su ambición, su cobardía y sobre todo, se denigra a Roldán por medio

---

<sup>12</sup>- Ibid., p.109.

de las burlas que le hace el personaje Garilo. Roldán frente a los mirabilia no es un héroe comparable a Bernardo y ni siquiera a Ferragut, ya que no puede librar a sus compañeros del encantamiento del oro, trata de escalar los muros de un castillo y le cae encima agua sucia y lodo y cuando está a punto de atrapar a su adversario, éste se transforma en gato.

Las hazañas de los franceses, entonces, no son dignas de celebrarse, Balbuena prefiere cantar, junto a las del gran Bernardo, las de otro personaje, Ferragut, que aunque es moro, no deja de ser español. Da cuenta de qué paladines han tomado un papel preponderante y cuáles han sido relegados en El Bernardo y estos últimos precisamente son los que eran importantes en sus antecedentes españoles imitadores de los italianos.<sup>13</sup> Malgesí, por ejemplo, ocupa un lugar preeminente en el poema porque Balbuena lo necesita para la maquinaria maravillosa (se verá más adelante en lo maravilloso exótico), pero los demás serán ensalzados en los preparativos de la guerra o en la misma batalla, sólo en la medida en que son los enemigos con los que deben medir sus fuerzas los guerreros españoles.

4.2- Lo maravilloso, cuya explicación se atribuye a una causa superior:

**4.2.1- Lo maravilloso mágico.** Los personajes y los objetos pertenecientes a este ámbito, ya sea como adversarios o al servicio del héroe, transforman el mundo real o son transformados a través

---

<sup>13</sup>- Véase Chevalier, L'Arioste..., op. cit., p.367.

de la magia y las metamorfosis y en sus cambios y su ciencia está escrita la fama de España.

### Magos

Además de la principal profecía que es la que da origen a la escritura del libro, existen otras más que cumplen una función informante y están enfocadas a dar a conocer las grandezas de España. Siempre están puestas en boca de algún personaje maravilloso, ya sean ninfas, hadas, Proteo o los magos.

Uno de los más importantes es Tlascalan, quien por sus artes pertenece a lo maravilloso mágico, pero su cueva tiene muchas características de los lugares de trasmundo. En todo caso, su función es vaticinar, a través de un discurso encomiástico, el destino de poderío de la nación española. Sus predicciones se dividen en tres partes bien delimitadas:

-En primer lugar, narra las futuras proezas de Cortés. El sabio mexicano les cuenta a sus huéspedes sobre el origen del pueblo azteca, la destrucción de las naves de Cortés y las viejas guerras entre el pueblo mexicano de Tenochtitlan contra las tierras vecinas para someterlas y recibir tributo de ellas. No es gratuita la elección y el nombre de este mago. Balbuena sabía que los tlaxcaltecas ayudaron al conquistador y vieron en él la salvación de la tiranía de Moctezuma. Hay que resaltar la descripción que hace Tlascalan del "caudillo" Cortés, como invicto capitán que hubo de lidiar "en medio de enemigos tan esquivos, / que se suelen comer los hombres vivos". Aunque Tlascalan tenga una visión de la

conquista muy parcializada y mediatizada por la ideología imperialista del autor de El Bernardo, da noticia exacta de algunos hechos sobresalientes como los de "ceñirle hierros" a Moctezuma; las batallas navales de bergantines y chalupas en las zonas lacustres y pantanosas de Tenochtitlan; el destino de Moctezuma y los tributos que deben pagar los vencidos: "en su libre vivir ponerle tasa"; la ayuda que los "invictos" tlaxcaltecas prestaron a los españoles y el amparo que éstos le brindaron contra el tirano pueblo vecino. Seguramente Balbuena conocía la Historia de Tlaxcala -acabada en 1585- de Diego Muñoz Camargo en la cual se da una imagen bastante desfavorable del enemigo tenochca y trata a los españoles como sus verdaderos compatriotas y aliados.

-Después le rinde uno más de los tantos homenajes a España que hay en el poema recordando las guerras que libraron los reyes y condes de Castilla desde Alfonso el Casto, don Ramiro, Ordoño, el Magno Alfonso, don Bermudo, los siete Infantes de Lara, Alfonso el Quinto, Fernando el Santo, Isabel y Fernando, la bella Juana y "el emperador de todo", Carlos V, que son estos últimos los que realmente interesan en este discurso. De los primeros se cuentan sus batallas, pero de estos reyes "santos", se dice que gracias a ellos, España se limpió de guerras y en premio "El cielo su católica semilla/ su luz abrirá el alba a nuestra gente,/ y el sol dará en los mundos del poniente".

-Por último, presenta a Colón como una figura mesiánica, capaz de domar los mares y frenar los vientos y como una "blanca paloma,/ pronóstico de paz a nuestra guerra". Le reserva un lugar

entre los reyes, una gloria inmortal y aunque su valor y su proeza no hallan sido debidamente gratificados en vida, su honra recaerá en su descendiente Nuño Colón, Gran Almirante, Duque de Veragua y Marqués de Jamaica. Estos versos le dan pie para introducirse él mismo en la profecía de Tlascalán, con su cargo de Abad de Jamaica. Si antes equiparaba sus empresas de escritor a las de los héroes, ahora se coloca en los mismos versos que los descendientes de Colón al hablar de Jamaica:

Aquí también, si el arco de la esfera  
 incierta luz no llueve a mi memoria,  
 el sacro pastoral báculo espera  
 al que yo autor espero desta historia:  
 allí en sombras de eterna primavera,  
 mientras tu fama al mundo hace notoria,  
 en esperanzas de mayores bienes  
 preciosa mitra ceñirá sus sienes.

(XIX, 84)

Ya hemos dicho que Balbuena no vacila en infiltrarse cada vez que puede entre los versos de su poema. No se trata de un simple juego, el poeta es consciente de que su misión de escritor y su poema también son una contribución a la grandeza de España y por ello, exige también su recompensa y mantiene la esperanza "de mayores bienes" para el futuro.

Una vez que la predicción del mago sobre el destino de España ha sido escuchada, su cueva maravillosa se destruye.

Proteo, el dios que tiene el poder de transformarse, y a quien Balbuena llama mago, también predice el futuro de la nación hispana, después de haber sido vencido en todas sus mutaciones por Bernardo. A éste, le da cuenta de su linaje, sin olvidar el de los

Castro, Sarria y Lemos; le habla de la prisión de su padre y del convento de su madre, le explica algunas de sus empresas como la del muerto en la cueva y el río de serpientes, las armas que le dio y sus victorias en el campo francés, pero augura que nunca gozará del amor de sus padres ni los verá libres. Como en los demás casos, después de la información, hay un estruendo y el encantamiento se esfuma.

Otros magos, como se vio en el corpus, son Orontes y Malgesí. El primero, que tenía pactos con el reino de Plutón y sabía más que Merlín, predice la muerte del rey Alfonso si no acude en su favor su sobrino, de cuya educación se encargó por orden de Alcina. El poder de Orontes radica en un libro encantado de Morgana y toda su sabiduría está destinada a ayudar al héroe del poema: lo salva de Malgesí, le cura con hierbas medicinales sus heridas y le arma un ejército de trescientos caballeros para la batalla de Roncesvalles.

Malgesí, descendiente de Viviana -la que encerró vivo a Merlín-, de la que heredó sus libros y su ciencia, tiene una visión del mancebo español y de su espada, acabada de perfeccionar con su sangre goda. Después ve en un mágico nudo el destino de Francia en una nube y de España a sus pies; se divide el nudo y cae Francia por tierra. Trata de cambiar el destino y planea encerrar en un círculo mágico al niño Bernardo para quitarle la vida y así, perder a España.

Hay una disputa entre los dos magos por la vida del héroe y finalmente, Orontes rapta al niño en un vuelo mágico sobre "la alta

cerviz de un grifo alado" y deja colgado de un árbol a Malgesí, quien pierde su cuaderno mágico.

La magia es también utilizada en el poema para cambiar el destino de la nación elegida. Estos nigromantes que reciben el poder de potencias oscuras -Malgesí, por ejemplo, llama en su auxilio a una legión de demonios- contrastan con las otras potencias sobrenaturales (que se ven en seguida en lo maravilloso cristiano). Así, lo maravilloso mágico, representado en el concilio de demonios convocados por Malgesí, entra en lucha con lo maravilloso cristiano, cuyo mensajero es el ángel, y el objeto de su disputa es la perdición que intentan los demonios de la nación española.

Hemos visto el recurso de la profecía, en boca de algún personaje como Proteo o Tlaxcalan y las visiones de hechos futuros de Malgesí o de Orontes, pero también se puede profetizar a través de los sueños, como el que tiene Bernardo de los cuadros dorados y las tapicerías en el templo de la Inmortalidad donde Apolo le muestra su fama, olvidada durante ocho siglos, hasta que -de nuevo se desliza el autor en la profecía de Apolo- alguien del mismo nombre renueve con su pluma las proezas de su espada.

### Objetos

Las profecías se representan también en objetos encantados, como la tela maravillosa que la ninfa Iberia muestra a Ferragut, donde parece estar bordada la historia de España a través de los 9

capitanes que le dan gloria: el godo alemán Nuño Belchides, el conde Hernán González, el Cid, el Gran Capitán, el Marqués de Pescara, Hernando Cortés, el Duque de Alba, el Marqués de Santacruz y Felipe II.

Otro objeto maravilloso es el espejo del sabio Cledesí, en el castillo del Carpio, a donde llega Bernardo después de haber vencido el encantamiento del toro. El toro que se transforma en doncella muestra al héroe leonés la sala que labró Cledesí en la cueva donde lo encerró Hércules y sobre todo, el espejo mágico donde están esculpidas unas figuras de oro y de cera que se mueven como por encanto. Toda la nobleza y sangre ilustre de España aparece en el espejo como una masa de estrellas, los antepasados y los descendientes de Del Carpio y de paso los de la casa de Castro, a quien va dedicado el poema. Al igual que la cueva maravillosa de Tlascalán y la morada de Proteo, una vez que el espejo ya ha sevido para enaltecer la grandeza real de España, también se desvanece su encanto.

La misma historia de España está envuelta en un velo maravilloso. En la tela y en el espejo, se revelan los hechos valerosos de sus virtuosos capitanes que dieron o darán fama a la nación elegida.

Los anteojos de cristal, lunas y cercos milagrosos que fabrica Malgesí son otro objeto mágico que sirve para ilustrar la profecía sobre el Nuevo Mundo y sus gentes aún no nacidas.

En fin, los magos y los objetos mágicos son instrumentos indispensables para crear los relatos proféticos que se anexan a la

historia principal de Bernardo del Carpio con la misma idea de celebrar las grandezas de la patria.

**4.2.2- Lo maravilloso cristiano**, a través del cual aparece lo sobrenatural en ayuda del héroe, de otros personajes o de la nación elegida para colonizar las tierras descubiertas. En la primera batalla contra un escuadrón moro, Bernardo, llamado entonces el Doncel de la selva, acude en ayuda de su tío, y vence a varios enemigos y a tres gigantes. El rey y su séquito atribuyen la victoria a Santiago, el "gran Patrón; que de aquel modo/ ya muchas veces batallar le vimos,/ y a su espada rendirse un campo todo" (III, 84), y a los ángeles que acuden en su ayuda. Como en los Cantares de Gesta, en El Bernardo, el papel de lo sobrenatural era empujar a los cristianos a la lucha contra los infieles y su muerte en la batalla merecía el paraíso; <sup>14</sup> se glorificaban por la muerte y creían firmemente que Dios los socorría, a través de los milagros o de los mensajeros celestiales. El poema de Balbuena hereda de las Canciones de Gesta las continuas alusiones a la salvación por la proeza guerrera en la batalla, el sufrimiento y la práctica de la virtud. Se extraña, en cambio, la ausencia de oraciones al comienzo de la lid y el único sueño premonitorio -de Carlomagno antes de la batalla de Roncesvalles- no es precisamente con un ángel sino con un personaje del infierno mitológico, la furia Alecto.

La función de lo sobrenatural en El Bernardo está enfocada a la ejemplaridad y al didactismo: se recurre a los hechos

---

<sup>14</sup>- Véase Adolphe Jacques Dickman, op. cit., pp.108-109.

sobresalientes de la reconquista de los moros y se traen a colación ejemplos de conversiones paganas para justificar la conquista y colonización de los infieles del Nuevo Mundo. Sus manifestaciones maravillosas, el milagro, las visiones, los mensajeros celestiales tienen una función mensajística o de propaganda, pero, ante todo, son armas políticas.

Se comprenden en este apartado lo que Le Goff ha llamado "las milicias cristianas de lo maravilloso: santos, ángeles y demonios", y, en nuestro poema, también mártires. Sus intervenciones son las que hacen maravillosas las siguientes historias:

-Intervención de la divinidad a través de un ángel mensajero. Así como las hadas deciden la perdición de Francia, una legión de demonios prepara un conciliábulo en contra de España. El destino de las naciones está en manos de las fuerzas del bien y del mal. El concilio infernal se frustra por una visión prodigiosa: un ángel, descrito como gentil mancebo ricamente vestido, se eleva por los aires y les anuncia que España no se perderá. Esta historia del ángel Custodio (Libro IV) de la nación española contra las huestes de demonios que intentan su perdición para favorecer a Francia es tal vez donde más se percibe "la función ideológica de El Bernardo en la época de los Habsburgos"<sup>15</sup>. El ángel se manifiesta como una visión a los demonios y por medio de una de las diversas profecías que hay en el poema, predice el futuro de la nación española y habla de su pasado, de cómo Dios permitió que se perdiera "por la

---

<sup>15</sup>- Véase Gilberto Triviños, "Nacionalismo y desengaño...", art. cit., pp. 111-112.

mahometana rabia" para castigarla y darle la oportunidad de redimirse gracias a la virtud. El premio a esa virtud será iluminar a sus hombres para poseer un mundo nuevo y extender la ley evangélica, con lo cual se exaltan además de las cualidades guerreras de los españoles, la capacidad de sufrimiento, de martirio: "Que no en balde ha dado España al cielo/ tantas cabezas por su amor perdidas" y de penitencia por los errores cometidos. La profecía del ángel tiene que desencadenar una serie de relatos proselitistas, que se anexan a la acción principal como ejemplificación de las virtudes de los españoles alabadas por el mensajero celestial. El principal fin de estas historias es, pues la propaganda y la superioridad de la religión cristiana frente a las paganas, tanto la de los moros como la de los antiguos mexicanos.

-Intervención de la divinidad a través de un ángel vengador. En la historia de Alodia y Nunilo (libro V) se relata la aprehensión en el bosque de dos niñas cristianas, que mueren degolladas como mártires. Tres acontecimientos sobrenaturales se aportan como prueba a su martirio: su muerte beatífica, en olor de santidad, por defender su honor de doncellas cristianas; el milagro de la ayuda de un personaje celestial, un ángel, que con su espada las libra del deshonor de Harpalí; y la visión maravillosa que tienen los que contemplan su muerte: "[...] y el alma soberana/ en un resplandeciente y claro vuelo/ a vista de mil ojos subió al cielo". (V, 85).

En los relatos hagiográficos y martiriales, los santos o los

mártires son héroes a lo divino y la manifestación de los prodigios, ya sea a través de profecías, visiones o milagros es una especie de galardón celestial que Dios les da en premio a su fe, a la observancia de las reglas o a la serenidad y valor que demuestran al morir, ya que el martirio no es sino la emulación de la pasión de Cristo. <sup>16</sup> Alodia tiene la visión del ángel y sabe que su muerte se avecina.

-La salvación por las reliquias. En la historia que Roselio cuenta a su padre, el alcalde de Sansueña, se narra su huída de Valencia, junto con cien cristianos cautivos y los monjes del convento de san Vicente, en medio de una batalla. Navegan por las costas españolas y padecen infortunios y tormentas. Al borde de la muerte, se encomiendan al santo, cuya imagen llevan consigo y, en el lugar en que por fin tocan tierra, fundan la ermita en el Cabo de san Vicente. Dos acontecimientos sobrenaturales suceden en esta historia: la aparición de san Vicente ("un santo bulto...hermoso y de alegre luz vestido") en sueños a Roselio, a quien toma de la mano y le pide que huya de esta tierra odiosa en poder de los moros; y el segundo, la intervención milagrosa de san Vicente, quien libra de la muerte a sus fieles y devotos, en premio por salvar sus reliquias de las tropelías del pueblo infiel. Los monjes fundan la ermita y con ello se cumple el fin de la propaganda eclesiástica para mover a los fieles. El ejemplo es la fe de los devotos a su santo, a quienes rezaron y se encomendaron en medio de

---

<sup>16</sup>- Véase Fernando Baños Vallejo, La hagiografía como género literario en la Edad Media, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1989, pp.179 y 193.

la tormenta y la compensación es el milagro de devolverlos a su tierra, librándolos de la esclavitud de los moros de Valencia y de la muerte en el mar.

-Ejemplo de la penitencia del rey Rodrigo, transformado en un hombre salvaje anacoreta. Unida a la anterior, aparece esta historia (Libro XII), pero con otro fin. Cuando los devotos empiezan a buscar el lugar ideal para la capilla, descubren en una gruta a un anciano eremita que parecía estar esperándolos y les enseña el lugar que ha ido construyendo en sus años de penitencia, y que es el apropiado para el culto al santo.

El hombre salvaje en las novelas de caballería pertenecía al espacio de lo maravilloso puro, vivía en la espesura del bosque, alejado del mundo real, pero podía tener ciertos poderes, como conocer las propiedades curativas de las hierbas y preparar pócimas para curar a los caballeros heridos, por tanto sería un personaje magicus; pero el rey Rodrigo, por su función en el poema, sería más bien un personaje miraculosus -para usar la terminología de Le Goff. Gracias a su penitencia, adquiere un cierto grado de santidad. Dios le concede la esperanza de salvarse si expía sus culpas y él sabe que los acompañantes del santo significan su inminente muerte. Los anacoretas del desierto cuando veían llegar a alguna persona, lo tomaban como la prueba de su perdón o como el fin de su vida, libre ya de culpas. El visitante era un enviado de Dios para darle sepultura a su cuerpo. El enviado veía al día siguiente una luz maravillosa que iluminaba el cuerpo del eremita

y luego solía desprender una fragancia.<sup>17</sup> El rey Rodrigo después de explicar sus pecados y mostrar la gruta a los cristianos, puede morir "en un profundo raptó suspendido". La capilla queda ahora con dos santos y los fieles de san Vicente se muestran "llenos de admiración y de rebato" al ver morir a quien se daba ya por muerto, hacía cien años.

La elección del rey Rodrigo para este ejemplo de la penitencia es muy coherente con el fin propagandístico que persigue Balbuena. En primer lugar, le cuenta a los presentes su historia y el estado en el que España está por su culpa, porque "del feroz mauro diera llano el paso". La historia encierra un fin político y otro religioso. Rodrigo debe ser un ejemplo para todos los españoles: virtuoso para purgar las culpas y mártir, para que España vuelva a ser una monarquía como la que el cielo le tiene prometida. Al mismo tiempo, hay propaganda eclesiástica en la fundación de la ermita, tal y como queda dicho en la historia anterior.

-Religión cristiana y religión pagana: Historia de Argina y Auchalí (Libro V). Argina, reina mora, le cuenta a Ferragut, moro también, la historia de su conversión. Su primer contacto con la religión cristiana es a través de un acontecimiento sobrenatural: la visión maravillosa del ángel que viene a defender a Alodia:

Cerróme los sentidos el espanto,  
indignos de gozar la luz del cielo,

---

<sup>17</sup>- Véase Roger Bartra, op. cit., p.52.

con la presencia y el lenguaje santo  
del ángel, de su espada y de su vuelo...

(V, 62)

Alodia, ante la aparición del ángel, siente que llega su final y hace su discurso proselitista para convertir a Argina a "[...], solo un dueño,/ un bautismo, una fe una ley [...]", prometiéndole además que velará por ella desde el cielo. Después de que Argina es rescatada de la cárcel por su amado Auchalí, caen ambos en poder de unos moros, contra los cuales Auchalí libra una batalla de la que queda muy malherido; Argina pide socorro a Ferragut y en el último trance de la muerte de su esposo, invoca a "[...] Alodia santa, luz de las montañas". La mártir, desde el cielo, intercede por ellos. Le curan las heridas a Auchalí y se encaminan a una ermita en donde se hacen cristianos. Auchalí muere y Argina se va a una clausura de monja donde "Un nuevo esposo/ ganó de inmortal gloria su deseo". Así, la mediación de los personajes sobrenaturales: el ángel y la mártir es lo que ha propiciado esta conversión, dirigida, una vez más, a un doble receptor: Ferragut, que es pagano y los lectores. La manifestación es el milagro y el fin, la propaganda de la conversión.

-La idolatría. En el poema hay diversos ejemplos de sacrificios humanos, que aunque no se desarrollan todos en el Nuevo Mundo sí parecen un eco de los de los antiguos mexicanos. En el Libro X, el gigante Bramante, aparte de desvirgar doncellas y raptar caminantes,

"[...] en cruel altar sacrificaba/  
a un ídolo de humana sangre hambriento,

poblaba de reliquias las almenas,  
de sangre y tristes luminarias llenas.

(X, 64).

Orimandro, en el libro XIII, le cuenta a Bernardo otra historia de sacrificios que también tiene lugar en Creta, donde en su templo, cada luna llena se sacrifica a una doncella hermosa. De ese templo, en el que "ya once altares corrían sangre horrible", rescata Orimandro a la bella Angélica.

En el Libro XVIII, la sabia Gloricia narra a Bernardo la tiranía y la idolatría a las que su hijo, el rey de Creta Tifeo, tiene sometido a su pueblo, pues "Ha inventado de honesta sangre humana/a un ídolo espantosos sacrificios".

Parece que Balbuena se recrea en estos episodios macabros, que, por la adjetivación desmesurada y violenta con que califica a lo horrorífico, podrían considerarse dentro de lo maravilloso prodigioso, pero por la función en el poema, los he incluido en lo maravilloso cristiano porque el autor se propone un fin concreto: resaltar el horror y el salvajismo de las religiones paganas frente a las visiones celestiales, muertes beatíficas, etc. de la religión cristiana. Hay pues un contraste en los ejemplos aducidos ahora con los anteriores. Son ejemplos muy maniqueístas donde se demuestra ampliamente el enfrentamiento de ambas religiones. Aquí la intención de lo maravilloso sobrenatural es política: "Il faut faire connaître la puissance de Dieu, provoquer des conversions, extirper les dernières racines du paganisme en prouvant aux

infidèles l'inanité de leurs dieux, incapables de rivaliser avec le Dieu des chrétiens".<sup>18</sup>

Los casos de idolatría, aunque dispersos en el texto, tienen una función también estructurante porque están preparando el desprestigio de los paganos del Nuevo Mundo frente a la nueva fe que los españoles tienen la misión de propagar, y que es explícitamente anunciada por boca del mago Tlascalan, quien habla de los habitantes del Nuevo Mundo como gentes monstruosas. Su discurso (Libro XIX) está plagado, además de alabanzas y promesas de gloria a la nación española, de alusiones a la "divina religión" de España y de predicciones sobre la caída de los dioses mexicanos: "[...] sin alma, que hoy adoro,/ piedra a ser volverán en nuestro mundo" y de visiones de cruces como trofeos.

Este desbordamiento encomiástico y proselitista, lejos de extrañarnos, nos lleva a considerar a Balbuena como un auténtico representante del Imperio en sus colonias. Para entender mejor la época en que vivió, es conveniente considerar al benedictino Fray Benito de Peñalosa,<sup>19</sup> quien intentó analizar las causas a las que España debía su grandeza, y encontró algunos rasgos definitorios del pueblo español que están muy marcados en la obra de Balbuena: los españoles son acérrimos defensores del catolicismo; son

---

<sup>18</sup>- Véase Claude Lecouteux, "Introduction à l'étude du merveilleux médiéval", Etudes Germaniques, París, 3, (1981), pp.273-290.

<sup>19</sup>-Citado por L. Pfandl en Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro, Barcelona, Araluce, 1942, pp.132 y ss.

cultivadores de la poesía; son conquistadores y colonizadores de mundos y son representantes de la nobleza y la pureza de la raza.

Balbuena como hombre de su tiempo es un acérrimo defensor del catolicismo en su poesía y en su vida de eclesiástico. En su poema no pueden faltar, pues, las historias de mártires, santos y eremitas que tienen que ver con la religión y cuya compensación sería el milagro y la propaganda en el Nuevo Mundo.

4.3-Las otras dos categorías, en las que lo maravilloso no necesita ninguna justificación, son:

**4.3.1- Lo maravilloso exótico**, que ocupa también un lugar importante en el texto. A través de los viajes, se nos presentan una serie de lugares que pertenecen o pertenecerán a los españoles, conquistadores de tierras. El autor, en ocasiones, se deleita en describir las maravillas por puro placer estético <sup>20</sup>; la maravilla es entonces un medio literario que sirve para recrear el lujo y las riquezas de los palacios orientales, para embellecer las descripciones de ciudades lejanas y exóticas de Asia y Africa, pero no añaden nada a la acción, ni al desenlace de una batalla o al desarrollo del héroe en sus empresas iniciáticas. Asia y Africa, son descritas por dos personajes: Olfa, la criada de Arcangélica y el naufrago, Gundémaro. Ninguno de los dos interviene demasiado en la acción, son simples narradores, como muchos otros del poema;

---

<sup>20</sup>- Este maravilloso descriptivo equivale a lo que Lecouteux llama le merveilleux savant, que aunque no desempeña ningún papel en la acción, es un material preciado por la cantidad de información que concentra. art.cit, p.288.

pero la información de los lugares que verdaderamente interesan al autor, es recreada siempre por personajes maravillosos en viajes de fábula: el hada Alcina desde sus grifos y su carroza dorada y el sabio Malgesí, desde su nave alada.

El viaje de Alcina al palacio de Morgana en los países boreales es un pretexto para hablar de Europa y sobre todo, del país enemigo, que prepara sus armas y sus ejércitos y del suelo de los godos belicosos.

En el viaje de Malgesí, en cambio, y los lugares que visitan hay algo más: lo estético y lo patriótico son inseparables en el discurso que el mago dice a sus tres tripulantes. Las hipérbolicas lecciones de Malgesí versan sobre la geografía de España y sus campos fértiles, sus ríos y montañas, su suelo rico en piedras preciosas que ni el Oriente las iguala. La miel de Baza, la seda de Murcia y Granada, la loza de Toledo, los vinos de Ribadavia y Toro, el aceite de Sevilla, los vellones extremeños, son algunos tópicos que se mezclan con otras riquezas fantasiosas más convencionales que reales. La alabanza de sus gentes no está menos idealizada, y lo más importante son los versos proféticos que se deslizan aquí y allá, en los que Malgesí también vaticina sobre "la monarquía del mundo" que el tiempo le dará a España; sobre el mismo Balbuena que cruzará el viejo y el nuevo mundo y hará esta inmortal historia; sobre la Edad de oro que le espera a España, el Nuevo Mundo que descubrirán los españoles, con nuevos árboles, nuevas plantas y animales, un fértil y abundante suelo de plata y oro "de cuyo gran tesoro sus armadas/cada año a España volverán cargadas".

En las maravillas de las tierras del Orbe Nuevo es aún más notoria esta ideología de claro propósito imperialista. Se detiene ampulosamente en lo que España obtendrá de las Indias: las riquezas del Potosí, las playas de oro de Chile, y concretamente de la Nueva España: la miel de Campeche, el cacao de Tabasco, las moras y nueces de las Mistecas, las minas de Zacatecas, las salinas de Copala y de nuevo una intromisión del autor en la que duda si el sabio y sus tripulantes no verían en algún río a la ninfa que lo inspira ahora para escribir la historia.

**4.3.2- Lo maravilloso prodigioso**, por medio del cual se da relieve a las hazañas del héroe, a las proezas fabulosas del caballero; se pone más realce y emoción en las batallas por la masacre de miles de enemigos y los golpes descomunales de los gigantes, que suelen ser sarracenos o luchan en el bando francés. Este maravilloso cumple una función estética que se manifiesta a través de las alabanzas hiperbólicas al héroe, de la acumulación de verbos de movimiento, de expresiones grandiosas y de terror que se acercan al tono épico más que al caballeresco <sup>21</sup>; también cumple una función ideológica por cuanto se ensalzan las cualidades guerreras de los enemigos, con el propósito de sublimar al héroe

---

<sup>21</sup>- Frank Pierce describe este maravilloso prodigioso como lo macabro, lo salvaje, lo horrorífico y violento. En estos adjetivos tienen cabida las descripciones de gigantes, el movimiento de las tormentas, los cadáveres como los de Glaura y Roselio, etc. Véase su artículo "El Bernardo of Balbuena: A Baroque Fantasy", Hispanic Review, vol.XIII, 1, (1945), p.19.

que los debe combatir. Héroe en el que, sin duda, Balbuena ha querido representar las virtudes guerreras de todos los españoles.

Este maravilloso es muy notable en el último canto, que es en el que se desarrolla pormenorizado el enfrentamiento del bando francés y el español. Antes de la batalla, aparecen los agüeros, sobre todo de animales: canta un búho, tres cuervos pelean entre sí, pasan doce cisnes volando y un águila los destroza en el vuelo uno a uno y caen sus nevadas plumas por tierra. Estos animales, además de presagios funestos, son la alegoría de los doce pares de Francia y el águila que los destroza y el león rojo con el que sueña Carlomagno, son alegorías de Bernardo.

Águila y león son símbolos cristológicos en el bestiario y la elección de ambos no es gratuita, pues Balbuena quiere representar en Bernardo no sólo las virtudes guerreras sino también las religiosas de los españoles. El poema es bastante providencialista y el pueblo español es una especie de redentor que paga con sus sacrificios sus pecados. Así, Bernardo ha luchado con todas las potencias demoníacas: toros, dragones, gigantes de los que brotan sangres y avispas, etc. y los dos animales en los que se alegoriza son el águila y el león, que simbolizan al Hijo de Dios. El color rojo de la piel del león también es indicador de algo: en el bestiario se lee que cuando el rey de gloria regresa con su triunfo al lugar de donde salió, "preguntaron los ángeles ¿Por qué lleva ropajes de color bermejo?. Los ángeles y Nuestro Señor respondieron: por el martirio que hemos sufrido en la tierra, para

conquistar vuestras almas".<sup>22</sup> Inmediatamente del sueño del león rojo triunfador sobre los doce paladines, Carlomagno tiene una visión no menos terrorífica del infierno mitológico de donde ve salir a la furia Alecto "a peinar sobre Francia sus culebras" y a todo su ejército ardiendo. En este último punto, Balbuena utiliza un estilo poético, apoyándose en términos grandilocuentes que producen admiración y terror.

El camino al lugar de la lid no es menos sublime: los Pirineos despiertan al paso de las huestes francesas y protestan por la perturbación de su descanso con los tambores de guerra.

Lo maravilloso prodigioso aparece también mezclado con lo sobrenatural religioso en la descripción de los prodigios de la naturaleza antes de la batalla: las montañas hablan de temblores, de cometas, de la tierra ensangrentada, del aire incendiado, de las estrellas sin luz y del sol cubierto con un velo amarillo. Todos ellos son augurios que recuerdan mucho al Apocalipsis y al día del Juicio Final.<sup>23</sup> Predicen también los hados de Francia y la caída de su cumbre por los designios de la Fortuna.

---

<sup>22</sup>- Véase Malaxecheverría, op. cit., p.26.

<sup>23</sup>- Dickman, aludiendo a la Chanson de Roland, ha visto en estos presagios antes de la catástrofe una alusión a los signos que aparecieron antes de la muerte de Cristo: "[...] celle de Roncevaux fut un désastre sans pareil et la mort de Roland fut annoncée par les signes mêmes qui annoncèrent la mort du Christ. Une grande tempête secoue la France et des ténèbres couvrent la terre". Op. cit., p.121.

Todo este maravilloso terrorífico, cuyo peso recae en Francia como una maldición, está en la idea de sembrar el miedo entre el ejército francés. Malgesí interpreta los agueros y se burlan de él, Montesinos trata de defenderlo y dice que mejor empleen su aparato bélico en defender a España de la invasión árabe. Para contrarrestar el miedo, los caudillos ensalzan a sus guerreros por medio de arengas en las que se les compara con héroes de la antigüedad. Pero estos discursos altisonantes suenan fatuos y, al igual que las burlas en las pruebas maravillosas a las que somete a los paladines ambiciosos, con este maravilloso prodigioso se persigue humillar al francés frente al invencible español.

## CONCLUSIONES

El Bernardo es ante todo un poema épico nacionalista dedicado a ensalzar la gloria de España. Valiéndose de la profecía, principalmente, se augura en repetidas ocasiones, su destino de poderío, sus victorias contra moros y franceses, su monarquía universal, y sobre todo, el premio que merece por su valor y por tantas guerras pasadas: el Nuevo Mundo reservado para España.

El Bernardo es un poema que abreva en los clásicos, en la épica renacentista italiana y en el folclore de los cuentos maravillosos, divulgados en las aventuras de las novelas de caballería, pero Balbuena es también un hombre de su tiempo y no pueden faltar en su poema los tópicos del Barroco. Así, por medio de la alegoría desliza aquí y allá la historia del desengaño y la decepción, el sueño como engaño o fantasía que "Los más condenan por fingido el caso,/ vana imaginación, sombras de viento [...]" (XVII, 97); no se olvida del tema de la mudanza y lo alegoriza en el dios mutante por excelencia, Proteo; alude en varias ocasiones al tema de la inconstancia de Fortuna y al "mesón y hospedaje de la luna/ este alto alcázar lóbrego se llama,/ Hospital de los locos de Fortuna [...]" (XVII,39). El mundo como teatro, en el que un día los príncipes y toda la pompa se convierten también en ceniza, muy claro al descubrir el sepulcro de Bernardo, que fue un poderoso guerrero. (XVII, 100 y ss.)

Balbuena, con todo el legado de su tradición, es un autor de su tiempo, representante de la metrópoli en la colonia, le canta a

la grandeza de la nación española, a su historia, a sus paisajes, a sus héroes y a las empresas en el Nuevo Mundo, y para fabricar su discurso encomiástico, ha elegido envolver su poema en una gasa maravillosa, en la que infiltra, a través de los magos, los objetos, las pruebas, etc su ideología imperialista y mesiánica, con lo cual además de difundir dichas ideas, hace más amena la fábula al lector con las aventuras maravillosas, aporta su contribución como escritor de la colonia que medra en busca de mejores puestos y cumple además en su propia persona una de las funciones de lo maravilloso: el escapismo. Balbuena también inventa y recrea el mundo encantado donde otro Bernardo desempeña sus proezas para escapar de la realidad de un pueblo perdido en la geografía de Jalisco y alejado de la capital cultural que describió en su Grandeza mexicana. En ese pueblo inculto, San Pedro Lagunillas, Balbuena hizo que su imaginación se desbordara y que allí compusiera sus mejores versos a la luz de la antorcha del volcán de Jala.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, José, "El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: siglo XVI", Actas del 6º Congreso internacional de Hispanistas celebrado en Toronto en 1977, Canadá, 1980.
- Alonso, Dámaso, Góngora y el "Polifemo", Madrid, Gredos, 1961.
- Arce, Joaquín, Tasso y la poesía española, Barcelona, Planeta, 1973.
- Ariosto, Ludovico, Orlando Furioso, ed. de María Desamparados Cabanes Pecourt, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- , Orlando Furioso, introd. de Pere Gimferrer, ed. y notas de Francisco José Alcántara, trad. de Jerónimo de Urréa, Barcelona, Planeta, 1988.
- , Orlando Furioso, prefazione e note di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi Editore, 1985.
- Aristóteles, Poética, versión directa, introd. y notas de Juan David García Bacca, México, UNAM, 1946.
- Auerbach, Erich, "La cicatriz de Ulises" y "La salida del caballero cortesano", Mimesis, trad. de I. Villanueva y E. Imaz, México, FCE, 1950, pp.9-30 y 121-138, respectivamente.
- Balbuena, Bernardo de, El Bernardo, estudio introd. y selec. de Noé Jitrik, México, SEP, 1988.
- Balbuena, Bernardo de, El Bernardo, Poemas épicos, vol. 17, ed. de Cayetano Rosell, Madrid, BAE, 1851.
- Baños Vallejo, Fernando, La hagiografía como género literario en la Edad Media, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1989.

- Bataillon, Marcel, "L'idée de la découverte de l'Amérique chez les espagnols du XVIème siècle", Bulletin Hispanique, LV, (1953), pp.23-53.
- Bestiario medieval, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1989.
- Blecua, Alberto, "Virgilio en España en los siglos XVI y XVII", Actes del VIè simposi, Barcelona, 11-13 febrero 1981 (1983), pp.61-77.
- Bloch, Raymond, Les prodiges dans l'Antiquité classique (Grèce, Etrurie, Rome), Paris, PUF, 1963.
- Boiardo, Matteo M., Passi scelti da'l'Orlando Innamorato'e dal "Canzoniere", Introd. y notas de I. Riboni, Milano, Antoni Vallardi, 1946.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero, Manual de zoología fantástica, México, FCE, 1957.
- , "La pesadilla", Siete noches, México, FCE, 1980, pp.33-54.
- Born, Lester K., "Ovid and Allegory", Speculum, IX, (1934)), pp.362-379.
- Bush, D., Classical Influences in Renaissance Literature, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- Buxó, José Pascual, "Bernardo de Balbuena y el manierismo novohispano", Studi Ispanici, Pisa, (1977), pp.143-162.
- , "Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido", en varios autores, La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio), México, UNAM, 1980, pp. 113-146.

- , "Bernardo de Balbuena: El arte como artificio", Acciones Textuales. Revista de Teoría y Análisis, México, UAM-I, 4 y 5, (1993), pp.205-225.
- Caillois, Roger, Au coeur du fantastique, Paris, Gallimard, 1965.
- , Imágenes, imágenes, trad. de Néstor Sánchez, Barcelona, Edhasa, 1970.
- Calvino, Italo, Orlando Furioso (narrado en prosa del poema de Ariosto), trad. de Aurora Bernárdez y Mario Muchnik, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
- Carasso-Bulow, Lucienne, The merveilleux in Chrétien de Troyes Romances, Genève, Librairie Droz, 1976.
- Caravaggi, Giovanni, "Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'epica ispanica del tardo Rinascimento", Cultura Neolatina, 23, (1963), pp.18-71.
- , Studi sull'epica ispanica del Rinascimento, Pisa, Università di Pisa, 1974.
- Cervantes, Miguel de, Don Quijote de la Mancha, ed. de Martín de Riquer, Madrid, Planeta, 1980.
- Caro Baroja, Julio, Las brujas y su mundo, 6ª ed., Madrid, Alianza, 1982.
- Carvallo, Luis Alfonso de, Cisne de Apolo, ed. de A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958.
- Casas, Elena, La Retórica en España, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Cascales, Francisco, Tablas poéticas, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

- Castagnino, Raúl H., "Telurismo y anticipaciones en Bernardo de Balbuena", Escritores hispanoamericanos desde otros ángulos de simpatía, Buenos Aires, Nova, 1971, pp.47-55.
- Castro Leal, Antonio, "La naturaleza americana en Bernardo de Balbuena y Salvador Díaz Mirón", Literatura Iberoamericana. Influidos locales. Memoria del X Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, México, 1965, pp.151-155.
- Chevalier, J. y A. Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles, Paris, Robert Laffont, 1969.
- , Diccionario de símbolos, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.
- Chevalier, Maxime, L'Arioste en Espagne. Recherches sur l'influence du "Roland Furieux", Bordeaux, Université de Bordeaux, Institut d'études Ibériques et Ibéro-Américains, 1966.
- , "La épica culta", en Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII, Madrid, Turner, 1976, pp.104-137.
- , "Sur les éléments merveilleux du Bernardo de Balbuena", Études de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire, Jean Marie D'Heur et Niccoletta Cherubini (éditeurs), Tournai, Gedit, 1980, pp.597-601.
- Cioranescu, A., "La première édition du Bernardo", Bulletin Hispanique, 37 (1935), pp.481-484.
- Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1965.

- Ciro, Georges, "Coup d'oeil sur la poésie épique du Siècle d'Or", Bulletin Hispanique, 48, (1946), pp.249-329.
- Curtius, Ernst Robert, Literatura europea y Edad Media latina, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955.
- Curto Horrero, Federico F., Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI, Madrid, Fundación Juan March, 1976.
- Dauster, Frank, Breve historia de la poesía mexicana, México, Andrea, 1956.
- Dejob, Charles, De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1975.
- Dickman, Adolphe Jacques, Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- Durand, Gilbert, L'imagination symbolique, París, PUF, 1968.
- , Les structures anthropologiques de l'imaginaire, París, Bordas, 1969.
- , Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus, 1982.
- El Fisiólogo. Bestiario medieval, introd. y notas de Nilda Guglielmi, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- Eslava Galán, Juan, "Los mitos del dragón", Literatura y fantasía en la Edad Media, ed. de Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp.217-227.
- Espinosa, A.M., Cuentos populares españoles, Madrid, CSIC, 1946.
- Febvre, Lucien, El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais, trad. de José Almoína, México, UTEHA, 1959.

- Finley Lodge, Louise, Angelica in "El Bernardo" and "las lágrimas de Angélica", (Thesis), Illinois, University of Urbana, 1937.
- Fucilla, J.G., "Bernardo de Balbuena", Estudios sobre el petrarquismo en España, Madrid, CSIC, 1960, pp.258-259.
- , "El Siglo de Oro de Balbuena y sus fuentes", Relaciones hispanoitalianas, Madrid, CSIC, 1953, pp.77-79.
- , "Gloses on Bernardo de Balbuena's El Bernardo", Modern Language Notes, 49, (1934), pp.20-24.
- García Berrio, Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento europeo, Madrid, CUPSA, 1977.
- García Gual, Carlos, "El Caballero de la Carreta: temática y personajes", Lecturas y fantasías medievales, Madrid, Mondadori, 1990, pp.25-44.
- Graf, Arturo, Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.
- Graves, Robert, Los mitos griegos, 2 vols., trad. de Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Henríquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias en la América Hispánica, México, FCE, 1949.
- , La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de B.A., Instituto de Filología, 1936.
- Hermenegildo, Alfredo, "Discurso encomiástico y espacio de lo maravilloso", en Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI y XVII), Lilian Von der Walde y Serafín González (editores), México, UAM-I, 1993, pp.29-46.

- Homero, La Odisea, introd. de Manuel Fernández-Galiano , trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.
- , La Ilíada, (1ª ed. UNAM, 1921), 2 tomos, México, SEP, 1988.
- , La Ilíada, ed. de Cristóbal Rodríguez Alonso, Madrid, Akal, 1986.
- Horacio, Arte poética, México, UNAM, 1970.
- Highet, Gilbert, La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental, 2 vols., trad. de Antonio Alatorre, México, FCE, 1954.
- Kaiser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, trad. de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972.
- Kappler, Claude, Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media, trad. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal/Universitaria, 1986.
- Karlínger, Felix, "Anmerkungen zu El Bernardo (Libro nono) von Bernardo de Balbuena" Festchrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag, Aureum Saeculum Hispanum: Beiträge zu Texten des Siglo de Oro, Wiesbaden, Steiner, 1983.
- Kidder, Margaret, A Critical Edition of "El Bernardo" of Bernardo de Balbuena, (An abstracts of a thesis), Urbana, Illinois, University of Urbana, 1937.
- Köhler, Erich, L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois, trad. de Eliane Kaufholz, préface de Jacques Le Goff, Paris, Gallimard, 1974.

-Kohut, Karl, Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XVI y XVII, Madrid, CSIC, 1973.

-La chanson de Roland, ed. de Benjamín Jarnés, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

-Lacarra, M<sup>a</sup> Jesús y J. Manuel Cacho Blecua, Lo imaginario en la conquista de América, Zaragoza, Comisión Aragonesa V Centenario, 1990.

-Lascaut, Gilbert, Le monstre dans l'art occidental, París, Klincksieck, 1973.

-Lázaro Carreter, Fernando, Estilo barroco y personalidad creadora, Madrid, Anaya, 1966.

-----, Diccionario de términos filológicos, 3<sup>a</sup>ed., Madrid, Gredos, 1977.

-Lecouteux, Claude, "Introduction à l'étude du merveilleux médiéval", Etudes Germaniques, París, 3, (1981), pp.273-290.

-Le Goff, Jacques, Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986.

-----, Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1983.

-Leonard, Irving A., Los libros del conquistador, trad. de Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1959.

-----, La época barroca en el México colonial, (1<sup>a</sup> ed. 1959), trad de Agustín Escurdia, México, FCE, 1986.

-Leyendas épicas españolas, vers. esp. de los poemas perdidos de Rosa Castillo, pról. de Enrique Moreno Báez, Madrid, Castalia, 1987.

-Lida de Malkiel, María Rosa, "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", RFH, VII, (1946).

-----, Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español, México, El Colegio de México, 1950, pp.494-514.

-----, "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas", apéndice de H. Rollin Patch, El otro mundo en la literatura Medieval, México, FCE, 1956.

-Lista y Aragón, Alberto, "Examen de El Bernardo de Balbuena", Revista de Ciencias, literatura y artes de Sevilla, III, (1856), pp.81-92 y IV, (1857), pp.133-143.

-Lodge, Louise F., Angelica in "El Bernardo" and "las lágrimas de Angélica", (Thesis), Urbana, Illinois, 1937.

-López Pinciano, A., Philosophía Antiqua Poética, Madrid, Thomas Iunti, 1596.

-Lucano, La Farsalia, 2 vols., trad. de Víctor José Herrero Llorente, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1967.

-Mabille, Pierre, Le miroir du merveilleux, Paris, Minuit, 1962.

-Mandavila, Juan de, Libro de las maravillas del mundo, ed. de Gonzalo Santoja, Madrid, Visor, 1984.

-Márquez Villanueva, Francisco, Fuentes literarias cervantinas, Madrid, Gredos, 1973.

-Mc.Innis, Judy B., "Allegory, Mimesis, and the Italian Critical tradition in Alonso López Pinciano's Philosophía Antiqua Poética", Hispano Italic Studies, 1, (1976), pp.?

-Ménard, Philippe, "Chrétien de Troyes et le merveilleux", Europe, 642, (1982), pp.53-60.

-Menéndez y Pelayo, Marcelino, Orígenes de la novela, vol. I, Madrid, Bailly-Baillièrre, 1905-1915.

-----, Antología de poetas hispanoamericanos, Madrid, RAE, Sucesores de Rivadeneyra, 1893-1895.

-----, Historia de la poesía hispanoamericana, vol. I, Madrid, V. Suárez, 1911- 1913.

-----, Historia de las ideas estéticas en España, tomo II, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1943.

-Menéndez Pidal, Ramón, "La épica medieval en España y en Francia", Comparative Literature, 4:2 (1952), pp.97-117.

-Monterde, Francisco, Bernardo de Balbuena, México, UNAM, 1941.

-Ovidio, Metamorfosis, 2 vols., introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, SEP, 1985.

-Paz. Octavio, "Introducción a la historia de la poesía mexicana", Las peras del olmo, 2ª ed., México, UNAM, 1965.

-----, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, Barcelona, Seix Barral, 1982.

-Pfandl, Ludwig, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, trad. de Jorge Rubió Balaguer, Barcelona, Gustavo Gili, 1952.

-----, Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII, Barcelona, Araluce, 1942.

- Pierce, Frank, "El Bernardo of Balbuena: a Baroque Fantasy", Hispanic review, XIII:1 (1945), pp.1-23.
- , "Some themes and their sources in the Heroic Poem of the Golden Age", Hispanic Review, 14:2 (1946), pp.95-103.
- , "History and Poetry in the Heroic Poem of the Golden Age", Hispanic Review, 20:4 (1952), pp.302-312.
- , "L'allégorie poétique au XVIème siècle. Son évolution et son traitement par Bernardo de Balbuena", Bulletin Hispanique, LI:4, (1949), pp.381-406 y LII:3, (1950), pp.191-228.
- , La poesía épica del Siglo de Oro, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1968.
- , "La épica española: examen crítico", en Homenaje del Instituto de Filología...Dr. Amado Alonso en su cincuentenario 1923-1973, Buenos Aires, 1975, pp.310-331.
- Piñero Ramírez, Pedro, "La épica hispanoamericana colonial", Historia de la literatura hispanoamericana. I. Época colonial, Madrid, Cátedra, 1982.
- Poirion, Daniel, Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age, París, PUF, 1982.
- Porqueras Mayo, A., El prólogo como género literario, Madrid, CSIC, 1957.
- , El prólogo en el Renacimiento español, Madrid, CSIC, 1965.
- , El prólogo en el Manierismo y Barroco español, Madrid, CSIC, 1968.

-----, "El problema de la verdad poética en la Edad de Oro", Temas y formas de la literatura española, Madrid, Gredos, 1972, pp.94-113.

-Propp, Vladimir, Morfología del cuento y Las transformaciones de los cuentos maravillosos, trad. de María Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1974.

-----, Las raíces históricas del cuento, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1974.

-Quintana, Manuel José, "Sobre la poesía épica castellana", Poesías selectas castellanas, Obras completas, vol. XIX, Madrid, BAE, 1897-1898, pp.153-173.

-Rama, Angel, "Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena", University of Dayton Review, 16:2, (1983), pp.13-22.

-Reyes, Alfonso, Letras de la Nueva España, vol. XII, México, FCE, 1948.

-----, "La crítica en la edad Ateniense", Obras completas, vol. XIII, México, FCE, 1961.

-Riley, Edward C., Teoría de la novela en Cervantes, trad. de Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1966.

-Roggiano, Alfredo, "Instalación del Barroco hispánico en América: Bernardo de Balbuena", Homage to Irving A; Leonard: Essays on Hispanic Art, History and Literature, edit. por Raquel Chang Rodríguez y Donald A. Yates, Latin American Studies Center, Michigan State University, 1977, pp. 61-74.

-----, "Bernardo de Balbuena", Historia de la literatura hispanoamericana. I. Época colonial, Madrid, Cátedra, 1982, pp.215-224.

-Rojas Garcidueñas, José, Bernardo de Balbuena. La vida y la obra, México, UNAM, 1958.

-Rollin Patch, Howard, El otro mundo en la literatura medieval, trad. de Jorge Hernández Campos, México, FCE, 1956.

-Rousset, Paul, "Le sens du merveilleux à l'époque féodale", Revue d'Histoire et de Philologie, Bruselas, LXII:12, (1956), pp.25-37.

-Salmón, Josefa, " El paisaje en Berceo, Garcilaso y Balbuena: tres concepciones del universo", Revista de Literatura Hispánica, College Park, 7-8, (1982), pp.57-73.

-Sánchez, Luis Alberto, Escritores representativos de América, Madrid, Gredos, 1957.

-Sánchez Escribano, F y A. Porqueras Mayo, Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco, Madrid, Gredos, 1965.

-Schevill, R., Ovid and the Renaissance in Spain, Berkeley, University of California Press, 1913.

-Seznec, Jean, Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Taurus, 1980.

-Shepard, Sanford, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1962.

-Spitzer, Leo, "Desarrollo de un método", Estilo y estructura en la literatura española, introd. de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1980, pp.33-80.

- Tasso, Torcuato, Gerusalemme Liberata, ed. de Claudio Varese e Guido Arbizzoni, Milano, Mursia Editori, 1983.
- , Jerusalén Liberada, trad. pról. y notas de L.M., Barcelona, Iberia, 1984.
- Ticknor, M. G., Historia de la literatura española, 4 vols., trad. de Pascual de Gayangos, Madrid, Imprenta de la Publicidad de M. Rivadeneyra, 1851.
- Tirri, Néstor, "Bernardo de Balbuena y la comunidad barroca hispanoamericana", Cuadernos del Sur, 8 y 9, (1967 y 1968), pp.45-54 y 87-100.
- Todorov, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Le Seuil, 1970.
- , Introducción a la literatura fantástica, trad. de Silvia Delpy, México, Premiá, 1980.
- Tomachevski, B., "Temática", Teoría de la literatura de los formalistas rusos, ed. de T. Todorov, Buenos Aires, Signos, 1976.
- Triviños, Gilberto, "Bernardo del Carpio desencantado por Bernardo de Balbuena", Cuadernos Americanos, 236:3, (1981), pp.79-102.
- , "Nacionalismo y desengaño en El Bernardo de Balbuena", Acta Literaria, Concepción, Chile, 6, (1981-1984), pp.993-117.
- Valbuena Prat, Angel, Historia de la literatura española, 6 vols., Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

-Van Horne, John, "The Moors in Epic Retrospect, An Account of the attitude of Spanish Narrative Poets of the Sixteenth Century toward the Moors who Held Dominion over Spain in Preceding Centuries", Hispania, IX:6, (1926), pp.313-324.

-----, El Bernardo of Bernardo de Balbuena. A study with Particular Attention to its Relations to the Epics of Boiardo and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance, Urbana, Illinois, University of Illinois Studies in Language and Literature, 1927.

-----, Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica, Guadalajara, México, Imprenta Font, 1940.

-Virgilio, La Eneida, introd. de María Rosa Lida, trad. de Eugenio de Ochoa, Buenos aires, Losada, 1968.

-----, La Eneida, 2 vols, trad. de Joaquín Arcadio Pagaza, trans., pról. y notas de Sergio López Mena, México, SEP, 1984.