

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

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

Resumen

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

Quijote hace en varias ocasiones mención de ella.

Palabras clave: Balbuena- Ariosto- Boiardo

Abstract

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

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

Key words: Balbuena- Ariosto- Boiardo

1. La influencia de los Orlando en España.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Fortuna del Orlando en España

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

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

En octavas reales:

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

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

la imprenta una sola vez.

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

En otro metro o en prosa:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. El Bernardo o Victoria de Roncesvalles de Balbuena.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28

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

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

frenar a los carolingios en Roncesvalles.

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

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

29

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

dramáticos, entre míticos y románticos¹⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36

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

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

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

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

4. La tradición literaria italiana

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

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

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

²² *Storia della letteratura italiana*, Morano 1870.

37

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

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

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

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

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

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

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

5. Belona o la guerra entre reinos hermanos.

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

nardo en la fratricida batalla de Roncesvalles.

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

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

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

decisión política.

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

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

...

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

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

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

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

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

24 Idem, canto XVII,52.

25 Idem canto XVII,55.

26 Idem, canto XVII,60.

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

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

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

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

42

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

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

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

²⁷ Idem, canto XVIII,9.

²⁸ Idem, canto XVIII,24

*contra la Iglesia y propio Rey jurado*²⁹.

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

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

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

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

²⁹ Idem, canto XVIII, 34.

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

43

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

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

En la *Tebaida* de Estacio, se lee:

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

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

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

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

caballo de don Quijote de la Mancha
Soneto

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

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

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

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

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

A modo de conclusión

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

46

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

Bibliografía:

Fuentes:

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

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

Referencias:

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

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

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

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

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

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

47

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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