U N I V E R S I D A D  D E  D E U S T O

P R O G R A M A: L I T E R A T U R A

# *EL BERNARDO DEL CARPIO DE AGUSTÍN ALONSO*

Tesis doctoral presentada por D. Pedro Jose Sáez Alfaro

Dirigida por el Dr. D. Roberto Pérez Jiménez

El Director

El Doctorando

Logroño, 25 de mayo de 1992

# EL BERNARDO DEL CARPIO DE AGUSTÍN ALONSO

T O M O  I

Pedro José Sáez Alfaro

# ÍNDICE GENERAL

## TOMO I


PRÓLOGO ..... 9

I.-INTRODUCCIÓN ..... 15

II.-ANALISIS PRELIMINAR ..... 27

1.-Agustín Alonso y su época..... 28

1.1.-La poesía épica durante el Renacimiento..... 37

1.2.-La influencia clásica y otras influencias..... 46

1.2.1.-Semejanzas e influencias de la Eneida en A. Alonso..... 53

1.2.2.-A. Alonso y Matteo M. Boiardo..... 82

1.2.3.-Las hazañas de Bernardo y el Orlando Furioso.. 85

1.2.4.-Otras influencias en A. Alonso..... 99

1.3.-Los modelos épicos en el Siglo de Oro..... 108

2.-La historia, la leyenda y la literatura..... 113

2.1.-Del imperio de Carlomagno al imperio español del s. XVI..... 114

2.2.-El tema de Bernardo del Carpio..... 122

2.2.1.-Las crónicas..... 138

2.2.2.-El Poema de Fernán González..... 143

2.2.3.-Los romances..... 146

2.3.-La configuración de Bernardo en el poema..... 150

III.-ESTUDIO DE LA OBRA DE AGUSTÍN ALONSO ..... 155

A.-LA SINTÁCTICA ..... 156

1.-Las tres secuencias fundamentales de la estructura narrativa..... 156

1.1.-Las hazañas de armas de Bernardo..... 162

1.1.1.-Contra caballeros..... 175

1.1.2.-Contra delincuentes, gigantes y en batallas de guerra..... 207

1.1.3.-Contra monstruos, vestiglos y encantamientos.. 229

1.2.-Los conflictos bélicos..... 251

1.2.1.-Gociana contra Polidoro..... 257

1.2.2.-Radagaso contra Carlomagno..... 261

1.2.3.-Los españoles castellano-leoneses contra el intento de soberanía francesa..... 278

1.3.-Las visiones bajo encantamiento y profecías mágico-literarias a posteriori..... 282

1.3.1.-El escudo de oro de Gociana..... 291

1.3.2.-El encantamiento en Islandia de Bernardo y Gociana y las profecías de la Maga Briandea..... 296

1.3.3.-La cueva encantada de la Fama en el Alcázar de Segovia..... 305

2.-Las secuencias ternarias del poema..... 315

2.1.-Las secuencias de la estructura dialéctica..... 319

2.2.-Las secuencias de la estructura simétrica..... 321

2.3.-Las secuencias ternarias como metaestructura

simetrica..... 323
3.-Las secuencias amorosas del poema..... 325
3.1.-El amor a la dama..... 326
3.1.1.-El amor de Bernardo por Gociana..... 336
3.1.2.-El amor de Bernardo por Marfisa..... 348
3.1.3.-Otras secuencias amorosas del poema..... 367
3.1.3.1.-Helifero y Sylvana..... 368
3.1.3.2.-Erodiano y Tisbina..... 369
3.1.3.3.-Orfineo y Aureliana..... 370
3.2.-El amor a la religión..... 373
3.3.-El amor a la nación..... 377
3.4.-El eros y el ágape..... 378
3.4.1.-El tema erótico sugerido y no expresado..... 383
3.4.2.-El erotismo y la muerte: tres secuencias..... 389
3.4.2.1.-Silvana - Rusticán..... 392
3.4.2.2.-Tisbina - Barradante..... 393
3.4.2.3.-Dorifebo - Marfisa..... 394
3.4.3.-El ágape..... 397

TOMO II

B.-LA SEMÁNTICA ..... 404
1.-La semántica nacionalista..... 404
1.1.-El Nacionalismo épico y el Canon de Ferrara..... 404
1.1.1.-El Nacionalismo como foco programador de la obra..... 413

1.1.1.1.-Punto de partida del poema..... 418

1.1.1.2.-La progresión nacionalista desde Bernardo. 421

1.1.2.-El Nacionalismo como elemento definitorio de Bernardo..... 448

1.1.2.1.-Epitetos épico-caballerescos de Bernardo.. 449

1.1.2.2.-El nacionalismo por encima del ideal religioso y amoroso..... 453

1.1.3.-El Nacionalismo, cúspide de los valores epicos de la obra..... 459

1.1.3.1.-Bernardo mitificado frente a los caballeros moros..... 462

1.1.3.2.-Bernardo mitificado frente a los caballeros cristianos..... 469

1.1.3.3..-Bernardo mitificado frente a los encantamientos..... 472

1.1.3.4.-Bernardo y los españoles superan a los caballeros extranjeros..... 477

2.-La semántica simbólica..... 480

2.1.-El idealismo caballeresco..... 480

2.1.1.-Bernardo, paradigma de este idealismo..... 498

2.2.-El simbolismo de la naturaleza..... 501

2.2.1.-La naturaleza amiga..... 505

2.2.1.1.-Paisaje potenciador del amor..... 507

2.2.1.2.-Paisaje que facilita la acción..... 516

2.2.1.3.-El simbolismo de la noche..... 517

2.2.2.-Naturaleza adversa..... 520

2.3.-El simbolismo numérico..... 524
2.3.1.-Predominio del simbolismo numérico del tres y multiplos del tres..... 531
2.3.2.-El simbolismo del numero cuatro y de su multiplo, el ocho..... 540
2.3.3.-El simbolismo del numero siete..... 547
3.-La semantica de los tópicos medievales y otros temas.. 550
3.1.-Persistencia de los tópicos medievales..... 550
3.1.1.-Lo didáctico-moralizante..... 551
3.1.2.-El tópico de la Muerte..... 554
3.1.3.-El tópico de la Fortuna lo inunda todo..... 560
3.2.-Estima del juicio prudente..... 568
3.2.1.-El Rey de Protenia frente a Radagaso y Goliambrot..... 570
3.2.2.-El juicio prudente de Carlomagno..... 573
3.2.3.-El juicio prudente de Alfonso el Casto..... 577
3.3.-Semantica dialéctica del pueblo..... 580
3.4.-Sentido festivo de las celebraciones de victoria.. 587
3.4.1.-Victorias de Carlomagno..... 592
3.4.1.1.-Sobre Rodamonte..... 592
3.4.1.2.-.-Sobre el Rey de Aragón y el Africano.... 598
3.4.1.3.-Sobre Radagaso..... 599
3.4.2.-Victorias sobre gigantes..... 600
3.4.3.-La victoria de Roncesvalles y su estructura abierta..... 602

C.-LA RETÓRICA O PRAGMÁTICA ..... 605

1.-Rasgos concretos del lenguaje de la composición (relacion signo-usuarios)..... 606

1.1.-Los aspectos religiosos y mitológicos del discurso. 606

1.1.1.-El Teocentrismo..... 612

1.1.1.1.-Campo moro..... 613

1.1.1.2.-Campo cristiano..... 617

1.1.2.-La supremacia del Dios cristiano..... 620

1.1.2.1.-La mención a la Virgen..... 621

1.1.3.-Las alusiones mitológicas del discurso..... 625

1.2.-Rasgos lingüisticos..... 631

1.3.-Rasgos estilisticos..... 645

1.3.1.-El verso endecasílabo..... 646

1.3.2.-La octava real..... 652

1.3.3.-Los recursos literarios..... 657

1.3.3.1.-Las metáforas amorosas..... 664

1.3.3.2.-Las alegorias destacadas en el poema..... 684

IV.-CONCLUSIONES ..... 691

V.-ANEXO: Resúmenes argumentales de los 32 cantos del poema..... 720

VI.-BIBLIOGRAFÍA ..... 755

# P R Ó L O G O

Siempre me ha llamado la atención que un género tan importante en el Siglo de Oro español como la epica culta haya sido abandonado como centro de interés fundamental en nuestra literatura actual. Aparte de la Araucana de Alonso de Ercilla, la Cristiada de Fr. Diego de Hojeda, el Bernardo de Balbuena, ciertas resonancias de la Austriada de Juan Rufo y las inevitables alusiones al Orlando furioso y al Orlando enamorado, a los que se asociaba la Jerusalén libertada de Tasso, son muy poquitas mas las referencias hechas a la obras de este género por los manuales y profesores que yo había contactado.

El aspecto creativo o, mejor, la imaginación creativa literaria siempre me ha cautivado; incluso, cuando en mis años de estudiante de bachillerato se atacaba mortalmente a la "loca de la casa". Las triadas de la mitología grecolatina y la mitología en general son, para mi, la mejor demostración de esa capacidad del hombre, que crea a los dioses a su imagen y semejanza. Este fue mi primer eslabón de contacto interesado con la épica culta. La lectura de unas octavas sueltas me resultaba atractiva. Leí a Luis Barahona de Soto, y la

larga sucesion de octavas de Las lágrimas de Angelica(1) no me resulto tan atractiva. Pero allí, en las notas de Jose Lara Garrido, encontre las alusiones al poema de Agustin Alonso, al que yo asociaba con la condena de Cervantes en el escrutinio de la biblioteca de D. Quijote, por alguna nota explicativa a pie de pagina que yo habia leido en no se que edicion de D. Quijote, que aludia a este autor y a Garrido de Villena.

En el Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza consegui una version fotocopiada del poema de Alonso. Me exigia un gran esfuerzo la lectura de aquellas retahilas de octavas en fotocopias de poca calidad. Pero habia cosas que me atraian en sintonia con el eslabón antes aludido. Y aquello fue un reto. Lei y relei la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio y me marqué la meta de hacer un estudio sobre este poema olvidado y casi desconocido, ademas de condenado. Si mi estudio iba a contribuir a conocer algo más este poema, pense que merecia la pena emprender la tarea.

Las dificultades han sido muchas. Podriamos resumirlas en las siguientes:

---

(1) Luis Barahona de Soto, Las lágrimas de Angelica, Edición de Jose Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.

1º.-El texto no presentaba la calidad material necesaria para una buena lectura. La Biblioteca Nacional me proporcionó una reprografía del ejemplar del poema que allí se encuentra; aunque esta copia tampoco superaba esa circunstancia. El texto estaba íntegro, pero además de la compresión característica de la tipografía del s. XVI y la heterogeneidad en el tono de la impresión, había tres versos de imposible lectura: dos mutilados y uno casi desaparecido. Los mutilados eran el verso 6º de la estrofa 1479, del folio 76 rº y el verso 6º de la estrofa 1489 del mismo canto XV, folio 76 vº. El casi desaparecido (sólo quedan unos puntos en sustitución del texto) era el verso 6º de la estrofa 1484 del mismo canto XV, folio 76 vº.

Para superar esta deficiencia, solicité una copia de los únicos ejemplares localizados del libro(2), que se hallan en la biblioteca Universitaria de Barcelona, en la biblioteca Maruceliana de Florencia, en la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York y en la biblioteca del Monasterio del Escorial. Conseguí una micropelícula de todos ellos, excepto del ejemplar del Monasterio del Escorial, cuya reproducción me ha resultado imposible de alcanzar. A pesar de que el ejemplar de Nueva York está mutilado, todos ellos presentan claros los tres versos

---

(2) Cfr. José Simón Díaz, Bibliografía de la Literatura Hispánica, Madrid, C. S. I. C., 2ª edición aumentada, Tomo V, 1973, pág. 202.

ilegibles de la reprografia del ejemplar de la Biblioteca Nacional.

2º.-Ausencia de datos biograficos de Agustin Alonso.

Esto ha sido un gravisimo problema, dado el caracter de ayuda que hubieran tenido estos datos para la elaboracion y proceso de este trabajo. No hay testimonio de ninguna otra obra suya ni de rasgos biograficos distintos del poema que estudio y de lo que nos dicen los preliminares del mismo: Agustin Alonso fue vecino de Salamanca, y poco mas. Mis visitas a los archivos salmantinos y mis contactos con el Archivo Historico Nacional de Madrid no han cambiado esta situacion.

3º.-Precariedad de trabajos e investigaciones sobre este poema.

Si exceptuamos el serio y denso, aunque breve, analisis que hace de este libro Maxime Chevalier en su obra L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux", Institut D'Etudes Iberiques et Ibero-Americaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pags. 190-204; y un capitulo que Esther Lacadena Calero dedica a la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, en su libro Nacionalismo y Alegoria en la epica española del XVI: "La Angelica" de Barahona de Soto, Departamento de

Literatura de la Universidad de Zaragoza, 1980, pags. 210-225, no encontramos en los investigadores sobre el s. XVI mas que meras alusiones a A. Alonso o a su poema.

4º.-Una dificultad añadida la ha constituido esa falta de atractivo actual por la lectura de la epica culta. Lo cual genera, ademas de dificultades para la adquisicion de alguno de esos poemas, obstaculos multiples para conseguir los tratados y obras que estudian esta materia. No solo las obras publicadas antes del s. XX, sino incluso las obras mas recientes. Las ediciones se hallan agotadas y no existen barruntos de ediciones proximas. Este es el caso de la obra citada de Maxime Chevalier y la obra de Frank Pierce, La poesia epica del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1968.

Sin embargo, todas estas dificultades las he podido afrontar gracias al apoyo y la ayuda que me han brindado instituciones y personas, a las que desde aqui les manifiesto mi mas profundo agradecimiento:

A la Universidad de Deusto, que me acogió y me proporciono la ayuda moral y material necesaria para llevar a cabo mi estudio.

A mi Director y Tutor, Dr. D. Roberto Pérez Jiménez, sin cuyo apoyo y enseñanza certera no hubiera sido posible mi trabajo.

A la Dra. Dña. Mercedes Acillona López, quien, como responsable del programa de doctorado en la Sección de Literatura de la Universidad de Deusto, facilitó siempre mi camino.

A la Biblioteca del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, que me consiguió material de trabajo de otras bibliotecas.

A la Dra. Dña. Mª Teresa González de Garay, del Colegio Universitario de Logroño, que me asesoro y proporciono valiosa bibliografía sobre la epica culta del Siglo de Oro. Y a sus compañeros, la Dra. Dña. Mª Pilar Martínez Latre y el Dr. D. Julián Bravo, que me animaron a seguir adelante en momentos difíciles.

A Dña. Carmen Planchuelos, bibliotecaria del Colegio Universitario de Letras de Logroño, que me facilitó siempre el acceso a los volúmenes de su biblioteca.

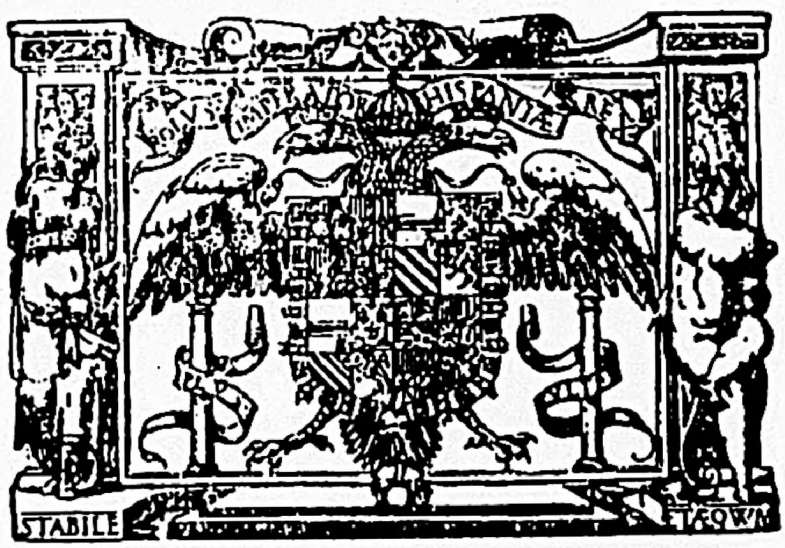
A mi familia, por su apoyo constante.

Y a los que de alguna manera, desde el anonimato, han contribuido a que mi proyecto de trabajo se haya hecho realidad.

Desde aquí, mi más sincero y reconocido agradecimiento a todos.

# HISTORIA DE LAS HAZAÑAS Y HECHOS del inuencible Cauallero Bernardo del Carpio.

COMPVESTO EN OCTAVAS, POR Augustin Alonso, vezino de Salamanca. Dirigido al muy illustre señor don Diego Fernando de Alarcon, Señor de la villa de Valera de suso, y del consejo de su Magestad, &c.




EN TOLEDO.
A costa de Iuan Boyer, Mercader de libros.
Por Pero Lopez de Haro.
Año de M. D. LXXXV.

de la libr.a de don Fer.do de Henao Monja.

# I.-I N T R O D U C C I Ó N

El libro Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio es un largo poema de épica culta de nuestro s. XVI.

Presentamos en primer lugar la fotocopia de la portada de este libro, "Puesto que la portada compendia todos los datos necesarios para identificar al libro (excepto su extension y su tamaño)..."(3)

En el ejemplar(4) que se encuentra en la Biblioteca

---

(3) José Simon Diaz, El libro español antiguo: análisis de su estructura, Kassel, Edition Reichenberguer, 1983, pag. 38.

(4) Este ejemplar se atiene estrictamente a la configuracion del libro de la epoca de los Austrias. El articulo de Jaime Moll, "Problemas bibliograficos del libro del Siglo de Oro", BRAE, LIX, CCXVI, 1979, pags. 49-107, analiza la estructuración y legalidad del libro de la España de los Austrias y es la mejor referencia para explicarnos la forma definitiva que reviste el libro: "El libro, como factor de comunicación, se encuentra en mayor o menor grado, bajo dependencia y control de la Administración, tanto en su contenido como en su continente. Los distintos aspectos que ofrece el libro -cultural, material, económico- no se ofrecen aislados; se hallan en el amplio marco en que se desenvuelve. (...) La importancia que esta estructuración político - administrativa tiene para el libro en los siglos XVI y XVII es transcendental. La legislación del libro varia según los reinos. Los privilegios de edición no abarcan todo el territorio de España. El comercio y circulación del libro están sometidos a la legislación y jurisdicciones de los distintos reinos. Muchos problemas bibliográficos del libro impreso en la España de los siglos XVI y XVII no pueden explicarse sin tener en cuenta lo que acabamos de señalar. Es imposible realizar

Nacional de Madrid, se lee en la parte superior de la portada, con letras destacadas, el titulo mencionado. Sigue despues una explicacion: "Compvesto en octavas, por Agustin Alonso, uezino de Salamanca. Dirigido al Muy Illustre Señor don Diego Fernando de Alarcon, señor de la uilla de Valera de suso, y del consejo de su Magestad." A continuacion, aparece impreso el escudo de Carlos V, con el aguila bicéfala en el centro. Sobre las dos cabezas del aguila ondea la inscripcion de CAROLUS IMPERATOR HISPANIAE REX. A ambos costados de las garras del aguila rampante, aparecen las dos columnas con la inscripción, ceñida y ondulante, de PLUS, a la izquierda, y "ULTRA", a la derecha. En la base del marco artistico del escudo, en la esquina izquierda, esta escrito con letras mayusculas STABILE; y en la esquina de la derecha, ET AEQUUM. Debajo se lee: "EN TOLEDO. A costa de Iuan Boyer, Mercader de libros. Por Pero Lopez de Haro. Año de M. D. L X X X V." Mas abajo, en forma manuscrita, dice: "de la libra. de

---

un estudio sociologico de la edicion de dichos siglos sin conocer la realidad politico - administrativa en que se mueve el libro en España. Por otra parte, la critica textual se expondra a resultados absurdos, si no tiene en cuenta estos presupuestos." (pags. 50 y 51). La primera legislacion sobre el libro se da en los reinos de Castilla en 1302. Pero el autentico organo legal que regulara la edicion de un libro sera la pragmatica de 1558, que fue promulgada en Valladolid el 7 de septiembre. En ella se establece todo lo correspondiente a la concesion de licencias para la publicación de un libro, certificacion del escribano del Consejo de Castilla, precio de venta de cada pliego, foliación, portada, colofon, etc. Cfr. Art. cit., pag. 52-53.

don Ferdo. de Henao Monjaraz". En la parte lateral inferior derecha esta el sello de la Biblioteca Nacional. No existe marca de impresor.

Esta escrito todo el en versos endecasilabos, distribuidos en octavas reales, a lo largo de treinta y dos largos cantos, caracteristicos de todas las composiciones epicas de aquella epoca. En total son 27.848 versos, que forman 3.481 octavas reales, distribuidas en los treinta y dos cantos de la siguiente manera:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Canto 1º: | 112 | estrofas. | De la 1 a la 112. |
| Canto 2º: | 125 | " | De la 113 a la 237. |
| Canto 3º: | 102 | " | De la 238 a la 339. |
| Canto 4º: | 81 | " | De la 340 a la 420. |
| Canto 5º: | 92 | " | De la 421 a la 512. |
| Canto 6º: | 109 | " | De la 513 a la 621. |
| Canto 7º: | 99 | " | De la 622 a la 720. |
| Canto 8º: | 117 | " | De la 721 a la 737. |
| Canto 9º: | 118 | " | De la 738 a la 955. |
| Canto 10º: | 128 | " | De la 956 a la 1083. |
| Canto 11º: | 121 | " | De la 1084 a la 1204. |
| Canto 12º: | 72 | " | De la 1205 a la 1276. |
| Canto 13º: | 117 | " | De la 1277 a la 1393. |
| Canto 14º: | 82 | " | De la 1394 a la 1475. |
| Canto 15º: | 81 | " | De la 1476 a la 1556. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Canto 16º: | 103 | " | De la 1557 a la 1659. |
| Canto 17º: | 72 | " | De la 1660 a la 1731. |
| Canto 18º: | 76 | " | De la 1732 a la 1807. |
| Canto 19º: | 134 | " | De la 1808 a la 1941. |
| Canto 20º: | 88 | " | De la 1942 a la 2029. |
| Canto 21º: | 84 | " | De la 2030 a la 2113. |
| Canto 22º: | 162 | " | De la 2114 a la 2275. |
| Canto 23º: | 74 | " | De la 2276 a la 2349. |
| Canto 24º: | 92 | " | De la 2350 a la 2441. |
| Canto 25º: | 154 | " | De la 2442 a la 2595. |
| Canto 26º: | 160 | " | De la 2596 a la 2755. |
| Canto 27º: | 87 | " | De la 2756 a la 2842. |
| Canto 28º: | 103 | " | De la 2843 a la 2945. |
| Canto 29º: | 129 | " | De la 2946 a la 3074. |
| Canto 30º: | 129 | " | De la 3075 a la 3203. |
| Canto 31º: | 122 | " | De la 3204 a la 3325. |
| Canto 32º: | 156 | " | De la 3326 a la 3481. |

El formato del libro es en 4º y las 354 paginas están numeradas por folios, con un total de 177(5), a los que preceden las cuatro hojas iniciales de los preliminares del libro: Desde el titulo hasta la dedicatoria "Al Benigno Lector", inclusive. Terminada la

---

(5) "Con el texto se inicia la foliación del libro. (...) La portada y demas hojas preliminares forman uno o varios pliegos, con signaturas marcadas por calderones, asteriscos, cruces, etc. independientes de las del texto de la obra." (Jaime Moll, art. cit., pág. 53).

paginacion del texto, despues del folio 177, sigue un "Soneto de Lvys Hurtado de Toledo, en alabança de el valeroso español y esforçado cauallero Bernaldo del Carpio". Y se cierra la obra con el siguiene colofon(6):

> "Fue impressa, con licencia, en Toledo, en casa de Pero Lopez de Haro. A costa de Iuan Boyer, mercader de libros. Año de M. D. L·XXV."(7)

Toda la legislación vigente se transparenta en el libro. Y de ahi, que figuren las licencias reales de Felipe II, con la alusión en dos ocasiones a la pragmatica de 1558: "...por quanto en el dicho libro o

---

(6) "El colofón, si lo hubiere, se imprime antes que la portada." (Jaime Moll, art. cit., pag. 53).

(7) La pragmática del 7 de septiembre de 1558, por la que se rige la impresión del libro de Alonso, no impone la obligación legal de que figure el año de la impresión, aunque de hecho aparezca. Esta exigencia vendra impuesta posteriormente por la pragmatica del 13 de junio de 1627. "Se imprimia la portada y ademas preliminares, en los que, obligatoriamente debían figurar la licencia; la tasa; el privilegio, si lo hubiere; el nombre del autor y del impresor, y el lugar donde se imprimió, a lo que se añadió en 1627 la exigencia legal de que figurase también el año de la impresión." (Jaime Moll, Art. cit., pag. 52)

Véase Jose Simón Díaz, El libro español antiguo: analisis de su estructura, ed. cit., donde aparece transcrito el folio 34 rº de la "Ley XXIII" de la mencionada pragmática de 1558. A la Iglesia y al Estado les inquieta la difusión del protestantismo. Amplian el control sobre las nuevas ediciones con esta pragmática, "firmada por doña Juana de Austria, gobernadora del Reino en nombre de su hermano Felipe II...:

> '...y que en principio de cada libro que assi se imprimiere, se ponga la licencia, y la tassa, y priuilegio si lo huuiere, y el nombre del Autor, y del impressor, y lugar donde se imprimio: y que esta misma orden se tenga y guarde en los libros, que auiendo sido ya impressos se tornare dellos a hazer nueua impresión...'" (Págs. 8 y 9)

fizo la diligencia que la pregmatica por nos sobre ello fecha dispone...". (H.H.B., Preliminares A2 rº). Y en el mismo preliminar A2 vº, se da licencia por "espacio de diez años" para imprimir y vender la obra de "Los hechos de Bernardo del Carpio... por quanto en el dicho libro se fizo la diligencia que la pragmatica por nos sobre ello fecha dispone."

Cada canto consta de un Sumario muy breve, en prosa, y el canto propiamente dicho, integrado por un conjunto de octavas, más o menos extenso: Desde las 72 estrofas de los cantos XII y XVII, que son los más breves, hasta las 162 octavas del canto XXII, que es el más amplio.

Las estrofas no vienen numeradas en el original. La numeracion continuada de las 3.481 estrofas es mia, con el fin de precisar más exactamente las citas. Estas se localizan por el canto, en numeros romanos; el número del folio, recto (rº) o vuelto (vº), y el número de la estrofa correspondiente. Si en algún caso se necesita identificar el verso, se hace con el ordinal, del 1º al 8º verso de cada estrofa.

El trabajo que voy a realizar se centra en el estudio de este poema. Dada la escasa información que tenemos sobre este autor(8), llevaré a cabo un "Análisis preliminar" centrado en la época de Agustín Alonso. Ya

---

(8) Véase Prólogo, pág. 12.

que no conocemos los rasgos biograficos del autor, seran muy apreciables los datos que nos ayuden a iluminar el contexto y la epoca en que vivio, los gustos y tendencias literarias de aquel momento y las fuentes que nutren su inspiracion para la elaboracion de su poema. Por eso, dentro de esta aproximación inicial, incluiré un sencillo análisis comparativo entre ciertos pasajes de influencia clásica de la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio(9) y las obras en las que radica su inspiración.

Para el "Estudio de la obra", seguiré las pautas fundamentales del método semiológico de crítica literaria, como principio rector que evite los riesgos de perder una trayectoria orientadora(10). Aplicaré el metodo en la medida de lo posible, ya que "no todos los textos ofrecen la posibilidad de verificar de modo semejante todas las partes del método en su validez: unos se prestan mejor que otros, o mas pertinentemente para el

---

(9) Aunque el titulo completo del poema de A. Alonso es Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, como ocurre con los títulos extensos de los poemas de esta epoca, me referiré a el con el titulo abreviado de Historia de las hazañas de Bernardo o simplemente Hazañas de Bernardo o con las siglas H.H.B.

(10) Todo crítico que desee realizar una labor seria se ve "forzado a adoptar algún criterio metodológico si no quiere verse perdido y perder asi mismo a sus lectores en un laberinto desprovisto de sentido." (Jose Romera Castillo, El comentario de textos semiológico, Madrid, Sociedad General Española de Libreria, S.A., Coleccion "Temas", 1977, pag. 21)

estudio de determinados aspectos o de determinadas relaciones..."(11).

Los dos modelos fundamentales del método semiótico o semiológico, correspondientes a las corrientes norteamericana y europea repectivamente, son el de Charles Morris y el de Tzvetan Todorov.

Charles Morris sigue un análisis semiótico más filosofico que crítico-literario. Distingue tres planos:

a) La Sintactica, que estudia las relaciones signo-signo.

b) La Semantica, que estudia las relaciones signo-referente.

c) La Pragmatica, que estudia las relaciones signo-sujeto.

Tzvetan Todorov sigue un método mas centrado en el relato literario. Distingue tres niveles.

a) El Semantico: estudia los contenidos que encierra el relato.

b) El Sintactico: analiza las unidades del relato y sus relaciones.

c) El Verbal: examina las frases concretas del relato.

En los estudios y aplicaciones del método semiótico en España cabe destacar, entre otros, a la profesora

---

(11) Maria del Carmen Bobes Naves, Comentario de textos literarios. Metodo semiologico, Madrid, Cupsa Editorial, Universidad de Oviedo, 1978, pág. 11.

Carmen Bobes Naves(12) y al profesor Jose Romera Castillo(13).

Maria del Carmen Bobes sigue las pautas de los tres planos metodológicos establecidos por Charles Morris.

El profesor Romera Castillo, a partir del metodo de Ch. Morris y de los tres niveles de Tzvetan Todorov, establece como apartados analiticos del comentario semiológico los siguientes:

a) El Morfosintactico, que determina las unidades que constituyen la macroestructura de la obra y la articulacion y relacion entre ellas.

b) El semantico, que analiza las claves significativas que el texto encierra.

c) El retórico, que estudia los recursos utilizados por el autor para interrelacionarse con el lector.

Sustituye el nivel sintactico de Morris y Todorov por el nivel morfosintactico porque le parece mas abarcador como directriz lingüistica. El nivel pragmatico de Morris y el nivel verbal de Todorov lo denomina retórico, ya que "Lo pragmatico de Morris puede resultar

---

(12) De las publicaciones sobre el metodo semiológico de Maria del Carmen Bobes Naves, he consultado fundamentalmente dos obras: La semiotica como teoria lingüistica, Madrid, Gredos, Biblioteca Romanica Hispanica, 2a edición revisada y ampliada, 1979; y Comentario de textos literarios. Método semiológico, ed. cit.

(13) Este autor hace una clara exposicion del metodo semiológico en su obra El comentario de textos semiológico, ed. cit. en la nota 10.

confuso porque 'praxis' es todo en el texto literario; mientras que lo verbal de Todorov podria inducir a pensar que este apartado trata solamente de cuestiones léxicas."(14)

Yo tendre en cuenta las pautas y terminologia propuestas por Jose Romera Castillo en su obra, muy defendibles por su orden, claridad y sistema, pero utilizare tambien indistintamente las otras terminologias de la semiotica. El mismo Profesor Romera utiliza, a veces, indistintamente la terminologia de "retorica", "pragmatica" o "aspecto verbal"(15).

En la Morfosintactica se pueden contemplar, como aspectos mas fundamentales, las secuencias y las acciones(16); dentro de estas ultimas se pueden analizar los personajes, segun Propp, y los actantes, según las triples parejas establecidas por Algirdas Julien Greimas(17).

---

(14) Jose Romera Castillo, op. cit., pags. 47, nota 32.

(15) Ibid., pag. 67, apartado 2.3.-"Retórica o Pragmatica". En el desarrollo de este apartado dice que coinciden "mas o menos" la Retorica, la Pragmatica y el aspecto Verbal.

(16) Dice T. Todorov: "En el plano sintagmático, identifico dos tipos de unidades: las proposiciones (acontecimiento aislado) y las secuencias (serie coherente y acabada de acontecimientos)." (Literatura y significación, Barcelona, Planeta, Ensayos/Planeta, 1971, pag. 17)

(17) Véase A. J. Greimas, En torno al sentido. Ensayos semióticos, Madrid, Fragua, 1973, "Estructura de los actantes del relato", págs. 291-315.

En la Semantica, aparte de su dimensión léxica y contextual, podemos analizar diferentes aspectos tematicos, como el simbólico, el social, el dialéctico(18) y muchos mas. En el poema que estudio, analizare la semantica nacionalista, la simbólica y la de los tópicos medievales persisitentes en el Renacimiento.

La Retorica o Pragmatica, que examina las frases concretas del relato, se proyecta en tres categorias retóricas: el tiempo, la visión o aspecto y el modo o grado de presencia de los sucesos evocados en el texto. Examinará las relaciones del autor con la obra y de la obra con los lectores. En la superficie textual se comentaran apartados como los siguientes, señalados por el profesor Romera(19):

1.-Rasgos lingüísticos (fonético-fonológicos, si los tiene, morfosintacticos y semánticos).

2.-Recursos estilisticos.

3.-Técnicas de construcción textual.

4.-Aspectos métricos.

Todo este diseño metodológico se puede aceptar sin detrimento de otros posibles enfoques en consonancia con con las caracteristicas del texto. No hay un modelo general satisfactorio.

---

(18) Véase J. Romera Catillo, El comentario de textos semiológico, ed,. cit., pags. 60-67.

(19) Ibid., pág. 75.

> "A lo largo de los años y a lo largo de los textos hemos podido comprobar que no existe un modelo general que explique satisfactoriamente todos los textos, ni siquiera todas las partes del texto. Por el contrario, lo que hemos verificado continuamente es que cada una de las obras literarias resulta ser una variante de un hipotético modelo, más o menos amplio en su aplicación, que nunca se realiza totalmente. Un modelo establecido lógicamente, como abstracción de un número indeterminado de obras literarias, puede comprender y explicar a otras, pero ninguna se identifica plenamente con el modelo."(20)

Nunca se puede olvidar que en el campo de la realidad se dan simultáneamente los niveles sintáctico, semántico y pragmático. La separación y deslindamiento en el texto corresponde exclusivamente al nivel teórico y metodológico. Cualquier texto literario permite analisis desde las tres perspectivas.

> "...la separacion de aquellos niveles de estudio, sintáctico, semantico y pragmático, no es real, sino metodológica. Se sitúa en el campo de la investigación, no del objeto, que actúa siempre en todos sus valores simultáneamente."(21)

Para terminar esta introducción quiero indicar que, despues del Estudio de la obra y antes de la Bibliografía, intercalo los resúmenes argumentales del poema, por cantos. Así se facilitará la comprensión del estudio del poema, cuyo texto original resulta de difícil acceso por la escasez y rareza de ejemplares del mismo.

---

(20) MA del Carmen Bobes Naves, Comentario de textos literarios. Método semiológico, ed. cit., págs. 11-12.

(21) MA del Carmen Bobes Naves, La semiótica como teoria lingüistica, ed. cit., págs. 139-140.

# II.-ANÁLISIS PRELIMINAR

## 1.-AGUSTÍN ALONSO Y SU ÉPOCA

Sabemos ya que resulta bastante difícil hablar de A. Alonso porque carecemos de datos sobre él(22). Como autor literario sólo conocemos la obra que vamos a estudiar, Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Hernardo del Carpio, aparecida en Toledo, en 1585.

No se conoce ninguna otra obra de él. Y además, los ejemplares de esta obra son escasísimos y alguno de ellos imperfecto y deteriorado. De los estudios bibliográficos que yo he consultado, el que más información nos da sobre este libro es el de José Simon Díaz, Bibliografía de la Literatura Hispánica, Madrid, C.S.I.C., 2ª Ed. aumentada, 1973, Tomo V, pág. 202. Aquí, después de la descripción de la obra, se habla de cinco ejemplares de la misma, que son: Barcelona, Universitaria; Florencia, Marucelliana; Madrid, Nacional; Nueva York, Hispanic Society (deteriorado); San Lorenzo del Escorial, Monasterio.

Antonio Palau y Dulcet nos dice que es un "Libro raro en comercio. Falto de una hoja, 600 marcos Hiersemann. Falto de las cuatro h. preliminares, 200 pts., García Rico."(23)

---

(22) Cfr. Prólogo, supra, pág. 12.

(23) Antonio Palau y Dulcet, Manual del librero hispano-americano, Barcelona, Librería anticuaria de A. Palau, 1948, Tomo Primero, pág. 233.

El eximio bibliógrafo Nicolás Antonio, en su Biblioteca Hispana Nova dice: "AUGUSTINUS ALPHONSUS, nescio quis, edidit:

Hazañas de Bernardo del Carpio: metricum opus ut spero, anno 1585. 4."(24)

El investigador Homero Serís, tan vinculado y conocedor de la biblioteca de la Hispanic Society of America, dice que es un libro "sumamente raro"(25). El mismo Homero Serís comenta, aludiendo a Pellicer, Clemencin, Gallardo y Pérez Pastor, que todos ellos mencionan el libro, pero no todos han encontrado un ejemplar del mismo. "Se encuentra un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid y ótro en la Hispanic Society of America de Nueva York (...) Las octavas pasan de mil. Son buenos versos. Merece reeditarse."(26)

Los estudiosos de la épica culta española del siglo de oro lo mencionan, casi siempre concatenado con el tema de Bernardo del Carpio y asociado a Espinosa y Garrido de Villena; pero sin más datos ni rasgos ni análisis. Y, como máximo, añaden el título completo de la obra. La identificación con Garrido de Villena, en mi opinión,

---

(24) Nicolás Antonio, Biblioteca Hispana Nova, Romae, 1672, pág. 134.

(25) Homero Serís, Guía para nuevas investigaciones de literatura española, en Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington (Wellesley College, 1952), pág. 549. El artículo ocupa las págs. 541-569.

(26) Ibid., pág. 550.

procede de la mención que Miguel de Cervantes hace de "un Bernardo del Carpio" y "otro llamado Roncesvalles"(27), que los condena sin remisión al fuego y que todo el mundo ha identificado siempre con las obras de A. Alonso y de Fco. Garrido de Villena. Como este último publica su obra en 1555, el mismo año que la publica Nicolás Espinosa, y los dos son valencianos, de aquí brota su identificación. Y así, se asocian los tres con el mismo criterio apreciativo sobre sus obras. Pero este criterio no es el mas correcto. Las tres obras son diferentes. Y si hubiera que establecer semejanzas, se parecen mucho más las obras de los dos valencianos entre sí que cualquiera de ellas con la de A. Alonso. Los dos poemas valencianos son composiciones fundamentalmente genealogistas(28) y aluden a Bernardo del Carpio muy en último lugar. De tal manera que el poema de Garrido de Villena sólo dedica un canto, de sus 36, a Roncesvalles; y no introduce héroes españoles a excepción de Bernardo del Carpio. La intención de Garrido de Villena es celebrar a Marfisa y a Alberto, antepasados de Eduardo de Inglaterra, que a su vez está en la línea genealógica de Felipe II y María Tudor, cuyo compromiso matrimonial se firma en julio de

---

(27) Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Edición y notas de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1987, cap. VI, pág. 115.

(28) Cfr. Maxime Chevalier, op. cit., págs. 107-122.

1554(29). Espinosa, por su parte, tiene una pauta más genealogista todavia. Escribe para gloria genealógica de la familia valenciana de los Centellas, uno de cuyos nobles antepasados es el héroe de su poema, Cotaldo de Creón, ensalzado a lo largo de 35 cantos del libro. El objetivo concreto de Espinosa es asignar un origen carolingio al conde de Oliva a quien dedica su poema. Su obsesión genealogista le hace perder su trayectoria poetica y la preocupación por el cultivo literario del poema(30).

Sin embargo, el poema de A. Alonso es un poema novelesco, como la Eneida, con ciertas dimensiones de tragedia intercalada. Se puede caracterizar como poema Nacionalista en su esencia, sin que por eso pierda sus caracteres de novelesco, de aventuras, de amor y de guerra. Apoyado en la Poética de Aristóteles, afirma la superioridad de la ficción sobre la realidad histórica.

> "...el ingenio de los que dessean saber y enseñar a otros, invento otra manera de historias adornadas con estilo y erudicion, fingiendo varios successos de fortuna y valentia en algun valeroso cauallero del nombre que le ponian. Y aunque a muchos ha parecido negocio impertinente si los libros que desto tratan tienen ingenio y arte, no solo no merecen tal nombre pero con justo titulo grande alabanza por ser por ventura de mas prouecho que los que tratan de particular historia, porque esta dize del cauallero qual fue, y el

---

(29) Ibid., págs. 116.-

(30) Maxime Chevalier, op. cit., págs. 107-115.-

> libro que con razon se dize de cauallerias pinta al cauallero qual deue ser, y si estas dos cosas quisiessemos procurar en un subjecto, ninguno se hallaria como el que tenemos entre manos. Auiendo de tratar del inuicto Bernardo del Carpio..."(31)

En la Poetica de Aristoteles encontramos:

> "...no es funcion del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquellos que pueden suceder, es decir, aquello que es posible segun la verosimilitud o la necesidad.
>
> El historiador y el poeta no difieren entre si por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso: (...) La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y otro lo que ha podido ocurrir. Por eso la poesia es mas filosófica y elevada que la historia, pues la poesia canta mas bien lo universal, y en cambio la historia lo particular."(32)

De igual manera menciona A. Alonso la norma de Horacio sobre la realidad y la ficción:

> "Pero boluiendo en mi, y teniendo seguro que de todos los nobles pensamientos esta mi obra seria bien estimada, señaladamente haziendo yo en ella (segun el precepto de Horacio) las cosas fingidas tan cercanas a las ciertas, he querido..."(33)

Agustín Alonso era consciente de lo que se proponia y, como hombre erudito, conocía la preceptiva clásica. Su poema, frente a los de Garrido y Espinosa, tiene como

---

(31) H.H.B., Prólogo "Al benigno lector", Preliminares, A4 vº.

(32) Aristóteles, Poética, Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de Jose Alsina Clota, Barcelona, Bosch, Icaria Literaria, Casa Editorial, S.A., 1987, IX, págs. 34 y 35.

(33) H.H.B., Dedicatoria "Al muy Illre. Señor D. Diego Fernando de Alarcon Señor de la Villa de Valera de Suso, y del Consejo de su Magestad." A3 vº y A4 rº.

eje central y protagonista constante a Bernardo del Carpio, con un tratamiento original. Los valencianos hacen un tratamiento de Bernardo paralelo y copia de lo que Ariosto atribuye a su Orlando. No cabe, pues, identificarlos, aunque es verdad que Alonso contacta con el Bernardo de Garrido de Villena. Así, Maxime Chevalier dice que el tratamiento durísimo que A. Alonso da a Angélica, que la condena a eterno dolor y llanto ante Medoro agonizante en el palacio encantado de Malgesí(34), tiene su origen en el tratamiento que Garrido da a Angélica en su Roncesvalles. Aquí, si bien la somete a una concatenación de vejaciones, al final la sumerge en un mundo feliz, casada con Sacripante(35). Tal vez no sea así y resulte que el tratamiento que da nuestro autor a Angélica sea absolutamente original. Pero ahí queda la opinión del crítico francés, uno de los pocos que se han leído con detención La historia de las hazañas de Benardo del Carpio y El verdadero successo de la famosa batalla de Roncesvalles. Es posible que lleve razón y en ello insiste cuando habla de las influencias sobre la obra de A. Alonso: "Les Hazañas de Bernardo, qui doivent tant à

---

(34) Véase H.H.B., Canto XXV.

(35) Maxime Chevalier, en op.cit., cuando habla sobre el poema de A. Alonso, dice: "Le poème s'achève sans qu'Angelique et Medor aient été delivrés. On voit ce que cette conclusion, toute provisoire d' ailleurs, d'un amour jugé scandaleux doit à Garrido de Villena." Pág.194.

l'Arioste et quelques peu au Roncesvalles, portent la trace d'autres influences."(36) Y aunque imitador fiel de Ariosto, como continuador del Orlando Furioso, Alonso es discreto y más original. "Fidèle, mais discret, il convient le dire: On ne le verra pas reproduire des épisodes entiers, comme l'avait fait Espinosa."(37) Debemos hablar de la obra de A. Alonso con conocimiento de causa, rompiendo la esclerosis de juicio que hay sobre ella a partir de la condena de Cervantes en el escrutinio de la biblioteca de D. Quijote. Pienso que el cap. VI de la Primera parte del Quijote no ha sido nunca suficientemente estudiado ni comprendido(38). ¿A qué claves obedece la condena de Cervantes? En la inmensidad de los 27.848 versos de la H.H.B., puede haber pasajes prosaicos, como en todos los poemas épicos extensos, pero

---

(36) Ibid., pág. 194.

(37) Ibid., pág. 196.

(38) Yo veo en todo este capítulo del Quijote un gran amor a los libros por parte de Cervantes, incluso en los casos en los que se manifiesta más rotundo en la condena. El hecho de mencionarlos supone conocerlos y, podríamos añadir, amarlos; al menos en aquello que tienen de bueno. Cervantes es conocedor del pensamiento de Plinio el Viejo, mencionado por Plinio el Joven: "Dicere solebat Plinius senior nullum esse librum tam malum, ut non aliqua parte prodesset" (Epístolas, III, 5). Cervantes alude a ello dos veces en la II parte del Quijote: "No hay libro tan malo -dijo el bachiller- que no tenga algo bueno." (II, Cap. 3). Y repite lo mismo en II, cap. 59. Esta idea es un lugar común de la época: lo encontramos en el Lazarillo (Prólogo); en Gracián (Oráculo manual y arte de prudencia, cap. 140) y el Guzmán de alfarache (Dedicatoria al lector).

también hay muchas octavas cargadas de lirismo, de intimidad y de tragedia(39). A la tesis de Poe se opone la antítesis de Dryden en la dialéctica de los poemas épicos:

> "Los poemas largos han tenido pocos admiradores desde que Poe declaró que no eran intrínsecamente poéticos, basándose en que la inspiración, esencia de la verdadera poesía, sólo puede ser mantenida por la duración de un poema lírico corto. Ha habido una revolución en el gusto a partir de los días en que Dryden pudo afirmar que 'un poema heroico verdaderamente tal, es sin duda la obra más grande que el alma del hombre es capaz de realizar'."(40)

Nos hemos contentado con citar de memoria "les Hazañas de Bernardo, qui méritent pourtant un examen plus attentif."(41)

Para no citar de memoria la Historia de las hazañas de Bernardo, es necesario leerla y forjar un juicio personal sobre ella. El resultado seguramente será distinto del cliché que siempre se repite de la obra. No es un caso aislado. Antonio Rodríguez Moñino defiende esta tesis:

> "Tengo la debilidad de no considerar al libro sólo como unidad catalográfica, sino como

---

(39) En las 160 octavas del canto XXVI encontramos, tal vez, lo más lírico, lo más íntimo y lo más trágico del poema. Insto a su lectura total o parcial para que el lector juzgue sobre el prosaísmo o lirismo del poema.

(40) R. O. Jones, Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía. Barcelona, Ariel, 2ª ed., 1974, pág. 180.

(41) Maxime Chevalier, Op. cit., pág. 190.

> expresion material de pensamiento y sensibilidad: quiero decir que lo leo. Y como resultado de estas lecturas se me erizan, a veces, los problemas al comparar lo vivo y lo pintado, al enfrentar las conclusiones que yo saco de mi propia lectura de libros viejos con las que circulan como moneda corriente."(42)

De los rasgos biográficos de A. Alonso sólo podemos decir lo que encontramos en los preliminares de su libro. Que fue vecino de Salamanca (se repite cuatro veces) y que su libro apareció en Toledo, en 1585. Se manifiesta como un hombre culto que nos dice, con prosa muy alambicada y oscura, haber estudiado en su juventud latín y griego.(43)

Aunque no sea mi objetivo la biografía de A. Alonso, he tratado de localizar datos sobre su persona en el Archivo de la ciudad de Salamanca(44), en el Archivo Diocesano de Salamanca(45) y en el Archivo Histórico

---

(42) Antonio Rodríguez Moñino, Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII, Madrid, editorial Castalia, 2ª edición, 1968, págs.13 y 14.

(43) Dedicatoria a D. Diego Fernández de Alarcón, Preliminares, A3 vº y A4 rº.

(44) Todo el archivo de la ciudad de Salamanca correspondiente al S. XVI fue víctima de las llamas en un incendio. Esta información me la dio la persona responsable de dicho archivo en una visita que hice en el mes de agosto de 1989.

(45) En el Archivo Diocesano de Salamanca, se me dieron todas las facilidades, pero me resultó imposible llegar a ninguna solución en el inmenso bosque de apellidos Alonso que aparecen en los Libros de Bautismos, Matrimonios y Defunciones del S. XVI y principios del

Provincial de Salamanca(46), sin ningún tipo de resultados positivos. En el Archivo Histórico Nacional de Madrid, por vía epistolar, se me ha comunicado que, con lo que conocemos sobre A. Alonso, del que ignoramos hasta su segundo apellido, no se puede abordar una búsqueda de más datos(47).

## 1.1.- LA POESÍA ÉPICA DURANTE EL RENACIMIENTO

El nuevo espíritu renacentista exigía cambiar en todos los ámbitos de la actuación del hombre. Uno de estos ámbitos es la creación literaria y, dentro de ella, el género más sensible a los cambios demandados fue la poesía.

Una dimensión inexorable de la poesía renacentista es la poesía épica, dentro de la épica literaria, como

---

XVII. Además, nos consta que A. Alonso fue vecino de Salamanca; pero ¿nació en Salamanca?, ¿terminó sus días en Salamanca?

(46) En el Archivo Histórico Provincial no pude entrar por cuestiones burocráticas y de horarios. La ausencia de resultados de las visitas a los otros dos archivos salmantinos fue un condicionante negativo para persisitir en el intento de acceder a este Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

(47) Guardo el original de la carta del Archivo Histórico Nacional, respuesta a la consulta que yo les formulé: "Unicamente con estos datos nos es imposible buscar ningún dato sobre el autor".

género derivado de Virgilio "cuya Eneida marcó el desarrollo de la poesía europea y que desde su primera aparicion ha reflejado, como ninguna otra forma poética pudo hacerlo, algunas de las concepciones básicas y las aspiraciones de la sociedad cristiana y precristiana respecto de la actuación de los que han querido preservarla y hacerla progresar."(48)

La épica renacentista, como género derivado de Virgilio, se denomina épica culta y difiere de aquella otra épica de baladas, sagas y canciones de gesta de la sociedad antigua que tenía como objetivo el narrar y recitar a los oyentes hechos históricos concordantes con sus creencias y, a veces, también con finalidad informativa(49).

---

(48) Frank Pierce, "La poesía épica española del Siglo de Oro", Edad de Oro, IV, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, (1985), pág. 87.

(49) Este matiz histórico de la épica medieval española lo recuerda Antonio Prieto en La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido, Madrid, Cátedra, 1987. "España, muy distintamente a Italia, poseyó una épica nacional, con características peculiares, al igual que Francia tuvo su épica. Son los dos únicos pueblos románicos que ofrecen esta épica medieval, estos cantares de gesta para los que era lógico que Maurice Wilmotte, Theodor Frings y modernamente Richthofen pensaran en un origen latino. Sin entrar para nada en el problema, que escapa de todo punto a estas líneas, indico que, si se admitiesen las famosas comparaciones entre la Eneida y la Chanson de Roland que estableció Wilmotte, habría que establecer ótras entre el Cantar del Cid y la Farsalia y desde el común y discutido comienzo ex abrupto de ambos poemas: 'Bella per Emathios plus...', 'De los sos oios tan...'. Con ello únicamente quiero recordar el desconocido carácter de historicidad de la gesta española, dentro de un tradicionalismo que

> "La epopeya -y quiere decirse en este caso: la epopeya oral primitiva- es celebración con el recuerdo, actualización de un pasado en las mentes de una colectividad. Tal actualización de un acontecer que todavía resonaba en la memoria de ésta estaba dispuesta como presente posible, pero ocurre lo más íntimamente por medio del canto, ya que el canto se comunica al oyente mucho más inmediatamente que la palabra hablada."(50)

La épica culta es un género poético derivado de la Eneida y diferenciado de las sagas y las canciones de gesta, destinadas a la recitación en las épocas primitivas(51). La épica culta se desarrolló durante el Renacimiento y el Barroco y el adjetivo "culta" tiene una función distintiva entre la épica medieval anterior y la que se pone de moda en España hacia 1550. La épica medieval tiene un matiz popular, y la épica renacentista es culta, como obra de autores concretos, con pretensión artística y destinada a un público lector. A la vez es culta por la clara intención de seguir e imitar a los autores clásicos grecolatinos y a los modelos del Renacimiento italiano. El profesor Antonio Prieto hace un análisis de la denominación de esta épica culta renacentista.

---

llegará a la épica renacentista, frente al mayor valor mítico, de la gesta francesa." (Págs. 800-801).

(50) Leo Pollmann, La épica en las literaturas románicas. Pérdida y cambios. Barcelona, Planeta, 1973, pág. 32.

(51) Cfr. Frank Pierce, La poesía épica del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1968, pág. 12.

> "Los tres términos que componen el sintagma épica culta renacentista se ayudan mutuamente en su significación para determinar una práctica enclavada en nuestro periodo. Así, culta responsabiliza a su término anterior épica, hasta caracterizar esta épica por ser obra de un autor, que en su poema se inmortaliza e inmortaliza, frente al carácter de anonimidad de la épica medieval. Análogamente, renacentista no sólo determina un periodo, sino que carga su significación sobre los dos términos anteriores cualificando el conjunto del sintagma bajo dos verbos de activa práctica renacentista: Formare y nobilitare. Efectivamente, el canon de Ferrara, en el que me detengo pocas líneas adelante, será un canon formado por la conjunción de diversos elementos legados por una tradición y a este formare (cercano en algún punto a la imitación ecléctica) no le perturbará que sus elementos compositivos procedan de una tradición eminentemente popular que recitaban canta-historias callejeros. No puede afectarle porque ya Boiardo tendrá plena conciencia de la posibilidad renacentista de nobilitare, ennoblecer culturalmente cualquier tema popular, en nuestro caso una épica.
>
> La interrelación épica = culta = renacentista da así una novedad al sintagma, da titulación a un especial género literario que fue ávidamente practicado en su época, y para cuyo entendimiento en el correr hispano no parece muy conveniente recalar en el canon italiano del que parte.(52)

El autor de esta larga cita aborda inmediatamente después un intento de definición de esta épica culta renacentista. Las notas características serían las siguientes: La epopeya renacentista es una obra en verso que canta a un héroe y sus hazañas, a imitación de Homero, según la preceptiva de Aristóteles. Es obra dividida en cantos, con una proposición inicial del

---

(52) Antonio Prieto, Op. cit., pág. 785.

argumento, una invocación a las musas y una dedicatoria al Mecenas. Escrita en octava toscana(53).

> "...un lector de estos poemas, cuya abundancia y complejidad es grande, encontrara rapidamente ejemplos multiles que no se atienen a este teórico punto de partida. Quiero decir que, frente a una definición o fijación y una clasificación más o menos meditada, la lectura de estos poemas acusa una caracteristica que después pasara a la novela: su permeabilidad o contaminación, y su movimiento descanonizador."(54)

El mismo poema de A. Alonso no cumple todos los rasgos mencionados: no aparece la invocación a las musas; y aunque aparece una dedicación del poema a "don Diego Fernando de Alarcon", ni se menciona ni se configura ninguna imagen de mecenas.

Frank Pierce, en la obra mencionada, aborda dos definiciones de épica culta que se atienen, la primera, a la teoria del epos clásico y, la segunda, a los rasgos de la épica culta española. He aqui el resultado:

El epos es "un largo poema que trataba de gestas heroicas en tiempo de guerra, construido alrededor de un personaje central y que se ocupa de combates y del triunfo final."(55)

Los poemas de la épica culta española serian "obras de narración trabada, con uno o varios héroes,

---

(53) Ibid., págs. 785-786.

(54) Antonio Prieto, op. cit. II, pag. 786.

(55) Frank Pierce, op. cit., pag. 24.

distribuidas en mas de un canto, que desarrollaban sus temas con el ropaje y los procedimientos (pocos o muchos) autorizados por la epica antigua o la contemporánea italiana."(56)

Ambas definiciones tienen su actualización completa en el poema de A. Alonso.

Los europeos del s. XVI fueron herederos de una larga tradición imaginativa anterior que tuvo su cauce de expresión a través de formas narrativas como la épica literaria y la novela, que tenian como ingredientes al héroe, sus hazañas bélicas, el amor y su lucha constante. En España y en Italia convivieron la novela pastoril, la poesia lírica y la poesia narrativa. Los lectores de la época anhelaban los poemas de interminable numero de versos sobre temas tópicos, como los que antes hemos indicado de hazañas bélicas, amor por encima de todo, luchas contra gigantes, deshacer encantamientos, imponer justicia por las armas, descipciones inacabables o genealogias larguisimas. Cuando Maxime Chevalier alude a las largas concatenaciones de octavas empleadas por A. Alonso en sus descripciones de pinturas y esculturas proféticas del imperio español, escribe:

> "Ces longues descripctions de peintures et de scultures nous paraissent froides et monotones, mais les lecteurs du XVI siècle ont sans doute goûté ces lentes séries d'octaves qui évoquent la théorie des guerriers

(56) Ibid., pág. 264.

> légendaires dont les noirs statues montent la garde dans la Hofkirche d'Innsbrück autour du mausolée de l'ampereur Maximilien. En dehors de ces vastes fresques, auxquelles leur ampleur interdit de représenter les détails, Agustín Alonso a brossé quelques tableaux plus précis de l'Espagne moderne."(57)

Igualmente, cuando habla de la obra de Espinosa, Maxime Chevalier insiste en que la larga concatenación de octavas eran centro de interés para los lectores del S.XVI(58).

> "El público lector de entonces requería no sólo vastas cantidades de verso (frente a la prosa de periodos anteriores), sino que exigía largos poemas sobre variados tópicos, que en determinados casos incluían muchos aspectos de la historia nacional y de la religion."(59)

La sociología literaria de la época encajaba perfectamente el copioso número de poemas épicos publicados, muchos de ellos con reiteradas impresiones. Según R. O. Jones, "En los siglos XVI y XVII mas de ciento cincuenta epopeyas fueron publicadas en España a imitación de una moda que había empezado en la Italia del Renacimiento."(60)

---

(57) Maxime Chevalier, op. cit., págs. 203-204.

(58) Ibid., pág. 111.

(59) Frank Pierce, Art. cit., pág. 89.

(60) R. O. Jones, op. cit., pág 89.

Según Frank Pierce, el número de poemas españoles aparecidos entre 1550 y 1700 se aproximaría a los doscientos.(61)

En esta epoca se cultivaba al mismo tiempo la prosa de referencia histórica y el verso heroico, que distanciaba mayestaticamente y elevaba a una retórica épica los mismos hechos.

Los hechos sociopolíticos que generan esta situación en nuestro Renacimiento son: España es una nación moderna con primacia en Europa y en ultramar, y lo militar tiene una gran relevancia. En Europa, y por tanto también en España, aún se venera a la caballeria, el heroismo y la conducta noble. Por tanto, la sociedad tenia idealizadas la función militar y la vida cortesana. El protagonista de la época es el escritor soldado o militar cortesano, como Garcilaso, Ercilla, Nicolás Espinosa, F. Garrido de Villena. El propio Cervantes lo testimonia con su persona y su obra.

> "No me puedo persuadir que haya hoy en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas, ni honre casadas, ni socorra huérfanos, y no lo creyera si en vuesa merced no lo hubiera visto con mis ojos. ¡Bendito sea el cielo!, que con esta historia, que vuesa meced dice que está impresa, de sus altas y verdaderas caballerías se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y

---

(61) Frank Pierce, op. cit., pág. 25 y Art. cit., pág. 89.

tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias."(62)

En aquellos días funcionó un mecenazgo literario, gracias al cual se incrementó la producción escrita. Mecenas patrocinó en la época romana a Virgilio; en el Renacimiento, la noble familia de Este a Ariosto; el conde de Lemos a Cervantes,...

En el s. XVI surge la España moderna, pero todavía subsiste la época aristocrática con rasgos de la última Edad Media. La sociedad española, con su hegemonía política, es una de las más representativas de la época, con una gran estabilidad en sus instituciones y sin las pertubaciones de las luchas civiles de Inglaterra y Francia durante los ss. XVI y XVII. En España había un ambiente propicio para la expresión de lo heroico en las letras y en el arte.

En el s. XVI el castellano llega a su madurez y se da la transición al castellano moderno, que adquiere un nuevo y definitivo vigor para la expresión literaria.

Aunque alguna de estas características también se daban en Inglaterra, Italia y Francia, sólo Italia compite con España en la creación de poemas extensos. Los poetas italianos tocan también temas y acontecimientos

---

(62) Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, II, Madrid, Ed. Castalia, Clásicos Castalia, 4ª ed., 1986, Libro II, Cap. XVI, Diálogo de D. Quijote con D. Diego de Miranda, el caballero del Verde Gabán, pág. 152.

extranjeros, porque Italia se veia en algunos aspectos como el centro de Europa, y el material metrico y expresivo era mas perfecto y desarrollado en Italia que en el resto de Europa(63).

Esta es la época y momento histórico en los que nació y vivió el poema de la Historia de las hazañas de Bernardo del Carpio de Agustin Alonso.

## 1.2.-LA INFLUENCIA CLÁSICA Y OTRAS INFLUENCIAS

En todo tratado, comentario o alusión a la épica queda claro que la epica culta del Siglo de Oro tiene su origen en la Eneida de Virgilio.

> "La épica culta tiene su definición reconocida en ser un tipo poetico derivado de la Eneida en cuanto a la forma e incluso en cuanto a la elección del tema."(64)

La obra de Gilbert Highet, La tradicion clásica(65), es un libro casi imprescindible para el estudio en profundidad de lo que es la epica en su origen,

---

(63) Todos estos aspectos los desarrolla más ampliamente Frank Pierce en el art. cit., pags.88-91, que yo he consultado como fuente.

(64) Frank Pierce, Op. cit., pag. 12. Igualmente en el art. cit., pag. 91: "...la épica literaria deriva de la Eneida."

(65) Gilbert Highet, La tradición clásica, México, F.C.E., Lengua y estudios literarios, 1954, 2ª Reimpresion, 1986, 2 vols.

desarrollo y especificidad, con toda la carga de influencia clásica.

> "La poesia épica es, como la tragedia, un producto literario sumamente refinado. (...) El compositor de la epopeya es un solo poeta (...) que relata una sola y grandiosa aventura heroica detalladamente, colocandola dentro de un ambiente histórico, geográfico y espiritual lo bastante rico para impregnar esa aventura de un significado mucho más hondo que cualquier episodio aislado, por notable que sea, y cargando al mismo tiempo su relato de una profunda verdad moral."(66)

Nosotros, después de una enumeración rápida de las líneas generales de la influencia clásica en la epopeya del siglo de oro, nos vamos a centrar en la influencia clásica ejercida sobre la Historia de las hazañas de Bernardo de A. Alonso. Haremos análisis especial de la influencia de Virgilio a través de su Eneida.

Virgilio es el autor clásico por antonomasia que ha servido de modelo a la épica culta renacentista, sobre todo, a través de su Eneida. Pero no es una influencia aislada. A través de el está ejerciendo influencia Homero, que es la constante fuente de inspiración de Virgilio. Este acude a Homero y le arrebata multitud de pasajes y episodios: Tempestad, juegos, viaje al infierno, descripción de los grabados del escudo, cerco del campo de batalla, etc. Además toma de el versos con

---

(66) Gilbert Highet, op. cit., T.I, pág. 44.

una "pasión febril"(67). Sin embargo, el tono de Virgilio es diferente por la influencia que en él ejercieron los poetas alejandrinos, especialmente Apolonio de Rodas. De ellos toma postulados más modernos y variados, contrarios al cliche fijo, mayor autenticidad y con un arte más consciente. Homero dio al arte alejandrino ponderación y grandeza; Virgilio, inteligencia y sensibilidad. Virgilio forja en su Eneida la epopeya de un pueblo, el romano, según las determinaciones de los dioses. Por tanto, Eneas, el heroe de la Eneida, fundador de Roma, ha llevado a cabo una misión divina. Toda epopeya posterior, con la historia de una nación bajo el designio de los dioses paganos o del Dios cristiano, reflejará el esquema de la Eneida. Esta obra se erige en una referencia ineludible. "Personajes, hechos, pensamientos, comparaciones y alusiones proporcionaban el elemento clásico indispensable en todo poema. Los autores que tenían entre manos la elaboración de un poema epico 'cantarían' las 'armas' y los 'varones' en su intento de seguir la huella del poeta latino."(68)

---

(67) El tema de la inspiración de Virgilio en Homero lo trata Jean Bayet, "Literatura latina", Barcelona, Ariel, 3ª ed., 1972. Habla del Homerismo y Alejandrinismo de Virgilio en la pág. 232.

(68) Esther Lacadena Calero, Nacionalismo y alegoría en la épica española del siglo XVI: "La Angélica" de Barahona de Soto, ed. cit., pág. 124. En esta obra hace un análisis de la influencia de Virgilio en Las lágrimas de Angelica de L. Barahona de Soto.

Otra influencia clásica es la de Lucano, con su Farsalia, en la que narra las guerras entre César y Pompeyo, contemporáneos del poeta. No siguió el metodo de Virgilio. No da casi cabida a las divinidades, narro hechos recientes y se atuvo casi a lo exclusivamente histórico.

Algunos poetas del siglo de oro mezclan los dos esquemas, el de Virgilio y el de Lucano, combinando asi lo fabuloso con lo historico. Este es el caso de Camoens y Zapata. La dimension hispanorromana de Lucano lo hizo atractivo a los autores españoles.

Finalmente dos obras del Renacimiento Italiano que igualaron en prestigio a las clásicas ejercieron una profunda influencia en la épica culta posterior, aunque siguen un método diferente al de las obras clásicas. Fueron el Orlando Furioso de Ludovico Ariosto (1516 y 1532) y la Gerusalemme liberata, de Torquato Tasso (1580)(69). Frank Pierce dice:

> "...por último la epica cristiana de Torcuato Tasso, la Gerusalemme liberata (1575) dio la forma final para lo que quedaba del periodo, con su nueva integración de la modalidad poetica antigua y el material derivado, a través de Ariosto, de las obras narrativas medievales y aun anteriores, los relatos heroicos europeos. El poema de Tasso llego a ser una especie de nueva Eneida y tuvo una gran influencia en muchos poemas españoles,

---

(69) Sigo la datacion de R. O. Jones, op. cit., pág. 181.

más o menos de los últimos diez años del S. XVI hasta el final del XVII."(70)

Y tampoco podemos olvidar otro modelo italiano, que por su cronología debiéramos haber mencionado antes del Orlando Furioso. Se trata del Orlando Innamorato de Matteo Maria Boiardo, editado en 1483 y 1495(71) en honor de la familia de Ercole y de su ciudad, Ferrara. Esta obra, que consta de tres libros, sirvió de modelo a Ludovico Ariosto para hacer su Furioso y forjó el llamado Canon de Ferrara(72), certificado después por Ludovico Ariosto con su obra(73).

En cuanto a la teoría, se fortaleció la influencia de Virgilio, vigente ya en la E. M.; y también fueron

---

(70) Frank Pierce, "art. cit.", pág. 92.

(71) El Orlando innamorato se publica en tres libros: los dos primeros salen en Reggio, en 1483; el tercero se publicó con el título de El fin del inamoramento d'Orlando, en Venecia, en 1495. La edición de los tres libros juntos se hace también en 1495, pero no se conserva ningún ejemplar. Se conserva un solo ejemplar de la edición de Venecia de 1506. Cfr. Matteo Maria Boiardo, Orlando innamorato, a cura di Giuseppe Anceschi, I, Milano, Garzanti, 1978, pág. XXXI.

(72) El concepto y características del Canon de Ferrara está expuesto en el estudio de Antonio Prieto "Origen y transformación de la épica culta en castellano" en Coherencia y relevancia textual (De Berceo a Baroja), Madrid, 1980. Y el mismo autor lo desarrolla en La poesía española del S. XVI, II, Aquel valor que respetó el olvido, ya citado.

(73) El asunto del Orlando Innamorato nos daría pie para la exposición de más datos. Remito para una posible consulta a la Introducción de José Lara Garrido en su edición de Luis Barahona de Soto, Las lágrimas de Angélica, Madrid, Cátedra, 1981, págs. 23-63.

modelos de gran influencia Aristóteles y Horacio. La Poetica de Aristóteles fue "descubierta" a finales del s. XV, mientras que el Ars Poetica de Horacio hacia mucho tiempo que se conocia y practicaba(74). Aristóteles habla de la epica y de la tragedia; y estableció la normativa respecto de la épica. (Poética, XXIII, La Epopeya: Unidad de accion, y XXIV, Observaciones sobre la epopeya)(75). El Ars Poetica de Horacio no tenia los mismos contenidos, pero se conceptúa a Horacio como un imitador de Homero y se podia fusionar lo aristotélico con lo horaciano.

PRECEPTIVA DE ARISTÓTELES: La épica trata de una acción heroica externa; cuenta en verso lo que pudo haber ocurrido, no lo que ocurrió; el poeta debe hablar de sí mismo lo menos posible; dará cabida a lo maravilloso y sobrenatural, respetando el principio del imposible verosimil (principio de verosimilitud); proporciona deleite y enseñanza; reflejará el triunfo final del héroe.

---

(74) El tema de la preceptiva clásica lo desarrolla Frank Pierce de manera sintética en "La poesia épica española del Siglo de Oro", ed. cit., págs. 92-94; y en La poesía épica del siglo de Oro, ed. cit., págs. 12 y 13.

(75) Aristóteles, Poética, Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, Icaria Literaria, Casa Editorial, 1987, págs. 66-71.

DOS NORMAS FUNDAMENTALES DE HORACIO:

1.-La materia epica es la determinada por Homero: Res gestae regumque ducumque et tristia bella.(76)

2.-También siguiendo a Homero, el poema no debe comenzar ab ovo, sino in medias res.(77)

Surgen después preceptistas italianos como Vita, Trissino, Giraldi Cinthio, Pigna, Minturno, Escalígero, Castelvetro y, por último, la preceptiva de T. Tasso, 1587. Los preceptistas españoles más importantes son: Alonso López Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo y Francisco Cascales.

Todos los modelos épicos mencionados ejercen influencia en A. Alonso, como veremos, menos Torquato Tasso, si nos atenemos a la fecha de su preceptiva (1587), posterior a la Historia de las hazañas de Bernardo del Carpio. Y si nos atenemos al estudio, tan importante, de Frank Pierce en su libro varias veces citado, la influencia épica italiana en el epos español procede de la práctica poética, no del estudio teórico; y el influjo de Tasso y de sus ideas críticas se dan en

---

(76) Escalígero formulará después esta norma como heroum genus, vita, gesta. Y Luzán, en su Poética, completa la formulación de Horacio:

Res gestae regumque, ducumque et tristia bella,
quo scribi possent numero monstravit Homerus.

(Igancio Luzán, Poética, Barcelona, Ed. Labor, Edición de Russell P. Sebold, 1977, pág. 557)

(77) La preceptiva épica clásica y renacentista viene expuesta ampliamente por Frank Pierce en su op. cit., Introducción.

España a partir de los tres poemas del amigo de Tasso Cristóbal de Mesa (1595, 1607, 1612). Luego, segun esto, tambien A. Alonso quedaria exento de su influencia. Sin embargo, confieso que, estudiando las pautas epicas de Tasso, he encontrado muchisimos aspectos coincidentes con los que se constatan en el poema de Alonso. ¿No pudiera ser que Tasso hubiera sido leido por A. Alonso en su versión de 1575? Según Highet(78), la Gerusalemme liberata fue terminada en 1575, publicada sin licencia del autor en 1581 y reeditada, despues de que Tasso la revisara y podara, en 1593 (20 cantos). ¿O tal vez, las coincidencias se deban a la doctrina comun compartida, por una ideologia clásica y contrarreformista?

### 1.2.1.-SEMEJANZAS E INFLUENCIAS DE LA ENEIDA EN AGUSTÍN ALONSO

Se ha hablado y se seguira hablando del caracter bipartito de la Eneida de Virgilio(79), es decir, de las

---

(78) Gilbert Highet, La tradición clásica, ed. cit. pág. 237.

(79) Ya Servio, en la época clásica romana, había notado que el prólogo o proposición de la Eneida alude simultáneamente a la Iliada (arma) y a la Odisea (virum). Puede consultarse en José Carlos Fernández Corte, en su edición de Virgilio, Eneida, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1989, pág. 76. E igualmente en Virgilio, Eneida, Introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, 1ª Ed. 1986, 2ª

dos mitades que se pueden establecer en la obra dividiendo sus doce libros en dos partes iguales. La primera, los sies primeros libros, seria una Odisea; y la segunda, los seis últimos libros, seria una Ilíada trasladada a tierras de Italia.

Igualmente se ha discutido sobre la tesis triádica de la Eneida(80), según la cual, en esta obra habria tres partes iguales dedicadas cada una de ellas a tres personajes distintos: A Dido (Cantos I - IV), a Eneas (Cantos V - VIII) y a Turno (Cantos IX - XII).

Sigamos la ley del dos o la del tres u otra ley que descubramos en la estructura de la obra, la Eneida exige por encima de este análisis una unidad densa y coherente que supere la dicotomia o la tripartición y que brille en una dimensión original que le corresponde como poema unitario.

También la Historia de las hazañas de Bernardo, que estudiamos, puede ser analizada como una mezcla de Ilíada y Odisea. El reflejo Iliádico queda patente en las guerras o batallas en las que participa Bernardo; y lo odiseico se intercala y funde con lo iliádico a lo largo

---

reimpresión, 1990, pág. 22.

(80) G. E. Duckworth, The Architecture of the Aeneid, Ann arbor University, 1963, págs. 11-12, citado por José Carlos Fernández Corte en op. cit., pág. 79, menciona la distribución del poema en tres partes iguales. También menciona esta distribución y otras posibles Rafael Fontán Barreiro en la Introducción a la Eneida, ibidem.

de los diferentes personajes de la obra. Una pequeña Odisea la encontramos en el viaje que realiza Bernardo desde Holanda hasta Islandia. Narrado a lo largo de los cantos X y XI, hallamos en el un ingrediente tipico de la Odisea, heredado después por Virgilio: La tempestad marina, con viento, lluvia, olas que llegan hasta el cielo y perdida de rumbo(81). Se ven obligados a hacer escala en Noruega, antes de llegar a Islandia. Además, Bernardo, antes de volver "a casa", a España, a la corte de Alfonso el Casto, vive episodios con ingredientes odiseicos: se embarca en Nápoles para ir a Grecia, pero una grave tempestad hará que desembarque en las costas de Cataluña. Desde allí, cruzará la Peninsula hasta llegar a Salamanca, donde se encuentra la corte de Alfonso II, el Casto. A su paso por Segovia protagonizará la hazaña de la Cueva de Hércules y quedará entronizado como el primero de los Nueve de la Fama(82).

También podemos hablar de la ley del dos y la ley del tres(83) en Agustín Alonso; pero nos interesa la unidad original de la obra.

La Ilíada y la Odisea que encontramos en nuestro poema se fusionan en la unidad virgiliana de la Eneida. Y

---

(81) H.H.B., X, fol.54 rº - 55 rº, 1058 - 1067.

(82) Véanse en H.H.B. los cantos XXVIII, XXIX y XXX.

(83) En el análisis de la estructura de la obra estudiaremos las secuencias ternarias. Cfr. III.-Estudio de la obra. A.-La Sintáctica, 2, pág. 315.

es aquí, en la obra de Virgilio, donde existe un punto fundamental de referencia de A. Alonso y norte que guía la narración bernardica desde el primer canto hasta el último.

Es tan importante la influencia de la Eneida en este poema de Bernardo del Carpio -a diferencia de los poemas de Espinosa y de Garrido de Villena- que merece la pena hacer un análisis comparativo de algunos de los pasajes más relevantes que reflejan claramente la admiración de A. Alonso por el poeta de Mantua(84).

1.-LA PRÓTASIS DE AMBOS LIBROS.

El comienzo del canto I de la H.H.B. dice así:

> Canto el alto renombre y las hazañas
> De Bernardo del Carpio valeroso,...

La Eneida(85) comienza:

> Arma virumque cano...

| | | |
|---|---|---|
| Canto | hazañas | Bernardo del Carpio. |
| Cano | arma | virum. |

---

(84) Los textos comparativos de A. Alonso y Virgilio, aunque los señalaré en sus justos límites, no siempre los transcribiré completos porque resultarían demasiado extensos. En estos casos, sólo copiaré la parte del texto que, a mi juicio, resulta más significativa.
Igualmente aclaro que las citas de la Eneida en latín no las subrayaré, aunque eso sería lo normativo, debido a la gran extensión y frecuencia de las mismas.

(85) Para las citas de la Eneida utilizo la versión de Oxford Classical Texts: P. Virgili Varonis, Opera, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxonii, E. typographeo clarendoniano, Oxford Classical Texts, MCMLXIX.

## 2.-EL BANQUETE CONMEMORATIVO Y CUPIDO.

En la H.H.B. se narra el banquete de Carlomagno conmemorativo de la victoria de Rugero sobre Rodamonte(86) y enamoramiento de Guidón y Marfisa.

Todos en todo extremo estan contentos
En fiestas, y en combites regalados,
Ocupando sus dulces pensamientos
En amorosos trances y cuydados.
Ya no se oye otro que instrumentos,
De diversas maneras acordados,
Canciones de las guerras acabadas,
Por los graciosos músicos cantadas.

Dentro del pauellon rico y pomposo,
que ser tan grande y bello aueys oydo,
Se hizo un real combite sumptuoso,
De diversas viandas bastecido.
Qualquiera cauallero desseoso
De se ver en amor fauorescido
A su dama festeja, y da señales
De las llagas secretas y mortales.(87)

Era moço Guidon, fuerte, y apuesto:
Marfisa moça, altiua, fuerte, y bella.
El, gracioso, cortes, sabio, y honesto:
Cortes, graciosa, honesta, y sabia ella:
El hijo ser de Amon es manifiesto:
De Rugero de Rifa la donzella,
Assi que siendo iguales en valores,
Era justo lo fuessen en amores.(88)

Virgilio narra el banquete de la reina Dido en el que ella se muestra con el corazón inflamado de amor.

Quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam
cura penum struere et flammis adolere penatis;

---

(86) Utilizo la forma Rodamonte en lugar de Rodomonte porque así lo hace A. Alonso, desde el Canto I de la obra, estrofa tercera.

(87) H. H. B., Canto I, fol. 1 vº, 10 y 11.

(88) H. H. B., Canto I, fol. 2 vº, 20.

centum aliae totidemque pares aetate ministri,
qui dapibus mensas onerent et pocula ponant.
Nec non et Tyrii per limina laeta frequentes
conuenere; toris iussi descumbere pictis
mirantur dona Aeneae, (...)
Praecipue infelix, pesti deuota futurae,
expleri mentem nequit ardescitque tuendo
Phenissa, et pariter puero donisque mouetur...(89).

3.-EL ESCUDO DE LA SIBILA DE CUMAS.

La sibila de Cumas fabricó el escudo de oro de Gociana, reina de Islandia, en fuego infernal.

Como de los passados oydo auia
Dezir, que una Sibila antiguamente
De quien la fertil Cumas se gloria,
Forjo el escudo alla en la fragua ardiente,
Al tiempo que à Siluestre dar queria
El magno Constantin la prepotente
Villa, donde el se vido en rico asiento,
Por hazer un estraño mouimiento.(90)

En la Eneida, se aparece a Eneas su padre, Anquises, y le manda ir a Cumas para que la casta Sibila le conduzca al infierno de Dite (V, 730-736). Eneas va a Cumas y pide a la Sibila le conduzca al infierno.

Talibus ex adyto dictis Cumaea Sibylla
horrendas canit ambages antroque remugit,
obscuris uera inuoluens: ea frena furenti...(91)

La Sibila que forjó el escudo de oro de Gociana, que fue ganado por Bernardo en justa lid, es la misma Sibila de Cumas que condujo a Eneas en su viaje al infierno.

---

(89) Eneida, Libro I, vv. 703-719.

(90) H. H. B., VI, fol. 28 rº, 529.

(91) Eneida, VI, 98-100.

## 4.-LAS HISTORIAS GRABADAS EN EL ESCUDO.

Después de que Ulania dice a Bernardo que el escudo fue fabricado en fuego infernal, le sigue explicando en 59 octavas reales, 472 versos, lo que está grabado en el escudo de oro, la historia de la Casa de Austria, desde Constantino hasta el príncipe Felipe, después Felipe II. (H.H.B., VI, fol. 28 rº, 529 - fol.31 rº, 587). Transcribo sólo una estrofa representativa.

> Muestrase con gran arte debuxada
> La gran Constantinopla soberana
> Fertil, rica, hermosa, y rodeada
> De su tierra cozida, y baruacana.
> Veese el Turco feroz,que conuocada
> Gran multitud de la nación pagana
> A conquistarla viene, á do por tierra
> Y por la mar le hace cruda guerra.(92)

A. Alonso se inspira en la Eneida, en la larga descripción del escudo que hace Venus a Eneas, donde aparecen futuras hazañas de Roma. Son 104 vv. del libro VIII. Transcribo sólo cinco versos significativos.

> Fecerat et uiridi fetam Masuortis in antro
> procubuisse lupam, geminos huic ubera circum
> ludere pendentis pueros et lambere matrem
> impauidos, illam tereti ceruice reflexa
> mulcere alternos et corpora fingere lingua.(93)

---

(92) H. H. B., VI, fol. 28 vº, 544.

(93) Eneida, VIII, 630-634.

## 5.-ELOGIO DE JÓVENES PROMESAS.

En A. Alonso encontramos el elogio del pricipe Felipe, hijo de Carlos I y de Isabel de Portugal.

Desta dama tan sabia y tan hermosa
Qual otra no se vio despues ni antes,
Entre el purpureo lirio, y blanca rosa,
Entre Rubies, çafiros, y diamantes.
Con obra en todo extremo artificiosa,
Con musicas de coros concordantes,
Se vee nascer un principe en el mundo,
Al qual no se halla ygual, ni aura segundo.

Baxaron de su alto y rico assiento
La Iusticia, Clemencia, y la Grandeza,
Y la de nuestro bien firme cimiento
Fe, Templança, Prudencia y Fortaleza:
Que todas al felice nascimiento
Assisten, demostrando aquella alteza.
Veense las nueve hermanas de Aganipe,
Mill gracias dando al Principe Felipe.

Felipe es el infante en quien consiste
El amparo y favor de nuestra vida:
A quien naturaleza adorna y viste
De una beldad perfecta esclarecida.
Por el el paganismo sera triste,
Su daño anteveyendo y su cayda:
Encima del la pregonera Fama
Mill motes de loor siempre derrama.(94)

En la Eneida encontramos el elogio del joven Marcelo, sobrino de Augusto:

Sic pater Anchises, atque haec mirantibus addit:
'aspice, ut insignis spoliis Marcellus opimis
ingreditur uictorque uiros supereminet omnis.
Hic rem romanam magno turbante tumultu
sistet eques, sternet Poenos Gallumque rebellem,
tertiaque arma patri suspendet capta Quirino.'(95)

---

(94) H. H. B., fol. 29 vº, 563-565.

(95) Eneida, VI, vv. 854-859.

Debo añadir que el elogio que A. Alonso tributa al príncipe Felipe, aunque no esté desvinculado del pasaje de la Eneida aludido, tal vez tenga una mayor vinculación inspirativa en el elogio que Ariosto rinde a Hipólito de Este en el canto último del Furioso, Canto XLVI, 85-96. El nacimiento del infante Felipe reproduce el contexto del nacimiento de Hipólito, cambiando las divinidades mitológicas de Ariosto por virtudes en A. Alonso.

> Quivi le Grazie in abito giocondo
> Una regina aiutavano al parto;
> Sí bello infante n'apparia, che el mondo
> Non ebbe un tal dal secol primo al quarto:
> Vedeasi Iove, e Mercurio facondo,
> Venere et Marte, che l'aveano sparto
> A man piene e spargean d'eteri fiori,
> Di dolce ambrosia, e di celesti odori.(96)

6.-DUELO Y LLANTO DE LAS MADRES.

En la Historia de las hazañas de Bernardo hallamos tres pasajes de duelo, consternación y llanto de dos madres y un padre por la muerte de sus hijos:

-Llanto profundo y duelo de la madre de Barradante, decapitado por Tisbina. La madre se suicida con la misma cimitarra homicida de su hijo:

> Y fue que como luego la Iayana,
> Madre de Barradante, al hijo entrasse
> A dar el para bien, por la mañana,
> Y muerto en tal manera le hallasse.
> Ciega del gran dolor, y como insana,

---

(96) Orlando Furioso, XLVI, 85. Utilizo la versión de Ludovico Ariosto, Edizione integra... a cura de Nicola ZINGARELLI, Sexta edizione, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1959.

No se pudo abstener que no tomasse
La mesma zimitarra aguda y fuerte,
Y hiziese compañía al hijo en muerte.(97)

-Es más largo y representativo el llanto, agresión a Roldán y suicidio de Lanfusa, madre de Ferraguto, después de que éste es muerto por Roldán: H. H. B., XXXI, 167 rΩ, 3264-3272. Transcribo sólo una estrofa representativa.

Pues mientras dentro del se haze fiesta
Por la vitoria tanto competida,
La rauiosa Lanfusa con funesta
Crueldad sobre su hijo esta tendida.
O mi hijo querido (dezia) es esta
La corona de reyna esclarecida
Que de Christianos yo esperar deuia,
Ganada por su estraña valentia?(98)

-Más íntimo, breve, trágico y sentencioso es el llanto del antiguo caballero de Pésaro por la muerte de su hijo Dorifebo, que inesperadamente ha sido muerto por Marfisa, impulsada por un ataque de celos.

La tan cruel y no pensada muerte
Del triste Dorifebo al padre abrasa:
Porque este era el descanso de su vida,
En la vejez cansada y afligida.(99)

Todos estos llantos, especialmente el de Lanfusa, son fiel trasunto del duelo de la madre de Eurialo, que gime amargamente, da alaridos por la muerte de su hijo y pide que la maten a ella. Ideo y Actor la llevan a su casa. (Eneida, Libro IX,473-502).

---

(97) H. H. B., Canto VII, fol. 35 vΩ, 681.

(98) H. H. B., XXXI, fol. 167 rΩ, 3266.

(99) H. H. B., XXVII, fol. 141 rΩ, 2760, vv. 5Ω-8Ω.

Interea pauidam uolitans pennata per urbem
nuntia Fama ruit matrisque adlabitur auris
Euryali. At subitus miserae calor ossa reliquit,
excussi manibus radii reuolutaque pensa.
Euolat infelix et femineo ululatu
scissa comam muros amens atque agmina cursu
prima petit, non illa virum, non illa pericli
telorumque memor, caelum dehinc questibus implet:
'hunc ego te, Euryale, aspicio? Tune ille senectae
sera meae requies, potuisti linquere solam,
crudelis? Nec tu sub tanta pericula missum
adfari extremum miserae data copia matri?
(...)
Hoc fletu concussi animi, maestusque per omnis
it gemitus, torpent infractae ad proelia vires.
Illam incendentem luctus Idaeus et Actor
Ilionei monitu et multum lacrimantis Iuli
corripiunt interque manus sub tecta reponunt.(100)

7.-EL ENGAÑO DE GOLIAMBROT Y EL DE TURNO.

La liberación de Montalbán por el engaño del falso reto a Goliambrot genera vergüenza en éste y se siente escarnecido. Es el mago Malgesí quien engaña al fuerte Goliambrot, que piensa se trata de Reinaldo, para salvar a Montalbán.

Goliambrot vocifera y se pierde en el bosque.

Los moros mandados por Goliambrot se quedan sin capitán y pierden la batalla. (H. H. B., IX, 840-846).

Pues como al tan confuso Trapobano
Se presento con braua catadura,
Contra mi (dize) ven crudo pagano,
Que te vengo à pagar de tu locura:
Yo soy señor de aqueste Montaluano,
Y el que mate à tu padre, ven procura
Emplear contra mi tu furia y saña,
Salgamos à lo largo en la campaña.

Esto dixo. Y descarga del martillo

(100) Eneida, IX, 473-502.

Un golpe tan cruel al moro osado,
Que tuuo gran trabajo en resistillo,
Y queriendo pagarle, ya ha bolado:
Derecho va a la entrada del castillo,
Huyendo del, con passo apressurado.
El moro sigue, y sale por la puerta,
Que de la muerta gente era cubierta.

(...)

Pues siendo dentro ya en la selua escura,
Y del castillo fuerte prolongados,
Al tiempo que a Faeton en la fescura
Del mar lança los yugos inflamados,
El guerrero feroz en la espesura
De los arboles altos y enrramados
Se le desasparece de tal guisa,
Que à el ni a casi luz ya no diuisa.(101)

Engaño de Turno, en la Eneida.

La liberación de Turno por engaño del fantasma en figura de Eneas genera vergüenza en Turno. Es la diosa Juno quien adopta la forma de Eneas para salvar a Turno.

Turno vocifera y se pierde en el mar.

Los soldados de Turno se quedan sin jefe y pierden la batalla. (Eneida, X, 636-688).

Tum dea nube caua tenuem sine uiribus umbram
infaciem Aeneae (uisu mirabile monstrum)
Dardaniis ornat telis, clipeumque iubasque
diuini adsimulat capitis, dat inania uerba,
dat sine mentem sonum gressusque effingit euntis,
morte obita qualis fama est uolitare figuras
aut quae sopitos deludunt sommia sensus.
At primas laeta ante acies exsultat imago
inritatque uirum telis et uoce lacessit.
Instat cui Turnus stridentemque eminus hastam
conicit; illa dato uertir uestigia tergo.
Tum uero Aenean auersum ut cedere Turnus
credidit atque animo spem turbidus hausit inanem:

---

(101) H. H. B., IX, fol. 44 rΩ, estrs. 841, 842 y 845.

'Quo fugis,Aenea?...(102).

8.-LA TEMPESTAD MARINA.

> "La tempestad es un 'topos' de la epopeya. El famoso ejemplo de Aen., I, 81-156, que deriva, por contaminación, de sendos pasajes de la Odisea y del Bellum Poenicum de Nevio, ha sido pauta para la épica latina (Ovidio, Lucano, Silio Italico, Estacio, Valerio Flaco, Juvenco, Draconcio) y la romance, de lo que pueden dar buena cuenta las abundantes muestras en la epopeya española (Ercilla, Juan Rufo, Barahona de Soto, Virués, Pedro de Oña, Lope de Vega, Villaviciosa, Valbuena, López de Zárate) que aquí se analizan en relación con la fuente virgiliana y los condicionamientos derivados del propio argumento de las obras y de su circunstancia histórica."(103)

Quiero aludir al tema de la tempestad porque está muy presente en la obra de A. Alonso; y se constituye en un recurso más para ensalzar la figura de Bernardo del Carpio. Aparece tratada como tema clásico en el Canto X: La nave que lleva a Bernardo, desde Holanda a Islandia, es abatida por una fuerte tempestad marina (H.H.B., X, fol.54 vº, 1057 - fol. 55 rº, 1067). Además, también se menciona la tempestad marina como fuerza temática en dos cantos más: En el C. XXVII, emprende Bernardo viaje desde Nápoles a Grecia, y en el XXVIII, una tempestad le obliga a desembarcar en las costas catalanas.

---

(102) Eneida, X, 636-649.

(103) Es el resumen que aparece al principio del artículo de Vicente Cristóbal, "Tempestades épicas", Cuadernos de Investigación Filológica, Tomo XIV, Colegio Universitario de La Rioja, Logroño, Mayo-diciembre, 1988, pág. 125.

Vicente Cristóbal alude a la importancia de la obra de G. Highet, La tradición Clásica; sin embargo, echa de menos que no estudie ni mencione el tema de la tempestad como elemento de la épica clásica, influyente especialmente en la épica culta española.

> "...uno de los temas, que, al menos en la épica española, más sintomáticos se nos revelan de una continuidad de los modelos antiguos: la tempestad. Y en este caso concreto no habia apenas posiblidad de interferencias y contaminaciones con modelos italianos renacentistas, por cuanto que la Jerusalén de Tasso, de escenario terrestre y más bélica que náutica, no hacia uso de tal tema, y el Orlando Furioso, que tan profunda huella dejó en España, como bien ha precisado el libro de Chevalier, no se explaya tampoco demasiado en la descripción de borrascas. Unicamente en el canto XLI, estrofas 8-22, Rugiero se ve acosado por el temporal del que logra salvarse a nado."(104)

Seys dias gozaron viento fauorable:
Al cabo de los cuales se adelanta
Un cierço de tal suerte inexpugnable,
Que solo ymaginar en el espanta.
Y hecha la Fortuna incontrastable,
Las ondas de Neptuno assi leuanta,
Que viendose en aprieto de la vida,
A solo Dios tuuieron por guarida.

Los marineros que el arrebatado
Soplar de Boreas veen, con gran soltura
Amaynan todas velas, y dexado
Han sola la boneta a la ventura.
Luego sobreuenir veen un nublado
Turbio, mas que la noche turbia escura.

Tendiendo por el ayre un negro velo,
Y el mar cruel alçarse hasta el cielo.

(...)
Solo el varon de España, aunque vee cierta
La muerte ante sus ojos, no desmaya,

---

(104) Vicente Cristobal, art. cit., pág. 135.

Antes entrellos, hecho un marinero,
A todas partes va siempre ligero.

(...)

Tres dias duró el combate, y aplacando
Al quarto este furor y cruda saña,
El leuantado mar fue sossegando
De la horrible contienda mas que extraña.
Eolo sus escuadrones retirando
Dexo libre a Neptuno la campaña.
Tambien se demostraron a esta hora
El rutilante Febo y clara Aurora.(105)

Virgilio narra la tempestad sufrida por las naves troyanas en Eneida, I, 81-143.

Haec ubi dicta, cauum conversa cuspide montem
impulit in latus; ac venti uelut agmine facto,
qua data porta, ruunt et terras turbine perflant.
Incubuere mari totumque a sedibus imis
una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis
Africus, et uastos uolunt ad litora fluctus.
Insequitur clamorque uirum stridorque rudentum;
eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra;
intonuere poli et crebris micat aether
praesentemque uiris intentant omnia mortem.(106)

Por fin, Neptuno increpa a los vientos y reclama el gobierno del mar.

Sic ait, et dicto citius tumida aequora placat
collectasque fugat nubes solemque reducit.(107)

9.-EL AMOR DE LOS HEROES.

En el libro IV de la Eneida tenemos una sucesión de 705 versos en los que Virgilio expone los ardorosos y

---

(105) H. H. B., X, Fol. 54 vº, estrs. 1057, 1058 y fol. 55 rº, estrs. 1065 y 1067.

(106) Eneida, I, 81-91.

(107) Eneida, X, 142-143.

tragicos amores de Dido y Eneas. Este libro le sirve a A. Alonso para planificar la estructura básica del encuentro amoroso entre Bernardo y Gociana, reina de Islandia. Digo estructura básica porque hay muchos elementos en esta unión amorosa que son originales de Alonso y ótros los toma del Orlando furioso de Ludovico Ariosto(108).

En este libro de la Eneida encontramos lo siguientes aspectos, que expongo en sintesis muy reducida:

-Enamoramiento de Dido y Eneas.

-Dido es pretendida por reyes africanos, vecinos a Cartago.

-Salen Dido y Eeneas de caceria.

-Una tormenta los obliga a refugiarse en una cueva, donde se consuma el himeneo.

-Eneas abandona a Dido, que, desesperada, se suicida.

Todos estos aspectos los encontramos en A. Alonso, en el tratamiento de los amores de Gociana y Bernardo del Carpio; sin el epilogo del suicidio real de Gociana, pero con la vivencia por parte de ella de una muerte ética o angustia mortal, mientras contempla, desde lo alto de una

---

(108) Véase Maxime Chevalier, "L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux.", Institut D'Etudes Iberiques et Ibero-Americaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pág. 99. Todo lo cual necesitamos complementarlo con lo que dice sobre el retrato literario de Gociana, hecho por A. Alonso, Esther Lacadena, Nacionalismo y alegoria en la épica española del XVI: La Angélica de Barahona de Soto, Universidad de Zaragoza, 1980, pags. 214-218.

torre, la nave que se lleva a Bernardo. Sólo le falta el impulso final de lanzarse al vacio, como Melibea en la Celestina, al ver que ha perdido a Calisto; o precipitarse a la pira ardiente, como Dido, al perder de vista a Eneas. Y todo ello lo encontramos en el canto XII de la H. H. B., con la alusión a los pretendientes de Gociana en el canto II(109), el enamoramiento en el canto XI y el epilogo de la angustia mortal de Gociana en el canto XV.

-Enamoramiento de Gociana y Bernardo (canto XI).

-Gociana es pretendida por los reyes nórdicos, vecinos a Islandia.

-Salen Gociana y Bernardo de romeria a una isla.

-Gociana es arrebatada al interior de una cueva encantada. Bernardo entra a rescatarla y allí consuman el himeneo.

-Bernardo tiene que dejar a Gociana, que, desesperada, se lamenta en angustia mortal.

Veamos parte de los textos:

-Enamoramiento de Dido y Eneas.

At reginam graui iamdudum suacia cura
uulnus alit uenis et caeco carpitur igni.
Multa uiri virtus animo multusque recursat
gentis honos; haerent infixi pectore ulnus
uerbaque nec placidam membris dat cura quietem.(110)

---

(109) Se trata de tres reyes nórdicos: el rey de Noruega; el rey de Suevia, Polidoro, y el rey de Gocia, Nicanor. Cfr. H.H.B., II, fols. 7 rº - 8 vº, 113-151.

(110) Eneida, IV, 1-5.

-Enamoramiento de Gociana y Bernardo.

Pero no imgineys que en ygual grado
No llegase à la reyna venturosa
Amor dentro en el pecho delicado,
con saeta dorada y amorosa.
Que por mill partes fundamento ha hallado
Para lançar su flecha ponçóñosa,
Y herirla de llaga tan esquiua,
Que del nueuo amador la haga cautiua.(111)

-Dido es pretendida por los reyes vecinos.

Esto: aegram nulli quondam flexere mariti,
non Libyae, non ante Tyro; despectus Iarbas
ductoresque alii, quos Africa terra triumphis
diues alit: placitone etiam pugnabis amori?

-Gociana es pretendida por los reyes vecinos.

Esta es Ulania bella,que aunque auia
Tenido tiempo de en la corte verse,
Por aguardar la usada compañia.
Forçado fue en Constancia deternerse.
Digo de los tres reyes, que à porfia,
De Islandia en Francia vienen a perderse:
Que por ser de una dama derribados,
Un año andar juraron desarmados.(112)

El uno es de rey de Gocia, que se llama
Por nombre Nicanor: y el compañero
Es rey de la Suecia, a quien mi ama
Echo de si, por verle cruel y fiero.
Y assi era verdad cuanto la dama
Dize del uno y otro cauallero:
Porque estos son los reyes que ella auia
Hasta Francia traydo en compañia.(113)

-Salen Dido y Eneas de cacería.

It portis iubare exorto delecta iuuentus,
retia rara, plagae, lato uenabula ferro,
Massylique ruunt equites et odora canum uis.

---

(111) H, H, B., XI, fol. 61 rº, 1185.

(112) H. H. B., I, fol. 3 rº, 44.

(113) H. H. B., II, fol. 7 vº, 127.

Reginam thalamo conctantem ad limina primi
Poenorum expectant, ostroque insignis et auro
stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit.(114)

-Salen Gociana y Bernardo de romeria.

Lo qual hecho, y el campo assegurando,
Metida en una nueva competencia,
Consigo otro negocio esta tratando,
Donde mostrar Amor su gran potencia,
Como en seguras barcas nauegando,
Al punto que la Delfica presencia
Se muestre, vayan luego à una morada,
Que estaua de la tierra algo apartada.(115)

-La tormenta obliga a Dido y a Eneas a refugiarse en la misma cueva y alli consuman su himeneo.

Interea magno misceri murmure caelum
incipit, insequitur commixta grandine nimbus,
et Tyrii comites passim et Troiana iuuentus
Dardaniusque nepos Veneris diuersa per agros
tecta metu petiere; ruunt de montibus amnes.
Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. Prime et tellus et pronuba Iuno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubiis summoque ululurunt uertice Nymphae.(116)

-Gociana es arrebatada al interior de una cueva encantada. Bernardo entra a rescatarla y alli se consuma el himeneo.

De una profunda cueua, que cortada
En dura peña estaua, parescia
Salir la llama biva y encantada,
En la qual nadie entrar se presumia.
Pus siendo toda gente assegurada,
Mirando el brauo fuego como ardía,
Una estatua paresce, que lançando
Rayos venia tambien de quando en quando.

---

(114) Eneida, IV, 130-135.

(115) H. H. B., XI, fol. 62 rº, 1203.

(116) Eneida, IV, 160-168.

Un carbunco, ó un gran fuego encendido
Se muestra cada un ojo: y como fuera
De la llama infernal ouo salido,
Hazia la reyna fue, que tal no espera:
Y sin que resistir aya podido
Nadie, al cruel furor de aquella fiera,
Por el braço la prende, y por el pecho,
Y en el fuego la mete a su despecho.

La reyna que llevar se vido presa
La via de aquel gran horno fulminante,
Con dolorosa voz a toda priessa
Comiença à convocar su nuevo amante.
Al qual ya le paresce aquella empresa
Ser la mayor que hara, ni ha hecho ante,
Si libra à la que en llanto lastimero
Diziendo va, Acorredme cauallero.

Entiende bien la dama las razones
Del fuerte (aunque no ya) sino penado:
Y como son comunes las passiones,
Tambien trata del fin tan desseado.
Y assi en conformidad de coraçones
El matrimonio ha sido celebrado,
Aunque la castidad lo defendia,
Porque su integridad libre queria.(117)

-Honestidad pretendida:

Coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.(118)

El matrimonio ha sido celebrado,
Aunque la castidad lo defendia
porque su integridad libre queria.(119)

-Eneas abandona a Dido, que, desesperada, se suicida.

...interiora domus irrumpit limina et altos
Conscendit furibunda rogos ensemque recludit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.
(...)
Ergo Irias croceis per caelum roscida pennis
mille trahens uarios adverso sole colores
deuolat et supra caput astitit. 'Hunc ego Diti

---

(117) H. H. B., XII, Fol. 64 rΩ y vΩ, Estrs. 1241, 1243, 1244 y 1253.

(118) Eneida, IV, 172.

(119) H.H.B., XII, fol. 64 vΩ, 1253, vv.6Ω-8Ω.

sacrum iussa fero teque esto corpore soluo':
Sic ait et dextra crinem secat, omnis et una
dilapsus calor atque in uentos vita recessit.(120)

-Bernardo tiene que dejar a Gociana, la cual, desesperada, se lamenta en angustia mortal.

A la tercera guarda el gran piloto,
Teniendo en popa fresca tramontana,
Sin que en el puerto hagan alboroto,
Dexan la fatigada Gociana.
La qual, a penas ya por el remoto
Camino Apolo sigue tras la hermana,
Que afligida y cansada, visto el dia
En una torre alta se subia.

(...)

Assi estuuo hasta tanto que perdida
De vista tuuo ya la hinchada vela,
Donde robada va su dulce vida,
Que paresce que mas que viento buela.
Y tanto de se mesma aborrescida,
Que ymagina el biuir la dulce tela
Qual Atropos cortar, los claros vientos
Haziendo resonar con sus lamentos.(121)

10.-TREGUA EN LA GUERRA.

En la batalla de Paris se hace una tregua de paz entre Radagaso y Carlomagno para incinerar y sepultar a los muertos.

Los exercitos brauos han estado
Parte del mesmo dia con este intento
Mas viendo Carlos como el arriscado
Enemigo no haze mudamiento,
Porque a los cuerpos muertos les sea dado
Diferente lugar del que el sangriento
Campo les da, y entren en la tierra,
Pide por unos dias cesse la guerra.

---

(120) Eneida, IV, 645-647 y 700-745.

(121) H. H. B., XV, fol. 76 vº, 1492 y fol. 77 rº, 1499.

(...)

Los moros muertos en la cruda guerra
Al fuego van, segun su inorme viança.
La antigua y piadosa madre tierra
A los fieles cubrio, y les dio holgança.
Grande tumulto hay dentro en la tierra,
Sentimiento, dolor , grande mudança,
pues todo era lamentos y alaridos,
Por los hermanos, padres y maridos.(122)

-En la Eneida se pide una tregua entre el rey Latino y Eneas para sepultar e incinerar a los muertos.

Bis senos pepigere dies, et pace sequestra
per silvas Teucri mixtique impune Latini
errauere iugis.
(...)
Nec minus et miseri diuersa in parte Latini
innumeras struxere pyras, et corpora partim
multa uirum terrae infodiunt, auectaque partim
finitimos tollunt in agros urbique remittunt.(123)

11.-OFENSA POR EL JUICIO DE PARIS.

En el palacio encantado de cristal donde penan eternamente Angélica y Medoro, Marfisa es ofendida por Paris, y Bernardo se enfada por el juicio del pastor, que prefiere a Angélica frente a Marfisa.

Como Bernardo vido de tal suerte
Juzgar el caso al gran pastor Ideo,
En tal furor se enciende graue y fuerte,
Que de yra estaba hecho otro Tifeo.
Diziendo, Morir pueda cruda muerte
Quien consintiere un mal tan torpe y feo,
Y que el lo contradize a todo el mundo,

---

(122) H. H. B., XXII, fol. 109 rº, 2128 y 2131.

(123) Eneida, XI, 133-135 y 203-206.

Y aun a los infernales del profundo.(124)

En la Eneida, Juno recuerda el juicio de Paris y la injuria que le hizo al elegir a Venus como superior en hermosura a ella.

...manet alta mente repostum
iudicium Paridis spretaeque iniuria formae
et genus inuisum et rapti Ganimedis honores:(125)

12.-TRISTEZA DEL REY ANCIANO FRENTE A LA GUERRA.

Ya hacia el final del poema, en el canto XXX, Carlomagno está triste: Quiere evitar la guerra con España, pero lo incita a ella Roldán.

Alli vieras al moço vagabundo
con aquel gran pregon regozijarse:
Pero con un dolor triste y profundo
Al viejo que es mas triste fatigarse:
Porque sabe mayor mal en el mundo
Que el de la guerra no poder hallarse,
Pues que la libertad queda perdida,
El ser, la quietud, y dulce vida.(126)

Con toda probabilidad, A. Alonso establece un paralelismo entre el rey Latino, anciano también hacia el final de la Eneida, y Carlomagno; y entre Roldán y Turno. En el Libro XI, el Rey Latino no quiere la guerra con los Troyanos y se entristece; pero lo incita a ella Turno.

...Nihil omnibus actum

---

(124) H. H. B., XXVI, fol. 135 vº, 2650.

(125) Eneida, I, 26-28.

(126) H.H.B., XXX, fol. 163 vº, 3199.

tantorum impensis operum, nil dona neque aurum
nec magnas ualuisse preces, alia arma Latinis
quaerenda, aut pacem Troiano ab rege petendum.
Deficit engenti luctu rex ipse Latinus
fatalem Aenean manifesto numine ferri
admonet ira deum tumulique ante ora recentes.(127)

13.-MUERTE DEL PADRE Y DEL HIJO.

Bernardo mata a Ugero y a su hijo Dudón: En la batalla de Roncesvalles Bernardo hiere a Ugero en la ingle. Su hijo Dudón quiere vengar la herida de su padre, se enfrenta a Bernardo y éste lo parte con la espada desde la cabeza a las entrañas. Mientras Ugero cura su herida, conoce la muerte de su hijo Dudón. Increpa al cielo y a Fortuna, se mesa las barbas y se enfrenta a Bernardo, quien le secciona el cuello con la espada. (H.H.B., XXXII, fol. 172 vº, 3378 - fol. 173 rº, 3391).

Entre los que mayor molestia han dado,
Y mas dañar pretenden al guerrero,
Como en su acoameter ha demostrado,
Es el valiente paladin Ugero.
Mas una vez que un golpe ha descargado
No pudo retirarse tan ligero,
Que Balisarda en el salir a fuera,
Con gran presteza no le alcance y hiera.

Encima el fuerte muslo derribada,
La malla le falso y gruessa loriga,
Haziendo por la carne honda entrada,
Y que la sangre al hierro luego siga.
Viendo pues el marques la arma encantada
Assi violada, sin saber que diga
Se sale afuera del estrecho medio,
Por dar a su herida algun remedio.

(...)

---

(127) Eneida, XI, 227-233.

Como esto oyo con doloroso duelo
Messando de sus baruas y plañendo,
Las manos leuantadas para el cielo
Con sangrientas palabras va diziendo,
O mi hijo Dudon, o mi consuelo,
Moriste tu, yo bivo, aunque muriendo:
Ya yo sin ti no soy, ya prepararme
Puedo al morir, pues no hay sin ti ayudarme.

(...)

De un golpe le ha cortado yelmo y cuello:

Cayo, con el furor de la excessiua,
Fuerça, la gran cabeça, el tronco echando
Por mil venas la sangre illustre biua,
El verde campo en roxo colorando...(128)

Eneas mata a Mecencio y a su hijo Lauso: En la guerra contra los troyanos, al faltar Turno, Mecencio toma el mando del ejercito latino hasta que es herido por Eneas en la ingle. Su hijo Lauso quiere vengar la herida de su padre, se enfrenta a Eneas y este lo atraviesa con la espada. Mientras Mecencio lava su herida en el rio, le traen muerto a su hijo Lauso. Mecencio se conduele, mancha con tierra sus barbas, habla a su caballo Rebo y se enfrenta a Eneas, quien mata a caballo y caballero. (Eneida, X, 766-908).

...talis se uastis infert Mezentius armis.
Huic contra Aeneas speculatus inj agmine longo
obuis ire parat. Manet imperterritus ille...
(...)
Tum pius Aeneas hastam iacit; illa per orbem
aere cauum triplici, per linea terga tribusque
tranxit intextum tauris opus, imaque sedit
inguine, sed uiris haud pertulit...

---

(128) H. H. B., XXXII, fol. 172 vº, 3378 y 3380; fol. 173 rº, 3385 y 3390 - 3391.

(...)
At Lausum socii exanimem super arma ferebant
flentes, ingentem atque ingenti uulnere uictum.
Agnouit lenge gemitum praesaga mali mens.
Canitiem multo deformat puluere et ambas
ad caelum tendit palmas et corpore inhaetet.
'Tantane me tenuit uiuendi, nate, uoluptas,
ut pro me hostili paterer succedere dextrae,
quem genui? Tuane haec genitor per uulnera servor
morte tua vivens? Heu, nunc misero mihi demum
exitium infelix, nunc alte uulnus adactum!
(...)
Haec loquitur, iuguloque haud inscius accipit ensem
undantique animam diffundit in arma cruore.(129)

14.-MONÓLOGO EMOTIVO CON EL CABALLO.

Roldán, antes de morir en Roncesvalles en la lucha con Bernardo, habla a su caballo Briador y lo personifica en un monólogo conmovedor. Aquí Roldán es el trasunto de Mecencio, que, en la Eneida, dialoga, en los mismos términos y circunstancias parecidas, con su caballo Rebo.

Ya, Briador, mucho tiempo emos biuido:
(Si humana cosa tiempo alguno dura)
Y si no llega aquel en que vencido
A Bernaldo me entregue la ventura:
Mas si fortuna niega este partido,
Auras junto conmigo muerte dura,
Porque no creo que no te sea importuno
Faltando yo, seruir à otro ninguno.(130)

En la Eneida este monólogo lo mantiene Mecencio con su caballo Rebo antes de enfrentarse con Eneas y morir.

...Adloquitur maerentem et talibus infit:
'Rhaebe, diu, res si que diu mortalibus ulla est,
uiximus. Aut hodie victor spolia illa cruenti
et caput Aeneae referes Lausique dolorum

---

(129) Eneida, X, 768-770; 783-786; 841-850 y 907-908.

(130) H. H. B., XXXII, fol. 175 rº, 3427.

ultor eris mecum, aut aperit si nulla uiam uis,
occumbes parite; neque enim, fortissime, credo,
iussa aliena pati et dominos dignabere
Teucros.'(131)

15.-FINAL DE LA OBRA.

En la Historia de las hazañas de Bernardo:

-Luchan a muerte Bernardo y Roldán.

-Bernardo tiene derrotado a Roldán.

-Bernardo recuerda al mozo castellano Bermúdez, muerto por Roldán, e invocandolo, clava la espada en la frente de Roldán, que muere.

Pues mientras en tal duda detenido
Esta, clavada en el siempre la vista,
Como quien ya le tiene por rendido,
Sin que haya cosa alguna que resista.
El hado contra el conde encruelescido,
Que ya quiere acabar con la conquista,
Y a Bernardo tal gloria le promete,
En el suelo le muestra un gallardete.

Era una vandereta que traya
Asida y puesta al hierro de la lança,
Que el paje de Bermudez dado auia,
El qual pedir parece cruel vengança:
Y assi ayrado le dize, Esto te embia
El alma de Bermudez, que te alcança
En la mal vista España: y por la frente
Metio la espada al paladin valiente.

Del golpe tan estraño quedo en tierra,
La sangre con la vida derramando,
Aquel por quien temblaua el mundo en guerra.
Aquel tan celebrado y brauo Orlando:
Y libre en quien tal bien y honra se encierra,
Cuya inmortal memoria esta gozando
Del triunfo y victoria esclarecida,
Con que la ilustre España le combida.(132)

---

(131) Eneida, X, 860-866.

(132) H. H. B., XXXII, fol. 177 vº, 3479-3481.

Final de la Eneida:

- Luchan a muerte Eneas y Turno.

- Eneas tiene derrotado a Turno.

- Eneas recuerda al joven Palante, muerto por Turno, e invocándolo, hunde la espada en el pecho de Turno, que muere.

> ...'Tune hinc spoliis indute meorum
> eripiare mihi? Pallas te hoc uulnere, Pallas
> immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'
> Hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit
> feruidus; ast illi soluuntur frigore membra
> uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.(133)

La variante de este final de hundir Bernardo la espada en la frente de Roldán en lugar de en el pecho, como hace Eneas, la toma A. Alonso del final del Orlando Furioso de Ludovico Ariosto. En la lucha a muerte entre Rugero y Rodamonte, aquél termina con la vida de Rodamonte hundiéndole el puñal en la frente varias veces.

> E due e tre volte ne l'orribil fronte
> (Alzando piú ch'alzar si possa el braccio)
> Il ferro del pugnal a Rodomonte
> Tutto nascose, e si levo d'impaccio:...(134)

Todo lo cual nos indica que una gran fuente para la composición del poema de A. Alonso fue la Eneida del poeta latino Virgilio; aunque el modelo más inmediato en el tiempo y la moda literaria de la época sea el Orlando Furioso de Ludovico Ariosto.

---

(133) Eneida, XII, 947-952.

(134) Ludovico Ariosto, op. cit., XLVI, 140, vv. 1-4.-

# TABLA DE CORRESPONDENCIAS ENTRE

## A. ALONSO Y VIRGILIO

| H. H. B. | Eneida |
|---|---|
| 1.-I, fol.1 rº, 1. | Libro I, 1. |
| 2.-I, fol.1 vº, 10 y 11. | " I, 703-719. |
| 3.-VI, fol.28 rº, 529. | " VI, 98-100. |
| 4.-VI, fol.28 vº, 544. | " VIII, 630-634. |
| 5.-VI, fol.29 vº, 563-565 | " VI, 854-859. |
| 6.-VII, fol. 35 vº, 681. | " IX, 473-502. |
| 7.-IX, fol.43 vº 44 rº, 840-846. | " X, 636-688. |
| 8.-X, fol. 54rº1057 y 55 rº 1067. | " I,80-91 y 142-143. |
| 9.-XI, fol.61 rº 1185. | " IV,1-705 (Todo). |
| II, fol.7 vº, 125-126. | " " |
| XI, fol.62 vº, 12o3. | " " |
| XII, fol. 62 vº, 1214. | " " |
| XII, fol.64 rº y vº 1241,43,44. | " " |
| XV, fol.76 vº 1492. | " " |
| XV, 77 rº, 1499. | " " |
| 10.-XXII, fol.109 rº 2128. | " XI, 133-135. |
| 11.-XXVI, fol. 135 vº, 2650. | " I, 26-28. |
| 12.-XXX, fol.163 vº, 3169. | " XI, 231-233. |
| 13.-XXXII, fol.172 vº 3378 y 3380. | |
| XXXII, fol.173 rº, 3390-91. | " X, 776-908. |
| 14.-XXXII, fol.175 rº, 3427. | " X, 860-866. |
| 15.-XXXII, fol.177 vº 3479-3481. | " XII,948-952. |

### 1.2.2.-AGUSTÍN ALONSO Y MATTEO MARIA BOIARDO

Tampoco faltan conexiones entre Alonso y el Orlando innamorato de Boiardo (1483 y 1495)(135). Este, después de decir que va a cantar las hazañas de Orlando, enamorado por primera vez, comienza con la convocatoria de Carlomagno a todos los príncipes cristianos para la celebración de un torneo con motivo de la fiesta cristiana de la Pascua de Pentecostés -"pasqua rosata"-. Mientras, Gradasso, rey de Sericana, prepara una expedición contra Francia para ir a París a apoderarse de Durindana y de Bayardo.

La convocatoria de Carlomagno se ve turbada por la belleza de Angélica, que se presenta de improviso, escoltada por cuatro gigantes grandísimos y fieros, y acompañada por su hermano Argalía.

> Ai signori e cavalieri cortesi adunati il poeta cantera le gesta nuove di un Orlando per la prima volta innamorato. Mentre Gradasso, re di Sericana, per impadronirsi di Durindana e Baiardo sta preparando una spedizione verso la Francia, a Parigi, alla corte di Carlo Magno, gran quantità di cavalieri cristiani e pagani si è radunata per partecipare alla giostra annuale de la "pasqua rosata". Tra costoro, sorpresi e conquistati d'un colpo, si presenta improvvisamente la bellissima Angelica, figlia

---

(135) El Orlando Innamorato de Matteo M. Boiardo está dedicado a la familia de Ercole I y a la ciudad de Ferrara. Se publica en tres libros: Los dos primeros en 1483. El tercero se publica en Venecia en 1495. Se editan allí los tres juntos en este mismo año y después, también en Venecia, en el año 1506. Son en total 69 cantos. Véase nota 71, pág. 50 de este apartado.

> di Galafronte re di Catai, scotarta da "quattro giganti grandissimi e fieri" e dal fratello Argalia. Angelica sfida i maggiori paladini della corte imperiale a misurarsi appunto col fratello, col patto che se a soccombere seranno i guerrieri affrontati, essi diventeranno prigioneri suoi e di Argalia; "ma chi potesse Uberto [cioe Argalia] scavalcare, / colui guadagni la persona mia." Fatta l'estrazione a sorte, si presentano per primi, e subito vengono abbattuti, Malagise e Astolfo. Ferraguto invece, terzo a sostenere la tenzone, pur sconfitto, non accetta il responso delle armi.(136)

También A. Alonso comienza con las dos dimensiones de celebración festiva en la corte de Carlomagno y de preparación de una expedición contra Francia por Radagaso, rey de Sericana. Después de la protasis introductoria, donde nos dice que va a cantar las hazañas de Bernardo del Carpio, comienza con la celebración festiva del triunfo de Rugero sobre Rodamonte(137): música, saraos, convites y amor. Mientras, hay una convocatoria de guerra en el campo pagano: Radagaso, hijo de Gradaso y rey de Sericana, convoca a todos lo reyes del Levante para ir contra el cristianismo y Carlomagno, en venganza de la muerte de su padre, Gradaso, asesinado por Roldán a traición, según la versión sarracena(138).

---

(136) Utilizo el Orlando innamorato de Matteo Maria Boiardo, a cura di Giuseppe Anceschi, Milano, Aldo Garzanti Editore, 1 edizione, 1978. 2 vols. Este fragmento corresponde al Sumario del Canto primo del Libro primo, pág. 3.

(137) H.H.B., I, fol.1 rº - 3 rº, 3-41.

(138) H.H.B., I, Fol. 4 rº -5 vº, 5 rº, 56-86.

También Angélica perturba la unidad de los príncipes paganos: Sacripante, Lidamarte y Agrimarte no se han vinculado a la convocatoria de Radagaso por causa de Angélica. En el Canto XVII de la H.H.B., depondran sus diferencias y se unirán en París a Radagaso, en un paralelismo intencionado de estructura de eco(139), con la unión de Reinaldo, Marfisa, Ricardeto y Bernardo, que, en el canto XVI, también olvidarán sus diferencias y se unirán para ir a París y ayudar a Carlomagno(140).

Los amores de Flordespina y Bradamante, que retomará Ludovico Ariosto en el Orlando Furioso, progresaran deshaciendo equívocos y generando el amor entre Flordespina y Ricardeto. Agustín Alonso trata los amores entre Flordespina y Ricardeto para llevarlos al matrimonio, después del bautismo de Flordespina(141) en la corte parisina de Carlomagno(142).

También es una conexión con Boiardo la aparición en la Historia de las hazañas de Bernardo de los personajes Gino y Ginamo de Maganza, sobrinos de Galalón, que serán los crueles y traidores asesinos de Rugero en el Canto XV

---

(139) Sigo la terminología de Leo Pollmann en su obra La épica en las literaturas románicas, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 48.

(140) H.H.B., cantos XVI y XVII.

(141) Hija del rey moro Marsilio y amiga de Bradamante, hermana gemela de Ricardeto.

(142) H.H.B., canto XXVII, fol. 144 vº - 145 rº, 2830 - 2833.

de nuestro poema(143). Evidentemente Galalón es Ganelón, el traidor del ciclo carolingio, enemigo de Roldán en la Chançon de Roland y engañador de Carlomagno en los Cinque Canti de Ariosto. Pero enlaza con Boyardo porque éste quiere "superar la ignominiosa genealogía de los Este, que difundió, entre otros, Giovanni di Non, haciéndolos descender del traidor Gano de Maganza, y contra la que, en registro clásico, había reaccionado Tito Vespasiano Strozzi."(144)

En el Innamorato se supera esta ignominia haciendo a Ercole I descendiente del héroe troyano Héctor, a través de Rugero.

Si tenemos en cuenta la herencia y continuidad de Boiardo en Ariosto, espejo y Guía de Agustín Alonso, la influencia indirecta de Boiardo sobre la H.H.B. se incrementa hasta límites más amplios.

### 1.2.3.-LAS HAZAÑAS DE BERNARDO Y EL ORLANDO FURIOSO

La vinculación de A. Alonso y el Orlando Fusioso es mucho más directa, intensa y patente que la del Innamorato. Expresamente lo manifiesta A. Alonso en el

---

(143) H.H.B., XV, fol. 78 vº- 79 vº, 1523-1552.

(144) José Lara Garrido, Las lágrimas de Angélica, ed. cit., Introducción, pág. 25.

sumario del canto I, antes del arranque de los versos de la obra.

> "Sumario del Canto Primero. En el qual se prosiguen las historias de Ariosto, despues de la muerte de Rodamonte: y primeramente de como llega Ulania a la corte con el escudo de oro que trae de Islandia en compañia de tres reyes."(145)

En el comienzo de la narración de la H.H.B., se da el cumplimiento de lo que se anuncia en el sumario. Las dos primeras estrofas del poema son la prótasis, el prologo de la epopeya de Bernardo, al estilo virgiliano de la Eneida. Y en la tercera estrofa se da la conexión exacta con el final del Orlando Furioso:

> Despues que el rey de Sarza Rodamonte,
> Que al mundo fue tan fiero y tan temido,
> Passo la negra barca de Caronte,
> Dexando atras las aguas del olvido,
> Y las de aquel ardiente Flegetonte,
> Donde guerra a las Furias ha mouido:
> Ruger con grande gozo, y gloria estraña,
> Quedo por vencedor en la campaña.(146)

Veremos mas clara la conexión si leemos el final del Orlando Furioso:

> E due e tre volte ne l'orribil fronte
> (Alzando più ch'alzar si possa il braccio)
> Il ferro del pugnal a Rodomonte
> Tutto nascose, e si levò d'impaccio:
> Alle aqualide ripe d'Acheronte,
> Sciolta dal corpo più fredo che giaccio,
> Bestemmiando fuggí l'alma adegnosa
> Che fu si altiera al mondo e si orgogliosa.
> (147)

---

(145) H.H.B., Sumario del Canto I, fol.1 rº.

(146) H.H.B., I, fol.1 rº, 3.

(147) Orlando Furioso, XLVI, 140.

Pero la relación con Ludovico Ariosto por parte de la Historia de las hazañas de Bernardo no se reduce solo a la continuación después del desenlace del duelo entre Rugero y Rodamonte, sino que hay muchísimas más, como corresponde a la relación entre una obra resultado y aquella que se elige como orientación o modelo. Bien es cierto que la semajanza no es tanta en A. Alonso como en otras obras de épica del Renacimiento, en las que encontramos casi copias literales de L. Ariosto, como en Espinosa y Garrido de Villena(148). Así, en este mismo canto I, en la estrofa 43, aparece "una dama hermosa y agraciada" que trae un rico escudo de oro. La identidad de esta dama la encontramos en la estrofa siguiente:

> Esta es Vlania bella, que aunque auia
> Tenido tiempo de en la corte verse,
> Por aguardar la usada compañia,
> Forçado fue en Constancia detenerse.
> Digo de los tres reyes, que à porfia,
> De Islandia en Francia vienen a perderse:
> que por ser de una dama derribados,
> Vn año andar juraron desarmados.(149)

Ulania, mensajera de la reina Gociana de Islandia, aparece con su escudo de oro y los tres reyes nórdicos en el Orlando Furioso, Canto XXXII, 51 y ss.

> Altri Perduta, altri ha nomata Islanda

---

(148) "Agustin Alonso n'a pas commis l'erreur d'Espinosa et de Garrido, qui donnaient de façon mécanique au Léonais la place attribuée par l'Arioste à Roland et en faisaient ainsi, contrairement aux intentions qu'ils affichaient, un personage de second plan." (Maxime Chevalier, L'Arioste en Espagne, pág. 197)

(149) H.H.B., I, fol. 3 rº, 44.

L'isola, donde la regina d'essa,
Di beltà sopra ogni beltà miranda,
Dal ciel non mai, se non a lei concessa,
Lo scudo che vedete, a Carlo manda;
Ma ben con patto e condizione espressa,
Ch'al miglior cavalier lo dia, secondo
Il suo parer, ch'oggi si trovi al mondo.(150)

La culminación de esta historia es forjada en el yunque de A. Alonso, que hara conquistar este escudo a Bernardo del Carpio; y, con esta hazaña, quedara como vencedor absoluto de los caballeros aspirantes a la posesión del escudo y al matrimonio con la reina de Islandia(151).

Astolfo es un personaje que aparece en los dos libros, y antes ya aparecia en Boiardo. El mismo protagonista del viaje a la luna con el hipogrifo(152) viajará, desde Paris, a la corte de Alfonso el Casto, en Salamanca, y, al atravesar la peninsula desde El Pirineo, ira recordando las profecias de su estancia en la luna y las asociará con las diferentes regiones españolas que va recorriendo(153).

Marfisa, en Agustin Alonso, lucha contra el hombre que ama, Guidón, sin haberlo reconocido; como Bradamante, en Ariosto(154).

---

(150) Orlando Furioso, XXXII, 52.

(151) H.H.B., Canto II.

(152) Orlando Furioso, canto XXXIV.

(153) H.H.B., XXXIV, fol.148 vº, 2902.

(154) Cfr. Maxime Chevalier, op. cit., pág. 118.

Como la dama le ha reconoscido,
Y vee que aquel es cierto el fiel amante
Que ella dentro en su alma trae esculpido,
Y por quien anda en sí tan inconstante,
En tanto grado altera su sentido,
Mudada de color y de semblante,
Que con la mano se le cae la espada,
De aquel espiritu bello arrebatada.(155)

Muchos más son los aspectos de inspiración ariostesca. La batalla de París, que en ambos libros ocupa varios cantos, es protagonizada por los mismos caballeros y personajes importantes: Ferragut, Rugero, Marfisa, Bradamante, Reinaldo, Astolfo, Ricardeto y el personaje central de Ariosto, Orlando (Roldán), que en Agustín Alonso es suplantado por Bernardo del Carpio como protagonista principal. Pero Roldán sigue siendo en la H.H.B. uno de los personajes más relevantes del poema a lo largo de todos los cantos, hasta el último, el XXXII, en el que Bernardo lo derrota y termina con él en la batalla de Roncesvalles.

La inspiración ariostesca de A. Alonso llega incluso a una identificación idelógica en aspectos tan interesantes como son el aprecio o el rechazo de la mujer: El antifeminismo que se patentiza en el poema español en forma de adagio, máxima o sentencia, lo encontramos más arraigado en el Furioso.

Triste quien en mugeres se confia,
peores en sus hechos que tiranos.(156)

---

(155) H.H.B., VII, fol. 33 vº, 636-637.

(156) H.H.B., IV, fol. 19 vº, 365.

El caso de Sylvana, torturadora de su marido Helífero, lo confirma.

Cuando habla del amor, dice que es el más fiero de los enemigos del guerrero:

> Que no es como de burlas aquel juego,
> Pues acomete al alma, de manera
> Que no se vio jamas fuerte guerrero
> contra enemigo suyo ser mas fiero.(157)

Todo esto lo encontramos en el Orlando Furioso en forma de diatriba contra las mujeres, en el canto V: "¡Que ir puedan todas como la niebla al viento!"(158)

> E gli vieto, che con la propia mano
> Non si passasse en quel furore il petto;
> S'era piú tardo o poco piú lontano,
> Non giugnea a tempo, e non faceva effetto:
> 'Ah misero fratel fratello insano
> (Gridó) perc'hai perduto l'inteletto?
> Ch'una femina a morte trar ti debbia;
> Ch'ir possan tutte come al viento nebbia!(159)

Y en el canto XXVIII, cargado de ironía, el posadero cuenta la anecdota sobre la infedilidad de todas las mujeres, a pesar de que el narrador advierte en el

---

(157) H.H.B., XII, fol. 62 rº, 1205, 5º-8º.

(158) Es la traducción de Jerónimo de Urrea del último verso del canto V, 53, en Ludovico Ariosto, Orlando Furioso, Introducción de Pere Gimferrer, Edición y notas de Francisco José Alcántara, Traducción de Jerónimo de Urrea, Barcelona, Planeta, 1988, canto IV, 53, pág. 56. El desajuste del número de capitulo se debe a que Jerónimo Jiménez de Urrea fusionó en su traducción, de 1549, los cantos II y III, eliminando una larga profecía de Melisa sobre la familia de Este, del canto II.

(159) Orlando Furioso, V, 53.

exordio que no se preste oidos a la historia del posadero en desprecio del bello sexo.

> Lasciate questo canto, che senza esso
> Può star l'istoria, e non sarà men chiara;
> Mettendelo Turpino, anch'io lo messo,
> Non per malivolenzia né per gara:
> (...)
> La cortina levo senza far motto,
> E vide quel que men veder credea;
> Che la sua casta e fedel moglie, sotto
> La coltre en braccio a un giovene giacea:...(160)

Todos los ataques de A. Alonso al protestantismo, especialmente expresos en el canto XVI, en los grabados de la fuente encantada de Espira, hecha por Merlín, donde Bernardo conquista el yelmo de oro, los toma del canto XXVI del Orlando Furioso. Allí se elogia a Francisco I de Francia por encima de cualquier otro rey o emperador por ser el paladín de la lucha contra el protestantismo. Agustín Alonso elogia al Emperador Carlos V y no a Francisco I; pero, en el tratamiento de este tema contrarreformista, aparecen en A. Alonso los aspectos fundamentales tratados en el canto XXVI por Ludovico Ariosto: La Fuente de Merlín, la alusion a papas y cardenales y a la silla de Pedro en Roma, la serpiente Pitón -la bestia cruel del protestantismo.

Los guerreros que aparecen en el poema de Alonso estan tomados del Orlando Furioso, pero incluye entre ellos a Bernardo, por encima de todos, e inventa algunos otros para sustituir a los que mueren en el poema de

---

(160) Orlando Furioso, XXVIII, 2, 1º-4º y 21, 1º-4º.

Ariosto. A. Alonso los resucita con otro nombre y les hace asumir el papel de los desaparecidos en el Ariosto: Son Radagaso por Gradaso y Goliambrot por Rodamonte.

Igual que L. Ariosto, nos muestra a Bayardo, montado por Bernardo, que no da un paso en contra de su dueño Reinaldo.

> Porque el cauallo brauo, que tenia
> (Como oystes ya dezir) entendimiento,
> Al punto que à su dueño conoscia,
> Hazer contra el no quiso mouimiento:
> Ni tiene de la espuela (que heria
> Sin piedad ninguna) sentimiento:
> Mas todo era corcobos, y empinarse,
> Tanto que huuo Bernaldo de apearse.(161)

El final del Orlando Furioso y el final de la Historia de las hazañas de Bernardo también tienen su semajanza ya expresada por asociación en el análisis de las relaciones de nuestro poema con la Eneida. El Furioso termina con la lucha a muerte de Rugero contra Rodamonte, con victoria del primero, que representa el triunfo del cristianismo sobre el paganismo(162). El Bernardo de A. Alonso termina con la lucha a muerte entre Bernardo del Carpio y Roldán. La victoria de Bernardo representa el triunfo del nacionalismo español sobre el nacionalismo frances(163). Los dos autores coinciden con el final de la Eneida en Virgilio: Duelo a muerte entre Eneas y

---

(161) H.H.B., V, fol. 23 vº, 438.

(162) Orlando Furioso, canto XLVI, 105-140.

(163) H.H.B., canto XXXII, fol.175 vº - 177 vº, 3429-3481.

Turno. Pero A. Alonso introduce una diferencia de tono, porque hace terminar la vida de Roldán con lamento y elogio del vencido exaltando así mucho más la figura del vencedor, Bernardo. La grandeza de Roldán no la ilimina A. Alonso, sino que la hace patente, y así potencia la mayor grandeza de su héroe Bernardo del Carpio. Final idéntico y distinto que Virgilio y Ariosto, porque Alonso enfrenta como ellos a sus dos héroes con el triunfo del más valiente y virtuoso (Eneas, Rugero y Bernardo frente a Turno, Rodamonte y Roldán); pero no con lamento sólo, como Virgilio, ni con blasfemia, como Ariosto, sino con elogio incluso del vencido resaltando así más el triunfo del vencedor, Bernardo(164).

Ludovico Ariosto y Agustín Alonso acaban con la misma estructura literaria de composición abierta a una posible continuación(165).

---

(164) Cfr. la última estrofa de cada uno de los tres poemas. A través de su lectura se comprobará la semejanza y la matización diferencial entre A. Alonso y los otros dos autores, Ariosto y Virgilio.

(165) Una de las dimensiones del Canon de Ferrara es "el consciente carácter de materia continuable que Boiardo imprime a su poema y que comprenderá Ariosto componiendo el Furioso como 'giunta' al Innamorato. Este carácter, ofrecimiento que vitaliza en continuación el valor de canon, Boiardo lo aprende de la literatura tradicional, de carácter oral, distinguiéndose así del carácter cerrado y personalísimo que tenía el Morgante, no obstante el conocido valor de estímulo que tuvo en Boiardo el poema de Pulci." Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI, II, ed. cit., pág. 795.

En cuanto a los elementos formales, A. Alonso sigue plenamente a Ariosto en el uso de los exordios de los cantos, transiciones y finales de canto. Estos exordios suelen ser morales y frecuentemente, yo diría, exordios moraleja, puesto que al comienzo de un canto expone en el exordio un contenido moral que se apoya en algún episodio del canto anterior. Así, las dos octavas del exordio del canto XVI denostando la venganza son el epílogo moral del canto XV, en el que Gino y Ginamo de Maganza han asesinado traidoramente a Rugero por venganza.

> O rabiosa, infernal, bruta, sangrienta,
> Destruycion de quanto el orbe encierra,
> Vengança abominable, cruel, sedienta,
> Causa de furibunda y triste guerra:
> Que mientras quien gouierna te sustenta,
> De tal modo piedad de si destierra,
> Que a todo insulto grave y vil malicia
> El nombre le atribuye de justicia.
>
> De que no solamente haze memoria
> Aquella antigua edad en cada parte,
> Mas en la nuestra es cosa notoria,
> Como lo podeys ver aqui por arte.
> Digo que lo demuestra nuestra historia
> En Gino y Grifoneta, que de Marte
> Encienden el furor sin que les aya
> Razon al apetito puesto raya.(166)

Finalmente no quiero terminar este desarrollo sin aludir a una cuestión que Maxime Chevalier la califica como imitación casi literal(167) de Alonso respecto del

---

(166) H.H.B., XVI, fol. 80 rº, 1557-1558.

(167) Cuando M. Chevalier habla del paralelismo entre el trío Melisa - Bradamante - Rugero y el trío Briandea - Gociana - Bernardo, constata la identidad entre Melisa y

Furioso. Se trata del retrato de Gociana en el canto XI(168), que el crítico francés lo identifica con el que Ludovico Ariosto hace de la maga Alcina(169). Y ciertamente, hay muchas cosas en el retrato que son idénticas, debido al constante espejo del Orlando Furioso donde se mira la obra de A. Alonso; pero también hay cosas diferentes. Quizás el detalle de menor importancia es la extensión: En Ariosto, el retrato de Alcina ocupa ocho estrofas, o sea 64 versos, mientras que, en Agustín Alonso, el retrato de Gociana se extiende a lo largo de diecisiete octavas, es decir, 136 versos. ¿Es que Agustín Alonso añade superfluamente detalles de relleno y por eso crece el número de etrofas? No. Nuestro autor recrea, matiza, amplía el retrato de Gociana y el resultado es una obra semejante pero más plena. Aunque en su origen el retrato de Gociana es orlandiano, el resultado es una misma realidad enriquecida.

> "Es cierto que Alonso se inspira en Ariosto, pero la voluptuosidad está muy tamizada en nuestro poeta y el retrato de Alcina no lo reproduce 'presque littéralement' como asegura Chevalier: Lo recrea y lo

---

Briandea, pero añade que "Gociana évoque, plutót que Bradamante, la rivale, la magicienne Alcine. (...) Agustín Alonso a visiblement goûté le voluptieux portrait que l'Arioste avait tracé d'Alcine, il le reproduit presque littéralement pour le prêter à la reine d'Islande." Op. cit., pág. 199.

(168) H.H.B., Retrato de Gociana, XI, fol. 60 rº- 61 rº, 1167-1183. Son 17 estrofas.

(169) Orlando Furioso, VII, 11-18. Son ocho octavas.

amplifica de acuerdo con el principio de 'imitatio' renacentista."(170)

La imitatio formaba parte de la creación poética del siglo de oro. No era la unica forma de creación poetica, puesto que también se cultivó la originalidad personal del poeta. Sin embargo, la originalidad fue un fruto tardio(171), mientras que la imitatio de los clásicos fue elogiada y defendida por todos los preceptistas y creadores hasta el punto de despreciar a los poetas y acusarlos de ser indignos de tal nombre si no tienen ciencia ni lengua para saber imitar. En aquel momento, la defensa de la imitatio indujo a Herrera a censurar la originalidad poetica en los comentarios a la poesía de Garcilaso(172). Todo buen poeta del Siglo de Oro hace compatibles el canon de la "imitatio" con la originalidad

---

(170) E. Lacadena, Nacionalismo y alegoria..., ed. cit., pág. 217.

(171) Alberto Blecua, En el texto de Garcilaso, Madrid, Insula, 1970, págs. 162 y ss., habla de la originalidad poética del Renacimiento, y concluye que es "un descubrimiento tardio e inconcebible de la poesía renacentista."

(172) Véase Esther Lacadena Calero, Nacionalismo y alegoría en la épica española del s. XVI..., ed. cit., págs. 183-84, donde expone el juicio del Brocense "que no tiene 'por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos,'..." (pág. 184). Sin embargo, cuando habla de la imitatio y la originalidad de Barahona de Soto, dice: "Barahona, que se honró con la amistad de Herrera, tuvo en cuenta la doctrina del poeta sevillano sobre la 'imitatio' y procuró no satisfacerse 'con lo estrenado que vemos y admiramos', sino que intentó 'con el entendimiento de modos nuevos y llenos de hermosura', siguiendo la línea de los petrarquistas que entendían la imitación como un recrear poético." (Pág. 184)

y las nuevas formas. Así, Don Luis de Góngora y Argote no puede ser tachado de falta de originalidad, aunque como hombre de su época imitó extensamente. Antonio Vilanova, después de un profundo estudio sobre las fuentes del Polifemo de Góngora y la influencia que en él ejercieron los autores clásicos, concluye así:

> "Es curioso subrayar que del estudio emprendido se desprende claramente que el porcentaje más alto de imitaciones y reminiscencias por parte de Góngora procede de los grandes poemas épicos, por ser los que más se prestan a la constante utilización de figuras retóricas y temas descriptivos, y por la identidad estrófica respecto al Polifemo, escrito también en octavas. Destaca el influjo primordial de Garcilaso, paradigma ejemplar aun para el máximo poeta barroco, y la enorme huella de Ercilla y Juan Rufo, tal vez superior a la de Fernando de Herrera, que aparece como notoriamente exagerada por la crítica erudita."(173)

Veamos dos descripciones, de Ariosto y de A. Alonso.

"Sotto due negri, e sottilissimi archi
Con duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
Pietosi a riguardare, amover parchi;
Intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
E ch'indi tutta la faretra scarchi
E che visibilmente i cori involi:
Quindi il naso per mezo il viso scende,
Che non trova l'Invidia ove l'emende.(174)

De la sutiles cejas agraciadas,
Que al ebano excedia su negro biuo,
Con orden tan perfecto leuantadas,
Que à qualquier coraçon harian cautiuo,
Hizo su arco Amor y en las rasgadas

---

(173) A. Vilanova, Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora, Madrid, C.S.I.C., Anejo LXVI, 1957, pag. 46.

(174) Orlando Furioso, VII, 12.

Entrañas tiernas del mancebo altiuo
Lo flecha assi, que en ellas metio luego
Saetas, lanças, rayos, llama y fuego.

Los ojos verdes, claros, y rasgados,
Alegres, dulces, blandos, y seueros,
Piadosos, robadores, sossegados,
Fueron para este blanco los archeros.
Dellos dos mil tormentos figurados
Salen à le herir crudos y fieros:
La nariz de un perfil tan agraciado,
Que en ella la natura se ha extremado.(175)

Podríamos seguir analizando muchísimos más aspectos en los que A. Alonso muestra cuál fue el arquetipo del poema, sacado del Orlando Furioso; pero doy por suficientes los datos que anteceden. Si, cuando vi los elementos comunes entre Alonso y Virgilio, dije que la Eneida fue una gran fuente para la inspiración del poema de la Historia de las hazañas de Bernardo, ahora tengo que afirmar que el manantial más caudaloso para Agustín Alonso fue Ludovico Ariosto en su Orlando Furioso.

Al final del siglo XVI se aperciben signos que presagian la caída de la idea por la que "Arioste serait le moderne Virgile". El reinado de esta convicción se aproxima a su fin. Pero estuvo viva mucho tiempo y fue muy fecunda. Toda la época erudita del s. XVI español vivió bajo el signo del Orlando Furioso.(176)

---

(175) H.H.B., XI, fol.60 vº, 1172-1173.

(176) Puede verse analizada esta idea en M. Chevalier, op. cit., pág. 238.

## 1.2.4.-OTRAS INFLUENCIAS EN AGUSTÍN ALONSO

Ademas de las influencias hasta ahora indicadas, hay una serie de influencias menores que tambien perfilan la obra que estudiamos.

En primer lugar nos vemos obligados a referirnos a la influencia de los clasicos Lucano y Ovidio.

A. Alonso, en los preliminares del libro, se muestra preocupado por la historia de España y de Bernardo del Carpio(177), y en el desarrollo del poema hace referencia a muchos acontecimientos históricos próximos (muerte de Felipe el Hermoso, reinado e imperio de Carlos V, matrimonio de Carlos V con Isabel de Portugal, nacimiento de Felipe II, etc.)(178). Esto supone una patente influencia de Lucano, que en su Farsalia se ocupa de la historia reciente del Imperio Romano. El empuje del nacionalismo épico español puede tener su apoyo de imitacion clásica en la Eneida de Virgilio, como historia nacional de los origenes de Roma; mientras que Lucano, en su Farsalia, ofrece el modelo para el tratamiento de la historia nacional española reciente. El nacionalismo

---

(177) H.H.B., A3 vº, Dedicatoria a Don Diego Fernández de Alarcón, y prólogo "Al benigno lector", A4 vº.

(178) Véase por ejemplo en H.H.B., cantos VI y XVI.

épico puede dimanar y, de hecho, dimana en España(179) de la preocupación epica por el respeto a la verdad histórica. Asi, en nuestra épica culta renacentista, eran frecuentes poemas historicos con intercalación de elementos fantasticos y de ficción. En esta preocupación por la historia y el culto a la nación, radica el interes de la época por los héroes nacionales como el Cid y Bernardo del Carpio.

> Poemas históricos con elementos ficticios, intercalados a la manera del romanzo (y del Amadis), estaban muy de moda en el periodo de 1500 a 1600. Esta fusión de lo patriótico (que incluye el redivivo interés por el Cid y Bernardo del Carpio) con lo fantástico no es del todo sorprendente al verificar que Ariosto era entonces visto por sus lectores e imitadores como un poeta heroico cuyo atractivo no sólo residía en su destreza e ironia de narrador, como le ocurre al lector de hoy. Hay que recordar también que la famosa traducción del Furioso (año 1549) por Ximénez de Urrea tuvo incluso más ediciones en los siguientes cincuenta años que la de Virgilio por Hernández de Velasco, y que esta version castellana desempeñó un importante papel en la popularización de la octava y del mismo romanzo.(180)

---

(179) Los autores españoles de la épica del s. XVI quieren restablecer un orden justo conforme a la verdad histórica de los vencedores de Roncesvalles, injustamente olvidados. Y también sobre los Doce Pares de Francia, vencidos, y, sin embargo, ensalzados por Boiardo y Ariosto. Esta es la idea que desarrolla en la dedicatoria de su poema, La segunda parte del Orlando, Nicolás Espinosa. Puede verse una alusión a este aspecto en Maxime Chevalier, op. cit., pag. 123-124.

(180) Frank Pierce, op. cit., pag. 22.

La influencia clásica de Ovidio en Agustín Alonso quizas quede disminuida porque en el poema vemos una clara tendencia a la honestidad; y en temas amorosos se prefiere olvidar el desarrollo y dejarlo en una mera sugerencia(181). Sin embargo, Ovidio está muy presente en el poema de Alonso.

Uno de los grupos de secuencias sintácticas más importantes de la obra es el de las secuencias amorosas(182). Ovidio ejerció una profunda influencia en la posteridad y se considera el maestro clásico del amor.

> "Es uno de los tres o cuatro mejores poetas romanos, y, como Virgilio y Horacio, representa una fértil síntesis de cultura griega y romana. (...) Dante lo pone en el grupo de Homero, Horacio, Virgilio y Lucano. (...) Ovidio era el maestro del amor, y el más grande de los poetas que han contado cosas maravillosas: transformaciones estupendas y aventuras sobrenaturales, motivadas principalemente por el sexo. Por eso fue el la causa principal de que en el siglo XII se cargara el acento en el poder del amor y en lo maravilloso, y su popularidad es síntoma de esa evolución."(183)

---

(181) En los amores intensisimos entre Bernardo y Gociana, cuando llega el momento en el que se actualiza la unión, se corta la narración con una culminación literaria evasiva:

> "Solo amor que lo hizo, esse lo diga.
> porque a mi tosca musa no la obliga."
> (XI,fol.61b,107)

(182) Véase <u>infra</u>, III.-Estudio de la obra. A.-La Sintáctica, 3, pág. 325 y ss.

(183) Gilbert Highet, <u>La tadición clásica</u>, I, ed. cit., pags. 101 y 102.

La fuente de Ovidio en A. Alonso fluye clara en la secuencia de los amores de Erodiano y Tisbina, obstaculizados por el padre de éste y después por Fronteforte(184): Se aman en secreto y a escondidas porque el padre de Tisbina se opone a estos amores. Se ven sigilosamente a través de una rendija de la pared de sus casas. Cuando cambian las circunstancias, cesa la oposición del padre de ella y se casan. Pero entonces aparece la amenaza del jayán Fronteforte, que secuestra a Tisbina para el deleite amoroso de su hijo Barradante.

Tisbina es una réplica de Tisbe en los desgraciados amores de Píramo y Tisbe, narrados por Ovidio en su Metamorfosis(185).

Agustín Alonso transforma el desenlace de Ovidio y de la leyenda babilónica en la que se inspira el autor clásico: Erodiano y Tisbina no terminan en el suicidio tragico, como Píramo y tisbe, sino en la felicidad de su castillo, después de haber eliminado todos los obstáculos que se oponían a su amor.

---

(184) H.H.B., canto VIII.

(185) Los amores de Erodiano y Tisbina tienen un final que se puede calificar de feliz, después de haber superado los graves obstáculos que se oponían a su buen desarrollo. En el desenlace final A. Alonso es positivo. Evidentemente el nombre de Tisbina le viene sugerido a nuestro autor por el nombre de la Tisbe de Ovidio. Metamorfosis, VI, 55-166, cito por G. Highet, op. cit., pág. 104.

También es necesario mencionar la influencia sobre nuestro poema de otra obra de Ludovico Ariosto, I Cinque canti, de donde Agustin Alonso y otros autores(186) toman gran carga alégorica de la que aparece en sus obras. Asi, A.Alonso toma de esta obra de Ariosto la alegoria de la envidia a partir del concilio de las hadas, para derrotar al imperio cristiano de Carlomagno: Falerina, Morgana y Alcina se ponen de acuerdo, y definitivamente es la envidia quien viaja a Francia e impulsa a obrar y reclamar al entonces celoso y envidioso Roldán ante Carlomagno. De ahi surgira la batalla de Roncesvalles, que termina con la derrota definitva de Carlomagno y la desaparición del propio Roldán.

> Enciende tanto el enconado pecho
> De Falerina cruda, y de Morgana,
> Oyendo Radagasso ser deshecho,
> Y el triunfo gozar gente Cristiana,
> Y que el Emperador a gran despecho
> Del moro, y dellas, queda en soberana
> Gloria, que de tal daño condolidas,
> A vengativa yra son mouidas.(187)

---

(186) Nos estamos refiriendo a Luis Barahona de Soto en Las lágrimas de Angelica. La influencia de los Cinque Canti es tan decisiva que dice E. Lacadena Calero en op. cit., pág. 151: "La verdadera influencia de Ariosto en la Angelica no hay que buscarla en el Orlando Furioso, sino en los Cinque Canti: la conjuración de las hadas como punto de partida y la derrota francesa de Roncesvalles como culminación de un poema de intención épica."
También influye en el Bernardo o Victoria de Roncesvalles de Bernardo de Balbuena. Puede consultarse en M. Chevalier op. cit., pág. 202.

(187) H.H.B., fol. 145 rº, 2836.

Otra influencia sobre A. Alonso la encontramos en otros dos poemas italianos, Dell'amore di Marfisa tredeci canti de Danase Cataneo y la Morte di Ruggiero de Pescatore. De ambos, aunque tal vez mas del segundo(188), toma A. Alonso los amores de Marfisa y Guidón. Este amor es contrariado, segun Pescatore y A. Alonso, por las pretensiones de Guidón a conseguir el escudo de oro y la mano de Gociana. Se diferencian en cuanto que, en la Morte di Ruggiero de Pescatore, Guidón se casa con Marfisa; mientras que, en Agustin Alonso, Marfisa se libra del amor a Guidón porque ella bebe de la fuente del desamor, fabricada por Merlin, y después vivirá un amor intenso con Bernardo.

Porque una pieça assi tratado auiendo,
A la orilla vinieron de la fuente:
La qual con dulce y sonoroso estruendo,
Entre las guijas corre mansamente.
Marfisa de la lid cansada siendo,
Por desechar la sed del pecho ardiente
A la peña se llega y determina
Beuer del agua clara y cristalina.

Y de pechos poniendose sobre ella
La congoxosa sed deja aplacada:
Y (lo que mas admira) la centella
Del amoroso pecho fue apagada.
Pero sabed que aquella fuente bella,
Es la que por Merlin fue fabricada,
Del triste desamor cuyo tesoro
Solo pudo estimar el vil Medoro.(189)

---

(188) Todo este comentario se encuentra en Maxime Chevalier, op. cit., pág. 194-195.

(189) H.H.B., VII, fol.33 vº, 642 y 643.

Otra obra italiana, también mencionada por Maxime Chevalier(190), que influye en la Historia de las hazañas de Bernardo, es la Angelica innamorata de Brusantino. De ella toma Alonso la muerte alevosa, traidora y oculta de Rugero por Gino y Anselmo de Altariva, de la Casa de Maganza(191). Sin embargo, ya hemos aludido también a la conexion de este pasaje de A. Alonso con el Orlando Innamorato de Boiardo(192).

Las novelas de Caballeria también ejercen indudable influencia en Agustin Alonso, que conocia la Historia del emperador Carlomagno, de la que toma la muerte de Ferragut en el reto que mantiene con Roldán en Los Pirineos(193). También conoce los Amadis, y de ellos toma el personaje de Landolfino, ladrón de caballos, que aparece en los Amadis con el nombre de Fraudador de los Ardides(194).

La tradición española de las novelas de caballeria aparece en el libro de A. Alonso en la historia de Macias

---

(190) Maxime Chevalier, op. cit., pág. 195.

(191) Cfr. H.H.B., XV, fol. 78 rº, 80 rº, 1522-1556.

(192) Véase, supra, el apartado 1.2.2 de este "Análisis Preliminar", pag. 82.

(193) H.H.B., XXXI, fol.164 rº-166 vº, 3210-3272.

(194) H.H.B., XV, fol.78 rº, 1514-1518.

el enamorado, que la hallamos intercalada en el canto XXX, expuesta extensamente en 87 octavas(195). La expone A. Alonso con motivo de la visita que hacen Bernardo y Astolfo al palacio del Duque de Alba, en Alba de Tormes.

Aun aceptando la influencia en A. Alonso del Roncesvalles de Francisco Garrido de Villena(196), el libro de la Historia de las hazañas de Bernardo del Carpio tiene puntos de vista más amplios que Espinosa y Garrido y una cultura mas rica y mas variada. La influencia del Orlando Furioso en nuestro poema es mas profunda y meditada. Y, sobre todo, en A. Alonso ejerce una mayor influencia la cultura clásica romana, no solo a través de Virgilio y Lucano, sino también a traves de otros autores clásicos como Ovidio y Séneca(197). Lo que dice Mª. Teresa Gonzalez de Garay sobre el barroco español es perfectamente aplicable a la época de A. Alonso:

> Roma y su imperio son, precisamente en el barroco, referencia obligada del intelectual culto, y objeto concreto de estudios literarios y morales, a traves de las figuras relevantes, hispano-romanas de origen, Lucano y Séneca, entre otras varias, como Virgilio y Ovidio.

---

(195) H.H.B., XXX, fol. 158 rº, 162 vº. Son 87 octavas: desde la 3095 hasta la 3181.

(196) Cfr. Chevalier, op. cit., pág. 194.

(197) Ibid., pág. 129.

> El prestigio político de Roma no ha cedido desde la Edad Media;...(198).

Quiero terminar con un pequeño párrafo del autor que mas ha estudiado la influencia clásica, Gilbert Highet:

> "...relativamente débiles o relativamente fuertes, la imaginación y el pensamiento clásicos penetran todas las epopeyas del Renacimiento. Ni siquiera la más sencilla de todas, la Araucana, puede ser apreciada debidamente por alguien que no sepa nada de la literatura grecorromana; y para entender a todo Milton es preciso ser un veradero erudito en cuestiones clásicas."(199)

---

(198) Mª Teresa González de Garay Fernández, Edición crítica de las poesías completas de Francisco López de Zárate con un estudio de su lengua poética, Universidad de Zaragoza, Tesis Doctorales, 12 vols., en nueve microfichas, 1988, págs. 2627-2628.

(199) Gilbert Highet, op. cit., I, pág. 234.

## 1.3.-LOS MODELOS ÉPICOS EN EL SIGLO DE ORO

Puesto que estamos hablando de las diferentes influencias que inciden en el poema de la H.H.B., no estara fuera de lugar el que analicemos las diferentes clases o modelos de poemas épicos de nuestro Siglo de Oro segun el asunto que traten y la influencia que ejerce sobre ellos la tradición clásica. Lo cual contribuirá a conocer y delimitar mejor este aspecto en la época de A. Alonso.

Siguiendo este doble criterio del asunto y la influencia clásica, Gilbert Highet(200) establece cuatro clases de epopeyas escritas en lengua vulgar.

1ª Clase: Imitación directa de la epopeya clásica.

Es el caso del poema la Franciada (1572) de Pierre Ronsard (1534-1585). Su proyecto era imitar toda la estructura de la Eneida haciendo un calco fiel de la fundación de Paris y los cimientos de la Francia moderna. Sólo escribió cuatro cantos, que se publicaron en 1572. "El poema fue un fracaso rotundo: Ronsard no pudo siquiera terminarlo."(201) Está compuesto en pareados decasílabos. Highet explica en nota a pie de página que

---

(200) Remito al desarrollo clasificatorio de este autor en su obra La tradición clásica, I, ed. cit., págs. 228-233.

(201) Gilbert Highet, op. cit., pág. 228.

el programa de la obra abarcaba veinticuatro libros, esbozó doce de ellos y solo escribió cuatro(202). Cuando murió Carlos IX, quedó abolida toda la inspiración de Ronsard. Fue el rey quien le había instado a escribir el poema y fue el mismo rey quien eligió el desastroso verso decasílabo. Realmente Ronsard se sintió liberado de una obligación insoportable.

2ª Clase. Epopeya sobre aventuras heroicas contemporáneas escritas a la manera clásica.

La mas importante de estas epopeyas es Os Lusiadas (Los Lusiadas, los portugueses, hijos de Luso), publicada en 1572 por Luis de Camoens. Cuenta la exploración de Africa Oriental y de las Indias Orientales, llevada a cabo por Vasco de Gama. El mismo Camoens había sido uno de estos primeros exploradores. Estilo muy clásico.

Tambien pertenece a este grupo la Araucana de Alonso de Ercilla, publlicada en edición completa en 1590. Cuenta, en treinta y siete cantos, la dominación por los invasores españoles de los duros y resistentes indios chilenos. Highet dice que en los treinta y siete cantos hay parte de verdadera poesía y parte de crónica rimada. Sin embargo, añade que "el estilo narrativo de Ercilla se hace a veces rastreramente prosaico."(203) A continuación menciona como ejemplo de estilo prosaico la Estrofa 18

---

(202) Ibid.

(203) Gilbert Highet, ibid., nota 3,págs. 229-230.

del canto IX. Después añade, lo cual es bastante claro, que la influencia clásica más notoria en la Araucana es la de Lucano, "a quien los poetas épicos españoles del Renacimiento admiran porque era a su vez español y porque había en su estilo cierta orgullosa violencia con la que ellos se sentían afines."(204)

Otro poema de este tipo es la Dragontea de Lope de Vega, en la que narra el último viaje y muerte del infernal pirata inglés, Sir Francis Drake.

3ª clase: Epopeyas novelescas de hazañas medievales caballerescas, penetradas de influencias clásicas.

A este modelo pertenece la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio de Agustín Alonso, objeto de nuestro estudio.

Las obras de esta tercera clase tienen tres ingredientes: Complicadas crónicas de aventuras caballerescas de tiempos remotos; episodios de amor romantico, de iniciación medieval y continuidad renacentista; elementos clásicos grecorromanos de todas clases, desde lo más baladí a lo más esencial.

La obra más representativa de este grupo es el Orlando Furioso que viene a perfeccionar y continuar el inconcluso Orlando Enamorado de Matteo María Boiardo (1490). También pertenece a este grupo The farie queene (La reina de las hadas), poema de Edmundo Spencer, que

---

(204) Ibid.

quiere superar a Ariosto en arte y seriedad. Sigue a Ariosto, pero su tono está modelado por Homero y Virgilio. Es un poema inconcluso. Sólo se llevaron a cabo seis libros de los doce programados. Otros poemas representativos de este modelo son el Teseida de Boccaccio, de forma medieval y asunto griego; la Gerusalemme liberata de Torquato Tasso, la Italia libertada de los godos de Giovan Giorgio Trissino(205).

4ª clase: Epopeyas religiosas cristianas, dispuestas a la manera clásica.

Son sobre todo el Paraíso perdido y el Paraíso recobrado de John Milton (1608-1647), publicados en 1667 y 1671. Cuentan en doce y cuatro libros respectivamente, en versos blancos, las majestuosas historias de la caída del hombre y de las tentaciones de Jesús en el desierto(206). Du Bartas, con La création du monde, y Tasso, con la Gerusalemme liberata, son los anteriores a Milton.

Teniendo en cuenta el mismo criterio del asunto temático de los poemas épicos del Siglo de Oro, F.

---

(205) Se pueden consultar las apreciaciones que hace Highet sobre este poema. Obra fracasada, no por lo que ordinariamente se dice de vinculación rígida a las normas aristotélicas, sino porque, según Highet, Trissino es un mal poeta. Ibid., pág. 233.

(206) Véase Gilbert Highet, op. cit., pág. 233.

Pierce(207) habla de la avidez con que los poetas abordan temas poéticos de diferentes tipos.

1.-Sucesos contemporáneos propios o ajenos a la experiencia del poeta.

2.-Sucesos del pasado antiguo.

3.-Sucesos del pasado medieval.

4.-Poemas de tema sacro del Antiguo o del Nuevo Testamento, o de "santos postbíblicos" (San Jerónimo, San Benito, San Isidro, etc.).

5.-Poemas que prescinden de la historia profana o religiosa y desarrolan temas fantásticos. Son sobre todo los que se inspiran en Boyardo y Ariosto.

6.-"En fin, los hay de la más rara pero justificada forma burlesca."(208)

> "Y así la épica absorbió, con avidez lucanesca, temas poéticos como las hazañas de Carlos V, las conquistas de Cortés, la batalla de Lepanto, la rebelión y expulsión de los moriscos. No por eso el poeta español desvió la mirada de su pasado antiguo o medieval (otra faceta de su gusto por contar y cantar las acciones heroicas de su pueblo); y así cantó la épica (como el romance o la comedia) a Escipión y Numancia, los derechos de la reconquista, sobre todo de Fernardo III el Santo, y sus viejos héroes (Pelayo, el Cid, Bernardo del Carpio)."(209)

---

(207) Véase en este autor La poesía épica del Siglo de Oro, ed. cit., cap. VI, "Descripción de los poemas y estudio de las declaraciones de los mismos poetas", sobre todo, págs. 219-221.

(208) Ibid., pág. 221.

(209) Ibid., pág. 220.

## 2.-LA HISTORIA, LA LEYENDA Y LA LITERATURA

La historia, la leyenda y la literatura se entrelazan en Las hazañas de Bernardo para formar la trenza del peinado del poema. Hay historia, muchísima historia, como elemento de arranque y apoyo, pero, sobre esta base, se van tejiendo las leyendas heredadas y las ficciones literarias inventadas. Estos tres elementos juntos rellenan el cañamazo que sustenta el lienzo del poema.

La localización del poema en la época de Carlomagno la hereda A. Alonso de su fuente principal, el Orlando Furioso; de la pequeña fuente que constituyó para él el Roncesvalles de Francisco Garrido de Villena(210); de los gustos, tendencias y signos del momento que ponen de moda en los poemas épicos cultos el periodo de las Cruzadas y la época de Carlomagno(211). Boiardo y Ariosto se centran

---

(210) El tema de las fuentes de Agustín Alonso y la justificación de las mismas está desarrollado en el apartado 1.2 del "Análisis Preliminar" de este trabajo.

(211) Aunque la preceptiva de Torcuato Tasso se publicará en 1587 y el poema de Alonso vio la luz dos años antes, la época de Carlomagno como escenografía épica está en el ambiente. F. Pierce, La poesía épica del siglo de Oro, habla así respecto al tema del poema épico establecido por T. Tasso en su preceptiva: "...por lo que al tema concierne, no debe ser ni demasiado moderno ni demasiado antiguo, puesto que el uno puede ser excesivamente bien conocido para permitir una elaboración

en el ciclo carolingio y ese tema es heredado por el denominado "ciclo bernárdico" de la épica española, al que pertenece el libro de A. Alonso(212).

## 2.1.-DEL IMPERIO DE CARLOMAGNO AL IMPERIO ESPAÑOL DEL S. XVI.

Este es el punto de partida: El periodo imperial de Carlomagno. ¿Qué mejor punto de llegada que el periodo, también imperial, de Carlos V? En el poema de Alonso, el punto de partida y el de llegada se juntan y cierran el círculo teocrático-imperial-nacionalista, punto común de apertura y cierre en el que los dos extremos se encuentran.

Carlomagno (Carlos el Grande) prosiguió la política de los francos: Aliado del Papa, proptector de la

---

poética, mientras el otro puede introducir material extraño o incomprensible al lector. Tasso veia en el periodo de las Cruzadas y en la época de Carlomagno el tema apropiado." (págs. 16 y 17)

(212) El ciclo bernárdico viene a coincidir con el "Bernardic moment" del que habla A. Triolo en su artículo "Bernardo del Carpio and Barahona de Soto's: 'Las lágrimas de Angélica'". Kentucky Romance Quaterly, XIV, Lexington, 1967, págs. 265-281, cito por Esther Lacadena, en op. cit., págs. 50 y 51. "...A. Triolo denomina el 'Bernardic moment' de la literatura épica española, situado entre 1550 y 1612, y que tiene su mayor actividad e inspiración entre 1555 y 1585."

Iglesia, impugnador de los enemigos de Roma y de la fe(213).

En el 773 venció a los lombardos, que habían atacado los dominios pontificios. Se convirtió en rey de francos y lombardos y confirmó las Donaciones de Constantino y de Pipino(214). Venció después a los sajones y los incluyó en una inmensa provincia para la cristiandad. Defensor de la fe, sufrió reveses en España, a donde fue llamado por el gobernador de Zaragoza, sublevado contra el emir de Córdoba en el conflicto omeyas-abasidas. Fracasó en el sitio de Zaragoza y, a la vuelta, sufrió grave derrota en Roncesvalles (año 778), donde los vascos y los árabes, emboscados, atacaron a la retaguardia de Carlomagno. Allí mueren muchos condes de palacio y Rolando, prefecto de Bretaña(215). Carlomagno restableció el imperio de

---

(213) Para el análisis de la personalidad de Carlomagno sigo a Jacques Heers, Historia universal Labor. Historia de la Edad Media, Tomo II, Barcelona, Ed. Labor, 1986, págs. 43-55.

(214) Carlomagno era hijo de Pipino el Breve, quien hizo alianza con Roma. Esteban II lo consagró como rey y "honrado con el título de patricio de romanos, Pipino reconoció al Papa el gobierno de la ciudad de Roma y la posición de las provincias bizantinas de la Italia central (año 754). Confirmó así los términos de la famosa Donación de Constantino (primer emperador cristiano),..." (J. Heers, op. cit., pág. 44)

(215) Está desarrollado por Heers, op. cit.. Y puede verse un análisis más amplio en José Mª Lacarra, "Roncesavalles: De la historia a la leyenda. Los siglos oscuros." Estudios sobre el siglo de oro. Homenaje a Francisco Yndurain, Madrid, Editora Nacional, 1984, págs. 283-295.

Occidente. Protector del Papa, crece su prestigio y en el año 800, el día de Navidad, siendo ya Patricio (protector de Roma), se proclamó Emperador de los romanos. Esta restauración imperial trajo muchos problemas, sobre todo por parte de Bizancio, que no quería abandonar sus prerrogativas. Por fin, Carlomagno fue proclamado emperador de Occidente en el año 812. Este nuevo Imperio de Occidente, según el análisis de Halphen, R. Folz y H. Fichtenan, responde a la noción de un imperium christianum, heredada de Bizancio: Un solo reino en el cielo y un solo jefe en la tierra. El rey debía mantener y propagar la fe en todo lugar. Según Alcuino, Carlomagno "es un rey en su poder, un clérigo en sus sermones."(216) En el año 794 establece su residencia en Aquisgrán, donde construye un palacio sacro a imitación del de Bizancio y una capilla palatina, "según los modelos del Santo Sepulcro de Jerusalén, del chrisotriclinos de Constantinopla y de San Vital de Rávena."(217) Según M. Pacaut, "La religión cristiana constituye realmente el verdadero dinamismo del Imperio; es también ella la que otorga un prestigio nuevo a la tradición heredada de Roma; la que confiere 'a los organismos legados por el Regnum Francorum' cohesión y vitalidad."(218)

---

(216) Jaques Heers, op. cit., pág. 47.

(217) Ibid.

(218) Cito por Jacques Heers, ibid.

Agustín Alonso, desde un principio, denomina a Carlomagno "Sagrado emperador cristiano".

> Sagrado Emperador, en quien se encierra
> Un saber y valor tan soberano,
> Que por el ancho mar, y larga tierra,
> Suena el inuicto nombre Carlomagno:
> Y te muestras tan sabio en paz y en guerra,
> Que tienes el renombre de Christiano,
> Ensalçando con sola tu persona,
> Nuestra Christiana fe, y tu gran corona.(219)

La autoridad y gravedad del emperador impresiona al rey persa.

> Como llego à Paris, la puerta y puente
> Abierta, por la guarda fue lleuado
> A do Carlos estaua, de alta gente
> En su trono real acompañado.
> Ante el qual como el rey esta presente,
> Quedo de admiracion como turbado,
> Viendo la autoridad y grave aspecto,
> que muestran su valor alto y perfecto.(220)

Carlomagno, con Cristo y su cruz, lo vencerá todo.

> Que de Christo la fe santa y diuina
> Biue, y biuira siempre con augmento:
> Y su cruz ensalçada y tanto dina
> De adoracion, sera à moros tormento.
> Y que el con ella, contra la maligna
> Furia de Radagaso, a su contento
> Aceptara qualquiera desafio,
> Y espera le hara perder el brio.(221)

Siete siglos después de Carlomagno surge el Imperio Romanogermánico de Carlos V(222), "la última gran

---

(219) H.H.B., I, fol. 3 vº, 47.

(220) H.H.B., XIV, 75 vº, 1464.

(221) H.H.B., XIV, fol. 75 vº, 1469.

(222) En lo referente al imperio de Carlos V, sigo el estudio de R. Menéndez Pidal, Idea imperial de Carlos V, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 6ª Ed., 1971.

construcción histórica que aspira a tener un sentido de totalidad."(223)

Karl Brandi y también Rassow defienden la tesis de que la idea imperial de Carlos V fue la de su canciller piamontés Mercurio Gatinara. Sin embargo, Menéndez Pidal encuentra que la idea imperial de Carlos V es distinta de la de Gatinara y que no la inventa ni el propio emperador ni su canciller. Es una noción vieja y rica en contenido político y moral, extraña por completo a nuestro pensamiento moderno. El emperador era el supremo jerarca del mundo todo, al estilo de la grandeza romana. El imperio se mantiene desde Babilonia, Macedonia, Cartago hasta Roma. El imperio romano mantuvo su poderio seis siglos, sobre todo desde Augusto a Justiniano. Luego se renueva en el imperio romanogermánico de Carlos V.

La situación inicial de Carlos es confusa: Sube al trono español sin saber hablar español, lleva el título de Rey de Romanos y sólo es elegido por los alemanes; no es emperador si no lo corona el Papa, pero no manda en las tierras del Papa(224). El reinado de Carlos será una constante lucha por superar estas contradicciones; por tratar de conseguir la jefatura efectiva sobre la cristiandad entera. Carlos V sigue la idea imperial del Dr. Mota, Alfonso de Valdés y Antonio de Guevara sobre el

---

(223) Ramón Menéndez Pidal, Op. cit., pág. 35.

(224) Ibid., pág. 13.

imperio cristiano, la universitas christiana, idea medieval reavivada y resucitada por España(225). Gatinara queria una monarquía universal, sacada de la obra de Dante De Monarchia. Esta programación del imperio de Carlos V queda patente, según el estudio de Menéndez Pidal, en las Cortes de La Coruña (1520), en la Dieta de Worms (1521), en el "Saco de Roma" (1526), en el Discurso de Carlos V en Madrid, en 1528, y en su imperio europeoamericano. De todos los emperadores, "Carlos V fue el que rigió directamente tierras más extensas y apartadas. No sólo quiso unificar a Europa, sino que quiso europeizar a América..."(226)

Agustín Alonso prodiga en Carlos V los titulos de emperador otorgados a Carlomagno y muchos más.

Rey poderoso, Carlos de España, emperador de Alemania: ...

De aqui vendra aquel rey tan poderoso
Que fuera de los principes dechado,
Carlos de España, en cuyo nacimiento
Al christiano valor se dara aumento.(227)

Muerto Maximiliano, hazer se via
La eleccion del imperio en la persona
Del valeroso Carlos, que tenia
Del reyno Hispano el cetro y la corona.
Veese luego embarcar con alegria,
Y como le consagra, y le corona
Con grande aplauso y con grandeza estraña,

---

(225) Así conexiona la idea imperial de Carlos V con la de Carlomagno, identificados en la pretensión del imperium christianum.

(226) Ramón Menéndez Pidal, op. cit., pág. 33.

(227) H.H.B., VI, Fol. 29 rº, 552.

Por Rey y Emperador toda Alemania.(228)

César, sacro César Carlos. (H.H.B., VI, fol. 29 vº, 557 y 561).

Gran César, grande Carlos:

Saldra aquel quinto y mas que grande Carlo
Que veys aqui gran Cesar y monarca:
Al qual no puedo yo ni se alabarlo,
Pues la gloria del mundo todo abarca:
Y à la inmortalidad veo consagrarlo
Con claro don de cada qual comarca:
De quien la fama es pregonera,
Como historia mas cierta y verdadera.(229)

Dominará el mundo y será superior al Romano César Augusto:

Tres reyes vencerá que el Lirio de oro
Yran à trasplantar en Lombardia.
Conquistara por fuerça un reyno moro:
Hara sujeta a toda Berueria.
El Turco le huira con triste lloro;
Domara al Aleman en solo un dia:
Dira lo que no pudo el gran Romano,
Yo vine, vi, y venci con fuerte mano.(230)

Las insinias de Cristo levantará hasta la cumbre por todo el horizonte(231).

Lo denomina Emperador romano, dominador de cuanto abarca la tierra y el mar:

Este sera llamado Carlo quinto,
De España rey, y Emperador Romano:
Señor de todo quanto el ancho cinto
Abraça en torno el pielago Occeano.(232)

---

(228) H.H.B., VI, fol. 29 vº, 559.

(229) H.H.B., XIII, fol. 70 rº, 1359.

(230) H.H.B., XIII, fol. 70 rº, 1360.

(231) Véase H.H.B.,XIII, fol. 70 rº, 1361.

(232) H.H.B., XVIII, fol. 92 rº, 1790.

Podemos terminar diciendo con Leo Pollmann que se observa una "estructura de eco" en el tratamiento de las figuras imperiales de Carlomagno y de Carlos V. "Quiere decir que lo diferente se ofrece bajo un aspecto análogo, se sujeta así mutuamente a la comunidad de una identidad, si bien parcial."(233)

(233) Leo Pollmann, La épica en las literaturas románicas, Barcelona., Planeta, 1973, pág. 48.

## 2.2.-EL TEMA DE BERNARDO DEL CARPIO EN ESPAÑA.

Hay un grupo de poemas epicos españoles que tocan el tema de Bernardo del Carpio durante un periodo de nuestro Renacimiento que ha recibido el nombre de ciclo bernardico. Ya hemos dicho que A. A. Triolo(234) lo denomina Bernardic moment de la épica española. Este ciclo bernardico abarca desde el 1555 hasta el 1624, limites entre las publicaciones de Espinosa y Garrido (1555) y la de Bernardo de Balbuena (1624). Todos estos poemas tienen un objetivo comun: La exaltacion del héroe hispano Bernardo del Carpio, vencedor de los franceses en Roncesvalles. Espinosa la comienza, y tiene su punto culminante de expresión poética en Balbuena.

> "Espinosa procede con su historia 'verdadera' frente a la materia del canon de Ferrara, análogamente a como, en los comienzos del XII, procedió la Historia Silense, y luego Jimenez de Rada y Alfonso X en el siglo XIII, contra las fantasias de los juglares franceses sobre las conquistas de Carlomagno en España. La oscura y vigente leyenda de Bernardo del Carpio, con sus versiones de hijo de una hermana de Carlomagno, era una leyenda propicia

---

(234) A. A. Triolo. "Bernardo del Carpio and Barahona de Soto's: 'Las lágrimas de Angélica'", en Kentucky Romance Quaterly, XIV, Lixington, (1967), pags. 265-281. En este articulo Triolo reconstruye hipotéticamente el proyecto total de Las lágrimas de Angélica, no terminado por Barahona de Soto. Es mencionado por el profesor Lara Garrido en su edición de Las lágrimas de Angélica, ed. cit., Nota 27, pág. 30. Manifiesta su discrepancia con algunas apreciaciones de Triolo sobre el proyecto inacabado de Luis Barahona de Soto.

> para la épica renacentista española, que alcanzará su máxima expresión poética en el Bernardo de Balbuena."(235)

En esta cita de A. Prieto queda diseñado el brote del nacionalismo español épico frente al frances.

Los autores y obras de este ciclo son:

NICOLAS ESPINOSA, La segunda parte del Orlando con el verdadero sucesso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze Pares de Francia, Zaragoza, 1555.

FRANCISCO GARRIDO DE VILLENA, El verdadero sucesso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doze Pares de Francia, Valencia, 1555.

AGUSTIN ALONSO, Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, Toledo, 1585.

LUIS BARAHONA DE SOTO, Las lágrimas de Angélica, Granada, 1586.

CRISTOBAL SUAREZ DE FIGUEROA, España defendida, Madrid, 1612.

BERNARDO DE BALBUENA, El Bernardo o victoria de Roncesvalles, Madrid, 1624.

También pertenecería a este ciclo el poema perdido a la gloria de Bernardo, escrito por un oscuro licenciado

---

(235) A. Prieto, La poesia española del s. XVI, II, ed. cit, pág. 808.

llamado DIEGO LOPEZ DE CASTRO GALLO. Lo menciona en un soneto Gabriel Laso(236).

Esther Lacadena, en conexión con A. Triolo, señala que el periodo bernardico de máxima inspiración radica entre el 1555 y el 1585(237), año de la publicación del poema de Alonso.

Bernardo del Carpio es un héroe español, nacido al abrigo de otros Bernardos, con núcleos históricos y superposiciones legendarias(238), que originaron el

---

(236) Cfr. Maxime Chevalier, op. cit., pág. 203, Nota 384.

(237) Véase la conexión que establece Esther Lacadena entre el Bernardic moment de Triolo y la localización del poema de Barahona de Soto (1586), en el momento culminante de "mayor actividad e inspiración" de este periodo. (Nacionalismo y alegoría en la épica española del siglo XVI, ed. cit., págs. 50-51)

(238) Hablan de esta mezcla de Bernardos históricos y legendarios que originaron la figura de Bernardo del Carpio, autores como Marcelino Menendez y Pelayo, Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, VI, Santander, Aldus, 1941, págs. 128 y 129; y Milá y Fontanals, De la poesía heroico-popular castellana, Libreria de Alvaro Berdaguer, 1874, Reimpresa en Barcelona, 1959, edición preparada por Martín de Riquer y Joaquin Molas, Cap. III, cito por Esther Lacadena, Nacionalismo y alegoria..., ed.cit., págs. 49-52, notas 25 y 26. En ambos estudios se menciona como Bernardo histórico al conde de Pallars y de Ribagorza; y Milá y Fontanals habla también de Bernardo, conde de León, ascendiente de los Bernardos de Quirós, actuales marqueses de Camposagrado.

"Ramón D'Abadal cree que deben considerarse, como núcleos primitivos e independientes de la leyenda de Bernardo, unos cantares, hoy perdidos, relativos a Bernardo de Ribagorza y al conde Saldaña." (A. Valbuena Prat, "Bernardo del Carpio", en Bompiani, Diccionario Literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los paises, Tomo II, Barcelona, Hora, 1987, págs. 606-609)

multiforme y proteico Bernardo Literario de los romances, poemas epicos y composiciones teatrales.

El prestigioso historiador de la Edad Media Luis Garcia de Valdeavellano, cuando analiza los sucesos del año 914, dice :

> "Parece ser que ese mismo año murió también el conde de Barcelona, Vifredo Borrell, quedando como único conde barcelones su hermano Suñer, y unos dos años despues debió de morir el conde Ramón I de Pallars-Ribagorza, a quien sucedió como conde de Pallars su hijo Ysarno, y como conde de Ribagorza, su otro hijo Bernardo, que se distinguira en las luchas con los Musulmanes."(239)

El mismo autor sigue haciendo el análisis del siglo X y, al llegar al año 950, comenta:

> "En el mismo año en que moria también el conde Bernardo de Ribagorza, a quien la leyenda transformará en el mitico Bernardo del Carpio, y le sucedía su hijo Ramón II, el Rey Ramiro de León salia de Zamora al frente de su hueste, invadia el territorio musulmán (...) y regresaba a Leon con un rico botin y muchos cautivos."(240)

De las dos citas de Garcia de Valdeavellano deducimos que este Bernardo historico, distinguido en la lucha contra los moros, era Bernardo de Ribagorza y no conde de Pallars y Ribagorza, como dicen otros

---

(239) Luis Garcia de Valdeavellano, Historia de España. De los origenes a la Edad Media, Madrid, Ed. Alianza, Alianza Universidad, 1980, II, pág. 12.

(240) Ibid., pág. 135.

autores(241). El titulo de conde de Pallars no lo heredó Bernardo, sino su hermano Isarno, conde de Pallars.

Ningun historiador ni documento de los reinados de Fruela I y Alfonso II el Casto, coetáneos con el supuesto Bernardo histórico mencionan para nada a Bernardo del Carpio. La leyenda literaria de Bernardo del Carpio parece surgir a partir de la versión poética del desastre de Roncesvalles, que se divulga en España a través de la Cronica del Pseudo-Turpín y de las diferentes versiones francesas y provenzales del Cantar del Roldán(242). Al incorporarse esta leyenda a los recitales juglarescos peninsulares, adquiere una doble interpretación: La de tradición francesa y la que se creó en España, que hace de Bernardo del Carpio un héroe hispánico, vencedor de los franceses, mezcla de fábula e historia(243). La leyenda de Bernardo del Carpio origino en Castilla muchos cantares, fablas e historias recitados por todo el reino. Pero esos cantares no han llegado hasta nosotros más que en las prosificaciones contenidas en las obras históricas del Tudense, del Toledano y de la Primera Crónica General(244).

---

(241) Véase nota 238.

(242) Véase A. Valbuena Prat, "Bernardo del Carpio", ed. cit., pág. 606.

(243) Véase nota 238.

(244) Cfr. A. Valbuena Prat, "Bernardo del Carpio", ed. cit., pág. 206.

> "La epopeya española es de una extraordinaria pobreza en comparación con la francesa e incluso con la franco-italiana, pues sólo se han conservado cuatro cantares de gesta: el Poema de Mío Cid, el Roncesvalles, el Poema de Fernan Gonzalez, y éste con importantes modificaciones, que podrían permitir su exclusion, y las Mocedades de Rodrigo. Ninguno de estos testimonios está completo (...). La épica española presenta, ademas, otros aspectos bien conocidos por los estudiosos: su pervivencia en crónicas de los siglos XIII y XIV, fundamentalmente, y su fragmentación en romances recogidos en los siglos XV y XVI. Se trata de dos cuestiones de suma importancia, que contrastan con el panorama de extrema pobreza de los manuscritos conservados."(245)

De los cuatro manuscritos conservados el más antiguo es el Poema de Mío Cid, copiado en 1307; el Roncesvalles, en 1310, Mocedades de Rodrigo y el Poema de Fernan González son manuscritos del s. XV. A nosotros nos interesa este último, puesto que se trata del único que toca el tema de Bernardo del Carpio, como veremos posteriormente(246).

Las crónicas del s. XIII que tocan el tema de Bernardo del Carpio son la Crónica del Tudense, la del Toledano y la Primera Crónica General.

-La cronica del Tudense o Chronicon Mundi (1236) es la primera crónica donde aparece la leyenda de Bernardo del Carpio con dos versiones diferentes.

---

(245) Carlos Alvar y Manuel Alvar, Epica medieval española, ed. cit., pág.63-64.

(246) Cfr. infra, apartado 2.2.2.-El Poema de Fernan Gonzalez, pág. 144.

-La crónica del Toledano o De rebus Hispaniae (1243) nos transmite la leyenda de Bernardo del Carpio con sustanciales modificaciones respecto del Tudense.

-La Primera Crónica General (1289) es más exhaustiva y recoge todo tipo de material que nos informe sobre Bernardo o sobre el tema de que se trate. Se apoya en el Tudense; más integralmente en el Toledano, y analiza también "cantares" y "fablas" (cap. 617) sobre la figura de Bernardo del Carpio.

Estas cronicas recogen dos tradiciones diferentes sobre Bernardo del Carpio, por lo menos:

Una hace a Bernardo hijo del conde Sancho Díaz y de Dña. Jimena, hermana del Rey Alfonso el Casto.

Otra hace a Bernardo hijo ilegitimo de doña Tíber, hermana de Carlomagno y de un noble español(247).

Respecto al romancero, el tema de Bernardo del Carpio toma cuerpo varios siglos despues de estas cronicas mencionadas(248)

Toda esta leyenda épica se anticipa a la historia y la genera de forma que la leyenda enturbia la historia de las épocas posteriores. Los rasgos atribuidos a Bernardo por los cronistas del s. XIII y tal vez por algún romance (ss. XV y XVI) pasan a ser los componentes históricos de

---

(247) Cfr. Carlos Alvar y Manuel Alvar, Epica medieval española, ed. cit., pág. 76, nota 156.

(248) Véase infra, apartado 2.2.3.- Los romances, pág. 146.

Bernardo del Carpio. "Las prosificaciones en las crónicas atestiguan, por una parte, que los recopiladores de crónicas consideran hechos históricos las narraciones de los juglares y les dan la misma credibilidad que a las cronicas en latin..."(249)

Así, el P. Mariana, en el s. XVI, en su Historia General de España, cuando habla "De los principios de D. Alfonso el Casto", Transmite con enfoque histórico el contenido de las leyendas recogidas por las crónicas del s.XIII.

> "Los gloriosos principios del Reynado deste Principe tan señalado se amancilláron y oscurecieron con un desastre y afrenta que aconteció en su casa Real; y fué que su hermana la Infanta Doña Ximena olvidada del respeto que debia a su hermano y de su honestidad, puso los ojos en Sandia ó Sancho Conde de Saldaña sin reparar hasta casarse con él.
>
> Fué el matrimonio clandestino, y dél nació el Infante Bernardo Carpense ò del Carpio, muy famoso y esclarecido por sus proezas y hazañas en las armas, segun que le alaban y engrandecen las historias de España. El Rey, sabido lo que pasaba, puso en prisiones al Conde que vino para hallarse en las cortes. (...) ...el Rey hizo criar el Infante como si el mismo lo hobiera engendrado y hobiera salido de sus entrañas; verdad es que no se crió en la corte, sino en las Asturias. La buena crianza fué parte para que su buen natural se aumentase y aun mejorase."(250)

---

(249) Carlos Alvar y Manuel Alvar, op.cit., pág. 75.

(250) Juan de Mariana, Historia General de España, Ilustrada con notas históricas y criticas, y nuevas tablas cronológicas desde los tiempos mas antiguos hasta la muerte del Sr. Rey D. Carlos III, por el Doctor Don José Sabau y Blanco, Madrid, 1818, págs. 69-70.

Vemos que no recoge más que una leyenda tradicional sobre Bernardo del Carpio. Jose Sabau y Blanco, anotador y critico de la edición de 1818, dice en la nota nº 4 al texto que hemos transcrito:

> "La Infanta Doña Ximena olvidada del respeto que debia à su hermano y de su honestidad, puso los ojos en Sandia ò Sancho Conde de Saldaña.- Ya hemos dicho en otra nota anterior, que los amores de Doña Ximena, el matrimonio con Don Sancho, el nacimiento de Don Bernardo del Carpio y sus decantadas proezas, no es mas que una novela para divertir a los niños, pues como dice Morales, los quatro escritores antiguos ninguna mencion hiciéron de Bernardo del Carpio ni de sus padres."(251)

La epica culta del siglo XVI trata el tema de Bernardo del Carpio porque, como dicen los autores de estos poemas, quieren sacar al héroe del olvido en que se encuentra relegado. Así Francisco Garrido de Villena, en su dedicatoria a Don Carlos de Austria, Infante de las Españas, se expresa en estos términos:

> "Ninguna nación hay, serenisimo señor, que por pequeña hazaña que en su provincia acontezca, no lo ponga luego en memoria, para que la eternidad del tiempo lo engrandezca. Sola vuestra España veo que carece tanto desto, que auiendo setecientos años que españoles consiguieron tanta gloria, como fue en la famosa batalla de Roncesvalles, estaua sepultada en el oluido, que ningun acuerdo se tenia della."(252)

Lo mismo dice nuestro Agustín Alonso:

---

(251) Ibid.

(252) Francisco Garrido de Villena, Preliminares, fol. A2 vº.

> "...mas aquellos tiempos tan apretados con la persecucion de los enemigos de nuestra santa fee, y por otra parte tan envidiados los nuestros, no dieron lugar a que nuestra España huuiesse escriptores, porque ninguno tenia tal espacio, ni aquellos que lo supieron, (y alguna vez pudieron expresarlo con su daño) quisieron publicarlo." (253)

Podríamos citar en el mismo sentido a Luis Barahona de Soto(254), a Bernardo de Balbuena (255) y a muchos más, porque esta idea es un lugar común, un tópico que se repite y que procede ya de tiempos de Salustio(256). En nuestro siglo de oro, todo esto se enmarca en un campo más amplio de reivindicación nacional. La España hegemónica de los Austrias mayores piensa que las proezas des sus héroes sobrepasan a cualquier hazaña del mundo conocido. Herrera no duda en afirmar que la audacia de sus compatriotas sobrepasa muy por encima las fabulosas hazañas de los héroes celebrados por la antigüedad(257). La misma idea manifiesta Vicente Espinel en el prologo a su novela picaresca Marcos de Obregón:

---

(253) H.H.B., Prólogo "Al benigno lector. S. P. D. ", fol. A4 vº.

(254) Luis Barahona de Soto, Las lágrimas de Angelica, I, 7, Edición de J. Lara Garrido, pag. 105.

(255) Cfr. Jose Lara Garrido, op. cit., pág. 105, Nota I, 7.

(256) Maxime Chevalier, op. cit., pág. 122, dice que el tema es moneda corriente en los autores del siglo de oro. "Encore qu'il ne soit pas exempt de toute rhétorique emprunté à Salluste."

(257) Ibid., pags. 122-129.

> "Si a alguno no le asentare bien tratar de personas vivas y alegar con sujetos conocidos y presentes, digo que yo he alcanzado la Monarquia de España tan llena y abundante de Gallardos espiritus en armas y letras, que no creo que la romana los tuvo mayores, y me arrojo a decir que ni tantos ni tan grandes."(258)

Los españoles supieron usar mejor la espada que la pluma y prefirieron la gloria de la accion y la politica a la gloria de ser escritores ingeniosos. Por eso, en los españoles de los siglos XV y XVI, brota el impulso de exaltar la grandeza de España, que se dice incluso superior a la del Imperio Romano. Maria Rosa Lida de Makiel analiza este aspecto en el prefacio de la Crónica de Enrique IV, escrita por su capellán, Diego Enriquez del Castillo:

> "La inmortalidad del hombre de acción está librada al albedrio del hombre de letras; a ningun artista, sino al escritor (...) se otorga el don de la recordación perdurable; los españoles han ejecutado grandes hazañas, pero han descuidado celebrarlas; el presente merece tanta alabanza como la antigüedad."(259)

Después cita textualmente de la Crónica de Enrique IV:

> "E si los altos ingenios de los escriptores, la viva luz de sus renglones e la dulzura de su estilo hicieron loables a los griegos e notables a los romanos (cuya perdurable fama ni el pincel de los pintores,

---

(258) Vicente Espinel, Marcos de Obregón, Barcelona, Ed. Sopena, 1965, pág. 12.

(259) Maria Rosa Lida de Makiel, La idea de la fama en la Edad Media castellana, F. C. E. , México, 1952, pág. 257.

> ni el martillo de los plateros, ni el hierro de los esculpidores pudieran hacer inmortal si la heroica pluma de aquellos olvidada la dexara), no menos el resplandor de nuestros invictísimos godos, la pujanza de su grandeza e la excelencia de sus obras merecen alcanzar memoria... Mas como entre aquéllos (...) mayor deleite sintieron en el menear de las espadas que en el rodear de la pluma."(260)

Todavía se ha prestado menos atención a otro aspecto también lamentable: a la pobreza de la literatura épica nacional española. De nuevo María Rosa Lyda analiza el valor de la fama otorgado por Fernán Pérez de Guzmán en sus Generaciones y Semblanzas y en el comienzo de sus Loores de los claros varones de España.

> "Pues por ser el narrador quien fija los hechos del pasado, en sus manos está esconder o realzar el mérito de los ilustres varones, mezquinándoles o concediéndoles su recompensa en la tierra, esto es, la fama. Prueba al canto: España, con ser rica en héroes, goza de escasa gloria por ser pobre en autores. (Loores, 11 y sigs.):
>
> Non quedo España callada
> e muda en las istorias
> por defectos de victorias,
> nin de virtudes menguada,
> mas porque non fué dotada
> de tan alto pregonero
> como fué Grecia de Omero
> en la famosa Iliada."(261)

Este lamentable vacío lo atribuye Diego Núñez Alba, en 1553, a la ausencia de mecenas en España; causa por la cual no ha generado un Virgilio moderno que cantara las

---

(260) Crónica de Enrique IV. Cito por María Rosa Lida de Makiel, op. cit., pág. 258.

(261) Ibid., págs. 271-272.

hazañas de Bernardo del Carpio, del Cid o del Fernán Gonzalez. Espinosa y Garrido son los primeros en responder a esta carencia(262); y les sigue, con mucha mayor intensidad y mucho más centrado en la figura de Bernardo del Carpio, Agustin Alonso.

Espinosa y Garrido, en 1555, escogen a Bernardo del Carpio como héroe nacional español por ser el vencedor en Roncesvalles, que simboliza el triunfo de España sobre Francia en la Edad Media y prefigura los triunfos de Pavia y San Quintín de España contra Francia en el siglo XVI. Estos dos poetas primero, y despues A. Alonso, siguen el modelo de Ariosto y de Boiardo, sustituyendo a Roldán por Bernardo, héroe español. Aunque no sea la semajanza entre Bernardo y Roldán tan literal como dice Maxime Chevalier(263), los autores españoles quieren restablecer un orden justo conforme a la verdad histórica: los vencedores de Roncesvalles, españoles, han sido injustamente olvidados, frente a los Doce Pares de Francia, vencidos y desmesuradamente ensalzados por Ariosto y Boiardo

---

(262) Diego Núñez Alba, Diálogos de la vida del soldado, Cito por Maxime Chevalier, op. cit., 122-123.

(263) El mismo Chevalier reconoce que Agustín Alonso lleva a Bernardo del Carpio a la cumbre cuando lo identifica con Rugero, lo monta en Frontino y le hace ceñir a Balisarda, op. cit., págs. 199-200. Luego Agustín Alonso se aparta del arquetipo de Roldán y se aproxima más a Rugero como paradigma de Bernardo.

Respecto a Espinosa y Garrido, A. Alonso configura a su Bernardo con puntos de vista más amplios y una cultura mas rica y variada. Aquellos conocen la leyenda de Bernardo por la Primera Cronica General y por algunos romances que habian aparecido en cancioneros como el de Lorenzo de Sepulveda, primer autor que otorga a Bernardo el protagonismo decisivo frente a Roldán en Roncesvalles(264). En los dos poetas valencianos, el tema del drama familiar de Bernardo, concatenado con el tema de la rebeldía del vasallo ante su rey, pierde importancia hasta desaparecer. Garrido no menciona los orígenes de Bernardo; Espinosa alude a ello brevemente. Habrá que esperar a 1585, momento en que A. Alonso revitaliza ambos temas. Además tributa a Bernardo del Carpio el protagonismo axial de su poema, sin desvirtuar el papel que desarrolla en Roncesvalles el propio Alfonso el Casto. Y otra novedad importante de Alonso radica en que ensalza los valores del propio Roldán, aunque es derrotado(265).

Según Espinosa, Bernardo mata a Ugero, a Ricardeto y a Olivier; y, como no puede herir al invulnerable Roldán, lo asfixia atenazándolo con sus brazos(266).

---

(264) Ibid., pág. 124.

(265) Cfr. H.H.B., últimas estrofas del poema.

(266) Nicolás Espinosa, Segunda parte del Orlando..., Canto XXIX, fol. i46.

Segun Garrido, Bernardo mata a Berenguer, a Reinaldo, a Olivier y a Rugero. Roldán muere de dolor al contemplar el desastre(267).

Garrido y Espinosa toman la figura de Bernardo de la leyenda tradicional otorgandole los rasgos que les parecen esenciales. Despues, siguen a Boiardo e introducen a Bernardo en el mundo de los caballeros bretones. El amor estará por encima de cualquier pasión.

> "Bernard lui aussi défendra l'innocence, aidera a purger la terre de la race infernale des geants et brisera les enchantements subtils des magigiennes. Apres tant de héros, il cédera aux douceurs de l'amour..."(268)

Lo mismo le ocurrirá a la configuración de Bernardo por parte de A. Alonso: Bernardo entra en este mundo fantástico de la mano del modelo primero, de Boiardo; y despues, aún más acentuado y definido, seguirá el modelo de Ariosto. El romanzo(269), cultivado por Boiardo y

---

(267) Francisco Garrido de Villena, El verdadero sucesso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doce Pares de Francia, Canto XXXVI, fol. 181 y ss.

(268) Maxime Chevalier, op. cit., pág. 126.

(269) Romanzo: poema que trata de hazañas famosas con enseñanzas practicas y elementos maravillosos, pero no se somete al principio de in medias res de Horacio ni tiene que apoyarse en la historia. Los primeros preceptistas italianos atacan a Boiardo y a Ariosto por haber cultivado el romanzo; asi Vida, Trissino, Minturno. Otros, sin embargo, defienden el romanzo como superior al epos. Asi Cinthio y Pigna, quienes argumentan que, de haber sido conocido en la antigüedad clásica, Aristóteles lo hubiera incluido en su teoria. Los impugnadores de Boiardo y Ariosto, como cultivadores del Romanzo, los critican por haber seguido gustos populares y desarrollar

Ariosto, tiene su repercusion en estos poemas españoles. Asi, lo mismo que los italianos, elevan el mundo novelesco a la dignidad epica.

Segun Menéndez y Pelayo, los Bernardos de 1555 tienen los rasgos de un caballero errante(270). Sin embargo, Bernardo sigue el modelo de Rugero y Roldán, que son caballeros heroicos(271) tanto en Nicolás Espinosa como en Garrido. El Bernardo del Carpio de los romances posteriores, de los poemas de A. Alonso, de Bernardo de Balbuena, del teatro de Cervantes y Lope de Vega protagonizará hazañas caballerescas y aventuras amorosas. Los poemas de 1555 sirvieron de orientación para el tratamiento del tema bernárdico posterior.

---

un género sin unidad orgánica. Boiardo y Ariosto "tuvieron traductores e imitadores en España y (...) el romanzo ejerció una clara influencia en el desarrollo del poema narrativo de fines del siglo XVI." (Frank Pierce, La poesía épica del Siglo de Oro, pág. 16). Esta polémica entre el romanzo y el epos quedará definida después con Torquato Tasso, para quien ambas formas son perfectamente combinables.

(270) Marcelino Menendez y Pelayo, Estudios sobre el teatro de Lope... ,III, pág. 173, apud Maxime Chevalier, L'Arioste en Espagne..., ed. cit., pág. 126.

(271) Ibid.

2.2.1.-LAS CRÓNICAS

Tres cronicas del s. XIII recogen de diferente manera el tema de Bernardo del Carpio.

1.-La cronica de Lucas de Tuy (el Tudense), titulada Chronicon Mundi, terminada en 1236. Concexiona la historiografía asturleonesa y la castellana posterior. Recopila la Chronica Visegothorum, de Alfonso III, las Crónicas de Sampiro, de hacia el año 1000, las croncias de Pelayo Ovetense, de principios del XII. Amplia las leyendas recogidas de estas crónicas e introduce nuevos relatos de matiz novelesco sobre asuntos de los siglos XI y XII. De esta forma se van incrementado los contenidos de las leyendas de las crónicas(272). El Tudense es el primer cronista oficial conocido. La recopilación de la crónica la hace por encargo de Dña. Berenguela, madre de Fernando III. Su prosa latina es de suma sencillez, carente de todo tipo de pretensión literaria(273).

> "En el Chronicon Mundi (terminado en 1236) del Tudense, hay elementos que permiten pensar en el embrión de las Mocedades y de algunos episodios del Poema del Cid y en esa misma crónica se ofrece, por primera vez, la leyenda

(272) Cfr. Carlos Alvar y Manuel Alvar, op. cit., págs. 71 y 72.

(273) Véase B. Sánchez Alonso, "Chronicon Mundi", en Bompiani, Diccionario Literario, Tomo III, ed. cit., pág. 790.

de Bernardo del Carpio, con dos versiones diferentes."(274)

La versión bernárdica del Tudense configura a Bernardo del Carpio como caballero leonés por línea paterna y materna. Nació de los amores ilícitos entre el Conde D. Sancho del Saldaña y Dña. Ximena, hermana del rey Casto. Estas relaciones ilícitas son castigadas por el rey con la prisión del conde y el ingreso obligado de Dña. Ximena en un monasterio. El rey educa a su sobrino. Alfonso y Carlomagno realizan un pacto secreto para anexionar el reino leonés a la soberanía francesa. Los magnates leoneses se rebelan y Alfonso revoca los pactos. El rey francés declara la guerra y es derrotado en Roncesvalles por el rey Marsilio, rey moro de Zaragoza, en cuyas huestes había muchos españoles y el propio Bernardo. La derrota se produce a la vuelta de los franceses y en la retaguardia. Bernardo se reconcilia con Carlomagno después de la batalla de Roncesvalles; es colmado de honores por el emperador; se hace famoso entre los romanos, galos y germanos y sale victorioso de las peleas que mantiene con sus enemigos. Regresa a España y ayuda de nuevo al rey Alfonso III el Magno contra los sarracenos. Se instala en el castillo del Carpio y exige al rey la libertad de su padre, mientras devasta las fronteras del reino de León. El rey le da a su padre, el

---

(274) Carlos Alvar..., Epica medieval española, ed. cit., pág. 75.

conde de Saldaña, ciego y decrépito. En ese momento, el nuevo rey francés, Carlos el Calvo, invade España y es derrotado por Bernardo, con la ayuda del rey Muza de Zaragoza, en Los Pirineos.

2.-La crónica de Rodrigo Jiménez de Rada (el Toledano), titulada De rebus Hispaniae, llega hasta 1243. Fue redactada como historia nacional por encargo de Fernado III el Santo. Además del título antes indicado, también se llama Historia Gothica y Rerum in Hispania gestarum Chronicon, que alcanza siete años mas que el Tudense. El Toledano escribe en un latín muy superior al de las crónicas que le antecedieron y tuvo grata acogida en todos los reinos peninsulares(275). Recoge once leyendas épicas, cinco más que las narradas en el Chronicon Mundi por el Tudense; y modifica sustancialmente alguno de los relatos de Lucas de Tuy, en concreto, el de Bernardo del Carpio(276).

La versión bernardica del Toledano configura a Bernardo del Carpio como un caballero leonés por línea paterna y materna. Nació del matrimonio secreto entre el Conde D. Sancho de Saldaña y Dña. Ximena, hermana del rey castellano-leonés Alfonso el Casto. Estas relaciones

---

(275) Véase B. Sánchez Alonso, Historia Gothica, en Bompiani, op. cit., Tomo V, págs. 877-878.

(276) Cfr. Carlos Alvar..., op. cit., pág. 72.

secretas son castigadas por el rey Casto con la prisión del Conde de Saldaña y el ingreso obligado de Dña. Ximena en un monasterio. El rey se responsabiliza en la corte de la educación de su sobrino. Carlomagno, en sus afanes teocraticos, escribe al rey Casto para que se haga subdito suyo y, asi, unirse los dos contra los sarracenos. A la muerte del Rey Alfonso el Casto, que no tenia hijos, el reino castellanoleonés pasaria a ser de dominio francés. Los magnates leoneses, al enterarse de estos pactos secretos, con Bernardo a la cabeza, se rebelan contra ello y obligan al rey a revocar sus promesas. Como consecuencia, el rey Alfonso revoca lo pactado con Carlomagno. Este le declara la guerra, cruza Los Pirineos y es derrotado por los españoles a la ida a España, en la vanguardia y no en la retaguardia(277).

3.-La Primera Crónica General, planeada por Alfonso X el sabio desde 1270, se concluirá en 1289, después de su muerte. Esta crónica recopila todas las crónicas anteriores y alude frecuentemente a cantares de gesta y composiciones juglarescas. Prosifica poemas completos

---

(277) Para un análisis histórico riguroso de la batalla de Roncesvalles, puede consultarse a José María Lacarra, "Roncesvalles: De la historia a la leyenda. Los siglos oscuros." Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Yndurain, Madrid, Editora Nacional, 1984, pags. 283-295.

sobre Fernan Gonzalez y sobre el Cid. Otras veces prosifica fragmentos de cantares de gesta sobre Bernardo del Carpio, los Infantes de Salas, etc. Si en el Tudense se encuentran seis temas épicos y en el Toledano once, en la Primera Cronica General encontramos, por lo menos, trece temas épicos(278) más ampliamente tratados que en las cronicas anteriores.

La versión bernárdica de la Primera Crónica General(279) concilia las divergencias entre el Toledano y el Tudense e incorpora más detalles procedentes de los "cantares" y "fablas"; y, así, enriquece las aventuras y detalles dramáticos del héroe. Según algunos cantares antiguos, la madre de Bernardo era Dña. Tíber ("Timbor"), hermana de Carlomagno, la cual, yendo de romería a Santiago de Compostela, mantuvo relaciones amorosas con el Conde de Saldaña(280). Estos mismos cantares atribuían

---

(278) Carlos Alvar..., op. cit., pág. 73.

(279) Sigo la versión de la Primera Crónica General de Carlos Alvar y Manuel Alvar, op. cit., págs. 384-406.

(280) Este personaje de Dña. Tíber, hermana de Carlomagno, aparece en el poema de A. Alonso en una peregrinación que ella hace a Santiago de Compostela (Canto XI, fol. 56 rº, 1087 y ss.). Se encuentra con el conde, en cuyo palacio se aloja; pero ni se alude, ni se induce ninguna relación íntima entre ambos. La conexión de este personaje con Bernardo se establece a través de Fortundo, antiguo paje del conde de Saldaña y servidor de Dña. Tíber, en el palacio del conde, de camino hacia Compostela. Satisfecha ella por el buen servicio del mozo, ruega al conde que se lo otorgue para que forme parte de su séquito y posteriormente quede a su servicio en el estado que su padre, el rey Pipino, le había legado, entre Francia y Alemania. Fortundo abandonará a

a Bernardo grandes vitorias en Francia y en El Pirineo aragones. En esta Primera Crónica General aparece la versión del constante enfrentamiento de Bernardo con el rey; primero con Alfonso el Casto, y depués con Alfonso III el Magno, porque no acceden a la petición de Bernardo de poner fin a la prisión de su padre. Cuando Alfonso el Magno cede a la constante petición de Bernardo, ya hace tres dias que Sancho de Saldaña había muerto(281).

### 2.2.2.-EL POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ

El Poema de Fernan Gonzalez forma parte de un códice, que se encuentra en la biblioteca del Escorial, y cuya copia pertenece a la segunda mitad del s. XV(282). El poema está incompleto, con ciertas lagunas y ausencia del final(283). En el mismo manuscrito hay varias obras. Este poema aparece en ultimo lugar.

---

Dña. Tíber, acosado por la justicia, después de graves lances amorosos. Bernardo lo encontrará cuando Fortundo estaba a punto de ser ejecutado en los bosques de Noruega. Lo librará y se lo otorgará después, como paje, a la reina Gociana de Islandia, prometida de Bernardo.

(281) Cfr. Primera Crónica General, cap. 655, versión citada, pags. 402 y ss.

(282) Cfr. Carlos Alvar..., Epica medieval española, ed. cit., pag. 68.

(283) Puede consultarse la edición del Poema de Fernan Gonzalez, en versión de Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Castalia, Odres Nuevos, 3ª ed., 1967, pags. 12 y 13.

> "...es la ultima obra contenida en el manuscrito y fue incluida en epoca algo posterior, pues el resto del volumen fue escrito en letra gótica, mientras que el Poema de Fernan Gónzalez presenta letra cursiva, con caracteristicas más propias del ultimo cuarto del s. XV."(284)

En nota a pie de página explica Carlos Alvar que, segun los editores del poema, intervinieron dos copistas; y segun la edición de John S. Geary, fueron tres los copistas del poema. Sin embargo, explica que tal vez esos distintos copistas no sean más que consecuencia del biselado de la pluma, pues del examen del manuscrito no se deduce claramente la presencia de diferentes manos de copistas(285).

Lo conservado del poema son 1200 versos alejandrinos en estrofas de cuaderna vía (con alguna excepción de pareados). La parte que a nosotros nos interesa es aquella en la que se habla de Bernardo del Carpio. Son 68 versos que van de la estrofa 129 a la estrofa 146(286). Un total de 18 estrofas, dos de las cuales (la 139 y la 140) solo tienen dos versos. Estos 68 versos pertencen a

---

(284) Carlos Alvar y Manuel Alvar, op. cit., pág. 68.

(285) Ibd., nota 140.

(286) Sigo la numeración y versión del manuscrito de la Biblioteca del Escorial, que es la utilizada por Carlos Alvar y Manuel Alvar en la transcripción que hace de estas estrofas del poema, op. cit., págs. 406 y 408. En la edición de Alarcos, el fragmento que comentamos va de las estrofas 127 a la 144, págs. 34-37.

la introducción historica del poema y en ellos se habla de las hazañas de "Vernaldo del Carpio".

Los problemas de lógica y coherencia que nos plantea la Primera Crónica General sobre la versión de Bernardo del Carpio tampoco tienen su solución en lo que sobre este personaje nos dice el Poema de Fernán Gonzalez.

He aquí un resumen:

1.-Estrofas 129-133: Se plantea el anhelo de Carlomagno y el pueblo francés de conquistar España. Asi se lo manifiesta el emperador a Alfonso el Casto, quien se opone a las pretensiones francesas de soberania sobre España.

2.-Estrofas 134-141: Bernardo del Carpio, que se entera de que los franceses llegan a Fuenterrabia para conquistar España, organiza un ejército con el Rey Casto y vencen a Carlomagno. Este y los suyos se vuelven derrotados a Marsella(287). Descansan y determinan regresar a España para avasallarla definitivamente.

---

(287) La mención de Marsella en este Poema de Fernán Gonzalez la toma A. Alonso y la expresa en una de las estrofas del canto XXVIII:

Determino embiarle una embaxada,
(Sin a los suyos dar noticia della)
En que le prometia que si entrada
A España quiere hazer desde Marsella.
A le ayudar con fuerte mano armada
A desterrar los moros que hay en ella,
Su reyno le dara pues heredero
No tiene, ni en lo hazer va contra el fuero.
(Fol. 148 rº, 2893)

3.-Estrofas 142-149: Bernardo va a Zaragoza, donde se unen las tropas de Marsilio a las huestes castellanas de Bernardo para luchar contra los doce Pares de Francia. Este ejercito aniquila definitivamente a los franceses.

2.2.3.-LOS ROMANCES

Los romances ofrecen interés con relación al tema de Bernardo del Carpio porque la epica española se recoge, a veces, fragmentariamente en romances de los siglos XV y XVI; de la misma forma que antes quedo plasmada en las cronicas de los siglos XIII y XIV(288).

> "El otro pilar para la reconstrucción de parte de esta 'literatura perdida' lo constituye el Romance. Es evidente el paralelismo formal -y en muchos casos, también de contenido- con la épica castellana; no debe extrañar, pues, que se haya puesto en relacion el nacimiento de los romances con la decadencia de los cantares de gesta: según Menendez Pidal, al ampliarse el público de la epopeya, se fueron introduciendo elementos que agradan a un público más heterogeneo (amor, episodios novelescos, etc.); ...el auditorio acabaria aprendiéndose estos frangmentos, que a pesar del paso de los siglos aún se conservan -al menos en parte- en la memoria popular. Se llega así a la selección que podría considerarse natural."(289)

---

(288) Carlos Alvar..., op. cit., pág. 64.

(289) Ibid., págs. 77-78.

Esta teoria de Menendez Pidal, expuesta en Estudios sobre el romancero, explica la no coincidencia total entre el cantar de gesta y los romances.

Respecto a la cronologia, "Los romances empiezan a ser oidos en los palacios desde 1445, que sepamos, en la corte de Alfonso V de Aragon, y desde 1462, en la de Enrique IV de Castilla y luego en la de los Reyes Católicos."(290)

Los datos internos de los romances más antiguos se remontan al s. XIV y son composiciones que tienen como finalidad el transcribir noticias: muerte de Fernando IV (1312), rebelión de Fernan González, prior de la orden de San Juan, siendo rey Alfonso XI (año 1328), etc.(291). Sin embargo, esos romances fueron recogidos despues de un siglo o siglo y medio del suceso que transmiten.

Los datos externos de los romances más viejos son muy posteriores. El más antiguo es el romance de Gentil dona, gentil dona, del mallorquin Jaume de Olesa, fechadao en 1421. Le siguen tres romances de Juan Rodriguez del Padrón, año 1440, y un romanmce lirico de Carvajal, poeta de la corte de Alfonso V de Aragon, año 1442. Todos estos romances mas antiguos son de carácter lírico. Los de carácter épico no apareceran hasta los

---

(290) Ramón Menéndez Pidal, Flor nueva de Romances viejos, ed. cit., Proemio, pág. 33.

(291) Cfr. Carlos Alvar..., op. cit., pág. .78.

años 1465-1470, y parecen guardar una relación asociativa con antiguas canciones de gesta o poemas épicos, algunos de los cuales han desaparecido(292).

Agustín Duran, recopilador de romances (Romancero General, 1828-1832) y defensor de la teoría romántica de estas composiciones, que propugna un origen lírico y no épico, reunió cuarenta y seis romances sobre el tema de Bernardo del Carpio(293), todos los cuales son eruditos y artísticos, menos uno solo que la crítica ha considerado primitivo. Es el que empieza así:

"Las cartas y mensajeros
del rey a Bernardo van..."

Este mismo romance tiene otra versión considerada más antigua por su rima en asonante:

"Con cartas y mensajeros
el rey al Carpio envió..."

Este romance es conocido por A. Alonso, y de él toma el dato de los trescientos caballeros que acompañan a Bernardo cuando éste deja el castilo del Carpio y se dirige a Salamanca, a la corte de Alfonso el Casto, donde se reunirá con Astolfo, emisario de Carlomagno para

---

(292) Ibid., págs. 78 y 79. La relación entre antiguos cantares de gesta y los romances corresponde a la teoría formulada por Milá y Fontanals, recogida y desarrollada posteriormente por R. Menéndez Pidal.

(293) Véase A. Valbuena Prat, "Bernardo del Carpio", ed. cit., pág. 607.

reclamar la soberania francesa sobre el reino castellano-leones.

> El qual teniendo ya la cierta nueua
> Del venir del inglés con los recaudos
> El Carpio dexa, y sale como a prueua,
> Por entender que son estos nublados.
> Consigo de luzida gente lleua
> Aquellos sus treszientos paniaguados,
> Que con su sueldo siempre sustentaua:
> Y vase à do el Frances Astolfo estaua.(294)

El romance dice asi:

> Las cartas y mensajeros
> del rey a Bernardo van,
> que vaya luego a las cortes
> para con él negociar.
> Bernardo como es discreto,
> mal recelado se ha,
> las cartas echó en el fuego,
> los suyos mandó juntar:
> -Cuatrocientos sois, los míos,
> los que coméis de mi pan,
> nunca fuisteis repartidos,
> agora os repartirán:
> en el Carpio quedan ciento
> para el castillo guardar;
> los ciento por los caminos,
> que a nadie dejéis pasar;
> doscientos iréis conmigo
> para con el rey hablar...(295)

Cuando Maxime Chevalier alude a la Primera Crónica General como fuente erudita en la que se inspira A. Alonso, dice asi:

> "Mais cette source érudite n'est pas la seule dont il dispose. Il connait le romance

---

(294) H.H.B., XXX, fol. 158 rº, 3088.

(295) Sigo la versión de Ramon Ménendez Pidal, Flor nueva de romances viejos, ed. cit., págs. 73-76. Transcribo sólo los 18 primeros versos, de los 88 de todo el romance.

> ancien Con cartas y mensajeros, peut-être dans un texte différent de ceux qui nous sont parvenus: c'est a l'une de ses versions qu'il emprunte le détail de trois cents vassaux qui escortent Bernard lors de son arrivée a la cour."(296)

En nota a pie de página al texto anterior, explica Chevalier que, de los romances antiguos conocidos, solo uno da la cifra de trescientos caballeros que acompañan a Bernardo a la salida del Carpio(297).

## 2.3.-LA CONFIGURACION DE BERNARDO EN EL POEMA

Agustín Alonso debió de ser un español apasionado. Harto de la hegemonía hispana en las armas y en las posesiones geográficas coloniales, quiso romper todas las lanzas bélicas y trasladar su empuje y fuerza a la tinta de su pluma para que también las letras dieran claro testimonio de la hegemonía hispana en el mundo literario de la caballería reinante(298). Para lo cual elige a un caballero español, ya consagrado por la leyenda, y trata

---

(296) M. Chevalier, L'Arioste en Espagne..., ed. cit., pág. 197.

(297) Cfr. Ibid., nota 358.

(298) En este "Análisis Preliminar" del trabajo, ya he analizado el tópico que supone este anhelo. Tal vez proceda ya de la época de Salustio, pero se pone de moda nuevamente en nuestra épica culta del Siglo de Oro. Véase supra, págs. 122 y ss. de este "Análisis Preliminar", apartado 2.2.

literariamente su figura hasta encumbrarlo mas y más en las aras de la mitica, a costa de cualquier precio: la desaparición definitiva de Rugero(299), la derrota y muerte de Carlomagno, el fracaso y desaparicion final del antes invencible Roldán, conde de la Rota de Borgoña.

La personalidad de Bernardo del Carpio corresponde a la de un héroe nacional cargado de rasgos legendarios(300). Se generó un héroe hispánico, mezcla de historia y fábula, vencedor de los franceses: Bernardo del Carpio."(301)

Agustín Alonso conoce bien las fuentes medievales, antes aludidas, sobre la leyenda de Bernardo del Carpio(302) y toma de ellas los aspectos que le interesan. Y puesto que la Primera Crónica General es la

---

(299) A. Alonso hace desaparecer a Rugero, víctima de las insidias de la Casa de Maganza (Canto XV).

(300) Vid. el análisis de la figura de Bernardo del Carpio que se encuentra en el apartado 2.2 del Estudio Preliminar de este trabajo, págs. 122 y ss.

(301) Cfr. Angel Valbuena Prat, "Bernardo del Carpio", ed. cit., pag. 606.

(302) "Agustín Alonso s'est visiblement bien informé de ce que l'on pouvait savoir de Bernard, comme il le promettait dan son prologue, et il se montre beaucoup plus attentif à la legende traditionelle que ne l'avaient été Espinosa et Garrido." (Maxime Chevalier, op. cit., pág. 197).

que concilia las diferencias existentes en las otras versiones, es esta la más seguida por el(303).

En cuanto a los amores entre Dña. Ximena y el conde de Saldaña, sigue la versión del Toledano, recogida en el capitulo 617 de la Primera Crónica General(304).

> Y auiendo con efecto contrahido
> Matrimonio los dos secretamente,
> Gozaron del, en tanto que escondido
> Pudo estar al que dellos esta ausente.
> Mas vino a ser por tiempo conoscido,
> Con el fruto que dio tan excelente.
> Y assi sobrando amor, falto ventura,
> Que en casos semejantes poco dura.
>
> Que como este successo tan secreto
> A noticia del rey al fin llegasse,
> De ver tan mal guardado su respeto
> Fue forçoso que a yra se entregasse:
> Poniendo al triste conde en tal aprieto,
> Que la vida en prisiones acabasse:
> Y aunque heredera suya, a la princesa
> Tambien forçando a ser monja professa.(305)

En cuanto a la lucha y relación con los moros, el poema se identifica totalmente con la versión del Toledano, como puede deducirse de las distintas partes del argumento de todo el libro(306).

---

(303) "Agustin Alonso connaissait bien la legende traditionelle de Bernard et il a su l'utiliser. Il raconte suivant la Chronique Générale sa naissance d'un mariage secret entre doña Jimena et Sancho Díaz et son éducation a la cour." Ibid.

(304) Véase la versión de Carlos Alvar y Manuel Alvar, op. cit., págs. 384-386.

(305) H.H.B., II, fol. 10 vº, 190 y 191.

(306) Cfr. V.-Anexo: resúmenes argumentales, pags. 720 y ss.

La tradicion española sobre Bernardo, unida a las leyendas rolandianas italianas de Boiardo y, sobre todo, de Ariosto, es el material que utiliza A. Alonso. Todo ello, mezclado con la constante de la lucha contra los sarracenos, los afanes nacionalistas, los amores de Gociana y de Marfisa y los triunfos contra encantamientos, jayanes y vestiglos haran nacer la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio.

En toda la estructura del poema destaca un objetivo claro y constante: La exaltación del héroe nacional hispano Bernardo del Carpio(307). Y esto, en continuidad con las hazañas llevadas a cabo por Orlando Furioso, cantadas por Ludovico Ariosto varias décadas antes(308). La estrofa tercera del canto I alude al final del "Orlando Furioso":

> Después que el rey de Sarza Rodamonte,
> (...)
> Passo la negra barca de Caronte,
> (...)
> Ruger con grande gozo, y gloria extraña,
> Quedo por vencedor en la campaña.
> (H.H.B., I, fol. 1 rº,3).

---

(307) "Canto el alto renombre, y las hazañas
De Bernardo del Carpio valeroso,..."
H.H.B., I, fol 1 rº, 1.

(308) "Sumario del canto primero. En el qual se prosiguen las historias de Ariosto, después de la muerte de Rodamonte..." (H.H.B., Sumario Canto I, fol. 1 rº)

Y esta es la conexión con Ariosto y el punto de arranque del poema de A. Alonso Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio.

# III.-ESTUDIO DE LA OBRA DE AGUSTÍN ALONSO

## A.-LA SINTÁCTICA

### 1.-LAS TRES SECUENCIAS FUNDAMENTALES DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Toda épica se fundamenta en la acción(309). Esta es una constante en Agustín Alonso, y el protagonismo de la acción le corresponde muy especificamente a su héroe y objeto fundamental de su poema: Bernardo del Carpio. La acción de Bernardo, como caballero, será una acción de armas fundamentada en una especial capacitacion física, puesta al servicio del bien, para implantar la justicia, para ayudar al necesitado, para combatir las fuerzas maléficas(310). Y, como caballero, tampoco se puede

---

(309) Cfr. El mundo de la guerra y el caballero, en Maurice Keen, La caballería, ed. cit., págs. 14-16 y 141-143. Y también, Otis H. Green, España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón, Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969. Apartados titulados "Guerra", "Honor y venganza" y "Duelos y torneos", págs. 32-38.

(310) A lo largo de todo el poema, pero sobre todo en los dieciséis primeros cantos, A. Alonso nos presenta a Bernardo del Carpio como prototipo del caballero errante y lo denomina textualmente así: "inuencible cauallero errante" (Canto XVI, fol. 81 vº, 1591):

> Mas los tres por agora dexaremos,
> Cuyo sucesso se dira adelante:
> Que es justo que à tratar ora tornemos
> Del inuencible cauallero andante...

"Au long de seize chants, Bernard court le monde, protegéant l'innocence et assurant par l'épée le règne de la justice. (...) ...et tel est bien son rôle dans plusieurs épisodes qui mettent en evidence l'influence

limitar su protagonismo a la acción, sino que ésta se reforzará y complementará con la contemplación, como si de ella obtuviera también recursos para la acción. Siendo aquí la acción y la contemplación connotativas, pueden superar, distanciarse y deferir en cualquier grado del mundo real y denotativo. Aquí no nos planteamos las dimensiones de identificación histórica de los protagonistas de las narraciones caballerescas, que también las tienen, y quizás muchas más de las que sospechamos(311), sino que hacemos análisis de los elementos internos de la obra, puestos al servicio de la configuración del héroe; en este caso, de Bernardo del Carpio.

En este poema de la H.H.B., encontramos tres vías fundamentales por donde discurren los elementos épicos estructurales:

---

exercée sur Agustin Alonso par l'Amadis et sa longue postérité. Bernard combat les lions et triompfe d'horrifiques géants, il delivre des damoiselles injustement persecutées, il sauve de chevaliers tombés aux maines d'ennemis félous. Ces prouesses sont identiques à celles des errants, et elles sont accomplies dans une forme exactement semblable...". (Maxime Chevalier, L'Arioste en Espagne..., ed. cit., pág. 198).

(311) Maurice Keen, en su libro La caballería, Barcelona, Ariel, 1986, pág. 290, nos dice: "...aunque nada podía hacer invulnerable a un caballero, la protección de la armadura con la que iba a la guerra se prestaba sin duda alguna a darle mayor seguridad física y también una sensación psicológica de seguridad. Es evidente que un hombre armado de pies a cabeza y en correcta posición podía mantener a raya durante bastante tiempo a un número considerable de guerreros no tan protegidos."

1.-Las hazañas de armas protagonizadas por Bernardo.

2.-Los conflictos bélicos.

3.-Las visiones bajo encantamiento y profecías mágico-literarias a posteriori.

Estos tres elementos épicos se van entrelazando y combinando para tejer toda la obra. Las transiciones de una categoría épica a ótra se hacen con indicaciones explícitas del narrador. Por ejemplo, la transicion desde Bernardo a Roldán, en el canto X, después de que Roldán ha caido, en el canto VII, en la trampa del castillo de Fronteforte, se hace así en el poema:

(...)
Pero vayan agora à su contento
Que al tiempo hallaran tambien salida,
Porque a muchos se causa descontento,
Viendo que nuestra historia assi se olvida
Dellos y su valor, principalmente
Del Senador Romano tan valiente.

El qual dexe en la trampa del castillo,
Sin remedio tener ni aun esperallo.
Y està, de estar assi tan amarillo,
Que es justo que ya vamos à sacallo.
Aunque por hoy aure de diferillo,
Por tratar de un Frances, que sin cauallo,
Fatigado trauiessa un gran boscaje,
Que si os acordays bien era el Seluaje.(312)

En este pasaje vemos la transición, con indicaciones explícitas, desde Bernardo, que va camino de Islandia, a Roldán, pasando antes por la narración de lo que le sucede y hace Guidón, antes de llegar al castillo de

(312) H.H.B., X, Fol. 50 vº, 977-78.-

Fronteforte, donde rescatará a Roldán de la trampa donde ha caído.

Sin embargo, la exposición de las visiones bajo encantamiento o las profecías mágico-literarias se hace sin ningún tipo de interrupción o anuncio del narrador. Fluyen en continuidad con lo que hace o sucede al personaje correspodiente, en progreso épico literario del asunto que ha dado lugar a tal situación mágica.

De una profunda cueua que acortada
En dura peña estaua, parescia
Salir la llama biva y encantada,
En la qual nadie entrar se presumia.
Pus siendo toda gente assegurada,
Mirando el brauo fuego como ardia,
Vna estatua paresce, que lançando
Rayos venia tambien de quando en quando.

Era desmesurada su grandeza,
De fiero aspecto y braua catadura:
(...)

(...)
Hacia la reyna fue, que tal no espera:
Y sin que resistir haya podido
Nadie, al cruel furor de aquella fiera,
Por el braço la prende, y por el pecho,
Y en el fuego la mete a su despecho.(313)

Los conflictos bélicos, lo mismo que las peleas entre caballeros, suelen interrumpirse con la llegada de la noche o cuando una de las partes es derrotada. Ocasionalmente la presencia de un enemigo común (p.ej. ladrones de caballos(314)) también hace que se deponga la

---

(313) H.H.B., XII, Fol. 64 rΩ, 1241-1243.-

(314) H.H.B., XV, fol. 78 vΩ, aparece el ladrón de caballos Landolfino y sus hombres. Según Maxime Chevalier, op. cit., pág. 195, Agustín Alonso toma este

pelea y se difiera su continuidad para después de implantar justicia con el enemigo común.

> Tanto en fin se detienen combatiendo,
> Que les falto la luz del claro dia,
> La nocturna tiniebla descendiendo
> A despartir la horrenda y cruel porfia.
> Y assi la noche escura venir viendo,
> Entre ellos se trato por buena via,
> De diferir la lid, hasta la buelta
> Del carro en que va Febo a rienda suelta.(315)

La estrofa anterior se refiere a la pelea-reto que mantuvieron Ferragut y Roldán en El Pirineo. Duró dos días, interrumpida sólo por la llegada de las dos noches. Se resolverá con la victoria inesperada de Roldán, después de seis horas de pelea, en el tercer día.

En ésta, como en otras muchas ocasiones, la noche posee un poder físico-simbólico de invitar y exigir a todos la paz del reposo por la ausencia de la luz.

Las visiones bajo encantamiento y profecías magico-literarias tienen un proceso atemporal, con inicio, casi siempre violento; desarrollo amplio y exegético; con final veloz, casi sin tiempo de transición. Por ejemplo, el descenso a la cueva encantada de la Fama, que hace Bernardo en el Alcázar de Segovia: entra Bernardo, manteniendo lucha con el guardián primero y después una

---

personaje de la novela de caballería el Amadís y no del Orlando enamorado de Boiardo. Landolfino se identifica más con Fraudador de los Ardides, que aparece en los tres últimos libros de Amadís, que con Brunel, personaje de Boiardo: "Plus qu'au Brunel de Boiardo le personage fait songer à Fraudador de los Ardides."

(315) H.H.B., XXXI, fol. 165 vº, 3239.

lucha cada vez más fuerte hasta vencer a los Nueve de la Fama(316). Después del triunfo, aparece la Fama inmortal, que actúa atemporalmente, como corresponde a los inmortales, y al final, termina la aventura teniendo paso libre por el camino por donde ha entrado.

> El brauo cauallero le responde:
> Sepas que en la inmortal y alta morada
> De la gloriosa Fama estas, adonde
> Con gran dificultad se hace la entrada.
> Es secreto que a todo hombre se asconde
> Si su fuerza no es mas que estremada,
> Ca para bien poder de su presencia
> Participar con gloria, hay gran pendencia.(317)

Después de que Bernardo ha vencido a los Nueve de la Fama, se abre un largo desarrollo que A. Alonso narra en 75 octavas para tener un vertiginoso final con cuatro versos.

> Aquí se despidieron, y quedando
> Solo el fuerte Bernardo, de alli vido
> Una salida libre, a do llegando
> Halla el mesmo camino que ha traydo.
> (...)(318)

---

(316) Aunque la formulación de A. Alonso es así: "Bernardo (...) vence a los Nueve de la Fama" (Sumario del canto XXIX), realmente los vencidos son ocho: Josué, David, Judas Macabeo, Alejandro Magno, Julio César, Héctor, el Rey Arturo y Hércules; porque Agustín Alonso, en sus ansias nacionalistas de encumbramiento de Bernardo, hace que la Fama corone a éste como el primer caballero de "Los Nueve de la Fama". Se desarrolla este punto en el apartado 1.3.3 de este apartado de "La Sintáctica".

(317) H.H.B., XXIX, fol. 151 rº, 2951.

(318) H.H.B., XXIX, fol. 157 rº, 3072.

1.1.-LAS HAZAÑAS DE ARMAS DE BERNARDO.

Es el primer eje estructural narrativo de la obra.

En todo tipo de acción caballeresca armada(319) de Bernardo encontramos la estructura básica de los actantes establecidos por Greimas(320):

Sujeto - Objeto

Remitente - Destinatario

Ayudante (Cooperador) - Oponente (Opositor).

El sujeto es siempre Bernardo, el protagonista.

El objeto es el honor, la gloria, la fama buscada por el caballero Bernardo.

El remitente también coincide con Bernardo.

El destinatario es la nación, España; o la dama, Gociana o Marfisa; o la religión, el cristianismo; o la persona que ha sufrido una injusticia, que se convierte en el destinatario de la justicia impuesta por la acción del caballero héroe, etc; u otra variante, según los casos.

---

(319) "El culto caballeresco a la guerra y el culto al honor están juntos (...) unidos el uno al otro (...). El valor en la guerra, la libertad, el orgullo de un leal servicio son los distinitivos del héroe no sólo de la épica carolingia, sino también de la épica germánica más antigua...". (Maurice Keen, op. cit., pág. 141).

(320) Véase Algirdas Julien Greimas, En torno al sentido. Ensayos semiológicos, Madrid, fragua, 1973, especialmente págs. 291-315. También desarrolla el mismo tema José Romera Castillo, El comentario de textos semiológico, ed. cit., págs. 54-59.

El opositor es el enemigo de Bernardo, que varía y cambia, segun las circunstancias que rodean al héroe.

El cooperador es el personaje o categoría que ayuda a la acción del protagonista.

Las relaciones que se establecen entre estas tres parejas de categorias actanciales son: el deseo, entre el sujeto y el objeto; la comunicación, entre el enviante y el destinatario; y el poder o participación, entre el cooperador y opositor(321).

En este apartado, al tratarse de las hazañas de armas de Bernardo, me fijaré fundamentalmente en la relación de poder entre Bernardo y sus enemigos; y estudiaré los dos actantes de oposición y cooperación con Bernardo y el resultado de la acción del protagonista, que se identifica, en general, con el actante objeto: incremento de la honra y el honor en el actante sujeto, Bernardo(322).

1.-Opositores o adversarios del héroe.

2.-Cooperadores del héroe.

3.-Resultado de la actuación armada del héroe.

Cada uno de estos tres elementos no son elementos rígidos, sino flexibles. De tal manera que los opositores

---

(321) Véase José Romera Castillo, op. cit., pág.57.

(322) Cfr. Infra, "El resultado de la acción armada del héroe", pags. 172 y ss.

del héroe no serán opositores constantes, sino que estarán sometidos a tales cambios que de opositores iniciales, se convertirán en cooperadores posteriores. Y esta evolución o cambio tampoco quedará necesariamente fija, puesto que, en un determinado momento, quien fue enemigo opositor de Bernardo y después cooperador con él puede convertirse en su nuevo opositor. Es el claro caso de Roldán, que en un principio luchara contra Bernardo (Canto VI); después ambos seran cooperadores con Carlomagno contra los sarracenos (Cantos XIX y XX), hasta el punto de que Bernardo le salvará la vida a Roldán (Canto XXIV, 2396-2397); y al final, Bernardo y Roldán serán tan claramente opositores que, en lucha a muerte, Bernardo terminará con la vida de Roldán(323).

1.-Los opositores

Los opositores de Bernardo pueden ser: Individuales y colectivos, ocasionales y permanentes, normales y paranormales.

Los opositores individuales son los caballeros o personas contra los que tiene que luchar Bernardo.

Los opositores colectivos son fundamentalmente los enemigos religiosos, en concreto, los sarracenos, con los que se mantiene la guerra religiosa en el poema, según la

(323) Cfr. H.H.B., XXXII, fol. 177 vº, 3480-3481.

versión de Bernardo seguida por Agustín Alonso(324). Según otras versiones de Bernardo del Carpio, también éste pacta con los moros y lucha a su favor(325).

Los opositores ocasionales son aquellos que no siempre tienen la definición de adversarios de Bernardo. Por ejemplo, los franceses, Marfisa,... Frente a los opositores permantes como pueden ser los antes definidos como colectivos, los moros o paganos.

Los opositores normales son todos los mencionados hasta ahora, que se mueven en un mundo objetivo, concreto, exotérico. Frente a los opositores paranormales, que son de naturaleza exótica y oculta, como los encantadores, brujas, gigantes y vestiglos(326).

---

(324) Versión de la Primera Crónica General y versión del Toledano, Rodrigo Ximénez de Rada, De rebus Hispaniae. Cfr. Supra, II.- Análisis Preliminar, 2.2.1.- Las crónicas, págs. 139-144.

(325) Versión del Tudense, Lucas de Tuy.

(326) Este aspecto está identificado con una dimensión del canon de Ferrara, correspondiente al Orlando caballeresco de Boiardo y de Ariosto: "..nos interesa recordar, para este camino de elementos hacia el canon de Ferrara, el cómo la historia carolingia avanza por 'les flabes d'Artu' mostrándonos un Rolando enamorado y cortés que, en la segunda parte, abandona a Carlo y los empeños de la guerra de España para marchar a Oriente (...). Es un Orlando caballeresco, de romanzi, que se mueve en el espacio exótico de Oriente como anticipo de la geografía de tres continentes, estudiada en los atlas y vivida en la imaginación, que transitará Boiardo en su poema, acompañándose de magos y hadas, de monstruos y gigantes. El espacio, con su vocabulario, que experimentará Camoens y animará desde su Andalucía, el exotismo externo de Barahona." (Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI, II, ed. cit., págs. 797-798).

Asi, cuando Bernardo quiere rescatar a Melisa del encantamiento al que está sometida:

> Sientense mil bramidos tan horribles
> Que de si lança aquel tan ciego encanto,
> Que aun a los corazones inuencibles
> Pondrian un no pensado y grande espanto.
> Mil fantasmas ahora son visibles
> Entre aquel humo tenebroso tanto:
> Todos la entrada impiden al guerrero,
> Que mas que ellos se va mostrando fiero.
>
> Sube contra la fuerte resistencia
> Las gradas, dando golpes espantosos.
> Siente por muchas partes la violencia
> De los vestiglos tanto temerosos.
> Vsa con el esfuerzo de prudencia,
> Viendo que son encantos no dañosos,
> Y assi passa por ellos a gran prisa,
> Y en fin llega al lugar do esta Melisa.(327)

Todos estos opositores del héroe desempeñan una gran función en el objetivo del poema: venciendo a todos ellos, Bernardo queda elevado a la categoría de mito.

> (...)
> Conoscenle los moros del dia ante,
> Saben su fuerça, esfuerço y osadia:
> Y tambien le conoscen los christianos,
> De hechos en renombre mas que humanos.(328)

2.-Los cooperadores

Los cooperadores de Bernardo son los elementos o seres que facilitan el que su acción quede coronada con la victoria. Podemos diferenciar entre cooperadores materiales y cooperadores personales, cooperadores normales y cooperadores supranormales.

---

(327) H.H.B., XXII, fol. 115 rº, 2250-51.

(328) H.H.B., fol. 115 rº, 2246.

Los cooperadores materiales desempeñan una función fundamental para potenciar la acción caballeresca de Bernardo. Van desde la armadura, yelmo, malla,... hasta la espada, lanza, escudo, pasando por el caballo y los diferentes arreos de la cabalgadura. Todo esto se constituia en un conjunto de estructuras de protección del héroe y de potenciación al máximo de la acción caballeresca. Históricamente estos cooperadores materiales han tenido tanta importancia que de ellos dependía muchas veces el éxito de la actuación del caballero. Estos elementos materiales hacían al caballero más o menos inexpugnable y capaz de luchar a la vez contra muchos guerreros peor equipados(329). Aquí radica la exaltación de algunos de estos materiales hasta magnificarlos a la altura de lo ideal: caballos como

---

(329) Maurice Keen, op. cit, pág. 291, dice: "La armadura blindada empezó a generalizarse a finales del s. XIV. Las junturas articuladas y la nueva distribución del peso de la armadura (que con la cota de mallas recaía únicamente sobre los hombros) fueron grandes adelantos, pues presentaban unas superficies oblicuas que desviaban la trayectoria de la flecha y la arremetida de las picas. El bacinete con visera sustituía al gran yelmo que, en tiempos anteriores, se llevaba sobre una cofia de malla, y era mucho más ligero y más cómodo de llevar. La perfeccionada armadura del caballo, que se desarrolló a principios del s. XV, llegó a ofrecer una pretección más efectiva a la montura y al jinete. Por supuesto, la armadura no podía brindar una total protección y seguía siendo incómoda y estrecha. El hombre que alzaba su visera o que no se ponía el gorjal que le protegía la garganta para poder mover la cabeza con más facilidad se sentía más cómodo, pero el riesgo era también mucho mayor. El hecho es que una buena armadura podía dar a un caballero una extraordinaria seguridad."

Briador, Frontino, Rabicano, Bayardo; espadas como Durindana, Balisarada, Filisberta; escudos; yelmos; armaduras;...

En la Historia de las hazañas y hechos del inuencable cauallero Bernardo del Carpio, es tan importante esto que la primera acción de gesta caballeresca que encontramos en el poema es por la consecución de un escudo, el escudo de oro de Gociana, escudo magico y encantado. Guidón, designado por Carlomagno para ser el depositario inicial del escudo y defenderlo, tiene que luchar y matar a muchos caballeros aspirantes a poseerlo. Y es el motivo de la primera aparición de un caballero enigmático que, desde el anonimato, quedará encumbrado en la cúspide de los caballeros europeos. Y después de su victoria, no se llevará el escudo, objetivo de la lucha, sino el caballo BAYARDO(330) de Reinaldo, cuya usurpación originará las luchas y retos poteriores que irán hilvanando una parte fundamental de la trayectoria épica del libro. En el

---

(330) Maurice Keen, en su libro citado La caballeria, cuando se plantea el tema de "La mitologia histórica de la caballería" (págs. 139-167), manifiesta la importancia crucial que tenia para un caballero su espada y su caballo: "El mundo en el que nos introducen los cantares de gesta es un mundo duro y viril, cuyos intereses se dirigen más hacia el campo de batalla que hacia la corte. Sus héroes son caballeros diestros en el nuevo arte de luchar a caballo con la lanza en posición horizontal; sus espadas y sus caballos son considerados un tesoro, son propiedades personificadas, como la espada Durandal de Roldán o el caballo Broiefort de Ogier." (Pág. 140).

caballero enigmatico se encubre la primera aparicion triunfal del aún desconido Bernardo del Carpio.

Se estima el escudo como un tesoro:

> Pues este día, despues de auer comido,
> Y que la misma fiesta era ordenada,
> En medio la gran sala ha aparecido
> Vna dama hermosa y agraciada.
> La qual de otras doncellas (en polido
> Y nuevo traje) viene acompañada.
> Al cuello trae un rico escudo de oro,
> De la estima y valor que un gran tesoro.(331)

Carlomagno sabe que el hecho de entregar el escudo de Ulania a un determinado caballero puede originar problemas graves que perturben su corte.

> Y aduierte juntamente como puede
> Nascer de aqueste caso tal rebuelta,
> Que su corte y plazer turbe y enrede,
> Dando al odio y envidia rienda suelta.
> Mas por cumplir con todo y porque quede
> Seruida quien le embia, fue resuelta
> La causa, en que se diesse vltimamente
> Al Selvaje Guidon que esta presente.(332)

El valor e importancia del escudo quedan enfatizados en la estrofa de la entrega que hace Carlomagno a Guidón y en la alegria y satisfacción que suscita este hecho en toda la familia del elegido.

> (...)
> Guidon toma el escudo, y sale ufano,
> Por el favor besando al rey la mano.
>
> (...)
>
> Huelganse por estremo los parientes
> Y amigos, aunque á otros mucho pesa,
> Que quisieran tambien, pues son valientes,

---

(331) H.H.B., I, fol. 3 rº, 43.

(332) H.H.B., I, fol. 5 vº, 88.

Como á Guidon, tocara la alta empresa.(333)

La importancia de los cooperadores materiales queda espléndidamente expresada en la descripción de Guidón cuando está en el palenque dispuesto a luchar contra cualquiera que pretenda el escudo:

Está sobre Bayarte fiero, armado
De un rico y fuerte arnes resplandeciente,
Que de rosas de plata era sembrado,
Trauadas entre si polidamente.
En el escudo a prueua fabricado,
En un fuego de oro refulgente
Vna gran salamandra trae esculpida:
El mote dize. En este tengo vida.(334)

Cuando Bernardo ve derrotado a Guidón, demuestra su magnanimidad y cortesia perdonándole espontaneamente la vida; demuestra su interes por ganar honra y honor, por encima de las cosas materiales; y deja el escudo de oro, pero no puede prescindir del caballo y se lleva a Bayardo.

Al qual como ya viene de esta suerte
Ageno de las armas y sentido,
No solo no llegara darle muerte,
Que bien lo podia hazer, ha pretendido.
Mas siendo tan cortes como era fuerte,
Vn punto contra el no se ha mouido,
Antes boluiendo el rostro por la vega,
Y al buen Bayardo viendo, se le llega.

Y saltando sobre el ligeramente,
Del palenque se sale passo a passo.(335)

---

(333) H.H.B., I, fol. 5 vº, 91 y 93.

(334) H.H.B., fol. 7rº, 117.

(335) H.H.B., II, fol. 10 rº, 177 y 178.

La reacción no se deja esperar y Reinaldo sale veloz en la persecución de Bernardo para reclamarle su caballo Bayardo.

> Pero quien mas se altera deste hecho
> Es el fuerte señor de Montaluano,
> Por ver lleuar Bayardo a su despecho,
> Y en tal estado puesto al fuerte hermano.
> Y buelto un Mongibel el biuo pecho,
> Salta sobre el hermoso Rabicano:
> Y qual vn viento sale tan ligero,
> En busca del estraño cauallero.(336)

En otras ocasiones, para la adquisición de alguno de estos elementos materiales destacados, es necasrio incluso romper encantamientos, que suponen la máxima dificultad de actuación caballeresca.

Los cooperadores personales son los seres humanos que apoyan al héroe en su acción. Van desde su fiel escudero hasta los soldados y caballeros que luchan por la misma causa.

Los cooperadores normales son todos los anteriores, frente a los cooperadores supranormales, que se fundamentan en elementos esotéricos de fuerzas mágicas, encantamientos u otras variantes.

Cuando Bernardo lucha contra Druón o Antigón, éste le lanza su clava, y hubiera partido el escudo de Bernardo si no hubiera estado protegido por el encantamiento.

> ... con todo esto una bola
> En el escudo le ha alcançado sola.

---

(336) H.H.B., II, Fol. 10 vº, 185.

Y si no le defiende aquel encanto
Con que forjado esta, de golpe fuera
Partido, y el señor con triste llanto
Llegado al fin que de un mortal se espera.(337)

Y asi en muchos mas pasajes del poema, manteniendo siempre la misma tension de triunfo el protagonista. En el desenlace de victoria o de patente superioridad de Bernardo, confluyen todos los elementos mencionados, normales y supranormales; de fuerza, valentia y preparacion guerrera del vencedor; y tambien de proteccion por encantamiento o por fortuna de los hados.

En cada poema epopeyico la fortuna, los hados y el encantamiento protector estan predestinados. En el poema de Alonso esta predestinacion esta siempre a favor de Bernardo. Los escudos, armaduras y espadas de sus adversarios nada podrán contra el, aunque tambien participen del mundo del encantamiento. La cuspide piramidal pertenece a Bernardo.

3.-El resultado de la acción armada del heroe

El resultado de la acción armada del caballero es siempre constante: un incremento de su honra y

---

(337) H.H.B., IX, fol. 45 rº, 868 y 869.

honor(338). Lo cual lo pone siempre Bernardo por encima de cualquier otro fin, incluido el amor.

Cuando Bernardo reflexiona sobre la necesidad de volver o no volver inmediatamente a Islandia, donde lo espera enamorada y dolorida Gociana, manifiesta que es infamia dedicarse al amor antes que a la gloria de ganar honra y prez.

Por una parte vee cumple que vaya,

---

(338) El incremento de la honra y del honor es una constante que aparece clarísima en A. Alonso, como objetivo de las actuaciones de los caballeros (Roldán, Reinaldo,...), y especialmente en su prototipo de caballaero, Bernardo del Carpio. Que la honra y el honor son el primer objetivo de todo caballero nos lo dicen todos los tratados de la Orden de Caballería. Así, en el Libro de la Orden de Caballería de Raimundo Lulio; e igualmente en el Código de la Siete Partidas de Alfonso X, el Sabio, en el apartado "De los caualleros"; y en el Libro del Cavallero et del Escudero de D. Juan Manuel.

"...y ningún hombre puede más amar, honrar y tener la caballería, que el que muere por mantener su honor". (II, 17). "...conviene que la puedas honrar contra el desorden que hay en aquellos que piensan cumplir con el honor de caballería por la locura y mengua de entendimiento." (II,18). (Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballería, Edición de D. José Ramón de Luanco, sobre traducción anónima del s. XVIII, de la biblioteca particular de Jovellanos, Barcelona, Tipografía La Academia de Serra Hermanos y Russell, publicado por la Real Academia de Buenas Letras, abril, 1901, en Luis Alberto de Cuenca, Floresta Española de varia caballería. Alfonso X, D. Juan Manuel, Raimundo Lulio, Madrid, Editora Nacional, 1975, pág. 171.

Cuando Otis H. Green se plantea los tres tipos de caballería (Caballería de los caballeros, del clero, de las damas), al hablar de los caballeros, por referencia al Poema de Mío Cid, dice: "El poema, como todo verdadero poema épico popular, es ante todo una epopeya del honor (...). El tema y la técnica de éste es la aspiración a la gloria." (Otis H. Green, España y la tradición occidental, Madrid, ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, págs. 27 y 28). Ver también el apartado de "Honor y venganza", ibid., págs.33-36.

Si quiere dar contento, a Islanda luego,
Por otra, amor se pone en atalaya
Por Marfisa gentil y abiua el fuego.
Y vee tambien en quanta infamia caya
Si puede en el Cupido, o dulce ruego
De vna bella muger, mas que la gloria
De ganar honrra, y prez, ganar memoria.(339)

Este fin de la honra y honor es el fin último que se consigue al llevar a cabo otros fines inmediatos, como son el de ayudar al necesitado, imponer justicia, romper malos encantamientos, defender la religión, salvar a la patria(340).

Con estos opositores, con estos cooperadores y con estos resultados y fines, ¿cuales fueron las principales hazañas de Bernardo?

Las lectura atenta del poema nos responde:

-Hazañas contra caballeros.

---

(339) H.H.B., XXVII, fol. 143 vº, 2802.

(340) Todos ellos son fines marcados por el ideal y oficio de caballero. "Oficio de caballero es mantener la santa fe católica..." (II, 2). "Oficio de caballero es favorecer a viudas, huerfanos y desvalidos..." (II, 19). "Si Dios ha dado... al caballero... el corazón para que sea aposento de la nobleza de ánimo, al caballero que tiene valor y honradura ha dado el corazón para que en él tenga piedad de meterse a ayudar, salvar y guardar a aquellos que levantan sus ojos con lágrimas y sus corazones con esperanza a los caballeros, para que los ayuden, defiendan y socorran sus necesidades. Por esto el caballero que no tiene ojos para ver los desvalidos, ni corazón que cuide de sus necesidades, no es cabalalero verdadero ni está en la Orden de Caballeria, porque tan alta y noble cosa es la Caballeria, que a tales ciegos y de vil corazón los echa de su Orden y de su beneficio." (II,20). (Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballeria, ed. cit., págs. 165, 171 y 172).

-Hazañas contra malhechores y en batallas de guerra.

-Hazañas contra jayanes, vestiglos y encantamientos.

### 1.1.1.-HAZAÑAS CONTRA CABALLEROS

Desde los dos primeros versos, de los 27.848 que tiene el poema, están claramente manifiestas la intención y el objetivo de A. Alonso:

> Canto el alto renombre y las hazañas
> De Bernardo del Carpio valeroso,..(341)

De entre las hazañas llevadas a cabo por los caballeros, las de mayor encomio y jerarquía son las que lo ensalzan por encima de cualquier otro caballero. No se puede anhelar mayor renombre ni conseguir mayor galardón que estar por encima de cualquier caballero, que obedecía a la misma ley de caballería que el mismo Bernardo. Por encima de cualquier otra hazaña, destacan las hazañas en las que el caballero vence a otros caballeros, guiados por los mismos ideales.

En el Poema de Agustín Alonso, Bernardo mantiene luchas y retos con los caballeros cristianos europeos de mayor renombre, ya consagrados por la historia de la

---

(341) H.H.B., I, Fol. 1 rº, 1, 1º y 2º.

épica relevante como la de Boiardo y la de Ariosto; y también contra caballeros sarracenos, ya consagrados por su historia e ideales de caballería(342).

En todos los casos hay un planteamiento que obedece a la ley de caballería, como en la primera lucha contra Guidón (Canto II), o en la redención del encantamiento de Melisa (Canto XXII). Otras veces Bernardo tiene que actuar para que él mismo no sea víctima de una injusticia, como en el reto con Sacripante, para defender la propiedad del caballo Frontino y evitar la usurpación injusta por parte del moro (Canto XXIII)(343). También

---

(342) Alonso tiene un alto grado de estima de los valores y virtudes de los caballeros, aunque sean adversarios de Bernardo. Ya hemos visto el lamento por la muerte de Roldán frente a Bernardo, y el elogio de sus valores. Pero además, no subestima para nada "la caballeria de los caballeros" (terminologia de Otis H. Green, España y la tradición occidental, págs. 26 y 27) paganos, que tienen valor, fortaleza, ideal religioso y grandeza de animo, equiparable, y a veces superior, a la de los caballeros cristianos. Goliambrot, Agrimarte y otros caballeros del Islam son también prototipos de caballeros. "...hay que recordar que también el Islam creó un ideal caballeresco, que presenta 'notables coincidencias' con el del Occidente cristiano. El Islam creo igualmente una teoria del amor." (Ernest Robert Curtius, op. cit., II, pág. 749).

(343) "¡Ah, cuánta es la fortaleza de ánimo en un caballero que vence y se apodera de muchos caballeros malvados! Este caballero es aquel príncipe o alto barón que ama tanto la Orden de Caballería, que, sin embargo de que muchos malos hombres que se llaman caballeros le aconsejan cada día hacer maldades, falimientos y engaños con que destruya en sí mismo la Caballería, este bienaventurado príncipe, con la sola nobleza de su corazón y con la ayuda que por el pundonor le da la Caballeria y su Orden, destruye y vence todos los enemigos de la Caballería." (Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballeria, II, 15, ed. cit., pág. 170)

para socorrer al necesitado, como en la intervención de Bernardo para librar a Fortundo en los bosques de Noruega (Canto XI). La casuística a lo largo de la obra es muy amplia; pero nos vamos a fijar en los casos concretos en los que Bernardo lucha contra caballeros conocidos y consagrados. El resultado final es siempre el mismo: Victoria de Bernardo.

A traves de estos retos, luchas y victorias se va fraguando el nacimiento, nombre, consagración y encumbramiento definitivo del caballero hispano Bernardo. Y es un proceso estudiado y lento, como una metamorfosis que va pasando por sus fases: la incógnita, con Guidón (canto II); la confesión de ser un caballero español, con Reinaldo (canto V); el claro descubrimiento de ser el caballero Bernardo, en la primera lucha con Roldán (canto VI, 603). Ya consagrado caballero, vence al rey de Suevia, Polidoro (canto IX); vence a Rugero y a Ricardeto (canto XV); lucha contra Reinaldo, Marfisa y Ricardeto a la vez (canto XVI, 1636). Despues de haberse destacado en la Batalla de París (canto XIX), combate y vence al caballero pagano Sacripante (Canto XXIII). En la lucha de ocho caballeros sarracenos contra ocho cristianos, Bernardo vence y mata a Goliambrot, y después queda victorioso contra el único caballero pagano, Agrimarte, que había vencido y dado muerte al cristiano Grifón (Canto XXIV). Finalmente, después de muchas victorias y

aventuras intermedias, Bernardo llega a su cumbre máxima de caballero victorioso derrotando y matando a Roldán, con victoria personal de Bernardo sobre Roldán y de España sobre Francia, en Roncesvalles (Canto XXXII).

1º.-Bernardo contra Guidón: Cuando Bernardo esta peleando contra Guidón por el escudo de oro de Gociana, nadie lo conoce.

> Ninguno imaginar sabe quien sea
> El valeroso cauallero estraño,
> Porque aunque ha larga pieça que pelea,
> De tanto trabajar no siente daño.
> (...)(344)

Sigue la lucha y Bernardo es superior y se muestra magnanimo(345) al perdonar la vida a Guidón.

> Al qual como ya viesse de esta suerte
> Ageno de las armas y sentido,
> No solo no llegara darle muerte,
> Que bien lo podia hazer, ha pretendido.

---

(344) H.H.B., II, 9 vº, 170.

(345) "Observa Curtius (op. cit., Excursus XVIII, 519-537) que los intentos hechos hasta ahora por los eruditos para confeccionar un 'Decalogo del caballero' o para formular un código coherente de las virtudes caballerescas condujeron a la misma situación del Sic et Non que vemos en las demas manifestacioanes de la vida medieval y que no es posible reducir a una síntesis comprensiva. En todo caso la idea de la caballería contribuyó a modelar el código del hombre de armas medieval, el cual le exigia que se esforzase por ser o al menos por parecer valiente y leal, fiel a su palabra y a su señor, pronto a destruir a los enemigos de su Dios y de su rey y magnánimo ante el enemigo derrotado. Debía renunciar a la emboscada, a atacar al enemigo caído, a desertar de su puesto y a rendirse mientras hubiese esperanza de victoria." (Otis Green, op. cit., pág. 26).

Mas siendo tan cortes como era fuerte,
Vn punto contra el no se ha movido,
Antes boluiendo el rostro por la vega,
Y al buen Bayardo viendo, se le llega.

Y saltando sobre el ligeramente,
Del palenque se sale passo a passo.
Y aunque Febo cumbraua el Occidente,
El toma su camino a campo raso.(346)

Carlomagno quiere resolver la incognita del caballero vencedor y acude al oraculo de la Maga Melisa. La cual informa a Carlomagno de los rasgos histórico-legendarios fundamentales de Bernardo, segun ya hemos analizado anteriormente(347). La informacion de Melisa sobre Bernardo ocupa doce octavas que, por su extension, no transcribo aqui(348).

2º.-Lucha con Marfisa. En el canto III, Bernardo tiene una lucha iniciada por un caballero, que resulta ser Marfisa.

Aueys pues de saber, que el que venia
Tan brauo en compañia de la donzella,
Era la gran Marfisa,...

(...)

Y abiuando el caballo, y mas la llaga,
Como estuuiesse puesta a corto trecho
Le dize, Cauallero, aqui se paga
El daño que por vos ha sido hecho.
Mas el, que en solo como satisfaga

---

(346) H.H.B., II,fol. 10 rº, 177 y 178.

(347) Cfr. Supra, II.-Análisis Preliminar. 2.3.-La configuración de Bernardo en el poema, págs. 150-154.

(348) Son las doce octavas correspondientes al canto III, fols. 10 vº y 11 rº, 187-198.

Con su honor piensa, y no tan sin prouecho
Blasonar del arnes, la lança en mano,
La sale a rescebir en medio el llano.(349)

Pero llega un tropel de caballeros alevosos que atacan a Bernardo; y Marfisa, que no quiere ventajas y es noble, deja de luchar contra Bernardo. Ofendida, ataca a los que interrumpen su lucha(350). Uno de los traidores ataca a Marfisa, le rompe el escudo, le corta las riendas de su caballo, le destroza el arzón y hiere al caballo en el cuello. Marfisa se encuentra en grave situación, porque su caballo, sin gobierno y herido, emprende veloz carrera.

El qual como se siente assi herido,
Y la cabeça libre de la rienda,
Con que el aspero freno era regido:
Antes que la donzella del descienda,
Por el llano en un punto ha arremetido.
Con mas velocidad que por la senda
Va galgo tras la liebre o por la hierua
Huyendo del leon timida cierua.(351)

---

(349) H.H.B., III, fol. 16 rº, 301 y 303.

(350) Raimundo Lulio establece expresamente como oficio específico de caballero el combatir al traidor. "Si no es oficio de caballero retar o combatir al traidor, y si es oficio de caballero que el traidor se esconda y combata al caballero leal, ¿qué cosa es el oficio de caballero? Y si el ánimo tan malvado como el del caballero traidor piensa vencer el ánimo del caballero leal, el gran coraje del caballero que combate por la lealtad, ¿qué cosa piensa vencer o superar? Y si el caballero amigo de la Caballeria y de la lealtad es vencido, ¿qué pecado cometió, o dónde se fue el honor de Caballeria?" (Raimundo Lulio, op. cit., II, 27, págs. 174-75).

(351) H.H.B., III, fol. 17 rº, 316.

Pero Marfisa ha reconocido el valor del caballero y así lo manifiesta la omnisciencia del narrador:

> (...)
> Marfisa, que el valor del cauallero
> Ha conoscido bien, entre estas gentes
> Se mete à le ayudar, con tal braueza
> Que á alguno de ellos cuesta la cabeza.(352)

3º.-Bernardo pelea con Reinaldo y, a petición de éste, se manifiesta como un caballero nacido en los reinos de España.

No pueden pelear a caballo porque Bayardo reconoce a su amo, Reinaldo, y no permite ir ni un solo paso contra él. Bernardo baja del caballo Bayardo(353) y Reinaldo deja a Rabicano(354). La pelea dura más de dos horas y el

---

(352) H.H.B., III, fol. 16 vº, 310.

(353) BAYARDO. Caballo de Reinaldo. Aparece en el poema francés Reinaus, y desempeña allí un papel fundamental. Le fue entregado a Reinaldo cuando Carlomagno lo armo caballero. Es un caballo mágico tocado por los hados. Tiene inteligencia humana y es velocísimo en las carreras. (Vid. Orlando Furioso, ed. cit., pág. 529). En H.H.B., Bernardo lo toma como suyo porque, en la pelea con Guidón, éste le ha matado su caballo. Bernardo perdona la vida a Guidón, pero monta el caballo del vencido, Bayardo, que le había prestado su hermano Reinaldo, y abandona el palenque montado sobre él (Canto II).

(354) RABICANO: Caballo de Marfisa, apasionadamente enamorada de Guidón en ese momento, según el poema de la H.H.B. Lo toma Reinaldo, hermano de Guidón, para perseguir a Bernardo, que se ha llevado el caballo de Reinaldo, Bayardo. Aparece en el Orlando Innamorato, I, XIII, 4): es velocísimo y nació de una yegua preñada por el viento. Perteneció en primer lugar a Argalía; y después, en el Orlando Furioso, VII, 77, pertenece a

frances se admira de que haya un caballero tan valiente y fiero que le plante cara y pelee tanto como el.

> Espantase el Frances que vn hombre aya
> En armas tan valiente y tanto fiero,
> Que pueda assi con el estar à raya,
> Lo que (si no es Roldan) no hallo guerrero.
> Mas no por esto afloxa ni desmaya,
> Antes se muestra entonces mas ligero.
> Reparando los golpes tan pesados
> Del Español brauoso encaminados.(355)

Bernardo quiere dejar claro su nacionalidad española(356) y su ideal de caballero:

> Solo quiero dezirte, que nascido
> Fuy en aquellos reynos de la España,
> y que por ganar honra soy venido,
> Como hazerse suele en tierra estraña.

---

Astolfo. Posteriormente pasa a pertencer sucesivamente a Rugero y Bradamante (Orlando Furioso, XXIII, 11). Agustin Alonso lo transforma en el caballo de Marfisa (H.H.B., canto II).

(355) H.H.B., V, fol. 23 vº, 446.

(356) Se ve la influencia del canon de Ferrara con "una oposición" nacionalista. Dice Antonio Prieto: "...también en esta corte de Ferrara anidaron las poesias de Mena y 'uno libro dito Las trezientas'. (...) En el 'formare' del canon de Ferrara que ayunta Boiardo no era extraña, pues, la ambientación española y ello ayudara a la aceptación y prestigio de Boiardo en España dentro de un correr de la épica. Pero justamente por la comprensión de este canon con cuanta actualidad compositiva encierra en su movimiento, la épica española renacentista, en su propio movimiento, manifestará, junto a su dependencia de este canon, una ocasión nacionalista. Es una oposición nacida del propio nacionalismo renacentista (invocado desde la Italia mia de Petrarca), en cuyo cauce encontrará la tradición de las crónicas que viven en romances, la historia y la actualidad (con su espacio y su proyección biografica). Todo ello y de acuerdo con el movimiento y variedad del canon de Ferrara, originara lógicamente, una transformación de la materia épica,..." (Antonio Prieto, op. cit., II, pág. 800).

(...)(357)

Reinaldo con sus palabras lo incluye en el ámbito de los caballeros escogidos y afamados europeos:

> ...Guerrero, el mas valiente
> Que yo halle,...
> Ruegote que me digas breuemente
> El nombre tuyo, a mi tan escondido...(358)

Después de este diálogo, donde encontramos un claro exponente de nuestra poesía dramática, reanudan el combate. Bernardo le rompe el escudo a Reinaldo. Este responde valientemente; pero Bernardo lo supera y deja al "Paladín" "fuera de tino" (H.H.B., V, fol.24 rº, 455) cuando llegan diez intrusos que intentan robarles los caballos. Sólo consiguen robar a Bayardo.

Concluyen la lucha para ir a recuperar a Bayardo(359). Reinaldo le dice a Bernardo:

> Cauallero, ya ves como el cauallo
> Que a combatir contigo me ha traido
> Robado nos le han, de que me hallo,
> Como tu mesmo estas, triste e corrido.
> Quedese la contienda y à buscalle
> Vamos, antes que se hayan escondido.(360)

Piensan volver cuando hayan recuperado al caballo. Pero no volverán porque será Marfisa quien, casualmente,

---

(357) H.H.B.,V, fol. 24rº, 452.

(358) H.H.B., V, fol. 24 rº, 450.

(359) "Los traidores, ladrones y robadores deben ser perseguidos por los caballeros, porque, así el oficio de caballero es para destruir los hombres malos." (Raimundo Lulio, op. cit., II, 23, pág. 173).

(360) H.H.B., V, fol. 24 vº, 465.

descubrirá el caballo y lo recuperará de los ladrones (Canto V).

4º.-Bernardo lucha con Roldán y ya es éste, Roldán, quien tiene que presentarse a Bernardo para aplazar la lucha ante la llegada de la noche. Asistimos a la proyección del nobilitare del héroe(361).

Cuando Bernardo ha socorrido a Ulania y ha vuelto a conquistar el escudo de oro de Gociana, de manos de unos ladrones, Ulania explica a Bernardo el origen mágico y los mensajes proféticos grabados en el escudo; pero es interrumpida la explicación por la llegada de un gentil guerrero. Este reconoce el escudo y provoca a Bernardo diciéndole dónde ha conseguido aquel escudo. Según el recién llegado, Bernardo lo ha robado. Le exige que lo devuelva o que se prepare para morir.

Hay una sucesión de cuatro octavas (H.H.B., Fol. 31, rº, 588-591) con predominio del diálogo entre los dos caballeros. Después de la llegada del "gentil guerrero", se intercambian tres insultos:

-Roldán tacha a Bernardo de ladrón.

-Bernardo dice: "Os veo, cauallero, un poco vano."

-Roldán lo llama: "Don falso cauallero".

---

(361) Factor identificativo con el canon de Ferrara. (Cfr. Antonio Prieto, op. cit., II, pág. 785).

Y brota de inmediato la contienda y lucha brava.

Roldán profiere un doble insulto categórico y es el provocador: ladrón y falso caballero.

Bernardo se muestra más sereno y se limita a responder con la insinuación de un solo insulto: "Os veo un poco vano"

Roldán se admira de su opositor.

> Admirase el contrario cauallero
> Que tanto aquel le dure en la batalla,
> Porque hasta hoy jamas hallo guerrero
> Que un dia contra el pudiesse sustentalla:
> Parescele aunque cargue el duro azero.
> Que es querer derribar vna muralla:
> Y sientese herir con tanto peso
> Que teme ya de veras el sucesso.(362)

Y ante la fatiga de los caballos y la llegada de la noche, el gentil guerrero le pide a Bernardo el deponer las armas hasta que amanezca un nuevo día. Pero lo hace reconociéndolo como el más fuerte y valeroso caballero de España, acordándose de la respuesta que la Maga Melisa le había dado a Carlomagno cuando le explicó quién era el vencedor de Guidón.

> (...)
> Cauallero, el mas fuerte y valeroso,
> Que produxo la antigua y fiera España,
> Y que cuantos jamas proue en campaña,
>
> Si te paresce, pues ya esta escura
> La tierra toda, en tenebroso velo,
> Que se dilate un poco esta aventura,
> Hasta que nueva luz demuestre el cielo.
> En este valle ameno y su verdura
> Tomemos por asiento el fresco suelo:
> Y porque entiendas no hablar con miedo,

---

(362) H.H.B., VI, fol. 31 rº, 596.

Sepas que soy Roldan, y hacerlo puedo.(363)

Ahora es Roldán quien tiene que presentarse para justificar que no pide la suspensión de la lucha por miedo.

Bernardo se alegra de que sea la noble persona de Roldán con quien está luchando; mas acepta el diferir la lucha para, al día siguiente, demostrarle a Roldán lo que valia su adversario.

El narrador, omnisciente, nos lee el pensamiento de Bernardo y nos descubre las intenciones de Roldán:

> Pero con todo esso fue contento
> De diferir la lid hasta otro dia,
> Porque la noche impide y es su intento
> Poderle demostrar cuanto valia.
> Mas bien os acordays que en otro cuento
> Trate de este disfraz en que venia
> Roldan con gran desseo de ver si era
> La fama de Bernaldo verdadera.(364)

Esta lucha no se reanudará más. Bernardo y Roldán se enfrentaran final y definitivamente en Roncesvalles. La llegada de un escudero de Erodiano hace que Roldán y Bernardo se propongan objetivos comunes para librar a Erodiano y a su mujer, Tisbina, del cruel gigante Barradante y de su hijo Fronteforte(365).

---

(363) H.H.B., V, fol.31 vº, 600 y 601.

(364) H.H.B., V, fol. 31 vº, 603.

(365) Como corresponde a todo noble caballero: socorrer necesidades, ayudar, salvar y guardar a aquellos necesitados "que levantan sus ojos con lágrimas y sus corazones con esperanza a los caballeros...". Vid. Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballería, ed. cit. pág. 172, y supra, nota 56.

A partir de este momento (Canto VI), Bernardo seguirá ascendiento en su honor y honra de caballero hispano individual hasta que, en el canto XIX, luche contra los moros en París, como caballero cristiano, identificado con la causa religiosa. Antes, en el Canto XVI, se une a los caballeros cristianos a instancias de la buena hada Logistila y de sus damas, Sofrosina y Frosenia.

5º.-Bernardo lucha y mata a Polidoro, rey de Suevia para librar a Gociana y a toda la nación de Islandia (Canto XI).

> Con gran dificultad llegado auia
> A la refriega el fuerte Polidoro,
> Donde a Bernaldo vio que le traya
> Su gente qual en plaça al Brauo toro.
> Quando vn color se va, y otro venia,
> Reconosciendo el rico escudo de oro,
> Que fue segunda causa, a que perdidas
> Vna honrra quedase con dos vidas.(366)

Bernardo le ataca "qual hambriento leon embrauescido" (1147, 3º).

> A la cabeça va la dura espada:
> Pero aunque de alli falta, por el cuello
> Entra con una furia tan pesada
> Que cercen le corto como un cabello:
> Quedo su gente toda tan turbada,
> Viendo que no han podido socorrello,
> Ni tiene ya remedio la cruel llaga,
> Que nadie atina bien a lo que haga.
>
> Cae el rey Polidoro en tierra muerto,
> priuado de la dama, y de la vida,
> Pagando justamente aquel gran tuerto,

(366) H.H.B., XI, fol. 59 rº, 1143.

De aquella magestad tan ofendida.
(...)(367)

Después, Bernardo llega a la cumbre amorosa con Gociana(368), reina de Islandia, con la que consuma el amor (Canto XII) en el ámbito de un encantamiento.

6º.-Bernardo vence a Rugero y a Ricardeto cuando le interrumpen su carrera persecutoria del carro enlutado, en cuyo interior iba llorando una dueña junto a un gran gigante.

---

(367) H.H.B., XI, fol. 59 rº, 1148 y 1149.

(368) "Siempre que se profesa en toda su pureza el ideal caballeresco pónese el centro de gravedad en el elemento ascético. (...) El caballero andante, como el templario, está libre de lazos terrenos y es pobre. (...) Las conexiones del ideal caballeresco con elevados elementos de conciencia religiosa -la compasión, la justicia, la fidelidad- no son, pues, en modo alguno, artificiosas o superficiales. Pero no son ellas las que hacen de la caballería la forma de la vida bella (...) por excelencia. Ni tampoco las raíces inmediatas que tiene en la belicosidad masculina hubiesen podido elevarla a ello, si el amor de las mujeres no hubiese sido el fuego ardiente que prestaba el calor de vida a aquel complejo de sentimientos e ideas." (Johan huizinga, El otoño de la Edad Media, Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Universidad, 7ª reimpresión, 1988, pág. 107).

Bernardo del Carpio se manifiesta siempre como un caballero honesto y también se puede calificar de ascético, pero es cierto que el amor de las mujeres es el fuego ardiente que le presta el calor de vida, y, tal vez, en serie ternaria, no suficientemente actualizada, como después analizaré. La misma potencialidad amorosa de Marfisa hacia Bernardo sólo cede a sus reticencias abriendo la puerta a "solo amor honesto" (H.H.B., fol. 120 rº, 2349): "... Dexando abierta
A solo amor honesto la ancha puerta."

Bernardo, que ve el carro enlutado pasar veloz, quiere saber qué misterio o problema encierra(369). Dos caballeros le cierran el paso en su camino para preguntarle por qué va corriendo de esa manera(370). Bernardo, ofendido, les deja rápidamente tendidos en tierra uno a uno.

> Los brauos combatientes que se vieron
> En tierra derribados de ligero,
> Cosa que pocas vezes ellos fueron,
> Iuran tomar venganza del guerrero.(371)

> Si alguno preguntare quien serian
> Estos dos caualleros derribados,
> Sepa que dos varones que venian
> De semejante daño descuidados.
> Rugero el uno, y el de Amon, que auian
> Sido en una aventura embaraçados.
> El primero al caer fue Ricardeto:
> Rugero el otro que hizo el mesmo efecto.(372)

Bernardo es un caballero cada vez más entrenado y certero. El hecho de vencerlos rápidamente y sin obstáculo no le quita méritos. Se trata de dos consagrados caballeros: Rugero, Rey de Bulgaria, vencedor de Rodamonte, y Ricardeto, hermano de Reinaldo y de Bradamante, esposa de Rugero. Ya he hablado en el

---

(369) "Oficio de caballero es tener castillo y caballo para guardar los caminos y defender los labradores." (Raimundo Lulio, op. cit., II, 22, pág. 172).

(370) Vid. nota anterior.

(371) H.H.B., XV, fol. 78 rº, 1513.

(372) H.H.B., XV, fol 78 rº, 1519.

"Analisis Preliminar"(373) del aparente paralelismo que quiere establecer A. Alonso entre la pareja amorosa Bernardo-Gociana y Rugero-Alcina (Orlando Furioso). Pero, según M. Chevalier "il s'agit d'en faire un nouveau Rouger, intention que confirmeront les amours entre le Leonais et Marphise."(374) Según este hispanista francés, aquí radica una gran diferencia entre A. Alonso y los valencianos Nicolás Espinosa y Fco. Garrido de Villena. Estos quieren hacer de Bernardo el Roldan español, mientras aquel no evita ningún esfuerzo para identificar a Bernardo con Rugero: hara que monte a Frontino y ciña Balisarda, caballo y espada de Rugero.

> "Dans cet univers carolingien discrètement hispanisé, le neveu de roi Alphonse prend la place de Roger, opportunément tué par le Maynçais. Espinosa et Garrido avaient voulu faire de Bernard le Roland espagnol, Agustín Alonso, lui, n'épargne aucun effort pour l'identifier à l'ancêtre des Este, en qui il voit sans doute le héros central du poème italien. Ce souci perpétuel revêt parfois des formes divertissantes. Il a conduit l'auteur à construire un complexe échafaudage d'aventures dont le seul but est de permettre a Bernard de monter Frontin et de ceindre Balisarde, afin que nul n'ignore que lui seul est capable des exploits de Roger.(375)

---

(373) Cfr. Supra, página 94, nota 167.

(374) Maxime Chevalier, op. cit., pág. 199.

(375) Ibid., pags. 199-200.

7º.-Bernardo lucha a la vez contra Reinaldo, Marfisa y Ricardeto: Bernardo ha conquistado el yelmo de oro de la fuente de Espira, hecha por Merlín y encantada por la maga, madre de Bravante. Así libra a todos los caballeros, antes presa del encantamiento por pretender el yelmo de oro. Son liberados, entre otros, Reinaldo, Marfisa y Ricardeto. Le dan las gracias a Bernardo; pero en ellos brota la envidia:

Marfisa reta a Bernardo por la cuestión pendiente de Francia(376).

Ricardeto reta también a Bernardo por la cuestión de Frontino, el caballo de Rugero(377).

Reinaldo reta a Bernardo por el problema pendiente del caballo Bayardo(378).

> Pues llegados à el, con firme intento
> De dar gracias y hacer que en alto buele
> Su nombre y del deuido ofrescimiento
> Usar como hazer siempre se suele:
> Y luego les refresca el pensamiento,
> Aquel odio cruel que tanto duele,
> Y afirma ser el mesmo la memoria,
> Vinoles gran embidia de su gloria.(379)

Le retan a luchar alternativamente los tres por las razones antes indicadas. Y como cada uno de ellos quiere ser el primero, le atacan a la vez. Bernardo responde

---

(376) H.H.B., canto V.

(377) H.H.B.. cantos XV y XVI.

(378) H.H.B., Canto V.

(379) H.H.B., XVI, fol. 83 vº, 1625.

hiperbólicamente(380) retando a todo el pueblo franco y moro, con la esperanza de vencer, porque con él está la razon y Dios hara que triunfe(381).

> El guerrero del rico escudo de oro
> Que assi venir los tres ayrados vido,
> Qual un fiero Leon o brauo Toro
> Contra ellos con furia se ha mouido:
> Diziendo, Venga el pueblo Franco y Moro,
> Y cuantos seguiran vuestro apellido,
> Que pues la razón toda yo sustento,
> Dios me hara con ella vencimiento.(382)

Ademas de aludir a la envidia, menciona en sentido alegorico a la Discordia:

> "Esta la cruel discordia en medio dellos."
> (...)
> Y aunque los caualleros que con ellos
> Se hallan procurauan estorualla,
> A los quales passion no oprime ciega,

---

(380) Desde cualquier punto de vista, el reto de Bernardo es una exageración desmesurada, carente de posiblidad real de éxito. Sin embargo, lo importante del caballero no es la fuerza del cuerpo, sino la fuerza del alma, del ánimo. Estos son los cauces de la filosofía caballeresca: "Si la caballeria consistiese mas en la fuerza del cuerpo que en la fuerza de ánimo, se seguiria que la Orden de Caballeria concordaria más fuertemente con el cuerpo que con el alma; y si esto fuese asi, mayor nobleza tendria el cuerpo que el alma. Por eso (...) el ánimo noble no puede ser vencido ni vendido por uno ni aun por todos los hombres...". (Raimundo Lulio, op. cit., pág. 170).

(381) Se comprueba aquí un rasgo teocéntrico de continuidad con la literatura del periodo anterior, continuidad tantas veces aludida. Pero no se puede olvidar que la epopeya tiene como rasgo esencial una dimensión sobrenatural, como nos dice Gilbert Highet: "Una parte esencial de la epopeya es lo sobrenatural, que da a las hazañas heroicas su transfondo espiritual." (Gilbert Highet, La tradición clásica, I, ed. cit., pág. 235).

(382) H.H.B., XVI, fol. 84 rº, 1636.

El querer poner paz se les deniega.(383)

Mucho le atacan los tres a Bernardo, cada uno por su parte, pero Bernardo se defiende y ataca triplemente:

"Y no porque sean tres le veran muerto,
Ni aun vn punto podran auentajarse."(384)

No hay final de batalla porque detienen la lucha dos damas que llegaron. Son Sofrosina(385) y Frosenia, damas de la buena hada Logistila, quien "las embio a poner paz y concordia" (XVI, 1647, 8º) entre aquellos caballeros para que no triunfara la Discordia.

El mensaje de la buena hada Logistila es que todos se unan como cristianos para ir en auxilio de Carlomagno contra "un sieruo de mahoma (sic) endemoniado" (XVI, 1653, 1º).

"Cada qual viene luego, y determina,
Dandose por amigos del guerrero,
Yrse a ver con el moro ayrado y fiero."(386)

---

(383) H.H.B., XVI, fol. 84 vº, 1642.

(384) H.H.B., XVI, 84 vº, 1646.

(385) Del griego Sophrosyne, es una personificación de la virtud de la templanza. A. Alonso toma este personaje del Orlando Furioso, donde aparece en el canto X, 52, como encarnación de la castidad en la lucha contra la seducción. También aparece en el canto XV, 11 y 36, como acompañante y guía de Astolfo en su viaje a la isla de Logistila.

(386) H.H.B., 1657, 6º-8º.

88.-Bernardo lucha contra el caballero pagano Sacripante.

Sacripanate, Rey de Circasa, reclama a Bernardo el caballo Frontino(387). Marfisa y Goliambrot testifican que Sacripante lo perdio ante Rugero en lucha limpia(388). Sacripante dice que fue por mala suerte y lo reclama como caballero(389), y exige se le respete la palabra como a tal. Sacripante se enardece, reta tambien a Marfisa juntamente con Bernardo y a los demas, y los ataca.

> Y sabes tu, aunque fiera y tan ayrada,
> (Contra Marfisa dize el gran pagano)
> Como suele cortar esta mi espada,
> Y las muertes que ha dado aquesta mano.
> Pero pues la batalla ya aplazada
> Quieres que sea en nombre de tu hermano,

---

(387) Ademas de lo indicado anteriormente sobre la usurpacion del caballo Bayardo a Reinaldo, el mismo Maurice Keen añade: "La posesion de un caballo para la guerra y saber como dirigirlo son señas de identidad social y valores de una sociedad caballeresca..." De aqui, el enfasis, hasta la muerte, con que reclama Sacripante y defiende Bernardo el "tesoro" del caballo Frontino.

(388) FRONTINO. Es el caballo de Rugero. Antes lo fue de Sacripante y se llamaba FRONTALATE; pero se lo robó el ladron Brunelo y se lo llevo a Africa y alli se lo dieron a Rugero (Orlando Innamorato, II, V, 39). En el canto IV del Furioso, es dejado por Rugero para montar el hipogrifo. Bradamante lo recogio y se lo entrego despues a Rugero. Poseido posteriormente por otros caballleros como Rodamonte, es reconocido por Sacripante, pero no logro recuperarlo. Encontrado por Orlando, se lo restituyó definitivamente a Rugero (Orlando Furisoso, XLIV, 16). Cfr. Orlando Furioso, ed. cit. de Nicola Zingarelli.

(389) Véase A.-La Sintactica, 1.1.1.-Contra caballeros, pág. 175.

Ven contra mi y venga juntamente
Ese que juzgas tu por tan valiente.

Y venid los demas, que solo espero
Cobrar antes que parta, mi Frontino,
(...)

Dixo. Y qual un leon crudo Africano,
Lançando por las vistas fuego ardiente,
Su caballo alborota, y pone mano
para cerrar por medio de la gente.(390)

Todos los caballeros y gente, moros y cristianos, se ponen en medio, le impiden el paso, para que Sacripante no entable batalla con nadie; y asi, no rompa la tregua y ande suelta la discordia provocando muchas muertes.

La exaltacion eufórica que impregna el reto hiperbolico de Sacripante colabora al encumbramiento posterior de Bernardo, tanto mas glorioso cuanto mayor rango caballeresco tenga su adversario: se manifiesta dispuesto a luchar contra Marfisa, contra Bernardo, contra todos los caballeros y contra todo el pueblo frances. Sacripante, rey de Circasa, aparece ya en el Orlando Innamorato de Matteo Maria Boiardo (I, IX, 33 y ss.), y es el eterno enamorado de Angelica. Su rango regio y su alcurnia epica aportan un incremento del honor y la fama del heroe hispano.

---

(390) H.H.B., XXIII, fol.117 rº, 2287-2289.

Lucharan Bernardo y Sacripante. Lo haran a pie(391) y se llevara a Frontino(392) el vencedor (cfr. XXIII, 2294).

El amor entre Bernardo y Marfisa va progresando y Bernardo brinda a Marfisa la victoria antes del combate(393).

---

(391) La lucha a pie nos recuerda las luchas antes mantenidas por Bernardo con Guidón (Canto II), por haber perecido en la lucha el caballo de Bernardo, y con Reinaldo (Canto V) porque Bayardo no da un solo paso contra su dueño, Reinaldo. En ambas ocasiones el vencedor ha sido Bernardo, y ninguno de sus dos adversarios han perecido. El rasgo de luchar a pie es un buen augurio o presentimiento de que Bernardo vencera. Así será. Pero no se cumple la segunda parte asociada a la lucha de Bernardo con Guidón y Reinaldo: su adversario, Sacripante, morirá al ser lanzado de cabeza contra el suelo por Bernardo (XXIII, fol. 119 rº, 2329). Quizás A. Alonso lo hace morir a Sacripante por su condición de caballero sarraceno, enemigo de la fe cristiana. Maurice Keen dice que "cuando se encontraban en la batalla los caballeros tenían mucho cuidado en no matarse unos a otros". (La caballería, ed. cit. pág. 290).

(392) Un buen caballo de guerra era realmente una fortuna. "En 1297, Gerard de Moor, Señor de Wessegem, poseía siete caballos valorados en 1.200 libras tornesas, es decir, que sus mejores caballos representaban una inversión igual a los ingresos anuales de un caballero muy rico en Inglaterra. Malcolm Vale comenta que en el siglo XV un hombre de armas frances tenía en su caballo de guerra el valor del salario de casi un año y la cuarta parte de este salario en su armadura." (Maurice Keen, op. cit., pág. 297).

(393) "...el sueño de la heroicidad por amor, que llena y arrebata el corazón, crece y se desarrolla como una planta exuberante." (Huizinga, op. cit., pag. 108). Y ya en el código de Las Siete Partidas, se afirmaba que "para acrecentar su valor consideraban los caballeros como cosa muy acertada el que los que habían ofrecido su corazón en servicio de alguna dama, la recordasen en la batalla, con el fin de fortalecer su ardor combativo y su miedo a cometer cualquier acción indigna." (Otis H. Green, España y la tradición occidental, ed. cit., pág.

Después de la victoria sobre Sacripante, le ofrece a Marfisa lo que él posee como mejor don: su corazón sincero y puro.

(...)
Rescebid pues de mi el don mas preciado
Que ofreceros podre y de mas limpieza,
Que es el coraçon sicero y puro,
Con que en qualquiera trance yra seguro.(394)

Aunque incompatible con la doctrina cristiana, los defensores del amor cortesano lo ven como fuente de virtud y un buen aliado, que enaltecia a reyes, principes, nobles caballeros y gentilhombres. Andrea Navagiero evoca, en 1492, este amor galante de los hombres de armas españoles(395). "Todavia en 1591 se sentía latir fuertemente este amor medieval."(396) Vicente Espinel publica en este año Diversas rimas, en cuyo prólogo Alonso de Valdés elogia este amor cortesanmo adúltero con la anécdota del poeta provenzal Guillermo de Rosellón. Igualmente lo elogia Quevedo, s. XVII: todos sus encantos son causa de perdición y juntamente disculpa del que se pierde por la dama amada(397).

---

118).

(394) H.H.B., XXIII, fol. 119 vº, 2335.

(395) Cfr. Otis H. Green, op. cit., pág. 120.

(396) ibid., pág. 120.

(397) Ibid.

La lucha entre Bernardo y Sacripante es larga y dura y ocupa casi todo el canto XXIII. Agustín Alonso dedica al reto y lucha entre Bernardo y Sacipante 54 estrofas, de las 74 que integran el canto.

Bernardo vence, y Astolfo, que es el depositario del caballo, entrega a Bernardo el caballo Frontino.

9º.-Bernardo vence y mata a Goliambrot. Después vence también a Agrimarte y le perdona la vida.

En la segunda parte de la batalla de París, para evitar la masificación de muertos, después del desastre y las múltiples bajas de la primera batalla masiva, determinan, de común acuerdo Radagaso y Carlomagno, lo siguiente: Serán ocho caballeros de cada bando quienes combatan en nombre del pueblo cristiano y del pueblo moro.

Bernardo es el paladín cristiano que más destaca. Le toca pelear con Goliambrot(398), que lleva tras sí una brillante historia de caballero fuerte, poderoso e invencible.

---

(398) Goliambrot es un personaje creación de A. Alonso y le hace desempeñar el papel del desaparecido Rodamonte (Orlando Furioso, canto XLVI), guerrero muy destacado en la obra de Ariosto. "Agustín Alonso a aimé à l'égal d'Ercilla les héros batailleurs de l'Ariosto. Il a ressucité Rodomont, le fils de Mambrin." (M. Chevalier, op. cit., pág. 196). Las victorias y triunfos anteriores de Goliambrot frente a Roldán y frente a muchos otros guerreros le sirven a A. Alonso para hacer más sobresaliente la acción victoriosa de Bernardo del Carpio sobre este guerrero casi invencible.

En ocasiones anteriores, Roldán no había podido vencer a Goliambrot, ni siquiera con el apoyo de muchos soldados(399). Pero ahora, en el canto XXIV, Bernardo no sólo acaba con él, sino que además ayuda a otros caballeros cuando están en peligro.

Todo este canto XXIV es un laberinto de acción guerrera entre los caballeros cristianos y paganos, precedido este laberinto por la enumeración detallada de cada caballero con sus arreos y sus motes(400) (XXIV, fol. 121 rº-125 rº).

Bernardo se presenta así:

> En el escudo de oro refulgente
> Bernardo una corona hecha traya
> De dos sierpes, unidas juntamente(401),

---

(399) H.H.B., X, fol. 53 rº, 1029, Roldán queda afrentado viendo que el moro es superior a él.

(400) "El inventar motes y empresas es diversión intelectual para gente de calidad. En La Celestina, la vieja alcahueta propone al melancólico Calixto "pintar motes" o buscar "que letra sacaremos"; el criado Sempronio le da un consejo semejante; y el propio Calixto califica de "empresa" el cinturón de Melibea, que Celestina le lleva. Cuando Sancho Panza regresa de su mentida embajada a Dulcinea, su señor le dice: 'A buen seguro que la hallaste... bordando alguna empresa'. Tales costumbres caballerescas, propagadas, como vemos, en la sociedad castellana de finales del siglo XV hasta el XVI (...) son de origen francés;..." (Julián Gállego, Visión y simbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Aguilar, Col. Cultura e historia, 1972, págs. 21 y 22). Una empresa consta de Dibujo y Mote (frase). El mote debe ser lacónico y, si es posible, en extranjero. El dibujo claro. (Cfr. Ibid., págs. 23 y 24).

(401) "Rápida como el relámpago la serpiente surge siempre de una boca de sombra, falla o grieta, para escupir la muerte o la vida, antes de retornar a lo invisible. (...) La serpiente visible no aparece, pues,

Que cada qual de si gran luz embia:
El arnes sobre todos exelente,
De coronas sembrado parescia
De plata que unas de otras van pendiendo.
El mote dize Alcançase sirviendo.(402)

Las armas, los escudos, los colores y los motes encierran un valor que supera la mera referencia del fenomeno sensible.

> "Los colores del escudo podían también tener un significado simbólico o alegórico. En el siglo XV, heraldos instruidos explicaban la relación esquematica entre los colores de la heraldica y las virtudes caballerescas: así oro indicaba noblesse; gules, prouesse; azur, loyaulté; y purpura, largesse. Este sistema, que también se relacionaba con los colores de las piedras preciosas, con los planetas y los días de la semana, es una creación tardía. Pero desde el siglo XIII había quienes ya iban tanteando el terreno hacia esto, como podemos ver en la descripción de las armas de Huon de Méry en su alegórico Tournoi d'Antechrist (hacia 1230), en donde Yvain lleva en su escudo 'partido de amor y de franchisse, un leoncillo de prouesse con las manos abiertas de largesse'. Era evidente la tendencia a hacer de las armas algo más que una simple marca de reconocimiento, y que expresaran mensajes de orgullo por el leal servicio, éxitos militares y relaciones familiares y que sirvieran de modelos de virtudes."(403)

El oro refulgente del escudo de Bernardo indicaba nobleza. Y el mote es muy significativo: Alcançase sirviendo. Hace referencia al ideal de servicio

---

más que como la breve encarnación de una Gran Serpiente invisible, causal y atemporal, dueña del principio vital y de todas la fuerzas de la naturaleza..." (Jean Chevalier y Alain Gheebrant, Diccionario de los simbolos, Barcelona, Herder, 1988, pág. 926).

(402) H.H.B., XXIV, fol. 121 vº, 2369.

(403) Maurice Keen. op. cit., págs. 175-76.

caballeresco(404). "Las armas en el escudo, silla o perpunte(405), se dan al caballero para ser alabado de los ardimientos que emprenda y de los golpes que da en la batalla."(406)

El heroe se presenta con actitud humilde de servidor de una causa. En el primer encuentro de Bernardo con Trapobano(407), éste cae a tierra y Bernardo pierde el apoyo del estribo hasta que para su caballo Frontino.

> De Bernaldo y ayrado Trapobano
> Fue de las gruessas lanças de tal suerte,
> Que a su despecho a tierra fue el pagano,
> Aunque no con peligro de la muerte.
> De acompañarle el valeroso Hispano
> Dos vezes intento, mas passa fuerte
> (Aunque tambien perdida una estribera)
> Hasta acabar Frontino su carrera.(408)

Poco antes, Roldán y Radagaso chocan violentamente. Caen al suelo y el caballo de Roldán, Briador, cae sin sentido sobre una pierna de Roldán, que queda preso y sin poder moverse. Bernardo, que ve a Roldán en dificultades graves, lo salva.

---

(404) Ibid., pag. 298.

(405) Perpunte: jubón fuerte, acolchado y pespuntado que protegia el cuerpo contra las armas blancas. Según Raimundo Lulio, "...el perpunte está sobre los demás aderezos, expuesto al sol, lluvia y viento, recibe el golpe primero que la coraza". (Libro de la Orden de Caballeria, ed. cit., V, 17, pág. 193)

(406) Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballeria, Ed. cit., V, 18, pág. 193.

(407) Este es un seudónimo de Goliambrot que Agustin Alonso utiliza frecuentemente.

(408) H.H.B., XXIV, fol. 122 rº, 2387.

poder moverse. Bernardo, que ve a Roldán en dificultades graves, lo salva.

Pues como vio Bernaldo tan vezina
La muerte del invicto cauallero,
Por le favorescer tanto camina,
Que aunque ya estaua a pie parte ligero:
Y con fuerça la fuerça Sarrazina
De tal modo destruye que, si el fiero
Barbaro no antepone el fuerte escudo,
Acabaua el mostrarse tan sañudo.(409)

Bernardo tambien auxilia al cristiano Grifón que se ve en dificultades con Agrimarte, quien finalmente matara al cristiano. Grifón sera el único cristiano derrotado y muerto de los caballeros cristianos combatientes.

Un punto el Español no se detiene,
Hecho el gustoso golpe, ni se olvida
De aquel à quien el Tartaro ya tiene
A su espacio privado de la vida:
Pero fue ya tan tarde quando viene,
Que la espada del barbaro homicida
Con su brauo rigor auia pasado
Por el cuello, de yelmo desarmado.(410)

Finalmente, después de herir en la pierna a Goliambrot y avasallado de diferentes formas, Bernardo le corta la cabeza al gigantesco Trapobano.

A penas fue caydo el moro fiero,
Que Bernaldo sobre el ayrado salta:
Al qual corto con el tajante azero,
Con que jamas se halla hiziesse falta,
De un golpe el serpentino y duro cuero,
Y con el la cabeça fiera y alta,
Que tan cruel, soberuia, aborrescida,
A destruycion del mundo era nacida.(411)

---

(409) H.H.B., XXIV, fol.122 vº, 2397.

(410) H.H.B., XXIV, fol. 124 rº, 2422.

(411) H.H.B., XXIV, 124 vº, 2429.

Después Bernardo vence a Agrimarte, que es el único caballero pagano que queda vivo en el campo de batalla, al que Bernardo le perdona la vida.

> En tierra cae el arrogante Scita,
> Y Bernaldo sobre el ya victorioso,
> Y con su Balisarda luego quita
> De la cabeça el yelmo tan famoso.
> No le quiere matar, antes evita
> El castigo cruel y riguroso
> Que le pudiera dar con cruda muerte,
> Por ser varon de fama, insigne y fuerte.(412)

Bernardo se manifiesta identificado con los ideales del caballero "pronto a destruir a los enemigos de su Dios y de su rey y magnánimo ante el enemigo derrotado"(413). Además encarna las virtudes del perfecto caballero que Ramón Menéndez Pidal analiza en La leyenda de los Infantes de Lara(414).

10º.-Bernardo vence a Roldán en Roncesvalles.

En las primeras luchas de Bernardo con caballeros, se identifica consigo mismo. Después, cuando lucha con los caballeros paganos, Bernardo se identifica con la religión como caballero cristiano, que lucha contra los

---

(412) H.H.B., XXIV, 125 rº, 2439.

(413) Vid. Otis H. Green, op. cit., pág. 26.

(414) Citado por Otis H. Green, Ibid. "A medida que el padre de los Infantes de Lara reconoce las cabezas de cada uno de sus siete hijos hace el elogio de cada uno: los siete juntos condensan las cualidades del perfecto caballero: lealtad, justicia, verdad, valor, fidelidad, generosidad y compañerismo."

paganos. Ahora, cuando lucha con Roldán, se identifica con la nación, España, a la que defiende del intento de soberania francesa.

Insistimos en que, en Bernardo, hay una jerarquia de valores en función de los cuales actúa:

1º.-Valor básico y generico de caballero.

2º.-Valor de caballero cristiano.

3º.-Valor de caballero español.

La cuspide jerarquica la ocupa el valor de caballero español, identificado con el nacionalismo patrio(415), aspecto fundamental que impregna todo el poema.

Hemos hablado ya de las secuencias ternarias, módulos ternarios como estructura básica de la obra y de la magia que ejerce en A. Alonso el número tres. He aqui otro nuevo dato que nos confirma en este valor estructural de trilogia, tan cultivado por Agustin Alonso a lo largo del poema. La vamos a ver de nuevo manifiesta

---

(415) El nacionalismo es una de las dimensiones que recoge la épica culta española en el canon de Ferrara. Antonio Prieto lo formula asi: "Una confirmación del valor inmortalizador del poeta, de su facultad de mitificar o glorificar 'metiendo en escriptura', que se concreta en una glorificación genealógica, de estirpe y de nación." (Op. cit., pág. 804). "...era España señora de dos mundos y había entrado en su periodo de mayor éxito y gloria militar. Podria decirse que España creaba para si misma el verdadero tema de mucho de lo que expresaba de heroico en la literatura y en las artes." (Franck Pierce, Art. cit., pág. 91). Se trata de un aspecto tan importante que a ello dedicaremos , infra, todo el primer punto del apartado B.-La Semantica. 1.-La semántica nacionalista.

en la triple llamada que Roldán hace a Bernardo por su nombre, para retarlo al combate definitivo:

> Passa de alli, y adonde vio que estaua
> El moço valeroso arremetiendo,
> Tres vezes por su nombre le llamaua
> Al combate, que ser espera horrendo.
> Bernaldo que ya vee lo que esperaua,
> No tarda en el salir, feroz rompiendo
> Por medio las escuadras tan contento
> Como a la dulze presa Leon hambriento.(416)

Ya se habian retado anteriormente, pero la magia de la triple llamada tiene un caracter definitivo. Ahora se van a retirar de la multitud guerrera y van a comenzar y terminar la lucha definitiva(417).

> Al qual como ya vido aquel de Anglante,
> Porque ninguno impida la batalla,
> Y por mejor tenerlo a su talante,

---

(416) H.H.B., XXXII, fol. 175 rº, 3429.

(417) Ya he indicado cómo Maurice Keen señala que los caballeros en el campo de batalla cuidaban de no matarse unos a otros (La caballeria, ed. cit., pág. 290). Pero aquí no se trata de la oposición de caballero a caballero sino de caballero español a caballero frances, puesto que la lucha es entre España y Francia. Lo que predomina semanticamente y por jerarquia de valores, en este caso, es el adjetivo "español" frente a "frances", impregnados ambos de un acendrado nacionalismo. Y Agustín Alonso no ve otra alternativa que la muerte de uno de los caballeros símbolo de estas naciones. El que venza otorgará la victoria a su nación. En este caso Bernardo fraguará la victoria de España sobre Francia. Algo semejante ocurre en la lucha de Bernardo contra Sacripante. Aquí el predominio semántico y jerárquico es el de "Cristiano" frente a "pagano". Esta dimensión se intensificará en la lucha de ocho frente a ocho, como final de la batalla de París. Predomina la dimensión opositiva "cristiano" frente a "pagano". Siempre morirá un miembro de la pareja del duelo: todos los caballeros del Islam, excepto Agrimarte, cuya vida será perdonada por la magnanimidad de Bernardo, a pesar de que Agrimarte había matado a Grifón, único caballero cristiano que perece en esa lucha (Canto XXIV).

Como apartado ya de la muralla,
De aquel tropel confuso circunstante
Una lança tomo que acaso halla,
Y a rienda suelta entra en la espessura,
Assi pensando auer mejor ventura.(418)

Y en la última estrofa del poema, sin solucionar otros planteamientos anteriores(419), el autor presta sólo atencion al objetivo fundamental de su poema heroico: la exaltación de Bernardo como caballero cristiano español.

Del golpe tan estraño quedo en tierra,
La sangre con la vida derramando,
Aquel por quien temblaua el mundo en guerra,
Aquel tan celebrado y brauo Orlando:
Y libre en quien tal bien y honrra se encierra,
Cuya inmortal memoria esta gozando
Del triunfo y victoria esclarecida,
Con que la ilustre España le combida.(420)

Bernardo está en la cúspide victoriosa de caballero andante, caballero cristiano y caballero español.

---

(418) H.H.B.,XXXII, 175 rº, 3430.

(419) Por ejemplo, deja sin solucionar explícitamente el problema amoroso entre Bernardo y Gociana. Implícitamente, no obstante, se vislumbra la solución con un próximo viaje definitivo de Bernardo a Islandia. También la relación de Bernardo con Marfisa y el destino de ésta quedan vaporosos y sin respuesta. Marfisa no aparece en la batalla de Roncesvalles.

(420) H.H.B., XXXII, fol. 177 vº, 3481.

1.1.2.-LAS HAZAÑAS DE BERNARDO CONTRA DELINCUENTES, GIGANTES Y EN BATALLAS DE GUERRA.

Las hazañas de Bernardo no se limitan sólo a las llevadas a cabo con otros caballeros, sino que, como buen caballero, también acomete otras hazañas con otros objetivos: el triunfo de la justicia contra los malhechores; la ayuda al necesitado; la defensa de la virtud de una dama que lucha por su castidad o por la fidelidad a su marido; los abusos de gigantes y jayanes; las hazañas bélicas, defendiendo siempre causas justas(421).

Voy a tratar de hacer un análisis de los hechos más representativos de Bernardo contra delincuentes y malhechores.

> "El amor a la gloria y la ambición del Renacimiento es, en su médula, la ambición caballeresca de las épocas anteriores y de origen francés; es el honor de clase, ensanchado en sus límites, libre del sentimiento feudal y fecundado por ideas antiguas."(422)

Hemos visto cómo Raimundo Lulio, establece como misión de los caballeros el perseguir a los traidores,

---

(421) cfr. Otis H. Green, España y la tradición occidental, ed. cit. pág. 26.

(422)J. Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pág. 97. La caballeía del Renacimiento es heredera de la ambición caballeresca de los siglos anteriores. Y continúa diciendo Huizinga, ibid., que el deseo de gloria para la posteridad es un objetivo pretendido tanto por el caballero del siglo XII como por el del Quatrocento.

ladrones y robadores(423); pero ya antes, Alfonso X, el Sabio, en el codigo de Las Siete Partidas, determina como misión de los caballeros ("defensores") el defender y guardar el pueblo y la tierra donde mora:

> "Defensores son uno de los tres estados, por que Dios quiso que se mantuviese el mundo. (...) ...otrosi los que han de defender a todos, son dichos Defensores. E por ende los omes que tal obra han de fazer, tovieron por bien los Antiguos, que fuessen mucho escogidos. E esto fue, porque en defender yazen tres cosas: Esfuerço, e honra, e poderio. Onde pues que el titulo ante deste mostramos, qual deue ser el Pueblo a la tierra, do mora, faziendo linaje que la pueble, e labrandola para auer los frutos della, e enseñoreandose de las cosas que en ella fueren, e defendiendola, e guardandola de los enemigos,que es cosa que conuiene a todos comunalmente. Pero con todo esso, a los que mas pertenesce son los Caualleros, a quien los antiguos dizen Defensores."(424)

1º.-La hazaña contra Argiano (Canto III, fol. 14 rº, 254 a fol. 15 vº, 281).

Al día siguiente de que Bernardo venciera a Guidón, después de atravesar un llano, vio venir hacia él una señora triste, acompañada de tres damas y un solo escudero. Le ruega Bernardo que le explique la situación. Le responde que tiene prisa y que le ayude a librar a su

---

(423) Cfr. Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballeria, ed. cit., II, 23, pág. 173.

(424) Alfonso X, el Sabio, Las siete Partidas, Edición de las Partidas de Madrid, 1829, 4 vols., (B.N., signatura 2/22547-50). Segunda Partida, titulo XXI, vol. I, pags. 583 y ss., en Luis Alberto de Cuenca, Floresta española de Varia Caballeria, ed. cit., pags. 213 y 214.

marido de la muerte. Sigue al galope. Le cuenta la dama que el guerrero Argiano, ayudado por su pariente, el conde Agamón, quiere cortar la cabeza a su marido porque este habia matado en justa lid a Orgando, hermano de Argiano. Una hipócrita dama ha fingido necesidad y lleva a su marido engañado a manos de Argiano. Ella quiere alcanzarlo para ayudarle, pero teme no llegar a tiempo. Le pide ayuda a Bernardo y le indica que también ha requerido ayuda de Roldán(425), aunque no sabe si llegará a tiempo.

Bernardo le ofrece su ayuda.

Siguen caminando y descubrren que veinte caballeros están maltratando a uno solo. Este es el Sr. de Trana, el esposo buscado. Bernardo los ataca. Mata a algunos, y los demás huyen con la dama engañadora.

El señor de Trana es curado por su esposa, después de que Bernardo haya matado al propio Argiano.

Así Bernardo se presta siempre a ayudar al necesitado, víctima de alguna injusticia. Y su ayuda es siempre eficaz. En este caso, terminara su acción después de que los supervivientes de Argiano interrumpan la lucha que Bernardo mantiene con Marfisa, momento en que Bernardo los hará huir a todos definitivamente.

---

(425) El pueblo actúa consciente de la misión del caballero, el cual debe defenderlo de las injusticias, según queda manifiesto en los desarrollos anteriores.

La hazaña de Bernardo queda coronada por la superioridad de su fuerza física, por el triunfo de su fuerza moral y por su calidad de caballero, siempre al servicio del necesitado y de la justicia. Además destaca la rapidez y prioridad que da Bernardo a solucionar los problemas: Cuando llega Roldán, Bernardo ya ha solucionado la situación. Roldán lo lamenta porque deseaba para sí aquella hazaña.

> Pero al cumbrar el Sol, quiso la suerte,
> En el salir de la intrincada rama:
> Que supiessen en como el varón fuerte
> Que por Francia el del aguila se llama,
> auia librado ya de cruda muerte
> Al que oydo aueys, rota la trama:
> De que al Conde peso, porque la gloria
> Quitado le ha de aquella gran victoria.(426)

El protagonismo que en otros libros de caballería correspondía a Roldán lo hace revertir A. Alonso en Bernardo, quien le quita honores y honra en las hazañas de manera progresiva. La progresión culminara con la eliminación de Roldán en Roncesvalles.

2º.-La hazaña de Bernardo contra Rustican y el conde Agamón. (Canto IV, fol. 19 vº- 22 rº, 361-419)

Bernardo descansa en Francia en el palacio de un noble anciano. Allí encuentra a un hombre malherido: es Helífero. Su mujer, Sylvana, le ha sido infiel. Ha huido

---

(426) H.H.B., III, fol. 18 rº, 334.

con Rusticán al palacio del perverso conde de Agamón, familiar de Rusticán. Las heridas de Helifero se las causaron su mujer y Rusticán. Después lo dejaron atado a un árbol y fue salvado por unos pastores. Bernardo va al castillo del conde para castigar a los tres: Sylvana, Rusticán y Agamón.

Deja malherido a Rusticán. Este, que ve cómo van las cosas, acude a donde está Sylvana y la decapita diciéndole: "No volverás a causar más muertes." Rusticán cae muerto. Bernardo termina con la vida de Agamon en el puente de su castillo. Después sigue el rito del caballero cristiano:

Bernardo da gracias a Dios (IV, fol. 22 rº, 412).

Toma posesión del castillo de Agamón.

Libera a los cautivos del conde, entre ellos a Prasildo e Iroldo(427).

Avisa a Helifero para que tome la parte del botín que le corresponde.

A la guia que fue testigo, manda
Buelua donde quedo el triste Helifero.
Y dè razon de quanto, en la demanda
De su Syluana, ha hecho el gran guerreo.
Y de su parte encargue, en esta vanda,
Si sin peligro esta, venga primero
Que se aya de partir, pues que le alcança

---

(427) Prasildo e Iroldo, personajes amigos que aparecen ya en el Orlando Enamaorado. Después, en el Orlando Fursioso, son liberados por Reinaldo y trasladados a Francia con él. Cfr. Orlando Furisoso, IV, 40 y XXII, 20 y ss. A. Alonso los toma de Ariosto y son liberados por Bernardo.

Parte desta vitoria, y buena andança.(428)

Es la gesta del caballero cristiano. Da gracias a Dios.

Es también la gesta del caballero libertador de cautivos: libera a los cautivos del perverso conde Agamón.

Bernardo compensa a Helífero de las vicisitudes sufridas. Le ofrece el botín. Ademas Bernardo motiva la reflexión de Rustican, que se erige en justiciero de Sylvana(429).

Defiende la causa de Helífero, que se caso por amor con Sylvana, pobre y de baja condición, villana y de padres villanos(430).

---

(428) H.H.B., IV, fol. 22 rº, 415.

(429) El envolvente moral de A. Alonso suele ser una constante. Los principios éticos del caballero contagian al malhechor combatido, Rustican, que pone una nota justiciera inmediatamente antes de morir. Martín de Azpilicueta, moralista líder de la Contrarreforma española, en su Manual de confesores y penitentes, concede al precepto de No matarás "la mayor amplitud que puede concebirse (...). Uno puede matar a otro sin incurrir en culpa, como cuando lo hace como ejecutor de la justicia pública, según Santo Tomás,... o en justa guerra o en defensa de la propia vida (...). Lo mismo se puede matar a uno por defender a otro." (Otis. H. Green, op. cit., págs. 32-33).

(430) El tinte literario del suceso queda realzado por A. Alonso en los rasgos contrastivos con que describe la estirpe de Sylvana frente a la estirpe de Helífero. Los mismos nombres de Helífero y Sylvana tienen resonancias etimológicas que contrastan como el brillo y calor del sol con la oscuridad y la humedad de la selva. La misma dimensión etimológica encontramos en el nombre de Rustican, con doble dimensión.

Que aunque ella pobre, el rico, ella en baxeza
Y de abiltados padres procreada,
El puesto en todo el culmen de nobleza,
Y de prosapia en Francia sublimada:
Posponiendo el dezir y la braueza
Del vulgo en una cosa tan notada,
Por muger la acepto: mas poderoso
No fue amor para darle algun reposo.(431)

Bernardo se nos presenta y actúa como el prototipo del caballero.

3º.-Bernardo salva a Ulania de seis caballeros y recupera el escudo de oro que habia ganado. (Canto V, 496-512).

Bernardo, despues de que en la lucha con Reinaldo sufriera el robo del caballo, corre "lleno de ira" sobre el caballo de su escudero Fileno. Siguiendo la pista de los ladrones, se pierde. Al final del tercer dia oyó un fuerte gemido. Ve por un valle sin sendero a seis caballeros alegres y a una dama que les sigue entristecida.

Bernardo se acerca, pregunta a la dama por que llora y se ofrece a auxiliarla. Es Ulania. Ella reconoce a Bernardo y recobra la espereza. Llora porque los seis caballeros le han robado el escudo de oro y se burlan de ella cuando les dice que va a entregárselo a un caballero

---

(431) H.H.B., IV, fol. 19 vº, 365.

mas valiente que ellos(432). Bernardo los ataca, los pone en peligro de muerte y el jefe, Furmonte, lanza lejos el escudo de oro como el castor perseguido por los cazadores se arranca las turmas con los dientes y las arroja lejos(433).

> Furmonte que seguirle el varon fuerte
> Vido, y que aquel escudo ser podria
> Causa de desastrada y presta muerte,

---

(432) Se trata de la mision del caballero, que debe atacar a los caballeros malvados: "¡Ah, cuánta es la fortaleza de ánimo en un caballero que vence y se apodera de muchos caballeros malvados!" (Raimundo Lulio, II, 15, pag. 169).

(433) Este símil literario se encuentra en los Emblemata de Alciato. Se trata del emblema CLII. "AERE QUANDOQUE SALVTEM REDIMENDAM. Que no hay que reparar en gastos para salvarse. Aunque lento de pies y de vientre hinchado y colgante, el castor sabe huir de sus enemigos con esta artimaña: se arranca él mismo, mordiéndoselos, los genitales medicinales y se marcha, sabiendo que eso es lo que buscan quienes le persiguen. Etc." La pictura nos muestra el cuadro de un cazador, con su cuerno, precedido de dos perros que persiguen a un castor. Este, a distancia, se ha detenido y está cortando con sus dientes sus testículos. (Alciato, Emblemata, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pag. 194). Cervantes, en el Quijote, también pone en boca de don Quijote el contenido de este mismo emblema, como símil literario, cuando el barbero abandona la bacía y huye del ataque del caballero andante. "Dejose la bacia en el suelo, con la cual se contentó don Quijote, y dijo que el pagano había andado discreto, y que había imitado al castor, el cual, viéndose acosado de los cazadores, se taraza y arpa con los dientes aquello por lo que él, por distinto natural, sabe que es perseguido." (El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, I, Edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 5ª Ed., 1987, cap. XXI, pág. 254). Tanto A. Alonso como Cervantes conocían el pasaje del Orlando Furioso, XXVII,57, donde Ariosto utiliza el mismo símil del castor en diálogo entre Mandricardo y Gradaso. Luis Andrés Murillo, en su edición del Quijote, cit., pág. 254, nota 10, dice que es una "creencia antigua, fabulosa e injustificada sobre el castor".

Del arzon con gran impetu lo embia.
Qual el Castor lo haze, que si aduierte
De açadores cerca la porfia,
En sus turmas encarna el crudo diente,
Y de si las arroja prestamente.(434)

Bernardo entrega el escudo a Ulania; pero esta le ruega a el que acepte el escudo que ha ganado dos veces por las armas. Para que Bernardo estime el escudo, Ulania le explica lo mucho que vale por haber sido fabricado por encantamiento en fuego infernal.

En este caso la actuación de Bernardo es un hecho caballeresco con resultados positivos:

1.-Ayuda a la dama necesitada.

2.-Consigue algo positivo que recae directamente sobre su persona: el escudo de oro encantado, que lo convertira en caballero mas inexpugnable.

4º.-Bernardo vence al tirano Fronteforte.

Comienza este asunto en el canto VI y se prolonga en el VII. La historia de Erodiano y Tisbina se expone en el canto VIII(435)

---

(434) H.H.B., VI, fol. 27 rº, 509.

(435) He aludido al origen clásico de esta leyenda (Metamorfosis de Ovidio) en el "Análisis Preliminar", apartado 1.2.4, al comentar la influencia de Ovidio en A. Alonso, págs. 99 y ss.

En el canto VI, cuando Bernardo y Roldán han detenido la lucha por la llegada de la noche, a ruego de Roldán, y están hablando cortésmente Bernardo, Roldán y Ulania, llega un escudero y pide ayuda a los caballeros. Es necesario librar a sus amos, Erodiano y Tisbina, del gigante Fronteforte, que los lleva cautivos.

> Suplicoos (a alta voz les dize) os mueua
> Invictos caualleros un estraño
> Caso, del gran valor haziendo prueua,
> Y auiendo gloria en remediar tal daño.
> Sabed que un cruel gigante preso lleua
> A Erodiano vn mi amo por engaño,
> De junto a vn castillo donde estaua,
> Que con su fiel muger se passeaua.
>
> A la qual, que Tisbina era llamada,
> Por dar a este dolor mayor augmengo,
> A su gente la entrega, que lleuada
> Fuesse para un cruel lobo hambriento.
> A su hijo Barradante condenada
> Para torpe deleyte y vil contento:
> Y el con mi señor se va al castillo,
> Donde no dexara de destruyllo.(436)

Los dos caballeros ofrecen su ayuda: Roldán, mas conocedor de aquella tierra, va a liberar a Tisbina. Bernardo va a liberar a Erodiano.

La historia se interrumpe para seguir hablando de Marfisa y de Guidón. Después continúa esta historia en el Canto VII.

Roldán cae en una sima-trampa a la entrada del castillo de Fronteforte y se le trunca la hazaña, porque queda allí olvidado (C. VII, fol. 35 rº, 665-667) sin alimento y sin posibilidad de salir por sí mismo.

---

(436) H.H.B., VI, fol. 32 rº, 605 y 606.

Bernardo llega al castillo (VII, fol. 36 rº, 687). Al amanecer descubre al gigante, con su séquito y su cautivo Erodiano. Bernardo vence a los diez del séquito de Fronteforte y después mata a Fronteforte, con quien mantiene larga lucha, y libera a Erodiano.

Cuando van hacia el castillo de Erodiano, se encuentran con Tisbina, que se ha liberado por sus propios medios, sin la intervención de Roldán, que sigue preso en la sima sin que nadie lo sepa.

Observamos cómo Bernardo actua según las normas más puras de la acción caballeresca; y su acción la corona siempre con exito y con el cumplimiento perfecto de su objetivo, aunque con mucho esfuerzo. Ahí radica su mérito.

Además, en este pasaje, observamos un claro componente nacionalista:

Bernardo, el caballero español, corona con gloria su objetivo. Frente a Roldán, el caballero francés, que, a pesar de estar en su tierra, sufre la truncación y la decepcion de no poder llevar a cabo su objetivo. Incluso podemos ver un componente de ridiculización, al hacerlo víctima torpe de una trampa, que lo deja fuera de juego.

5º.-Bernardo vence a Antigón y libera a sus cautivos.

Bernardo va con Ulania hacia Islandia y, cuando esta cerca de Amberes, escucha un lamento. Se acerca y descubre la casa de un gigante endemoniado. El jayán Antigon ( o Druon) está azotando a una doncella (Canto IX, fol. 44 vº, 856). Bernardo lucha con el gigante para redimir a la doncella. Lo vence, libra a la doncella y al resto de los cautivos que tenía encerrados en su palacio.

> "La liberación de la doncella es el motivo romántico más primitivo y siempre nuevo. Parece imposible que una teoría de los mitos, hoy anticuada, haya visto en él la reproducción de un fenómeno de la naturaleza, cuando todo el mundo puede comprobar diariamente la espontaneidad de la idea. En la literatura podrá a veces evitarse, durante una época, como efecto de una repetición exagerada; pero el motivo renace siempre en nuevas formas, por ejemplo en el romanticismo de los cow-boys del cine. Y en la idea personal del amor fuera de la literatura sigue siendo siempre, sin duda alguna, igualmente intenso."(437)

Aureliana, que así se llama la doncella, llora desconsolada, le da las gracias a Bernardo y le suplica "tiernamente"(438) (IX, 885) la lleve con él.

---

(437) Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pág. 109.

(438) Si en la liberación de la doncella hay un "motivo romántico" (según nos dice Huizinga), por parte del caballero, en la respuesta de la dama, tal vez, se lea más claramente esa misma actitud y respuesta romántica en el modo de suplicar "tiernamente". Y me confirmo en esto apoyado en la opinión del mismo autor Huizinga que dice: "Aunque el enemigo sea a veces un cándido dragón, siempre resuena en el fondo el motivo sexual. Véase la verdadera ingenuidad con que se expresa,

Oyendo estas palabras el guerrero,
Que con lagrimas tantas la donzella
Mostrando aquel sembante lastimero
Le dize, y de si mesma se querella,
Le promete de serle compañero,
Y a donde lo ordenare alli ponella.
Mas por dar fin cumplido en esta empresa
Con ella va a librar la gente presa.(439)

Una vez más queda de relieve la fuerza, el honor y la gloria de Bernardo, con muchas más implicaciones que podremos ver en este pasaje cuando analicemos otro apartado.

6º.-En Noruega, Bernardo combate con cuatro caballeros y libera a Fortundo.

Bernardo hace escala en Noruega cuando va con Ulania hacia Islandia.

El ir al extranjero y hacer grandes travesías era un sello de distinción social en los jóvenes de buenas familias. De ahí, que este aspecto atribuido por A. Alonso a Bernardo del Carpio rime con los signos de buena distinción de la época.

> "Animar a los jóvenes ambiciosos de buena familia a buscar su experiencia militar en tierras extranjeras y lejanas travesías, añadiéndole a ello un sello de distinción social, era en estas circunstancias una acción completamente comprensible y muy sensata por parte de la sociedad y de sus gobernantes,

---

por ejemplo, en el cuadro bien conocido de Burne-Jones. Justamente por la castidad del cuadro delata en él la figura moderna de la joven la primitiva inspiración sensual". (Ibid.)

(439) H.H.B., IX, fol. 46 rº, 886.

> además de que seguía la tradición. En este punto empezamos a ver con claridad cómo los dos temas, en apariencia opuestos, en el culto del caballero andante, el ideal de servicio y el de la aventura individual para probarse a sí mismo su capacidad de iniciativa y de resistencia, llegan a encontrarse y armonizarse."(440)

Una grave tempestad(441) sufrida en el viaje les obliga a buscar un abrigo para reparar la embarcación. Bernardo galopa con su caballo y llega a un valle en cuyo fondo descubre a un tropel de gente que se adentra en el bosque. Se apresura, llega cerca de ellos y escucha una frase en castellano:

> "O virgen soberana, madre pura,
> Ayudadme en tan graue desventura."(442)

---

(440) Maurece Keen, op. cit., pág. 298.

(441) Ya he analizado la tempestad marina que sufren Bernardo y sus acompañantes con motivo de su viaje a Islandia. El análisis está hecho por la influencia y semejanza que se da en el poema de A. Alonso con la Eneida de Virgilio. Véase "Análisis Preliminar, 1.2.3.- Influencias de la Eneida en A. Alonso, 8.-La tempestad marina. El tema de la tempestad es tópico en la épica española como resonancia e inspiración directa con la epopeya clásica: "...uno de los temas , que, al menos en la épica española, más sintomáticos se nos revelan de una continuidad de los modelos antiguos: la tempestad. Y en este caso concreto no había apenas posibilidad de interferencias y contaminaciones con modelos italianos renacentistas, por cuanto que la Jerusalén de Tasso, de escenario terrestre y más bélica que náutica, no hacía uso del tema, y el Orlando furioso, que tan profunda huella dejó en España, (...) no se explaya tampoco demasiado en la descripción de borrascas." (Cristóbal Vicente, Art. cit., pág. 135).

(442) H.H.B., X, fol. 55 vº,, 1073, 7º y 8º.

Esto le hace interesarse mas y observa que, entre cuatro guerreros, iba un hombre casi desnudo, maniatado, como cautivo y acosado por los cuatro.

Bernardo se conmueve ante esta situación y exige a los "malvados caballeros"(443) que dejen libre al cautivo o manifiesten el pecado cometido. (X, fol. 55 vº, 1076-1077).

Los cuatro atacan a Bernardo y este acaba con ellos. El preso se pone de rodillas, le da las gracias y se le ofrece como siervo.

El liberado es Fortundo, antiguo sirviente del conde de Saldaña y llevado al extranjero por Dña. Tíber, hermana de Carlomagno. (cfr. XI, fol. 56 rº, 1084 y ss.).

Además de todo lo que tiene este pasaje de conjetural, se intensifica una vez más el nacionalismo. Y es un nacionalismo tanto más llamativo cuanto más extrañas son las conjeturas confluyentes:

-Bosques de Noruega.

-Jaculatoria religiosa dirigida a la Virgen.

-Fortundo es un antiguo doncel de D. Sancho de Saldaña, padre de Bernardo.

-Fortundo es servidor del rey que aspira al trono y a la mano de la reina de Islandia, prometida de Bernardo

---

(443) Vid., Raimundo Lulio, op. cit., II, 15, pág. 169.

y elogiada por Fortundo como la plenitud de la virtud y de la belleza.

Todo redunda en beneficio e incremento del honor y de la fama de Bernardo:

-Es el libertador.

-El triunfador.

-Acumula honra sobre la honra de casta: Hijo del conde de Saldaña y sobrino de Alfonso el Casto.

-Le corresponde por méritos y derecho la mano de Gociana, Reina de Islandia, ideal de belleza y cortesia.

El nacionalismo español de Bernardo lo impregna todo; y aqui se expande mas allá de Bernardo: Fortundo es español y, en los bosques nordicos, se escucha la lengua castellana(444).

7º.-Bernardo vence a Brachilando.

Auiendo pues dexado la morada
Llena de maravilla, do en tormento
Angelica biuia desconsolada,
Y prosseguia como antes su lamento,

---

(444) Todos sabemos la gran estimación de la Lengua castellana por parte de Carlos V, conocedor tardio de la misma. "Su aprecio por la lengua española le inspiró un juicio encomiástico, del que nos han llegado distintas versiones; según una de ellas, para dirigirse a las damas preferia el italiano; para tratar con hombres, el francés; pero para hablar con Dios, el español." (Rafael Lapesa, Historia de la Lengua Española, Madrid, Escélicer, 7ª ed., 1962, pág. 200). Aqui aparece el castellano resonando en los bosques de Noruega,en una oración o jaculatoria mariana. En sintonia con los gustos del uso del español por parte del Emperador y en identificación con la dimensión teocéntrica, prolongada del medioevo al Renacimiento español.

Queriendo ya Marfisa verse armada
Del fuerte y rico arnes, con sentimiento
Referido le fue de sus donzellas
Que robado les han las armas bellas.(445)

Brachilando es un delincuente malhechor, un cruel homicida (Cfr. XXVI, 2667), enemigo de amigos y enemigos, asolador de toda la comarca donde vive. Es tan cruel que vive en un castillo que habia usurpado a su sobrino. Robó los caballos de Bernardo y de Marfisa, juntamente con todos los pertrechos de caballero de Marfisa. Ofendidos, comienzan la persecución. Un pastor les informa del paso de Brachilando y de la situación de su castillo. Los quiere disuadir de su intento de perseguir a Brachilando por los peligros que corren caballero y dama; pero Benardo y Marfisa persisten en su intento.

Llegan al castillo albergado por Brachilando. Ante Bernardo se truecan todos los programas de Brachilando y de sus siete compañeros malhechores. La fortuna les es adversa a los malhechores gracias al esforzado brazo de Bernardo y de Marfisa. Bernardo termina cortando la cabeza de Brachilando y, con la ayuda de Marfisa, termina con todas sus huestes. El castillo queda libre de tiranos y ladrones.

Assi el galan hablaua, y respondia
Aquella hermosa reyna alegremente.
Cupido de por medio, que hazia
El amoroso fuego mas ardiente.
Y tomando una luz que alli se via,
Hallan que ya el castillo era sin gente,

---

(445) H.H.B., XXVI, fol. 136 rº, 2658.

Y libre de los perfidos tiranos,
Que estauan con sus hurtos tan ufanos.(446)

En este caso, Bernardo cuenta con la ayuda de Marfisa y el estímulo de la llama amorosa que fluye entre ellos. El amor potencia la eficacia de su acción, y el exito potencia y enardece el fuego amoroso.

> "...el sueño de la heroicidad por amor, que llena y arrebata el corazón, crece y se desarrola como una planta exuberante. El primero y simple tema ha hecho pronto su efecto; el espiritu pide nuevas representaciones del mismo tema. Y la pasión misma impone colores más intensos al sueño del sentimiento y la renunciación. La heroicidad ha de consistir en librar o salvar a la mujer adorada del más inminente de los peligros. Con esto se añade al motivo primitivo un incentivo más intenso."(447)

Es un circulo potenciador. Así, despues de constatar las ausencias de rufianes, encuentran todo lo que les habia sido robado, toman cena ligera y pasan una noche de amor.

"Hasta que vino Febo a despertallos,
Mouiendo por el cielo sus cauallos."(448)

Igual que anteriormente se habia celebrado el matrimonio ficticio entre Bernardo y Gociana, en el encatamiento de la cueva de Briandea (Canto XII, fol. 64

---

(446) H.H.B., XXVI, fol.137 vº, 2687.

(447) J. Huizinga, op. cit., pag. 109.

(448) H.H.B., XXVI, fol. 138 rº, 2694,7º y 8º.

vº, 1253), en función de la honestidad(449) constante que impregna todo el poema, ahora también asistimos a un matrimonio virtual. Se enfoca así desde el prisma de Marfisa para salvar esa honestidad antes mencionada que late constantemente en el poema. Pero tiene que ocurrir así para dejar patente el triunfo amoroso de Bernardo.

> Aqui en fin se le entrega por esposa,
> Aqui se rinde ya la bella dama,
> Que tan esquiua fue y tan desdeñosa,
> De tan grande renombre y de tal fama.
> Al tiempo ya que en lo alto la amorosa
> estrella yua abiuando su gran llama,
> Metida por ventura en gran desseo
> De acompañar tambien al Himeneo.
>
> A este matrimonio fue presente
> (Porque la hermosa reina assi lo nombra
> Y assi piensa cubrirse entre la gente
> Del mal que en lo pensar despues la assombra)
> Amor con mil amores solamente,
> Que quedos van por la nocturna sombra...(450)

8º.-Bernardo lucha contra dos malhechores y libra a una doncella.

Después de abandonar Pésaro, Bernardo ve a dos caballeros que mantienen una feroz lucha por una doncella, a la que tienen en grave situación. La doncella llama a Bernardo por su nombre , porque le reconoce por el escudo, y le pide ayuda. Era una mensajera de Gociana.

---

(449) Tiene la resonancia del "amor honesto", únicamente al cual Marfisa abre la puerta. (Cfr. H.H.B., XXIII, fol. 120 rº, 2349).

(450) H.H.B., XXVI, fol. 137 vº, 138 rº, 2693 y 2694.

Bernardo la libera y le pregunta qué hace allá un mensajera de Gociana. La doncella le responde que viene a buscarlo a él, que lo ha seguido desde hacía seis meses, enviada por Gociana, hasta el momento en que estos dos criminales querían abusar de ella. Le entrega una carta de Gociana. Antes de leerla, Bernardo ve que los dos caballeros vienen contra él. (H.H.B., XXVII, 142 vº, 2782).

Bernardo, justiciero, les da muerte y vuelve a leer la carta.

> Buelue a leer la carta, aunque confuso
> Que bien lo que contiene imaginaua,
> (...)(451)

9º.-Hazañas de Bernardo en batallas de guerra.

Bernardo, a lo largo del poema, participa en tres guerras:

1ª.-Guerra de Polidoro contra Islandia y Gociana.

2ª.-Guerra de Radagaso contra Carlomagno.

3ª.-Guerra de España contra Francia.

Todas ellas terminan consagrando definitivamente alguna dimensión de Bernardo.

1.-En la primera llega a la cumbre del amor y a la consumación del mismo con Gociana en la casa encantada.

---

(451) H.H.B., XXVII, fol. 142 vº, 2784.

2.-En la segunda, Bernardo queda consagrado definitivamente en la cumbre del honor y de la fama.

3.-En la tercera guerra, asistimos al triunfo definitivo del nacionalismo español y de Bernardo.

En todas ellas, Bernardo es el gran protagonista de:

-La victoria para el amor.

-La victoria para la fama.

-La victoria para la nación.

La primera guerra (Canto XI) es la de menor envergadura en cuanto al contingente bélico y tiempo de conficto crucial. Pero es la más importante en cuanto a la conquista del amor por el caballero Bernardo, con entrega absoluta de la dama regia, Gociana.

La segunda guerra es la mas importante en cuanto al contigente bélico y tiempo de conflicto. Se prolonga a lo largo de veinticuatro cantos (I-XXIV), y el tiempo crucial corresponde a siete cantos (del XVIII al XXIV): Exactamente los siete primeros cantos de la tercera parte de las secuencias de la estructura simétrica de la obra. Después de la presentación y consagración de Bernardo, asistimos a su exaltación.

Es el triunfo de Carlomagno sobre Radagaso, triunfo de los caballeros cristianos sobre los caballeros moros y es el triunfo del cristianismo sobre el paganismo.

La tercera guerra tiene una envergadura media respecto de las otras dos: tiene menos contingente bélico

y menos tiempo crucial que la de sarracenos contra cristianos; y supera en ambos aspectos a la guerra de Polidoro contra Gociana. Es la guerra de españoles contra franceses. Ocupa los dos ultimos cantos del poema, pero se situa en la cuspide piramidal de la jerquia de los valores caballerescos consagrados en el poema: Amor - Religion - Nación.

Bernardo abandona a Gociana porque, para el, tiene prioridad la religión y la lucha contra los enemigos de la misma: Marcha de Islandia a Paris para luchar contra los sarracenos, y ayuda a Carlomagno y a los franceses. La religión la sitúa por encima del amor a la dama. Pero, cuando Bernardo ve amenazada la autonomia nacional española por el peligro de que el reino castellanoleonés pase a soberania francesa, retrasa su regreso a Islandia. Allí lo esperan Gociana y el hijo de ambos. Pero, antes, luchara contra los franceses, cristianos, a los que, en ocasiones anteriores, habia apoyado y ayudado contra los paganos sarracenos. Luchara contra los franceses y los vencerá. Por tanto, esta tercera guerra, aparte de sus ingredientes históricos, sirve a Agustin Alonso para definir la jerarquia de los ideales caballerescos depositados en el paradigma Bernardo:

1º.-El nacionalismo, la defensa y la exaltación de la nación por encima de la defensa de la religión.

2º.-La defensa de la religión por encima del amor a la dama.

3º.-El amor a la dama.

1.1.3.-LAS HAZAÑAS DE ARMAS DE BERNARDO CONTRA MONSTRUOS, VESTIGLOS Y ENCANTAMIENTOS.

A lo largo del poema, Bernardo tiene que superar muchos obstaculos. Algunos son de naturaleza humana, como cuando se tiene que enfrentar a caballeros, preparados como el para la lucha, ya sea en justas indivuales o colectivas(452) o incluso en conflictos bélicos. Pero el poema de Agustin Alonso quiere elevar a Bernardo a la categoria mitica(453). De aqui que le resulte muy adecuado el someterlo a luchas contra encantamientos, donde apareceran dragones miticos, monstruos, vestiglos y fieras infernales, como leones que lanzan fuego por sus

---

(452) Vease A.-La Sintactica, Apartado 1.1.1.-Contra caballeros, 229 y ss.

(453) Permitaseme repetir aqui lo que ya he mencionado anteriormente desde el punto de vista del nacionalismo épico español a partir del canon de Ferrara. Ahora lo quiero tematizar en otra dimensión: la facultad de mitificar o glorificar al héroe épico, llevada a cabo por el autor del poema. Dice Antonio Prieto que uno de los cinco aspectos del canon de Ferrara en la épica renacentista española es "el valor inmortalizador del poeta, de su facultad de mitificar o glorificar... que se concentra en una glorificación genealógica, de estirpe y de nacion." (La poesia española del siglo XVI, ed. cit., II, pag. 804).

bocas(454). Cuando Bernardo lucha contra ellos y los vence, queda por encima de toda circunstancia y se encuentra como un mito superior.

> "El héroe... conserva su transfondo de protagonista mítico invencible y redentor, como una herencia épica. A través de mil aventuras avanza hacia la victoria sobre las fuerzas del mal."(455)

En la mitología griega y romana, aparecen estas bestias, encantamientos y dragones míticos a la altura de los mismos dioses mitológicos. Así, Ares(456), el dios de la guerra, equivalente al dios romano Marte, habitaba en Tracia, país rudo y semisalvaje. En Grecia se le rendía culto, especialmente en Tebas, donde poseía un manantial guardado por un dragón, hijo del propio Ares. Cuando Cadmo trató de coger agua de aquella fuente para hacer un sacrificio, el dragón quiso impedírselo y mató a la mayoría de su enviados. Por fin, Cadmo lo aniquiló. Pero aquel delito le costó la esclavitud como siervo de Ares.

---

(454) A todos estos fenómenos los podemos agrupar dentro de la "magia caballeresca". Este es un ingrediente habitual e imprescindible de los libros de caballería, como el amor. "...bajo la figura de encantamientos y mostruos maléficos se representan las fuerzas hostiles de un mundo en incomprensible evolución. En tales funciones la victoria aguarda al caballero errante". (Carlos García Gual, "Evocaciones caballerescas", en Floresta Española de Varia Caballería, ed. cit., pág. 20)

(455) Carlos García Gual, Art. cit., pág. 22.

(456) Cfr. Pierre Grimal, Diccionario de mitología, Barcelona, Paidos, 1984, voz Ares, pág. 44.

Al terminar el plazo de esclavitud, los dioses casaron a Cadmo con la diosa Harmonia, hija de Ares y de Afrodita.

En el mismo sentido encontramos también en la mitología griega al dios Apolo(457) que, decidido a fundar un santuario al pie del Parnaso, se vio obligado a matar a flechazos a un dragón que guardaba una fuente de aquel lugar y mataba tanto a animales como a seres humanos. Este dragón se llamaba Pitón, hijo de la diosa Tierra, y pronunciaba oráculos. Apolo se vio obligado a matarlo antes de fundar el oráculo de Delfos(458), para no tener competencia.

En el poema, encontramos tres actuaciones de Bernardo en las que tiene que luchar contra encantamientos, dragones, vestiglos y fieras monstruosas. Son los siguientes pasajes:

1º.-La conquista del yelmo de oro en la fuente encantada de Merlín (Canto XIV).

2º.-La liberación de Melisa del cruel encantamiento, llevada a cabo por Bernardo en el intervalo de paz o tregua de la batalla de París (Canto XXII).

---

(457) Ibid., págs. 35-38.

(458) Delfos es el nombre de una ciudad, que se llamo así por el héroe Delfo. Esta ciudad se hizo célebre por el santuario y el oráculo que allí tuvo Apolo. A Delfo se le considera hijo de Poseidón y de la hija de Deucalión, Melanto, a la que se unió en figura de delfín. De aquí procede el nombre de Delfo. (Hay otras versiones). Cfr. Pierre Grimal, op. cit., pág. 131, voz Delfo.

3º.-La aventura de Bernardo en la cueva de Hércules, cueva encantada situada por Alonso en el Alcazar de Segovia. Aqui, Bernardo vence a los Nueve de la Fama y contempla el tesoro del Palacio de la Fama (Cantos XXVIII y XXIX).

Los tres pasajes son tres hazañas de armas de Bernardo. En los tres, resuelve situaciones que nadie antes ha podido solucionar. En las tres intervenciones queda por encima de todos los caballeros que, antes que Bernardo, lo habían intentado y siempre habian fracasado.

En las tres situaciones, Bernardo se enfrenta a situaciones supranormales, a fuerzas sobrehumanas; a mostruos infernales, que son vencidos por la fuerza y el ahinco de Bernardo. Una consecuencia inmediata de ello es el encumbramiento mitico del héroe Bernardo.

Vamos a analizar cada uno de estos pasajes.

1º.-<u>La conquista del yelmo de oro en la fuente encantada</u>.

Cuando Bernardo oye hablar del yelmo de oro, le despertó la memoria con anhelo de gloria y por la profecia que le había hecho la buena maga Briandea.

> Que aquel yelmo ganar le convenia,
> Segun que de la dama fue advertido,
> Al tiempo que eclipso su claro dia,
> Y fue ocasion que amor le haya rendido.
> Y buelto à la donzella, assi dezia,
> Ponga fin al dolor entristecido,
> Porque el quiere prouar, y quanto pueda

Hara por traer su amor, si alla no queda.(459)

La advertencia de la maga se habia dado en el canto XIII, despues de que Briandea le habia regalado a Bernardo un arnes. Briandea le dice a modo de profecia:

El yelmo solo falta a la armadura,
Porque guardado os es y prometido:
Donde le cobrareys por tal ventura,
Que alcaçareys triunfo esclarecido,
Tambien os doy espada y la segura
Y rica vuestra en don y premio os pido
Porque quiero ponerla por presea
Donde a vuestro valor aumento sea.(460)

Esta profecia se cumple ahora, en este canto XVI, con la conquista del yelmo de oro de Mambrino(461).

---

(459) H.H.B., XVI, fol. 82 rº, 1595.

(460) H.H.B., XIII, 71 vº, 1385.

(461) Se trata del famoso yelmo de oro de Mambrino, tópico de los poemas épico-burlescos italianos. Aparece en el Orlando Innamorato, I, IV, 82. En nota a pie de pagina, dice la edición de Garzanti: "Mambrino: nemico di Carlo Magno a cui Ranaldo tolse l'elmo fatato y la vita insieme. Mambriano, re de Bitinia, protagonista del poema omonimo di Cieco da Ferrara, è suo nipote." (Orlando Innmorato, ed. cit., pág. 92, nota 56). Ariosto lo menciona en el Orlando Furioso, I, 28. Aqui habla Ariosto de dos yelmos finos: el de Almonte, tío de Rugero, asesinado por Roldán, quien queda en posesión del yelmo, y el de Mambrino, rey de Bitinia, asesinado por Reinaldo. Después, en Orlando Furioso, XVIII, 151, Ariosto cuenta que lo llevaba Reinaldo de Montalbán cuando luchó con el pagano Dardinel (no con Sacripante, como dice y confunde D. Quijote), que en vano golpeó a Reinaldo sobre el yelmo, y Reinaldo mató al pagano. En el Quijote se menciona en el cap. X y en el XXI de la I parte. D. Quijote lo supone encantado, pero no dice por qué. Cervantes, en El Quijote, I, XXI, le da un tramiento burlesco. Cfr. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, I, edición de Luis Andrés Murillo, págs. 150-51, nota 19, y pág. 255, nota 14. También en Vicente Gaos, edición critica del Quijote, citada, Tomo I, pág. 211, nota. 99.

Bernaldo que se halla assi aquexado
De aquestos dos tan poderosamente,
O de morir alli determinado,
O de llegar a donde vee la fuente,
Un golpe como hombre ya indignado
A Reynaldos le tira tan furente,
Que partiendo el escudo, a parar vino
En el preciado yelmo de Mambrino.(462)

Tenemos varios aspectos que analizar.

Bernardo se enfrenta a una situación difícil y esforzada, de una manera absolutamente consciente. Todas las circunstancias que le rodean le van estimulando esa consciencia: Antes de emprender la aventura le detiene un letrero.

Con esto de Frontino salta a tierra,
Aunque a cauallo bien entrar pudiera
En la primer portada, que no cierra
Llaue ni esta en defensa la portera.
Y parte a començar la nueva guerra,
La qual sera en estremo braua y fiera.
Pero antes de entrar vido un letrero,
Que hizo detener al cauallero.

El qual dezia, O tu fuerte viandante
Que vienes con orgullo tan brauoso
De venzer y salir de aqui triunphante,
Adquiriendo renombre glorioso,
Procura de passar siempre adelante,
Hasta llegar do esta el yelmo costoso,
Si no quieres, qual otros mil varones
Sin libertad quedar en mis prisiones.(463)

Pasado el segundo portal, le atacan simultáneamente diez caballeros que vienen a darle muerte.

Mientras pelea con los diez, ve venir contra él dos caballeros de supremo valor, Marfisa y Reinaldo, que

---

(462) H.H.B.,XVI, fol. 82 vº, 1606.

(463) H.H.B., XVII, fol 82 rº, 1596-97.

defienden el yelmo que Bernardo quiere ganar y que ellos pretendieron antes y quedaron vencidos por el encantamiento.

> Eran Marfisa fuerte y aquel digno
> Señor del tan antiguo Montealbano:
> Que auiendo por mil partes su camino
> Endereçado en busca del hispano,
> Vinieron a esta casa donde el fino
> Yelmo cada qual de ellos quiso en mano.
> Y assi con este intento se metieron,
> Adonde los encantos los vencieron.(464)

El encantamiento aguija a todos los caballeros a pelear contra Bernardo (H.H.B., XVI, fol. 82 vº, 1602 y ss.).

Vencidos por Bernardo todos los caballeros encantados, interviene la Maga con fuerzas sobrehumanas: Monstruo, león, gigante,...(465) (Estrofa 1611). Todo lo vence Bernardo y sigue el consejo del letrero de la entrada: Va directo a la fuente para terminar la aventura. El satiro, en cuyo brazo alzado está el yelmo de oro, tiene que entregar a Bernardo el yelmo que sostiene.

---

(464) H.H.B., XVI, fol. 82 rº, 1600.

(465) El aparato fantasmagórico y mágico puede conceptuarse también como una herencia de la fantasía mitológica céltica, transmitida por la materia de Bretaña: Hadas lacustres, talismanes, etc. Renació en la épica popular a través de la novela de caballería y llegó hasta la epica culta del XVI. (Cfr. Carlos García Gual, Art. cit., págs. 20-21. Cuando este autor habla de la literatura caballeresca, dice: "...la mantenencia de un lenguaje y unas formas heredadas del feudalismo cortés es un mérito de esa brillante y vigorosa literatura." (Ibid., pág. 14).

De oro todo el, y sostenido
En columnas de Marmol jaspeado,
En medio la qual fuente esta metido
Un satyro que el braço tiene alçado.
Y el yelmo de oro en el: que como vido
El termino cumplido a el assignado,
Tendiendo el largo braço el yelmo entrega
Al español que a rescebirlo llega.(466)

Hecha la conquista del yelmo, se destruye el encantamiento, y quedan libres, gracias a Bernardo, todos los vencidos anteriormente, entre ellos, Marfisa, Reinaldo y Ricardeto.

Bernardo queda por encima del mito del encantamiento y por encima de la flor de la caballeria andante francesa.

2º.-Bernardo libera a Melisa. (Canto XXII)

Despues de que Melisa queda presa del cruel encantamiento en el canto II, consumida por el fuego y con la espada de Rugero atravesandole el pecho, solo podra liberarla y recuperar la espada un caballero fuerte y esforzado.

Vengança de la maga Falerina,
Fuente de gran saber, y alta experiencia,
Y de Morgana antigua y braua Alcina.
Prueua assi mesma digna de excelencia,
Qualquiera cauallero que se inclina
A hazer reuocar esta sentencia,
Si fuere de bondad auentajada
Aura libertad ella, y el la espada.(467)

---

(466) H.H.B., XVI, fol. 83 rº, 1618.

(467) H.H.B., II, fol. 12 vº, 226.

Lo intentaron Roldan y Rugero y fracasaron en el intento. Ahora, en el canto XXII, lo intentan los mas esforzados y valientes caballeros moros; mas ninguno culmina la hazaña.

Hecha pues experiencia trabajosa
Del gran valor de tanto rey pagano,
Bidagaso con platica graciosa
Se mueue a conuenir con el Britano,
Que pues el auentura es tan famosa,
Y à todos el intento salio en vano,
Alguno de su parte aya que pueda
Prouar, pues de los moros nadie queda.(468)

El Britanico Astolfo propone a los caballeros franceses que intenten ellos la hazaña; pero nadie quiere salir. Reinaldo dice que no le gusta enfrentarse con el fuego, vestiglos y tempestades (XXII, fol. 114 vº, 2232).

"No lo hare, antes combates ciento,
Que ver ni ymaginar encantamento."(469)

Ningun caballero frances quiere aceptar. Ya que nadie quiere salir, Marfisa, por su amistad con Melisa, dice:

"Yo quiero luego ser de aquellos una,
Que prueben en la rueda de Fortuna."(470)

Pero no se le abre la puerta para el intento porque esta prohibido a las damas.

"Fue la contradiccion, porque esta empresa

---

(468) H.H.B., XXII, fol. 114, rº, 2228.

(469) H.H.B., XXII, fol, 114 vº, 2233, 7º y 8º.

(470) H.H.B., XXII, fol. 114 vº, 2235.

No la podia tomar dama o donzella."(471)

Marfisa ruega a Bernardo que sea él quien lleve a cabo la hazaña del desencantamiento y borre asi la afrenta a la que ha sido ella sometida.

> ..., Invicto y valeroso,
> Debaxo el ancho cerco de la luna
> No veo quien conseguir pueda el honroso
> Premio, de aquesta entrada assi importuna,
> Sino vos solo a quien el venturoso
> Hado sabio en la rueda de Fortuna,
> Que cierto me paresce y me assienta,
> Que hoy salgo por vos de tanta afrenta.(472)

Bernardo acepta por cortesia hacia Marfisa(473). Va decidido y se enfrenta al fuego, mazas, bramidos, leones,

---

(471) H.H.B., XXII, 114 rº, 2237.

(472) H.H.B., XXII, fol. 115 rº, 2242.

(473) Dice J. Huizinga que "Es dificil determinar hasta que punto se revela en la idea del amante heroico las visiones masculina y femenina del amor. (...) La vision que del amor tiene la mujer permanece siempre velada y oculta; es un profundo y delicado secreto." (El otoño de la Edad Media, ed. cit., pag. 109). Aqui el amor de Marfisa hacia Bernardo no es tan velado y oculto; pero si da pie a que se manifieste más claramente el tipico amor del caballero (Bernardo) en aras de la dama (Marfisa). Huizinga sigue asi: "La figura del noble salvador, que sufre por su amada, es en primer termino la imagen del varon tal y como quiere verse a si mismo. La tensión de su sueño de libertador se intensifica tan pronto como aparece desconocido y sólo es conocido después de su heroicidad. En esta obscuridad del héroe hay con toda certeza un motivo romantico, nacido de la idea femenina del amor. En la integral apoteosis de la fuerza y del ánimo viriles, (...) confluyen el anhelo femenino de honrar la fuerza y la soberbia física del varón." (Ibid., págs. 109-110). Y recordemos lo que nos ha dicho anteriormente el mismo Huizinga: "Aunque el enemigo sea a veces un cándido dragón, siempre resuena en el fondo el motivo sexual." (Ibid., pág. 109).

fantasmas, fieras y vestiglos. Los derrota a todos y llega al lugar donde esta Melisa:

(...)
"Y assi passa por ellos a gran prisa,
Y en fin llega al lugar do esta Marfisa.(474)

"Ni maça, ni vestiglo, humo o llama,
Detener al magnanimo alli puede.
(...)(475)

El momento culminante de la liberación de Melisa lo marcan dos estrofas: (XXII, 2256 y 57).

(...)
"El bravo encantamiento ha sido luego
Con arcos y columnas mas que bellas
Deshecho en aquel punto y consumido,
Como si alli jamas lo ouiera auido."(476)

Queda liberada Melisa y roto y desaparecido el encantamiento. Bernardo queda por encima de todos los caballeros árabes, y su honra, honor y valor superan, con mucho, a la flor y nata de los caballeros franceses, incluido, en este caso, el propio Roldán, que tampoco es capaz de enfrentarse con el encantamiento, en el que ya antes había fracasado.

En todo ello hay una clara intención de exaltacion nacionalista de Bernardo y de España; pero, por si esto no quedara implícitamente claro, A. Alonso continúa con dos octavas de expresa exaltación nacionalista española.

---

(474) H.H.B.,XXII, fol. 115 rº, 225.

(475) H.H.B., XXII, fol. 115 vº, 2254.

(476) H.H.B., XXII, fol. 115 vº, 2257.

Al cabo de una pieça, que tornado
Ouo el cielo en su ser claro y hermoso,
Y que a los ciegos ojos fue quitado
Del duro encanto el velo tenebroso,
La Maga, como atonita, oluidado
Aquel tormento crudo, y tan rauioso
En medio del recuesto en compañia
Queda de quien le dio tanta alegria.

Auianse alli juntado mil compañas
El estraño successo desseando:
Quando el nombre inmortal de las Españas
Por los ayres andar oyen bolando.
Resuenan bosques, valles y montañas,
Con gloria del varon que esta triunfando:
Y viendo que la ya no prisionera
Al guerrero hablo desta manera.

Vana y gran presuncion (dize) seria
Pensar yo hallar digno ofrescimiento
A tan alta virtud y cortesia,
A tal valor y à tal merescimiento:
Aunque esta fatigada vida mia
Por serviros tornase a su tormento:
Y assi lo que hallo es, poder deziros,
Que siempre me hallareys para serviros.(477)

La mitificación de Bernardo queda más definida: está por encima de los encantamientos y, según confesión de la buena Maga Melisa, ella está por debajo de la alta virtud y cortesía de Bernardo. Y se ofrece como servidora de Bernardo para siempre.

---

(477) H.H.B., XXII, fol. 115 vº, 2258-2260.

3º.-La aventura de Bernardo en la cueva encantada de la Fama. (Cantos XXVIII y XXIX).

Esta sería la tercera actuación que tiene Bernardo como hazaña de armas contra encantamientos, monstruos y fantasmas. Y tiene una conexión jerarquizada con las otras dos anteriormente expuestas:

En la primera hazaña, queda por encima de los caballeros franceses.

En la segunda hazaña, queda por encima de todos los caballeros paganos de Berbería y de todos los caballeros franceses de la época.

En esta tercera hazaña, Bernardo va a superar el listón por encima de los límites espacio-temporales: Vencerá a los Nueve de la Fama, condensación selectiva de todos los caballeros más importantes que han existido a lo largo de la historia, judía, pagana y cristiana.

Agustín Alonso menciona sólo a ocho caballeros de la fama, porque el primer puesto se lo reserva para Bernardo(478), que será entronizado como tal por la diosa Fama, después de que él venza a los ocho de la fama, con los que va luchando sucesivamente hasta vencerlos a todos.

"Los nueve de la Fama" son frecuentemente aludidos por los autores del siglo de oro. Así Cervantes los

---

(478) Cfr. H.H.B., XXIX, fol. 153 vº, 3001.

menciona en el capítulo V de la Primera parte del Quijote(479).

Según Vicente Gaos(480), los Nueve de la Fama proceden de la Crónica llamada el triunfo de los nueve más preciados varones de la Fama de Antonio Rodríguez de Portugal, Lisboa, 1530(481). Los nueve de la fama son tres judíos (Josué, David y Judas Macabeo), tres paganos (Alejandro Magno, Héctor y Julio César) y tres cristianos (El rey Artús, Carlomagno y Godofredo de Bouillón). Agustín Alonso menciona a los tres judíos, a los tres paganos y al rey Artús. Elimina a Carlomagno y a Godofredo de Bouillón. Añade en octavo lugar a Hércules, que lo menciona como Hércules y Alcides(482), y cuando

---

(479) Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, I, edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Ed. Castalia, ed. cit., pág. 106, nota 12. Puede verse también Don Quijote de la Mancha, Ed. Gredos, Edición crítica y comentarios de Vicente Gaos, 1987, pág. 122.

(480) Ibid., nota 65 b.

(481) Según Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, Ed. cit., pág. 99, aparecen citados los Nueve de la Fama ya en 1312. "La misma fusión del elemento caballeresco y el renacentista revela el culto de los nueve caballeros de la fama, les neuf preux. Este grupo de nueve héroes, tres paganos, tres judíos y tres cristianos, procede de la esfera de la épica caballeresca; donde primero se encuentra es en los Voeux du paon de Jacques de Longuyon, alrededor de 1312." (Pág. 99)

(482) Alcides es el nombre con el que se le designa, a veces, a Hércules. "Alceo. Hijo de Perseo y de Andrómeda, padre de Anfitrión y abuelo de Heracles. Su nombre significa 'el fuerte', y de ahí que a Heracles se le llame a veces Alcides." (Agustí Bartra, Diccionario de

Bernardo ha vencido a todos ellos, interviene la Fama inmortal y habla a sus varones con rostro airado haciendo una exposición del mas alto nivel del nacionalismo español.

Cesse vuestro furor crudo y violento:
Dexad el paso libre al cauallero.
Llegue a ver esta casa y aposento,
Pues en ella meresce ser primero.
Mirad que es valor y fundamento
De España y de real sangre heredero:
Y que por solo el tendre yo vida,
Quando de todos vos fuesse aperdida.

Porque aueys mi palacio assi violado,
En auer a uno solo acometido?
Como a tanto teneys un esforçado
Guerrero como este auer venzido?
No sabeys que en su reino en lo passado,
Varones que igualados os han ha auido,
Y venzido también? Cuyos valores
Tiene en olvido el que hay en escriptores.(483)

Siguen los elogios de la Fama para la casa de Saldaña y para España, y termina la intervención de la Fama con la coronación de Bernardo como caballero de la Fama.

... Y assi como a inuenzible y poderoso
Quiero le acepteys luego como hermano.
Con esto ella mesma al victorioso
Assienta en una silla por su mano
De precio inestimable, y con corona.

---

Mitología, Barcelona, Buenos Aires, México, Grijalbo / Referencia, 1982, voz Alcides, pág. 13). Es bien sabido que al griego Heracles lo denominaron los latinos Hércules. "Heracles, a quien los latinos llamaban Hércules, es el héroe más célebre y popular de toda la mitología clásica." (P. Grimal, Diccionario de la mitología griega y romana, Barcelonas, Paidós, 1965, pág. 239).

(483) H.H.B., XXIX, fol. 153 vº, 3001 y 3002.

Diziendo, Yo la Fama alta y triunfante,
De todo excelso bien repartidora
En las mundanas glorias, do bastante
Merescimiento y bien hallo que mora,
En vuestro coraçon de aqui adelante,
Como reyna potente y gran señora,
Corona os pongo de inmortal renombre,
con el alto blason de este mi nombre.

Quiero y mando assi mesmo que tenido
Seays por todo el orbe de la tierra
Por cauallero mio...(484)

Para mi, la eliminación de Carlomagno y de Godofredo de Bouillon está justificada por coherencia historica del contexto temporal en el que localiza los hechos A. Alonso: Carlomagno todavia vive, y Godofredo de Bouillón todavia no ha nacido; nacera aproximadamenrte tres siglos despues. Por eso sustituye a uno por Hércules, a quien hace antepasado de los reyes españoles y completa el numero nueve con su protagonista Bernardo.

Maxime Chevalier ve en este pasaje de la cueva de Hécules un exagerado nacionalismo o mas exactamente un chauvinismo de A. Alonso:

> "Peu d'auteurs du XVI siècle poussent aussi loin le nationalisme, ou plus exactement le chauvinisme."(485)

Dice este autor francés que Agustín Alonso elimina a Carlomagno y a Godefredo de Bouillón porque son

---

(484) H.H.B., XXIX, fol. 153 vº, 3004-3006.

(485) Maxime Chevalier, op. cit., pág. 201.

franceses(486). Yo no creo que esto sea así. En el poema se elogia a Carlomagno y a los héroes franceses sin ningún tipo de reserva, a lo largo de los extensos cantos que narran la batalla de París y la lucha contra los moros. Es más, si Agustín Alonso se propone cantar el renombre y las hazañas de Bernardo del Carpio en la primera estrofa del poema, en la segunda, nos dice expresamente que también cantará los hechos de Carlomagno y de sus esforzados paladines:

> "De Carlomagno en memorable rima,
> Y de sus Paladines esforçados,
> Los hechos seguire de grande estima,
> Por antiguas hystorias celebrados:
> Y del modo que a todo dieron cima,
> En honrra de los nuestros ya passados"(487)

Creo que es un gesto de sutil delicadeza por parte de Alonso el no enfrentar a Carlomagno con Bernardo del Carpio en el palacio de la Fama, para evitar la derrota que sufriría Carlomagno a manos del héroe español. De esta forma, preserva incólume el grato recuerdo de la armonica y reconocida amistad, en París, de Carlomagno y Bernardo hasta el enfrentamiento de Roncesvalles. No va en detrimento de la fama de Carlomagno, sino en evitación de una derrota más del emperador francés.

---

(486) "La présence des héros païens ne lui cause apparemment aucune gêne; en revenche, il élimine Charlemagne et Godefroy de Bouillon, en qui il voit des Français, et les remplace par Hercule, ancêtre des souverains d'Espagne, et par Bernard, artisan de l'indépendance du pays." Ibid.

(487) H.H.B., I, fol. 1 rº, 2.

Este argumento y el de la coherencia historica, antes aludido, justifican sobradamente que A. Alonso modifique los integrantes tradicionales de los nueve de la fama. Recurso, por otra parte, frecuente en los escritores del XVI, como el mismo Chevalier reconoce en su estudio y Maria Rosa Lida de Malkiel atestigua. Esta autora, al comentar la obra el Victorial o Cronica del conde don Pero Niño, escrita por Gutierre Diez de Games, manifiesta la devocion religiosa de este autor.

> "Por eso, aunque tan devoto, Games admite, segun se ha visto, entre los caballeros ejemplares : 'aquellos que tanto afanaron por auer honra e fama, agora sean fideles, agora ynfidelis'.
>
> Admision semejante debia de ser para el un sacrificio que mide su entusiasmo por la caballeria, ya que su devocion se revela, entre otros particulares, en un original cambio de los tres paganos que figuran en las listas corrientes de los Nueve de la fama (Héctor, Alejandro y Cesar) por los tres heroes de la reconquista castellana (Fernan Gonzalez, el Cid y Fernando III), con lo que su nomina queda limitada a la estricta tradicion judeocristiana. Solo cuando la devocion entra en conflicto con la caballeria se muestra rebelde. No disimula su impaciencia con los religiosos que, por humanidad, desaconsejan la guerra: como no son mujeres ni enfermos, a quienes por naturaleza se les escusa el temor y la flaqueza de ánimo, solo puede achacar su proceder a poltroneria."(488)

---

(488) Maria Rosa Lida de Malkiel, La idea de la fama en la Edad Media Castellana, Madrid, F.C.E., 1952. Pags. 234-235.

Cuando Bernardo llega al Alcazar de Segovia(489), despues de descansar, pregunta al "venerable alcaide" si alli habia algo digno de fama. El alcaide le responde que segun lo que le habian transmitido sus padres, en el alcazar hay una cueva inexpugnable que guarda un tesoro cerrado a todo el mundo. Esta guardada la entrada por una estatua de "simulacro herculeo bravo y fiero" (Canto XXVIII, fol. 150 rº, 2937), que no permite pasar a nadie. El que lo pretenda sera de sangre real y tendra que

---

(489) Dentro de la epopeya española es famosa la Cueva de Hércules, de Toledo, que aquí la menciono por asociación identificativa con la "Cueva de la Fama" o "Cueva de Hércules", que en nuestro poema la localiza A. Alonso en el Alcázar de Segovia (Canto XXIX). "Los escritores de los siglos XVI y XVII nos hablan de la cueva (de Hércules, de Toledo) como estudio de la Magia, y la mayor parte de ellos no hacen sino tomar las ya conocidas tradiciones relativas a la cueva, la leyenda del rey Don Rodrigo, y mezclarlas con el recuerdo de la escuela de Traductores. En general se encuentra en ellos la convicción de Toledo como lugar de magos, y la cueva como un recinto de enseñanza..." (Fernado Ruiz de la Puerta, La cueva de Hércules y el Palacio Encantado de Toledo, Madrid, Editora Nacional, 1977, pag. 67). En 1571 Esteban de Garibay escribe y dice que los doctos varones de Toledo enseñan a las gentes la "Astrologia" y la "Magia" "siendo por ello llamada Arte Toledana". Igualmente en 1593, en "La satyre menipee ou la vertu du Catholicon" parece haber una alusión a la enseñanza de la magia en Toledo. Y "Pulci en el Morgante Maggiore (1481) habla de los estudios de nigromancia, piromancia, geomancia y tetramancia en Toledo.

"Per quel diio, udi'gia sendo en Tolleta
Dove ogni negromante si racozza." (Oct. 42)

Su alusión es mucho más explícita en la octava 259, que no transcribo. (Cfr. Ibid., págs. 67 y ss.). D. Juan Manuel, El conde Lucanor, Exemplo XI, "De lo que contesçió a un dean de Sanctiago con don Illán, el grand maestro de Toledo", habla de D. Illán como gran maestro de nigromancia de Toledo. Aspecto que confluye con todo lo que anteriormente comento sobre las artes magicas de Toledo.

luchar contra el vestiglo de la entrada. La cueva fue fundada por el que mató a Anteo(490).

> Sabed tambien que aquel que mato a Anteo
> Labro assi mesmo aqui una fuerte cueva,
> Terrible al parecer, y donde creo,
> Segun que de mis padres tengo nueva,
> Que esta dentro guardado un gran tesoro.(491)

Bernardo no le deja que siga contando cosas porque inmediatamente quiere probar fortuna, ya que procede de sangre real.

Lucha Bernardo con el vestiglo de la entrada y, en la lucha, se abre el suelo y caen ambos al fondo.

> ...Por la abertura hecha el cauallero,
> Y el vestiglo cruel, que desasido
> No se ha de do su presa hizo primero
> Y llegan a lo baxo, donde vido
> Cosas de alta memoria, quales quiero
> Contaros si os da gusto en otro canto,
> Por ser de admiracion y grande espanto.(492)

Bernardo tiene que pasar una serie de dificultades y tendrá que vencer a los nueve de la fama, segun las matizacioanes antes indicadas, para llegar a contemplar, el primero del mundo, el tesoro de la cueva. Lo hara de la mano de Hércules, por orden de la Fama.

> (...)
> La Fama...

---

(490) Es una perifrasis para referirse a Hércules (Heracles). Este, en su viaje al Hiperbóreo, derrota tres veces a Anteo, que al tomar contacto con la tierra renueva su energia. Definitivamente, para acabar con él, lo elevó en el aire y lo ahogó con sus brazos. (Cfr. Pierre Grimal, op. cit., pág. 33).

(491) H.H.B., XXVIII, fol 150 rº, 2935.

(492) H.H.B., XXVIII, fol. 150 vº, 2945.

Al primer fundador de la morada
Manda muestre el tesoro, pues lo sabe,
Y el solo para entrar tiene la llaue.

El qual obedeciendo, y de la mano
Tomando al venturoso cauallero,
Con platica y semblante mas humano,
Venid, dize, y sereys vos el primero.
Entrad en el palacio soberano,
Por valor adquirido, a donde quiero
Pues la Fama lo manda, mostrar cosas
Que estan en su camara famosas.(493)

Bernardo, a estas alturas del poema, se presenta a si mismo ya como una gran estrella de la caballeria. Atras quedo el desconocido Bernardo que peleara con Guidón Salvaje, o con Reinaldo, o con Roldán cuando el nombre de Bernardo no era conocido. Ahora, cuando le pregunta el guardián del primer palacio, el Rey Artús de Inglaterra, "¿Quien eres?", Bernardo le respondera de distinta manera que cuando, al principio del poema, se le formulaba la misma pregunta.

Soy Bernardo (responde el valeroso
Y arriscado varon) en nombre y fama
Conoscido por quanto el luminoso
Febo con su siruiente ardor inflama:
Biuo siempre de gloria desseoso,
Voy do algun menester grande me llama,
Mas dime tu, pues ya tienes respuesta,
Adonde estoy o que morada es esta?(494)

Bernardo tiene que superar obstáculos sobrehumanos; pero todos son vencidos por su empuje: Vence a los nueve de la fama, guardianes de los palacios que hay que

---

(493) H.H.B., XXIX, fol. 154 rº, 3008-3009.

(494) H.H.B., XXIX, fol.151 rº, 2950.

recorrer hasta llegar a la morada de la Fama. Entonces, Bernardo contempla la maravillosa morada, descrita por A. Alonso con abundancia de pinceladas líricas.

> De la profundidad de aquella caua,
> El muro que llegar parece al cielo,
> Qualquiera que lo ha visto lo juzgaua
> Ser de claro Cristal, de vidrio o yelo.
> Ora bella Esmeralda se mostraua,
> Ora de Diamantes, porque el suelo
> Y todo lo demas de la obra rara
> Desde fuera podia verse a la clara.(495)

Bernardo queda victorioso en la cumbre suprema del honor, a la misma altura que la diosa Fama, cuyas moradas visita guiado por la mano de Alcides (Hércules)(496).

El mito de Bernardo esta en la cumbre de la fama(497).

---

(495) H.H.B., XXIX, fol.152 rº, 2979.

(496) Cfr. Nota 482, referida a la identificación de Hércules con Alcides.

(497) "Su genio musical llevó a Wagner a la comprensión de dos grandes principios, sin los cuales toda obra de arte será efímera: 1º Que el Arte es y debe ser señor y dueño, y el que lo practica está obligado a renunciar, en su favor, a toda ficción y convencionalismo de escuela; 2º Que el mito es la materia ideal del poeta, y es también el poema primitivo y anónimo del pueblo, empleado en todas las épocas y retocado sin cesar por los grandes poetas de los periodos de cultura." (Adolfo Bonilla y San Martín, Las leyendas de Wagner en la Literatura española, Madrid, 1913, pág. 57, cito por Luis Alberto de Cuenca, op. cit., pág. 33).

1...-LOS CONFLICTOS BÉLICOS

Una parte importantisima en el poema de Agustin Alonso la ocupan los conflictos bélicos. Ignacio Luzan, en La Poetica, nos dice:

> "Ademas de la fuerza, es inseparable calidad del héroe epico el valor, que debe manifestarse por sus hazañas en el mismo poema; lo cual hace que todos los asuntos de las epopeyas, por lo menos de las más perfectas, sean de guerra, y que todos sus héroes principales sean guerreros y militares. Tal ha sido siempre la practica de los poetas epicos, y el ir contra ella seria una novedad que lograria, a mi ver, poco aplauso."(498)

En la parte anterior hemos visto las hazañas de armas individualizadas de Bernardo, con un objetivo claro: La exaltación mitica del héroe. Ahora, en los conflictos bélicos, la dimensión individual queda transcendentalizada por la dimensión colectiva que tienen estos hechos de armas. En ellos, una colectividad nacional, regional, religiosa, geografica, etc. se enfrenta con otra colectividad del mismo tipo en lucha armada por la defensa o conquista de algo. Dada la estructura ternaria que predomina en la obra, encontramos tres conflictos bélicos:

1.-Guerra de Polidoro, con su ejercito suevo, contra Gociana y el ejército de Islandia.

---

(498) Igancio Luzán, Poética y Reglas de la poesia en general y de sus principales especies, Edición, prologo y glosario de Russell P. Sebold, Universidad de Pensilvania, Barcelona, Ed. Labor, 1977, pág. 585.

2.-Guerra de Radagaso-Islam contra Carlomagno-Cristianismo.

3.-Guerra promovida por Francia contra España, en Roncesvalles.

En los tres conflictos colectivos habrá vencedores y vencidos; pero entre los vencedores habra, en los tres casos, un protasgonismo principal, que destacará sobre los demas y que destacará siempre en el ámbito de los triunfadores: Será Bernardo del Carpio.

De nuevo el tratamiento de los conflictos belicos sigue unos cauces, que desembocarán en la victoria de Bernardo, el cual se convierte en el motor principal del triunfo de los vencedores. En sintesis, las guerras tratadas en el poema conducen al mismo objetivo que las luchas individualizadas del español protagonista: La gloria de Bernardo del Carpio.

Pero no podemos identificar las dimensiones de las hazañas individuales con las de los conflictos colectivos, aunque ambas cosas nos conduzcan al mismo objetivo primordial. Las dimensiones de los conflictos belicos son más amplias y, junto a la exaltación mítica de Bernardo, hallamos el triunfo de la razón, de la honestidad y de la justicia, en la guerra de Gociana; el triunfo del cristianismo, en la guerra de Carlomagno; y el triunfo del nacionalismo español, en la última guerra, promovida por Francia contra España. Además, en la guerra

contra Polidoro, hay un ideal caballeresco conquistado por Bernardo: el amor de su dama, Gociana(499). En la guerra contra Radagaso, confluye el ideal caballeresco del caballero cruzado(500), defensor de su Religión(501). Y en la guerra contra Francia, se superan los ideales anteriores y se llega al triunfo del Nacionalismo español(502).

---

(499) "...el más alto motivo erótico-caballeresco: el joven heroe que libra a la doncella (...) La liberación de la doncella es el motivo romantico más primitivo y siempre nuevo." Cfr. J. Huizinga, op. cit., págs. 108 y ss., donde este autor menciona al noble Boucicaut, modelo literario de caballero ejemplar.

(500) San Bernardo habla así cuando se refiere a los caballeros Templarios (s. XII): "Este es... el nuevo genero de milicia no conocido en los siglos pasados (...) Regocíjate, campeón valeroso, de vivir y de vencer en el Señor; pero regocíjate todavía más de morir y de ser unido al Señor. Sin duda, tu vida es fructuosa y tu victoria gloriosa; mas tu muerte sagrada debe ser preferida con muy justa razón a la una y a la otra. Porque si los que mueren en el señor son bienaventurados, ¿cuanto mas lo seran los que mueren por el Señor?" (San Bernardo de Claraval, De laude novae militiae ad Milites Templi, Traducción de Gregorio Diez Ramos, O. S. B., Madrid, 1955, cito por Luis Alberto de Cuenca, op. cit., pag. 130).

(501) Ya lo hemos mencionado anteriormente: "Oficio de caballero es mantener la sante fe católica. (...) Dios de la gloria ha escogido los caballeros para que con sus armas venzan y se apoderen de los infieles, que cada día tiran a la destrucción de la santa iglesia." (Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballería, ed. cit., pág.165). Cfr. también Otis H. Green, Op. cit., pág. 28.

(502) Ademas del nacionalismo como rasgo típico de la épica culta española, que sigue el canon de Ferrara (Cfr. Antonio Prieto, op. cit., págs. 803-804), España ejemplifica en el siglo XVI el modelo de nación renacentista. Señora de dos mundos, había entrado en el periodo de mayor éxito y gloria militar. Cfr. Frank Pierce, art. cit., págs. 90-91.

En la infraestructura de todos estos planteamientos y desarrollos, subyace la elaboración paulatina de una jerarquización de valores caballerescos, cristianizados en Bernardo por Agustín Alonso:

-El caballero lucha siempre por el honor y la fama como ideal básico(503).

-El caballero mantiene siempre luchas indiviuales, por el ideal básico, contra la injusticia, la virtud mancillada, el abuso de la fuerza o cualquier otra modalidad de delincuencia o desorden.

-El caballero lucha por demostrar su superioridad personal sobre cualquier otro caballero.

Pero, cuando hay confluencia de intereses individuales con intereses colectivos, priman los intereses colectivos. Así, cuando Bernardo mantiene batalla contra Reinaldo, Marfisa y Ricardeto (en el canto XVI), deponen las armas y renuncian a sus objetivos individuales. Todos responden al mensaje que la buena hada Logistila les envia, a través de sus damas Sofrosina y Frosenia, de ir a París para ayudar a Carlomagno en la guerra promovida por Radagaso.

Venidas pues ante ellos, Sofrosina
Con modesto hablar, graue y seruero,

---

(503) "En todos los cantares de gesta resuena la misma exultante alegría por la cruel batalla. El culto caballeresco a la guerra y el culto al honor están juntos en los cantares de gesta e irrebatiblemente unidos el uno al otro." (Maurice Keen, La caballería, ed. cit., pág. 141).

De ablandar una piedra diamantina,
O amansar un leon tigre fiero,
Desata aquella lengua tan diuina,
Diziendo, caualleros, yo os requiero
Por amistad seays todos contentos
De estar a mi hablar un poco atentos.(504)

A toda priessa os llama y os requiere
Vays a seruir al viejo Carlomagno,
Cuya alma un tal dolor fatiga y hiere,
Que el acudir es solo al soberano.
Y quien de tanto mal no se doliere
No meresce renombre de christiano:
Ni el que brauo esfuerço y valentia
Se alcança entre la gran caualleria.(505)

Se hace la amistad entre los caballeros cristianos y determinan ir juntos a ayudar a Carlomagno en la defensa del cristianismo.

El mismo criterio vige en el bando contrario. Los caballeros paganos del Islam Agrimarte, Lidamarte, Sacripante y Medoro con Angélica deponen sus rencillas y diferencias personales para unirse y acudir juntos a Paris en ayuda de las tropas de Radagaso.

Auian llegado al campo sarracino
Quatro guerreros brauos y valientes,
De alla del oluidado mar Euxino,
A destruycion de las christianas gentes,
De Carlo emperador y del sobrino,
Por vengar los amigos y parientes
De su mano caydos, y una dama
consigo traen que conoceys por fama.(506)

---

(504) H.H.B., XVII, fol. 84 rº, 1648.

(505) H.H.B., XVII, fol. 85 rº, 1652.

(506) H.H.B., XVII, fol. 85 vº, 1662.

Por encima de los objetivos individuales del cauballero está el objetivo común de identificación religiosa.

Pero no termina aquí la jerarquización de valores. Hay algo más: Cuando hay identidad de intereses religiosos, entonces priman lo valores de identificación nacional, el nacionalismo. Francia y España, el caballero español y los caballeros franceses se unen para combatir al enemigo religioso común: Los sarracenos. Pero, cuando ya ha terminado la guerra contra Radagaso, y Roldán provoca la guerra contra España, Bernardo, que había salvado la vida a Carlomagno y a Roldán en la batalla de París, será el estratega de las tropas españolas; y será el héroe protagonista que termina con la vida de Roldán y conseguirá el triunfo de España contra Francia.

En el poema de Alonso, el nacionalismo ocupa la cumbre jerarquica de los valores caballerescos. Y resulta claro exponente de esta jerarquía la actuación de Bernardo, la actuación de Roldán, la actuación de Carlomagno y la actuación de Alfonso el Casto.

Bernardo y Roldán abrigan los mismos deseos de muerte hacia el otro(507): Roldán reta a Bernardo

---

(507) Estos deseos de muerte son un medio, no un fin. Ya he mencionado antes que los caballeros tenían cuidado de no matarse unos a otros (M. Keen, op. cit., pág. 290). Pero esto, además de no tener mas que un mero valor referencial histórico no coordinable con la ficción caballeresca, no puede ser tenido en cuenta ahora por Bernardo: su fin es la victoria de España sobre Francia,

llamandolo tres veces en el último canto, XXXII. Bernardo acude contento y responde como imaginó Roldán.

> Pues como ymagino le salio el hecho:
> Porque Bernardo, al qual instimulaua
> Vn ardiente deseo dentro del pecho
> De acabar de una vez con el de Braua,
> Porque le parescia nada auer hecho
> Si el conde en vida o libertad quedaua,
> Como partir le vido en tal manera,
> Sigue tras el con vista ayrada y fiera.(508)

1.2.1.-GOCIANA CONTRA POLIDORO

Hemos dicho que las tres guerras tratadas en el pooema tienen el mismo objetivo que las hazañas individuales de Bernardo: El encumbramiento mítico de este héroe.

Efectivamente es asi: Brernardo tiene que superar muchas dificultades para poder llegar hasta Islandia, la isla de Gociana. Pero es capaz de superarlas todas y llega a Gociana precedido de una leyenda mítica difundida por Ulania.

1º.-Es el conquistador del escudo de oro por mérito propio.

> "Pues trayo al fin conmigo el que el escudo
> Por fuerça y por valor adquirir pudo."(509)

---

que se culminará sólo con la muerte de Roldán.

(508) H.H.B., XXXII, fol. 175 rº, 3431.

(509) H.H.B., XI, fol. 58 rº, 1124.

2º.-Ulania lo presenta como el varón más excelente que hasta hoy nos dio el mundo, y hace de él un retrato literario de planificación hiperbólica de los valores de Bernardo.

> "El qual es el varón más excelente
> Que hasta hoy nos dio ni dara el mundo:
> Tan cortes, agraciado y tan valiente,
> Que para el no hay ni aura segundo.
> Dechado de valor, de virtud fuente,
> Albergue de contento, alto y jucundo."(510)

3º.-Ulania culmina la mitificación de Bernardo no ya por lo que es, sino por lo que hace, sublimando todo ello con el recurso de la hipérbole(511).

> He venido con el, y mil gigantes
> Le vi vencer, y fuertes caualleros,
> De rayos esmaltando rutilantes
> De su valor, los montes y senderos.
> Mañana le veras: mas quiere antes
> De gozar essos ojos halagueros
> Ahuyentar de aqui aquel atreuido,
> Tanto dessa tu alma aborrescido.(512)

A continuación Ulania expone las intenciones de Bernardo, que se identifican con el ideal caballersco de la acción del caballero al servicio de la dama. Y, para no atribuirse a sí mismo el mérito de su acción caballeresca, pide a la reina que esté presente cuando él

---

(510) H.H.B., XI, fol.58 rº, 1125.

(511) "...cierto que la poesía épica se sostiene por la fábula y vive de ficción, cuyos artificios encantan en cierto modo los lectores y los arroban con lo prodigioso y extraordinario de las máquinas y de los sucesos, donde todas las cosas tienen cuerpo, movimiento y espíritu." (Ignacio Luzán, Poética..., ed. cit., pág. 596).

(512) H.H.B., XI, fol. 58 rº, 1127.

salga al campo de batalla a enfrentarse con Polidoro, para que lo estimule con su presencia(513).

> Solo quiere salir mañana al puesto.
> (...) ... con prosupuesto
> De dar muerte a este rey o aprissionallo.
> (...)
> Te embia a suplicar graciosamente,
> Estes a le mirar tambien presente.(514)

Alfonso X, el Sabio, en el código de Las Siete Partidas "afirmaba que para acrecentar su valor consideraban los caballeros como cosa muy acertada el que los que habían ofrecido su corazon en servicio de una dama, la recordasen en la batalla, con el fin de fortalecer su ardor combativo y su miedo a cometer cualquier acción indigna."(515)

La Reina Gociana da clara nota de su prudencia y estrategia y dispone que tres mil hombres estén apostados

---

(513) (En la orquesta caballeresca resuenan) "la lucha y el amor y los rasgos más mundanos de la caballería de los caballeros con su culto a la pasión amorosa, y de la caballería de las damas con sus adorables excesos de devoción erótica." (Otis H. Green, en España y la tradición occidental, ed. cit., pág. 28). El mismo autor aduce en su libro una cita del embajador y humanista italiano Andrea Navagiero, donde evoca la galantería de los caballeros españoles en la conquista de Granada (1492): "Fue una bonita guerra, con poca artillería pero con una bravura ganosa de entrar en lid. (...) Allí se dio cita toda la nobleza de España en un afán incontenible de ganar fama. La reina con su corte los estimulaba a todos y cada uno. Cada señor estaba enamorado de alguna de las damas de la riena..." (Andrea Navagiero, Viaggio fatto in Ispagna et Francia, cito por Otis H. Green, op. cit., págs. 118-119).

(514) H.H.B., XI, fol. 58 rº, 1128.

(515) En Otis H. Green, op. cit., pág. 118.

y prontos para ayudar a Bernardo en caso de que fuera necesario (XI, fol. 58 vº, 1131).

El valor, osadía y eficacia de Bernardo hace innecesaria la presencia de soldados suevos, organizados por Gociana, hasta después de que Bernardo haya seccionado la cabeza a Polidoro.

Ya ha pasado el peligro que amenazaba a la reina: Polidoro, que la obligaba a amarlo y a casarse con él, es muerto por Bernardo. La dama ha sido liberada y el caballero termina de conquistar el corazón de Gociana.

Bernardo, a lo largo del combate que se produce después de haber matado a Polidoro, se ve atacado por todos los soldados suevos a la vez. Le matan el caballo y tiene que redoblar su esfuerzo y osadía. La reina manda que salgan a la batalla los soldados que estaban preparados. Llega un momento en que nadie se atreve ya a atacar a Bernardo.

> Porque los atormenta de tal arte,
> Que no hay quien a herir se le atreua.
> No hay vidas hoy ni sangre con que harte
> La hambre que à vengarse de ellos lleua.
> Y los que con Fortundo el estandarte
> De la reyna siguieron, dan tal prueua
> En los tristes suevos, que no pueden
> Resistir al furor con que proceden.(516)

Después del triunfo, la exaltación de Bernardo llega a su momento culminante. Ahora todos admiran su belleza y juventud y celebran verlo ensalzado por Fortuna.

---

(516) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1156.

Admiranse de tanta hermosura
En tanta juventud, y por gran cosa
Tienen verle encumbrado en tanta altura
Por mano de Fortuna poderosa.
Parescen impossibles en natura
Los hechos que la tuba sonorosa
De la Fama, en su honor canta y pregona,
Y como ya la misma le corona.(517)

Ya se ha cumplido la conquista de la fama y el honor por Bernardo. Ha triunfado la razón, la honestidad y la justicia. Y llega también la conquista del amor.

"La gente le bendize, y qual primero
Puede...
Sale à ver al famoso cauallero:
(...)
Pero el rescebimiento verdadero
Con que se ha concluydo esta jornada
Fue entre la reyna y el, de tal contento,
Que solo se reserva al pensamiento.

(...)

Aun no auia llegado al rico assiento
Que por vias ya nuevas, y aun estrañas,
Amor (como lo fue) duro y violento,
Hasta el centro llego de sus entrañas:
Sin valerle el auido vencimiento,
Ni la gloria inmortal de sus hazañas:
Pues aunque libre, estraño, tan guerrero,
Y vencedor, se vido prisionero.(518)

1.2.2.-RADAGASO CONTRA CARLOMAGNO.

La guerra promovida por Radagaso contra Carlomagno para vengar la muerte de su padre, el rey Gradaso(519),

---

(517) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1162.

(518) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1163 y 1166.

(519) El rey Gradaso es un personaje de Boiardo. Es el rey de Sericana, que invade Francia para conquistar Durindana, la espada de Roldán, y Bayardo, el caballo de Reinaldo (Orlando Innamorato, I, I, 4). En el Orlando

llevada a cabo por Roldán, es un claro exponente de la lucha entre moros y cristianos.

Este conflicto bélico es el elemento estructural más importante y extenso de todo el poema, después de los hechos y hazañas de Bernardo del Carpio, que impregnan toda la obra.

De los treinta y dos cantos del poema, trece de ellos se ocupan total o parcialmente de esta guerra. Estos trece cantos son:

1.-Planteamiento (I, IV, VIII y IX). En los cantos VIII y IX, ya encontramos un tímido inicio de la guerra contra Carlomagno en el ataque de Goliambrot contra Montalbán, mientras Radagaso y Marsilio siguen tratando del negocio de la guerra.

2.-Desarrollo (XIV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII y XXIII).

3.- Resultado (XXIV). Se da con la victoria de los cristianos sobre los sarracenos.

Este sería el gran conflicto bélico, frente a los otros dos, que ocupan cada uno de ellos un canto fundamentalmente (XI y XXXII, para la guerra de Islandia y Roncesvalles respectivamente). Pero debo añadir que no

---

Furioso, XLIII, 151, es muerto por Roldán. Como A. Alonso no lo puede resucitar, erige a Radagaso, hijo de Gradaso, en anhelante vengador de su padre y enemigo feroz del cristianismo (H.H.B., canto IV).

por menos extensas en su desarrollo pierden intensidad temática.

Con el relato de este enfrentamiento armado entre los ejéricitos de Radagaso y de Carlomagno, Agustín Alonso consigue un triple objetivo:

1º.-El objetivo básico, primario y constante:La proyección mítica y gloriosa de Bernardo.

2º.-La apología de la verdad cristiana frente a la falsedad pagana del Islam.

> Agora (unos decían) que gente tanta
> Nos da Dios en socorro, y tan brauosa,
> La furia de aquel baruaro que espanta,
> Caera por nuestra mano valerosa.
> Agora en defension de la fe sancta
> La victoria suprema y gloriosa
> sera nuestra, y podremos de un encuentro
> Lançarlos con Pluton alla en el centro.(520)

3º.-El ideal caballeresco de la defensa de la Religión.

1º.-<u>La proyección mítica y gloriosa de Bernardo</u>.

Bernardo entra a tomar parte en este conflicto a partir del Canto XIX, después de que Sofrosina les diera el mensaje de la maga Logistila, cuando detuvo la lucha de Reinaldo, Ricardeto y Marfisa contra Bernardo. Estos cuatro caballeros deponen las armas, sellan su

---

(520) <u>H.H.B.</u>, XI, fol. 93 vº, 1225.

amistad(521) y parten hacia Paris para ayudar a Carlomagno.

Carlomagno recibe mucha ayuda. Los cristianos piensan que Dios les ayudara y la victoria sera para ellos (Cfr. Estrofa 1825, antes transcrita).

Sale al campo de batalla el ejército moro, ordenado en ocho grupos, y el ejercito cristiano, ordenado en seis grupos. Si vencen, Carlomagno promete un reino a Roldan. Salen de la floresta seis fieros caballeros y se colocan en la vanguardia cristiana. Comienzan los elogios a Bernardo: despierta admiracion el caballero que cabalga sobre Frontino. Unos piensan que es Rugero; otros no, porque conocen el escudo de oro que lleva el caballero.

> Mas gran duda les pone aquel guerrero
> Que agora ven andar sobre Frontino:
> Porque algunos le juzgan ser Rugero,
> Por Marfisa y Reinaldo con quien vino.
> Aunque otros que en Paris vieron primero
> Aquel escudo rico de oro fino,
> Sobre el qual ouo tantos exercicios,
> Echauan diferentes los juyzios.(522)

---

(521) Este sello de amistad va a ser el origen para Bernardo y para Marfisa de la nueva guerra y del nuevo amor fresco y exuberante que va a nacer entre ellos y se va a desarrolar plenamente. Asi cumplen con la ley y misión de caballeros. Asi nos lo prueba el ruego que hace Jorge de Montemayor, autor de la novela pastoril Diana (1561), a Fr. Bartolomé Ponce, autor del contrafactum de Diana, que tituló Clara Diana a lo divino (1582). A los frailes les corresponde hacer penitencia y a los caballeros, hacer la guerra y el amor. (Cfr. Otis H. Green, op. cit., pág. 43).

(522) H.H.B., XIX, fol. 95 rº, 1850.

Y sigue la escalada de Bernardo: Reta a lucha individual a un moro.

"El español valiente y animoso,
Fuera de las esquadras ha salido,
Confiando en su esfuerzo valeroso,
A singular batalla provocando
Algún varon de aquel contrario vando.(523)

Sale Goliambrot para enfrentarse a Bernardo. Se atacan fieramente. Goliambrot cae herido y Bernardo cae dolorido sobre las ancas de su caballo. Pero Bernardo se irguió inmediatamente, admirándose de no haber recibido mayor daño. Goliambrot, herido, reacciona ferozmente y quiere volver a Bernardo para seguir la lucha; pero ya están los dos ejércitos en batalla.

Bernardo y Marfisa salvan el escuadrón cristiano (XIX, 1869).

Bernardo ayuda a Grifón a salvarse y a vengar la muerte de su hermano Aquilante (XIX, 1900 y 1915).

Astolfo tiene problemas y ha perdido el caballo. Bernardo le ayuda y le proporciona un caballo (XIX, 1905).

Bernardo infunde terror(524).

---

(523) H.H.B.,XIX, fol. 95 rº, 1852.

(524) Bernardo se presenta y procede en esta batalla de París con los rasgos caracterizadores del héroe épico: nobleza de origen y linaje, magnanimidad en las hazañas, fuerza extraordinaria y valor. "He observado que a tres cualidades con más especialidad atendían los antiguos, para dar el título de héroe a alguno; (...) estas cualidades eran (...) nobleza del origen y linaje, (...) la magnanimidad (...), la corpulencia, robusted, majestad y fuerza extraordinaria. (...) Además de la fuerza, es

Guardaos (diziendo van en tal huyda
Los miseros paganos) del guerrero
Que trae el escudo de oro, si la vida
Al fin no la quereys llegar postrero.
Otros con la color triste y perdida
Se fingen muertos en el trance fiero.
(...)(525)

Bernardo gana un pendón enemigo (XIX, 1920).

Y consigue Bernardo un gran hito de fama y honor cuando salva a Carlomagno (XIX, 1983-1986).

Pues como aquel valiente y brauo Hispano
Llegado vido estar cercado en tierra
Al gran señor y principe cristiano,
Por medio de los moros luego cierra:
Y derribando un perfido pagano,
Las riendas del cauallo suyo afierra,
Las quales pone en mano sin tardança
Al viejo rey, y contra el rey se lança(526).

Digo contra el rey de Tartaria,
Y contra el Nabateo que estan encima:
Y con tan grande fuerça los desuia,
Que no pueden sufrir tan dura esgrima.
El Magno emperador que el caso via,
Con fauor de los hombres de alta estima
Que algunos auia alli, y con ayudallo,
(Por ya cansado estar) subio al caballo.(527)

Con la noche cesa la batalla. No vence ningún bando claramente.

Carlomagno ensalza y eleva el honor de Bernardo:

...el alto rey no oluida

---

inseparable calidad del héroe epico el valor, que debe manifestarse por sus hazañas en el mismo poema." (Ignacio Luzan, La poetica, ed. cit., pags. 584-585).

(525) H.H.B., XIX, fol. 98 rº, 1917.

(526) Se cumple la profecia vislumbrada por la maga, madre de Bravante: Bernardo salvará a Carlomagno (XVI, 1587).

(527) H.H.B., XX, fol. 102 rº, 1985 y 86.

De agradescer con obra manifiesta
La hazaña inmortal y esclarecida
Al cauallero, que con mano presta,
Y gran valor le defendio la vida,
Y juntamente a la alta compañia
Que venido con el al campo auia.

A Bernaldo, Marfisa y aquel fuerte
Reynaldos, se les da el honor deuido,
...
Pero a quie mas que a otros el se aduierte
De honrar en esto, fue al esclarecido
Señor del Carpio, el qual por cierto halla
Auer obrado mas en la batalla.(528)

Carlomagno distingue a Bernardo por encima de los demas caballeros y ante todos proclama que el exito de aquel dia era debido solo a Bernardo del Carpio. Gratitud propia de la grandeza de alma del emperador, que sera el punto de arranque de la "envidia" de Roldan. Tan mala consejera conducira al heroe frances a la eclosion de la guerra contra España y a su caida definitiva en Roncesvalles.

El prospero successo, la victoria,
...
De todo ello a vos solo la gloria
Se os deue, con el premio sublimado
Que vuestro gran valor ha merescido,
Pues es el que este reyno ha defendido.(529)

El Emperador frances pide a Bernardo que se identifique y Bernardo deja claro su nacimiento castellano y su linaje de Alfonso el Casto. Carlomagno

---

(528) H.H.B., XXI, fol. 106 rº, 2065 y 2066.

(529) H.H.B., XXI, fol. 106 rº, 2068.

distingue a Bernardo(530) por encima de todos y queda obligado con Bernardo para después de la guerra.

> Agradezco en estremo la venida,
> Y me hallo contento en sumo grado,
> Por lo mucho que hoy vuestra temida
> Espada en mi favor ha trabajado.
> Y si Dios con victoria me da vida,
> Para os gratificar quedo prendado:
> Y à vuestras cosas siempre tan unido,
> Que el nombre se me dè de agradescido.(531)

Toda esta situación deja en claro que no es Rugero, sino Bernardo el caballero que monta a Frontino. Lo cual genera celos y envidia en Guidón y Roldan, pero no en Reinaldo y Marfisa, que estiman a Bernardo.

> "Pesales de que llegue a la alta cumbre
> Del honor, y renombre, mayormente
> Al Seluaje Guidon...
>
> (...)
>
> Y no menos le duele al gran Romano,
> De arrojado se ve en tan mal puerto,
> Que le prefiera el viejo Carlomagno,
> A quien le es tan contrario el descubierto.
> Entra la embidia en el, entra el gusano
> Del odio, del rancor, del desconcierto,

---

(530) Con esta identificación definitiva de Bernardo ante Carlomagno queda como consagrado caballero ante la corte del emperador y deshecho el enigma de si era Rugero o no. Es Bernardo, el del escudo de oro, que monta a Frontino, el caballo de Rugero. A. Alonso lo ha puesto al mismo nivel de caballero que Rugero, cabalgando sobre el mismo caballo, consagrado ya en el Orlando Furioso. Recuerdese la opinión de M.Chevalier que afirma : "...Le seul but est de permettre à Bernard de monter Frontin et ceindre Balisarde, afin que nul n'ignore que lui seul est capable des exploits de Roger." (Op. cit., págs. 199-200).

(531) H.H.B., XXI, fol. 106 vº, 2075

Que lo provoca a yra,...(532)

Y no termina aquí la exaltación progresiva de Bernardo, porque ahora se da una tregua de doce días para la organización de ambos campos, moro y cristiano. Los cristianos tienen que sepultar a sus diez mil muertos, y los moros tienen que incinerar a sus setenta mil caídos.

Para evitar tantos muertos, se determina que peleen ocho caballeros de cada campo y que decidan ellos la victoria ( Canto XXII).

Durante la tregua los cristianos visitan, con grata acogida, el campamento moro y, en un momento dado, todos(533) contemplan el encantamiento de Melisa. Los caballeros moros quieren ser ellos quienes la liberen. Todos fracasan. Como ya hemos analizado, ningún cristiano quiere participar. Sólo Marfisa, a quien se le cierra la entrada por ser mujer. Y aquí llega la ocasión para el encumbramiento progresivo de Bernardo: El amor va anidando en el corazón de Marfisa y de Bernardo. A petición de Marfisa, Bernardo deshace, con su esfuerzo y valentía denodados, el encantamiento y sufrimiento de

---

(532) H.H.B., XXI, fol.106 vº, 2078 y 79.

(533) La paz genera la armonía de todos los caballeros, cristianos y moros. Esta fusión armónica va a ser aprovechada por A. Alonso para hacer definitivamente patente y pública la superioridad y brillo caballeresco de Bernardo del Carpio, por encima de cualquier estirpe de caballeros.

Melisa. Bernardo queda por encima de todos los caballeros moros y de todos los caballeros cristianos.

Primero había sido distinguido por las palabras de Carlomagno. Ahora, queda más alto que los demás caballeros, por su valor y su esfuerzo.

Melisa aparece liberada acompañada de Bernardo.

> (...)
> La Maga como atonita, oluidado
> Aquel tormento crudo y tan rauioso,
> En medio el recuesto en compañia
> Queda de quien le dio tanta alegria.
>
> Auianse alli juntado mil compañas
> El estraño successo desseando:
> Quando el nombre inmortal de las Españas
> Por los ayres andar oyen volando.
> (...)(534)

Inexorablemente, la victoria y éxito de Bernardo tiene su dimensión nacionalista, asociando a Bernardo el nombre inmortal de las Españas.

Este éxito progresivo de Bernardo se corresponde con la envidia progresiva de Roldán. Cuando Carlomagno elogió los méritos de Bernardo, nació la envidia en Roldán. Este nuevo éxito, tan marcado, incrementa la hoguera de su envidia.

> Pero a quien mas que a todos causa pena
> Esta victoria es al de Anglante,
> De ver como Bernaldo, con serena
> Frente, Fortuna sirue á su talante.
> (...)
> La embidia roe, mas el agora calla,

---

(534) H.H.B., XXII, fol. 117 vº, 2258-59.

No perdiendo esperança de cobralla.(535)

Esta es la segunda pincelada del eclipse caballeresco de Roldán: No sólo no es capáz de llevar a cabo las hazañas de Bernardo, sino que, además,el pecado de la envidia corroe su antigua nobleza de caballero.

El mismo sentimiento brota en el moro de Circasa, Sacripante, que reclama el caballo Frontino a Bernardo. Sacripante muere a manos de Bernardo, en noble lid, por no atenerse a razones y codiciar el caballo de Bernardo.

He aquı un aspecto importante presente a lo largo de la obra de A. Alonso: Lo moralizante(536). El premio de la virtud y el castigo del pecado son actantes constantemente presentes en el poema.

La fase final del incremento del honor y la fama de Bernardo, en esta guerra, llegará en el canto XXIV cuando pelean los ocho caballeros moros contra los ocho

---

(535) H.H.B., XXII, fol. 116 rº, 2265.

(536) A pesar de que cuando escribe A. Alonso nos encontramos en pleno Siglo de Oro, debemos tener en cuenta que siguen vigentes nuchos modulos socioculturales y morales de la Edad Media. "La literatura española conserva, hasta fines del s. XVII, muchos rasgos medievales, que le dan una fisonomia peculiar. A estos factores se unen otros síntomas de 'retraso' cultural. (...) Más bien este retraso hizo que llegasen al Sigo de Oro español los ricos contenidos de la Edad Media, y en este sentido fue productivo." (Ernest Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, II, México-Madrid-Buenos Aires, F.C.E., 5ª reimpresión española, 1989). Uno de estos ricos contenidos de la E. M. puede referirse a la dimensión didáctico-moralizante medieval, que aparece claramente manifiesta en el poema de Agustín Alonso.

caballeros cristianos. Evidentemente uno de los ocho caballeros cristianos que pelearan en el campo de Carlomagno sera Bernardo. Lo hara contra el temido e invencible Goliambrot, a quien cortará su vestido de piel de serpiente y terminará cercenándole la cabeza.

"Que tan cruel soberuia aborrescida,
A destruycion del mundo era nascida."(537)

En una línea de estructuralismo semiológico, la figura de Goliambrot, actante opositor, desempeña la función literaria de exaltación de la figura de Bernardo: Goliambrot se manifiesta anteriormente fuerte e "invencible". Ahora Bernardo hace lo "imposible": vencer al "invencible". El invencible Rodamonte del Furioso es vencido por Rugero, a quien esta victoria sobre el pagano lo consagra de manera más definitiva. Igualmente la victoria de Bernardo sobre Goliambrot consagra con carácter más definitivo al héroe español. Si Goliambrot es la reencarnacion de Rodamonte(538), Bernardo asume ahora la reencarnación de los valores caballerescos del desaparecido Rugero (canto XV). Un rasgo mas que aporta luz a la teoria de M. Chevalier, que identifica, en A. Alonso, la figura de Bernardo con Rugero mas que con Roldán(539).

---

(537) H.H.B., XXIV, fol. 142 vº, 2429.

(538) cfr. M. Chevalaier, L'Arioste en Espagne..., ed. cit., págs. 196.

(539) Ibid., págs. 199-200.

Pero Bernardo no se limita a pelear contra uno solo de los sarracenos:

1.-Pelea contra Goliambrot y lo mata. Destruye la vida del destructor.

2.-Bernardo también es artífice de vida:

a) Salva la vida de Roldán cuando Radagaso lo tenía dominado.

> Pues como vio Bernardo tan vezina
> La muerte del invicto cauallero,
> Por le fauorescer tanto camina,
> Que aunque ya estaua a pie parte ligero:
> Y con fuerça la fuerça sarrazina
> De tal modo destruye que,si el fiero
> baruaro no antepone el fuerte escudo,
> Acabaua el mostrarse tan sañudo.(540)

b) Quiso salvar la vida de Grifón -el único caballero cristiano que muere a manos de Agrimarte- ; pero, ocupado en la pelea con Goliambrot, llega tarde.

> Un punto el español no se detiene,
> Hecho el gustoso golpe, ni se oluida
> De aquel a quien el Tartaro ya tiene
> A su espacio priuado de la vida:
> Pero fue ya tan tarde quando viene,
> Que la espada del baruaro homicida
> Con su brauo rigor auia passado
> por el cuello de yelmo desarmado.(541)

3.-Cuando Bernardo acaba con Golimbrot, continúa la lucha contra Agrimarte, que había matado a Grifón. Bernardo le quita de la cabeza el yelmo(542) con

---

(540) H.H.B., XXIV, 122 vº, 2397.

(541) H.H.B., XXIV, fol. 124 rº, 2422.

(542) "Y con su Balisarda lo quita
De la cabeça el yelmo tan famoso."
(H.H.B., XXIV, fol. 125 rº, 2440)

Balisarda y Agrimarte se rinde(543). Bernardo le perdona la vida por ser varon insigne y fuerte y por la ley de noble caballero(544).

Luego Bernardo queda como el ideal consumado del caballero:

-Mata al destructor de vida, Goliambrot, a quien antes nadie habia podido vencer.

-Salva la vida a Roldán.

-Perdona la vida a Agrimarte por ser varón insigne y fuerte.

Bernardo es quien rubrica la victoria de los cristinos contra los sarracenos.

> A penas pues la batalla cruda
> Ouo el fuerte Bernaldo echado el sello
> Que la gran multitud que como muda
> Auia sido hasta alli, dexo de sello.
> El son de las trompretas perder duda
> Hazen al que venir no pudo a vello,
> Y todo el campo atruenan, de manera
> que cantar no se puede ya aunque quiera.

---

(543) Mas dizele, se rinda,sino quiere
Como los otros hoy perder la vida,
Al qual responde el rey, Lo que quisiere
Haga tu espada en mi ya encruelescida.
Mas ni por esto el español le hiere,
Antes como a persona ya rendida
le dexa, y dando buelta a su compaña
Passean con gran vitoria la campaña.
(H.H.B., XXIV, fol. 125 rº, 2440)

(544) Aquí la figura de Agrimarte sirve al autor para exhibir la magnanimidad de Bernardo del Carpio. Esta magnanimidad que ya la hemos contemplado antes en Bernardo es dimensión del héroe consagrado. (Cfr. Ignacio Luzán, La Poética, ed. cit., pag. 584 ; y Otis H. Green, op. cit., pág. 26).

2º.-La apología de la verdad cristiana frente a la falsedad pagana del Islam.

El poema plantea la batalla de París entre los moros y los cristianos de tal forma que, por lógica humana y de contingente militar bélico, la victoria hubiera sido de los sarracenos; pero será el triunfo de la verdad, de la verdad religiosa. El verdadero Dios se manifestará en ayuda de los suyos(545).

El propio Carlomagno acude a la oración y pide ayuda a Dios cuando ve que sus fuerzas no son suficientes:

> ...mas Carlos vista
> La dañada intencion de aquella gente,
> Por no ser asaltado a la improvista,
> A todo acude sabio y diligente:
> Poniendo en las almenas quien resista
> ...
> Llamando a Dios en su fauor y ayuda,
> Porque en sus pocas fuerzas mucho duda.(546)

Hay un momento, en este canto XVIII, en el que el empuje de los moros y la fuerza arrolladora de su superioridad numérica amenazan con aniquilar totalmente el baluarte parisino de Carlomagno. Se vislumbra la derrota y caída definitiva de los cristianos, pero "la bondad divina" hace el milagro.

"Desta grande revuelta era ganada

---

(545) Esto no sólo es rasgo del teocentrismo que se observa en muchas partes del poema, sino que tiene resonancias clásicas, ya que también en la Eneida de Virgilio, Eneas acude a Júpiter para que venga en ayuda de los suyos y se manifieste como su dios. (Cfr. Eneida, V, 685-692).

(546) H.H.B., XVIII, fol. 89 vº, 1745.

Paris, y para siempre destruyda
Por el furor de la enemiga espada,
Que en possession esta dentro metida,
Si la bondad diuina ya aplacada
No fuera de tal daño condolida,
Tal remedio embiando en aquel trance,
Que el entrar cessa y peligroso alcance.(547)

Todo el ejército cristiano está persuadido de la victoria porque la ayuda les viene de Dios y porque identifican la defensa de la fe con la victoria.

Agora...
Nos da Dios en socorro...
Agora en defension de la fe sancta
La victoria...
Sera nuestra...(548)

3. El ideal caballeresco de la defensa de la religión.

La idea de la caballeria contribuyó a modelar el código del hombre de armas medieval, el cual le exigia que se esforzase por ser o al amenos por parecer valiente y leal, (...) pronto a destruir a los enemigos de su dios(549).

"Y por esto Dios en este mundo y en el otro honra a los caballeros que son mantenedores y defensores del oficio de Dios y

---

(547) H.H.B., XVIII, fol. 90 rº, 1758.

(548) H.H.B., XIX, fol. 93, 1825.
El teocentrismo que aparece en el poema esta intensificado especialmente en la figura de Carlomagno, en consonancia con la sociedad teocratica que el defendio; y es tambien rasgo del Siglo de Oro español por ese "retraso" enriquecedor al que alude Ernest Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, ed. cit., pag. 755.

(549) Cfr. Otis H.Green, op. cit., 26.

de la fe, por la cual nos habremos de salvar."(550)

Este tercer objetivo de la obra aparece claro en todo el plantemiento de la batalla de Paris, especialmente en los pasajes que se refieren a caballeros cristianos enfrentados entre si. La llamada a la defensa de la religion que hace Sofrosina en nombre de la buena Maga Logistila disuelve el fragor de la lucha entablada entre Reinaldo, Marfisa y Ricardeto contra Bernardo.

Sofrosina les habla:

Porque os vengo a traer una embaxada
De quien mas que assi mesma os precia y ama:
Por tanto el fuego horrible de la espada
Mitigue su furor y ardiente llama.
Todos la braua esgrima sosegada,
Al hablar dulce de la bella dama
Como en buena amistad oydos dieron,
Y atras el passo ayrado retraxeron.

(...)

Y assi aveys de saber que soy venida
En tiempo largo aqui y de larga tierra,
De parte de una sabia esclarecida,
Que con saber profundo jamas yerra:
La qual es Logistila, que mouida
Tiene esta vuestra lid a mejor guerra,
Mas licita, mas santa y de mas fama,
La qual a toda priessa a todos llama.(551)

El caballero que no acuda a la defensa de la religion no merece el nombre de cristiano.

Y quien de tanto mal no se doliere
No merece el nombre de Christiano.(552)

---

(550) Raimundo Lulio, op. cit., pág. 165.

(551) H.H.B., XVII, fol. 84 vº, 1649 y 1651.

(552) XVI, fol. 85 rº, 1652.

En estos pasajes se ve claramente la prioridad otorgada por el caballero a la defensa de la religion por encima de los posibles conflictos y luchas personales, como ya ha quedado tambien claro en anteriores desarrollos.

1.2.3.-LOS ESPAÑOLES CASTELLANO-LEONESES CONTRA EL INTENTO DE SOBERANIA FRANCESA

Este tercer conflicto belico, como el de Gociana contra Polidoro, es mucho menos extenso que el que acabamos de analizar de la batalla de Paris. Sin embargo, intensivamente, los dos cantos que ocupa, el XXXI, la preparación de la batalla, y el XXXII, desarrollo y conclusion de la misma, encierran una importancia primordial. Es la llegada a la meta final con estructura abierta: Se enfrentan dos ejercitos cristianos, con dos lideres cristianos, que en Paris lucharon en el mismo bando, cuando Bernardo salvo la vida a Roldan y a Carlomagno. Ahora todo ha cambiado. Se va matizando la jerarquia de valores.

-La venganza y la codicia fueron los moviles de Radagaso, el cual morirá en el empeño.

-La envidia promueve la guerra contra Alfonso el Casto por parte de Roldán, que tambien morirá en el empeño.

Veys aqui que otra vez relampaguea,
Para gran mal, y esta nublado el cielo,
Por la embidia cruel inorme y fea,
Que a la razon del conde puso velo.
O ponçoñosa sierpe, que eres rea
De quanto mal se hace en este suelo:
Desterrada te veas en el profundo,
Pues tanto contaminas en el mundo.(553)

La organización de la batalla de París se repite en todo el canto XXXI: Ahora la superioridad numérica y el orgullo corresponde a Francia. La humildad y el heroismo, a España.

El ejército francés lo forman 70.000 hombres más 10.000 de retaguardia. Total, 80.000 hombres.

El ejercito español, 25.000 hombres mas 15.000 ballesteros. Total, 40.000 hombres.

Bernardo reta a Roldán. Roldán acepta. Se da un paralelismo absoluto con lo que había ocurrido en la batalla de París, donde Bernardo reta a un caballero moro. En París acepta Goliambrot, pero no terminan la lucha porque saltan al campo de batalla ambos ejercitos. Aquí ocurre lo mismo.

Roldán organiza el ejercito frances en cuatro escuadrones. Bernardo organiza el español en tres. Identica proporcion que en la batalla de París: Los moros, ocho batallones. Los cristianos, seis.

Al final triunfa la verdad, la justicia y la buena fe por encima de la fuerza de las armas.

---

(553) H.H.B., XXXI, fol. 164 rº, 3204.

En esta guerra es definitiva la exaltación mítica de Bernardo y el triunfo definitivo sobre Roldán, con la aniquilación de éste.

Si la prioridad de la defensa de la Religión sobre las cuestiones personales de un caballero cristiano había quedado clara en la batalla de París, en este último conflicto, vamos a encontrar la definitva jerarquizacion de los valores caballerescos:

-Los intereses de la nación están por encima de las cuestiones personales del caballero. Bernardo se olvida de los conflictos con Alfonso el Casto, ante la defensa de la autonomía española. Y antes, se habían olvidado de las cuestiones personales Bernardo, Reinaldo, Marfisa y Ricardeto, ante la defensa de la religión frente a los moros.

-Los intereses nacionales priman sobre los intereses de la Religión. Bernardo, en la batalla de París, defendió a Carlomagno; ahora lucha contra él por los intereses de la nación, España.

-El caballero se olvida de la dama ante la necesidad de incrementar el honor y la fama. Así lo hace Bernardo, a pesar de los reclamos y lamentos justificados de Gociana.

-Ante la defensa de la Religión, se olvida de la dama y de su honor y fama personales.

-Ante la necesidad de la integridad nacional, se olvida de la dama, de su honor y fama personales y de la identidad religiosa.

Bernardo ha sido el punto clave a lo largo de toda la obra, y ahora, una vez mas, sera el principio, medio y fin de esta batalla:

> El animoso conde que tan claro
> Conosce el menoscabo de su gente,
> y que no ay pretender hazer reparo
> Contra el furor del español valiente,
> Por demostrar su esfuerzo, y valor raro,
> Ciego del gran dolor, loco impaciente,
> En busca va del mesmo, en quien se encierra
> Principio, medio y fin da tanta guerra.(554)

A Roldán no le queda mas remedio que enfrentarse a Bernardo. Si no lo mata, no habra solucion en esta guerra.

> "Sabe que si la vida no le quita
> No aura remedio al mal que le sucede."(555)

Y Roldan vislumbra de alguna manera su propio final y muerte en el dialogo filosofico-lirico que mantiene con su caballo Briador(556):

> Ya, Briador, mucho tiempo emos biuido:
> (Si humana cosa tiempo alguno dura)
> Y si no llega aquel en que vencido
> A Bernaldo me entregue la ventura:
> Mas si fortuna niega este partido,

---

(554) H.H.B., XXXII, fol. 175 rº, 3424.

(555) H.H.B., XXXII, fol. 175 rº, 3425.

(556) Tomado de Virgilio, Eneida, X,860-866: Mecencio, antes de morir dialoga con su caballo. Lo he desarrollado en II "Analisis Preliminar", 1.1.2.- Semejanzas e influencias de la Eneida en A. Alonso, nº 14, pag. 78.

Auras junto conmigo muerte dura,
Porque no creo que no te sea importuno
Faltando yo, seruir à otro ninguno.(557)

La pelea de Bernardo con Roldán dura mas de dos horas. Durante la misma, Alfonso el Casto se ve victorioso; y Carlomagno, despues de ser atacado en la retaguardia por Marsilio, muere en el camino de regreso a Paris.

Por fin, Bernardo acaba con Roldán. Bernardo queda victorioso y el nombre de España enaltecido.

Del golpe tan estraño quedo en tierra.
La sangre con la vida derramando,
Aquel por quien temblaua el mundo en guerra,
Aquel tan celebrado y brauo Orlando:
Y libre en quien tal bien y honra se encierra,
Cuya inmortal memoria esta gozando
Del triunfo y victoria esclarecida,
Con que la ilustre España le combida.(558)

1.3.-LAS VISIONES BAJO ENCANTAMIENTO Y PROFECIAS MAGICO-LITERARIAS A POSTERIORI

Si el objetivo de Agustin Alonso es la mitificación literaria de la figura de Bernardo del Carpio, para conseguirlo utilizará todo tipo de recursos a su alcance. En la epica culta del Renacimiento, el encantamiento, la figuración, la mitología distante y distinta de la

(557) H.H.B., XXXII, fol 175 rº, 3427.

(558) H.H.B., fol. 177 vº, 3481.

realidad es una constante. A. Alonso, lo mismo que otros autores, representativos de esta tendencia, antes y despues de Alonso, hacen uso del recurso del encantamiento, de las profecias literarias y de todo tipo de recurso magico al servicio de su heroe(559).

En nuestro poema encontramos tres pasajes fundamentales representativos de esta tecnica de visión encantada y profecia:

---

(559) La magia es un ingrediente habitual e imprescindible de los libros de caballeria, como el amor. Bajo los encantamientos y monstruos maléficos se representan las fuerzas de un mundo en incomprensible evolución. En estas ficciones, la victoria aguarda al caballero errante. Se impone el happy end. Más fáciles de deshacer son los entuertos de los encantadores que los avances de los burgueses. (Cfr. Carlos García Gual, "Evocacioanes caballerescas", ed. cit., pág. 20). "En las epopeyas novelescas, gran parte del elemento sobrenatural lo suministran las fantasias medievales: magia, hechiceros, objetos encantados como yelmos y espadas, animales fabulosos como hipogrifos alados. Pero la mitologia clásica se mezcla aquí para suministrar importantes materiales accesorios. (Esta mezcla de lo medieval y lo grecorromano es un recurso deliberado en todos estos poemas)". (G. Highet, Las tradicion clásica, ed. cit., pág. 235). Segun Otis H. Green, estos elementos magicos y de hadas se tomaron, en la caballeria, de los mitos célticos (España y la tradición occidental, ed. cit., pag. 155 y ss.). López Sedano, en una nota al canto I de la Araucana, dice de Ercilla: "debemos reputar por única su celebre poema la Araucana, tan aplaudido de los propios y de los estraños, y reputado por el mejor que tenemos en Lengua castellana: no obstante, que mirado con todo el rigor que pide la Epopeya, padece la nulidad del mismo asunto de la Obra, que siendo puramente historial, quanto quiere mas de lo verdadero, tiene menos de lo inventado, lo maravilloso y lo admirable: requisito esencial del Poema Epico." (Cito por Frank Pierce, La poesia éppica del siglo de Oro, ed. cit., pág. 65)

1.-La interpretación que hace Ulania para Bernardo de lo que está esculpido en el escudo de oro de Gociana (Canto IV).

2.-El encantamiento y profecías de la Maga Briandea en la cueva de la llama ardiente (Cantos XI y XII).

3.-El protagonismo de Bernardo en la cueva encantada de la Fama en el Alcázar de Segovia (Cantos XXVIII y XXIX).

Estos tres pasajes marcan un ritmo progresivo hacia el protagonismo y participación activa de Bernardo en los mismos. En la interpretación del escudo Bernardo simplemente escucha. En la cueva de la llama ardiente, contempla el encantamiento, escucha la llamada de Gociana y después actúa lanzándose hacia el interior de la cueva. En el palacio encantado de la Fama, pregunta, inquiere él mismo y se lanza a romper y vencer el encantamiento. Es cada vez más protagonista en sentido etimológico: el que más lucha.

Debo aludir necesariamente a otro pasaje intercalado entre el 2º y el 3º. Se trata de la interpretación que hace la dama Sofrosina, enviada por Logistila, de lo que aparece esculpido en la fuente encantada del yelmo de oro. Este pasaje lo encontramos en el canto XVIII y sólo ocupa doce estrofas. Es un pasaje fugaz si lo comparamos con la extensión que ocupan los otros tres que vamos a analizar. Sin embargo, tiene su importancia por la

alegoria despectiva, de inspiración en el Bestiario Medieval, que se hace del protestantismo y el elogio contrapuesto y exaltado de Carlos V y Felipe II, como paladines de la defensa de la fe y opositores acerrimos a que el monstruo de la Reforma infeste Europa y España(560). A ello aludiré despues de las profecias de Briandea, porque es ella quien anuncia a Bernardo que conseguirá el yelmo de oro.

En todas estas narraciones encontramos unas referencias de encantamiento, que puede ser simultáneo con la narracion o anterior a la misma. Siempre hay una relación fundamental con el encantamiento(561):

-Encantamiento del objeto, de origen mágico.

---

(560) No lo he manifestado expresamente todavía, pero el Poema de la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio tiene un claro componente contrarreformista, por manifestación patente en la impugnación que se hace a la Reforma Protestante cuando es mencionada (canto VI, 560, "La abominable secta de Lutero", y canto XVIII); por la defensa de la política imperial europea de Carlos V, con sus luchas contra el protestantismo; por los elogios que se hacen de Felipe II como paladin de la defensa del catolicismo en España.

(561) En la magia hay que mirar sobre todo la dosis de fantasía de la atmósfera maravillosa. El ciclo bretón trajo su bruma mágica con sus bosques tenebrosos. "Con esta literatura vino todo un mundo de magos, encantadores, hadas, hechiceras, gigantes, yerbas fadadas, filtros eróticos, héroes invulnerables, espadas que todo lo destruían y nunca eran rotas ni melladas, etc." (M. Menéndez Pelayo, Heterodoxos, ed. Sánchez Reyes, tomo II, pág. 431). El héroe caballeresco conserva un transfondo de protagonista invencible mitificado y redentor, "como una herencia épica". Avanza siempre en sus aventuras victorioso sobre las fuerzas del mal. (Véase Carlos García Gual, art. cit., págs. 21 y 22).

-Encantamiento de la persona:

-Que elabora el objeto encantado.

-Que interpreta unos signos mágicos.

-Que padece el encantamiento.

Es decir, el encantamiento se presenta desde distintas perspectivas. La profecia no es lo mismo que el encantamiento. La profecia consiste en predecir el futuro adelantándose con clarividencia a lo que va a ocurrir(562). Pero en esta obra, encantamiento y profecia suelen estar asociados porque, cuando se hace una profecia, es siempre en el ambito del encantamiento y gracias a la magia del mismo.

> "...la mantenencia de un lenguaje y unas formas heredadas del feudalismo cortes es un merito de esa brillante y vigorosa literatura.
>
> La literatura es un arma ironica de cara a la praxis histórica. A los caballeros les hubiera gustado detener la marcha de la historia, resucitanto un feudalismo heroico en contra de la burguesia ciudadana y de las monarquias nacionales.
>
> Tal vez, en el fondo, el coeficiente común a esa larga literatura sea la nostalgia, el anhelo por la evasion a un mundo mas alla de la economia. Por ese afan de rehuir la historia, que arruinaba a los hidalgos y arrumbaba a los héroes, la literatura caballeresca tendia a refugiarse en el mito. (...) Los encantamientos de la novelistica aluden simbólicamente a esa feroz realidad que sumerge al mundo en la dura lucha social; y, significativamente, siempre se

---

(562) Profecia. Don sobrenatural que consiste en conocer por inspiración divina las cosas distantes o futuras. 2. Predicción hecha en virtud de don sobrenatural. (Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Tomo II, 1984).

presenta al caballero como el esperado redentor mitico, solitario."(563)

En los tres apartados que voy a comentar se da la profecia en el seno del encantamiento. Por eso la denomino "profecia magico-literaria a posteriori".

Es profecia magica porque se produce gracias a la magia del encantamiento.

Es literaria porque sólo tiene sentido en el microcosmos semantico circunscrito a la connotación literaria de la obra.

A posteriori porque, aunque en el tiempo interno del tratamiento literario tiene toda la configuración de prediccion de futuro, en el tiempo externo denotativo, esa configuración profética ya ha sido vivida y tiene carácter de pasado histórico. El Bernardo de Agustin Alonso se centra en la segunda mitad del siglo VIII(564)

---

(563) Carlos Garcia Gual, "Evocaciones caballerescas", ed. cit., pags. 14 y 15.

(564) El poema Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio se centra en el tiempo interno correspondiente a la epoca carolingia. Carlomagno es ya rey de los francos al principio del poema, y terminaria en Roncesvalles. Esto es inexacto desde el punto de vista histórico. La cronologia de hombre de estado de Carlomagno, segun Jaques Heers, se extiende desde el 768, año de la muerte de su padre, Pipino el Breve, hasta el 814, año de la muerte del emperador Carlomagno. En el año 778, Carlomagno hace incursiones en España y su retaguardia es derrotada en Roncesvalles, a su regreso de una ayuda al rey de Zaragoza. En el 800 Carlomagno es coronado Emperador Romano por el Papa León III. Siendo asi, el periodo de Carlomagno al que se refiere el poema de A. Alonso quedaria acotado aproximadamente entre la década del 768 al 778. (Cfr. Jaques Heers, Historia de la Edad Media,

y principios del s. IX, escrita por Alonso en el s. XVI. De ahi la coherencia literaria mencionada en el libro en mas de una ocasion: Aqui vemos lo que sucedera en Europa dentro de 700 años.

> Sabed que aquellos bultos assi estraños,
> De labor tan perfecto y tan polido
> (...)
> Vendran despues de setecientos años.(565)

En el caso del escudo de Gociana este periodo de tiempo se amplia. Va desde el imperio de Constantino el Grande, que traslada la capital del imperio romano a Bizancio (Constantinopla) en el año 306(566), siendo Papa San Silvestre I (270-335)(567) hasta el s. XVI. Por tanto, del siglo IV al XVI van doce siglos, que son los 1200 años que se mencionan en el poema.

> Lo que en mill y doszientos años vido
> Que en Europa vendria, en la pintura
> (como prevista tanto) lo ha esculpido
> dando noticia dello, aunque algo escura:
> Mostrando en ellos, quanto concedido
> (En raro don) le ha sido del altura.
> Hechos el gran martillo y biuo fuego

---

ed. cit., pág. 43-45. También puede consultarse a Isaac Asimov, La Alta Edad Media, Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed., 1983, págs. 154-188, y "Cronologia", págs. 251-2[illegible]).

(565) H.H.B., XVIII, fol. 91 rº, 1785.

(566) Cfr. Luis Pericot Garcia y Rafael Ballester Escalas, Historia de Roma, Barcelona, Ed. Montaner y Simón, 1963, págs. 349-350. También, Emil Nack - Wilhelm Wägner, Roma, Barcelona, Ed. Labor, 1960, pags. 539-540.

(567) Ibid.

En el lugar dexo profundo y ciego.(568)

Estos encantamientos y profecias constituyen un lugar comun en los poemas caballerescos de la época, recortados al gusto de los lectores del XVI. Hoy, aunque no podriamos definirlos asi, refiriéndonos al S. XX(569), podemos comprender perfectamente el atractivo que, en general, reviste lo mágico y la prediccion profetica a modo tambien de incursion mágica en el futuro(570). Ademas del ornato estético-literario que encierran estos encantamientos esotéricos y supranormales, tienen un valor funcional para el poema: el héroe que debe ser exaltado podra ser proyectado a mayor altura mediante la superación de estas situaciones mágicas y sobrehumanas.

En cuanto a las profecias, tienen el valor del recurso literario y de la identificación con la realidad histórica conocida por el lector. A la vez, el autor aprovecha la profecia para la exaltación, incluso hasta la adulación, de aquellos a quienes quiere elogiar; y

---

(568) H.H.B., VI, fol. 28 rº, 535.

(569) Todavía en el s. XVIII, dice Ignacio Luzán: "...siendo cierto que la poesía épica se sostiene por la fábula y vive de ficción, cuyos artificios encantan en cierto modo los lectores y los arroban con lo prodigioso y extraordinario de las máquinas y de los sucesos, donde todas las cosas tienen cuerpo, movimiento y espíritu." (Poética, ed. cit., pág. 596)

(570) Al igual que las novelas de caballería, los poemas épicos del Siglo de Oro "marcan la etapa auroral de los grandes relatos de ficción." (C. García Gual, art. cit., pág. 22).

para la denigración, incluso hasta la deformación de los bestiariors medievales, de aquellos a quienes desea combatir. Es el caso del tratamiento elogiosisimo que el poema hace de Carlos I, Felipe II(571) y, en general, de toda la Casa de Austria, frente al rechazo vejatorio que manifiesta cuando habla del Protestantismo.

> Lo primero mirad esta figura,
> De cruda bestia abominable y fiera,
> Qual otra tal jamas formo natura,
> Si bien hizo Piton, y una Chimera:
> Porque de Perro tiene dentadura,
> Que rauia, y acomete adonde quiera:
> Colmillos de Elefante, y de Serpiente
> La lengua, horrible mas que fuego ardiente.(572)

Cuando habla del principe Felipe (Felipe II), todo son elogios y virtudes.

---

(571) En Curtius encontramos el tópico de la "Alabanza de los contemporáneos", cuyo desarrollo comienza asi: "No sólo el pasado es digno de elogios; también merecen alabanza los nuevos y los modernos." Este tópico estuvo vigente entre los griegos, desde Isócrates; y los romanos lo cultivan a partir de la epoca de Augusto (Horacio, Odas, III, V, 1). "Tácito (Anales, II, LXXXVIII) dice que ni los griegos ni los romanos conocen a Arminio, 'porque sólo ensalzamos el tiempo antiguo y nada se nos da de la historia moderna'. Con palabras análogas comienza Tácito su Agricola. Marcial (V, X) se lamenta de que se regatee la gloria a los vivientes. Plinio admira a los antiguos, pero sin despreciar, 'como hacen algunos', el talento de los coetáneos; no podemos decir, continua, que la naturaleza esta exhausta y no produzca ya nada digno de alabanza (Epistolas, VI, XXI, 1). Sidonio (Epistolas, III, VIII, 1) repite esta idea adaptándola a su época.
La vigorosa figura historica de Carlomagno hace renacer este tópico (...). No debe interpretarse como posición 'modernista' (Menéndez Pidal, ...) lo que es en realidad un viejo tópico." (España y la tradición occidental, I, pags. 239-240)

(572) H.H.B., XVIII, fol. 91 vº, 1786.

Veese venir para que participe
Deste triunfo y gloria soberana,
Y porque el odio y yra se dissipe,
Que siempre de intencion dañada mana,
Del reyno Hispano, al principe Felipe,
Que por doquier que va todo lo allana,
De varones y principes de estado
Con grave magestad acompañado.

Muestrase en el escudo, como puesta
La planta del un pie tiene en un mundo:
Y que Fortuna a le servir dispuesta
Por verle en su valor tan sin segundo,
Sus alas ella mesma le da y presta,
El qual con buelo altisimo y jucundo,
Por la region del ayre se alça y sube,
Cercado de una clara y blanca nuue.(573)

1.3.1.-EL ESCUDO DE ORO DE GOCIANA

Este pasaje en el que Ulania explica que el escudo de Gociana fue fabricado por encantamiento en el fuego infernal, es un hito mas de la exaltacion de Bernardo, que ha ganado dos veces con las armas esta preciada joya de Gociana.

Recibidle y sabed que por encanto
Fue fabricado alla al infernal fuego,
Y su primera causa pudo tanto,
Que a morir traxo al Godo y al Noruego,
Y condeno al sueuo a eterno llanto,
Priuandole de amor, honrra y sossigo:
Y es vuestro de derecho, pues ganado
Lo aueys dos vezes combatiendo armado.(574)

Aparte de alguna estrofa aislada en la que se van dando datos sobre el escudo, se explica su valor y

(573) H.H.B., VI, fol. 30 vº, 585 y 586.

(574) H.H.B., VI, fol. 28 rº, 518.

significado a lo largo de 59 estrofas consecutivas (529-587) de este canto VI.

Este escudo aparece ya en el canto I(575) y se ofrece como trofeo al caballero que quede vencedor frente a todos aquellos que aspiren a su posesión. Lo cual, además, lleva emparejado el casamiento con Gociana, la Reina de Islandia, dueña del escudo magico.

Lo trae a Paris y lo deposita en manos de Carlomagno una dama y mensajera de Gociana, Ulania.

El vencedor en la lucha por el escudo es un enigmatico y desconocido caballero que no se lleva el escudo: Es Bernardo, que vence a Guidon en el canto II.

Hasta el canto VI no vuelve a aparecer este escudo, que se lo han robado a Ulania unos ladrones y lo vuelve a rescatar casi fortuitamente Bernardo. Se lo devuelve a Ulania, pero ésta hace que lo acepte definitivamente Bernardo porque lo ha ganado él dos veces por las armas. A partir de aquí, sera una enseña ostensible de Bernardo.

Despues de que Ulania manifieste el origen mágico del escudo, sigue explicando que es el unico que queda de

---

(575) A. Alonso sigue la historia inacabada de Ludovico Ariosto en el Orlando Furioso, Canto XXXII. Aquí aparece Ulania, embajadora de la reina de Islandia, que porta un escudo de oro, el cual debera ser conquistado por el caballero mas valiente del mundo. Alonso desarrolla la historia en beneficio de su héroe, Bernardo del Carpio.

los doce escudos fabricados por la Sibila(576) a instancias de Constantino el Grande, en cada uno de los cuales se viera lo que iba a suceder en cada uno de los doce siglos futuros sucesivos.

"Lo que en mill y dozientos años vido
Que en Europa vendria...(577)

En la destruccion de Roma por Alarico y Totila, fueron arrojados al Tiber todos los escudos y sólo se salvo este, que era el numero doce(578) y el más importante.

Este escudo lo cogió el rey Godo y lo envió a la tierra de Gocia con el caballero Galeoto. Asi llegó a manos de la actual Reina Gociana, dechado de hermosura y de virtudes.

Este escudo sigue siendo todo un simbolo. Para Bernardo es simbolo de la victoria y del triunfo, porque lo consiguió luchando; simbolo del amor de Gociana y de dinastia regia, porque el poseedor del escudo se casará con la Reina de Islandia; simbolo de poder y protección,

---

(576) La Sibila de Cumas, de inspiración virgiliana, Eneida, VI, 98 y ss. Ver II.-Análisis Preliminar. 1.2.1.-"Semejanzas e influencias de la Eneida en A. Alonso", 3, pág. 58.

(577) H.H.B., fol. 28 rº, 535.

(578) Véase, infra, B.-La semántica. 2.3.1.-"Predominio del simbolismo numerico del tres y multiplos del tres", pág. 531.

por el oro(579) de que está fabricado y su fuerza de encantamiento(580).

A partir de este canto, el escudo de oro, con todo su simbolismo, queda identificado con Bernardo.

Según explica Gociana, las grabaciaones del escudo encierran alusiones a los hechos más importantes del periodo de historia que abarca.

-Diseño de Constantinopla, Constantino, Justiniano.

-Mahoma, que destierra a los cristianos.

-El imperio alemán, Maximiliano, Carlos V, El príncipe Felipe.

---

(579) "El oro, considerado tradicionalmente como el metal más precioso, es el metal perfecto. Tiene el brillo de la luz; el oro, según se dice en la India, es la luz mineral. Tiene carácter ígneo, solar y real, incluso divino. (...) El oro, dicen los Bahmana, es la inmortalidad. De ahí procede otro literalismo: tanto en la China como en la India se han preparado drogas de inmortalidad a base de oro. (...) En la tradición griega el oro evoca el sol y toda su simbólica: fecundidad-riqueza-dominio, centro de calor-amor-don, hogar de luz-conocimiento-radiación... El oro es un arma de luz. Se usaban únicamente cuchillos de oro para los sacrificios a las divinidades uránicas. Igualmente los druidas cortaban el muérdago con hoces de oro. Apolo, dios sol, estaba revestido y armado de oro: túnica, broches, lira, arco, carcaj, borceguíes." (Jean Chevalier y ótro, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 2ª edic., 1988, voz "Oro", págs. 784-786).

(580) Cuando Carlos García Gual habla del amor y de la magia de la literatura caballeresca, art. cit., págs. 20-21, intercala la siguiente cita de Ramón Menéndez Pelayo: "Con esta literatura vino todo un mundo de magos encantadores, hadas, hechiceros, gigantes, hierbas fadadas, filtros eróticos, héroes invulnerables, espadas que todo lo destruían y nunca eran rotas ni melladas, etc." (Heterodoxos, ed. Sánchez Reyes, Tomo II, pág. 431).

-Bugia, Trento, Dieta de Ratisbona.

La narracion explicativa de Ulania queda interrumpida por la llegada de Roldán, el cual reclama el escudo a Bernardo (Canto VI, 588).

Tal joya de escudo, anhelada por todos los caballeros y sólo conquistada por Bernardo, tiene un solo propietario: Bernardo, exaltado por encima de todos los demás caballeros.

Los escudos y su estudio, la heraldica, tuvieron tanta importancia que ya en la E. M. se convirtio en una especie de rama cultural sistemática.

> "Dondequiera que las novelas de caballeria y de amor cortés fueran leidas o recitadas, dondequiera que las multitudes se reunieran para presenciar justas y torneos, dondequiera que las familias volvieran la vista hacia sus recuerdos de hazañas y relaciones honrosas, la heraldica era considerada como una importante disciplina. Esto animó a los expertos a infundir a sus colores y emblemas toda clase de significados simbólicos, a leer de nuevo la historia del pasado caballeresco y a hacer de la heraldica la rama erudita del saber seglar, que es lo que, en el momento de apogeo de los heraldos, llegaria finalmente a ser.
>
> La heráldica llego a convertirse en una rama del saber porque el arte del blason la sistematizo. Si una de las caracteristicas distintivas de la heráldica era hacer hereditarios los escudos de armas, la otra era la manera en que la disposición y la descripción de los emblemas heráldicos en el escudo llegaron a regularse por medio de unas reglas bien definidas (que todavia se mantienen en los tratados de heráldica)."(581)

---

(581) Maurice Keen, La cabalaleria, ed. cit., pág. 172.

1.3.2.-EL ENCANTAMIENTO EN ISLANDIA DE BERNARDO Y GOCIANA, CON LAS PROFECÍAS DE LA MAGA BRIANDEA.

Este encantamiento se da al dia siguiente del triunfo de Bernardo sobre Polidoro.

Excursion en barco y llegada a una mansion fastuosa. Aparicion del fuego encantado de la cueva y encantamiento de Gociana y de Bernardo.

Este encantamiento es una apoteosis doble vivida por Bernardo.

1.-Es una apoteosis amorosa, en la que se da la consumacion del amor entre Bernardo y Gociana (Canto XII).

2.-Es una apoteosis historica en la que se declara la genealogia de los Reyes de España, desde Adan hasta la Casa de Austria.

En este pasaje, ademas de los constantes rasgos de exaltacion de Bernardo, domina claramente la intencion nacionalista de A. Alonso. Incluso la apoteosis amorosa con Gociana, vivida por Bernardo, tendrá fundamentalmente un enclave y consecuencia de nacionalismo español y de nacionalismo de Islandia.

> Por mostrar el amor que de continuo
> Os tuue, porque soys de aquel linaje
> Que del gotico mar a España vino,
> Y a quien el mundo hizo vassallaje,
> Os traxe aqui y os puse en tal camino,
> porque a vuestro valor no se haga ultraje,
> Para en los hechos altos y preclaros:

Que poneys en oluido, despertaros.(582)

Esto lo dice la buena Maga Briandea, tia de Gociana. Despues anuncia a Bernardo que tiene que marchar a ayudar a Carlomagno contra el moro. Lo cual altera y disgusta a su sobrina Gociana.

Despues boluiendo el rostro a la sobrina,
Que de la nueva ya estaua alterada,
Como a quien su triste alma le adeuina
Vn biuir para siempre lastimada,
Le dize, hija mia, pues determina
El cielo que se haga esta jornada,
contenta sed del fruto esclarecido
Que deste ayuntamiento es concebido.

Porque de vuestro vientre en tan buen punto
Saldra tal resplandor que alumbre a Islandia
Y estendera su nombre y fama junto
Quando su luz el sol por toda vanda.
El un reyno sera al otro conjunto:
Y con esto callar Apolo manda,
Porque el mesmo hazer quiere la guia:
Y assi es fuerça que parta al tercer dia.(583)

En este encantamiento no puede faltar el ingrediente de la profecia(584) y llega ahora de la mano de Briandea: Prediccion de la historia del siglo venidero.

Saliendo de la quadra, por la mano
Toma a los dos la magica prudente
Y con hablar afable y cortesano,
Al cauallero dixo alegremente.

---

(582) H.H.B., XII, fol. 65 rº, 1259.

(583) H.H.B., XII, fol. 65 rº, 1261 y 1262.

(584) La profecia en Agustín Alonso tiene clara dimensión nacionalista con matices de enclave genealogista de la Casa de Austria. Sin embargo, creo que no pueda decirse que el poema de A. Alonso sea un poema genealogista al estilo de Boiardo y Ariosto. El de Agustín Alonso es un poema nacionalista con rasgos genealogistas, que ensalza la monarquia española de la entonces reinante Casa de Austria.

Porque vuestra venida no sea en vano,
Antes con fruto claro y excelente,
Os quiero en esta sala mostrar cosas:
Al siglo por venir maravillosas.(585)

Aquella morada real la hizo el sabio Mago Nemosin. Hizo tres salas en un solo dia, con relieves y esculturas indicativas de la historia (XXII, 1270).

La tercera sala es la de la historia de España, cerrada, porque estaba reservada la entrada a Briandea, Gociana y Bernardo.

"La tercera ha cerrado el Nigromante,
A quien obedecian mas de una estrella,
Queriendo solo que esta y la otra puerta
Se reservasse a nuestro entrar abierta."(586)

Le sigue la exposición por extenso en el canto siguiente por deseo de Bernardo.

De las 117 octavas que integran el canto XIII, las 106 primeras son una extensa y prolija exposición genealógica de los Reyes de España, desde Adán hasta la Casa de Austria(587). Tal vez, Agustín Alonso dedica un espacio tan extenso a este aspecto porque estaba interesado en demostrar la genealogia bíblica de la Casa de Austria, para mayor consolidación de su poema nacionalista. En este caso el resultado literario es la

---

(585) H.H.B., XII, fol.65 rº, 1266.

(586) H.H.B., XII, 65 vº, 1271.

(587) Véase la nota anterior sobre la profecia en Agustín Alonso, nota 584.

antitesis de todo dinamismo estetico. Sin embargo, las once ultimas estrofas no tienen desperdicio.

> Las damas dexaremos en su assiento
> (La Maga dize) fuera competencia,
> Por lo que importa mas, y es que al momento
> Conviene que de aqui hagays ausencia.
> Y porque seria numero sin cuento
> Querer dezir de todas su excelencia,
> Esperen a su tiempo, y vos agora
> Seguidme, acompañando esta señora.(588)

El resto de las estrofas se centran en Bernardo, personaje nuclear del poema, y el atributo caballeresco del escudo de oro encantado queda enriquecido con los regalos que le hace Briandea: Un arnés resplandeciente, fabricado por Vulcano, que lo conducira siempre a la victoria y una espada que le da Briandea(589), pidiéndole que le entregue la que hasta entonces ha tenido Bernardo. Esta la arroja al fuego y queda convertida en humo. Ademas, Briandea hace una profecia a Bernardo:

---

(588) H.H.B., XIII, fol. 71 rº, 1383.

(589) De igual manera que Bernardo del Carpio va surgiendo en el poema como caballero perfectamente configurado en sus atributos internos y sociales (caballero innominado, incognita, vencedor de Guidón y poseedor del escudo de oro, superior a Reinaldo, a Marfisa, a Roldán,...), A. Alonso lo va configurando paralelamente como caballero por sus atributos externos: caballo (Bayardo, Frontino), escudo de oro, armadura mítica, espada. En el canto XVI madurará su metamorfosis de caballero con la adquisición del caballo de Rugero, Frontino, y el yelmo de oro de la fuente encantada. Esta madurez de Bernardo-caballero se consolidará definitivamente en los cantos XXII y XXIII. En el canto XXII rescata a Melisa del encantamiento y recupera la espada de Rugero, Balisarda. En el canto XXIII, consolidará su derecho sobre Frontino definitivamente, al vencer a Sacripante ante la flor y nata de la caballeria sarracena y cristiana.

El yelmo solo falta a la armadura,
Porque guardado os es y prometido:
Donde le cobrareys por tal ventura,
Que alcançareys triunfo esclarecido,
Tambien os doy espada, y la segura
Y rica vuestra en don y premio os pido.
(...)(590)

Esta profecia de Briandea se cumplira en el canto XVI, cuando Bernardo conquiste el yelmo de oro de la fuente encantada, y tendra continuidad en el canto XVIII, cuando Sofrosina haga una interpretacion del significado profetico de los relieves de la fuente. Lo expondre inmediatamente, por la vinculacion que tiene con esta profecia de Briandea.

Volviendo a las ultimas estrofas del canto XIII, vemos que Bernardo va quedando cada vez mas configurado como caballero mitico con su escudo encantado, su armadura de Vulcano, su espada encantada por Briandea y la profecia de la consecucion del yelmo de oro que le falta(591).

El encantamiento termina con la desaparicion de la oscuridad. Bernardo y Gociana se encuentran ante un gran castillo donde antes habia un jardin. Contemplan el

---

(590) H.H.B., XIV, fol. 71 vº, 1385.

(591) Queda analizado supra, A.-La Sintactica, apartado 1.1.-Las hazañas de armas de Bernardo.

castillo, una fuente que riega la pradera y ven llegar a su gente liberada ya del encantamiento(592).

El yelmo de oro y la fuente encantada: la interpretación profética de Sofrosina.

Bernardo que se halla assi aquexado
De aquestos dos tan poderosamente,
O de morir alli determiado,
O de llegar a donde vee la fuente,
Vn golpe como hombre ya indignado
A Reynaldos le tira tan furente,
Que partiendo el escudo, a parar vino
En el preciado yelmo de Mambrino.

(...)

De oro todo el y sostenido
En columnas de Marmol jaspeado,
En medio la qual fuente esta metido
Vn satyro que el braço tiene alçado.
Y el yelmo de oro en el que como vido
El termino cumplido a él asignado,
Tendiendo el largo braço el yelmo entrega
Al español, que a recebirlo llega.(593)

Después de las paces hechas por Sofrosina, todos se reúnen ante la fuente y contemplan aquella obra de arte.

Sofrosina les dice:

" ... Yo quiero

---

(592) Este final de canto XIII es semejante al comienzo del canto XII: es un eslabón de cierre de la aventura mágica en el palacio de Briandea identificado en el locus amoenus. En ambos pasajes encontramos los ingredientes fundamentales de este tópico del "paraje ameno". Paisaje hermoso con vegetación, prado, fuente o arroyo y otros posibles elementos. (Cfr. E. R. Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, I, ed. cit., págs. 280 y ss.)

(593) H.H.B., XVI, fol. 82 vº y 83 rº, 1606 y 1618.

Entendays lo que veys mas por entero."(594)

Entonces comienza la interpretacion profetica de lo esculpido en la fuente. Sofrosina, a lo largo de doce estrofas (1785-1796), habla de la bestia abominable del Protestantismo, que sera combatido por Carlos V y por su hijo Felipe II.

Todo este pasaje es un claro exponente del gusto por el simbolismo en el periodo del siglo de oro español, aspecto que podemos comprobar en Julian Gállego, Vision y simbolos de la pintura española del siglo de oro, Madrid, Aguilar, 1972.

> Por tornarlo al lugar de do ha salido
> Este monstruo y hazer que mas suene
> Por el mundo su nombre aborrescido,
> Y que todo sequaz padezca y pene,
> Sale aquel gran varon alli esculpido,
> Con su compaña fuerte, ved le viene
> armado de Diamante, y con la lança
> A darle muerte cruda se abolança.
>
> (...)
>
> Ved pues el circuito de la fuente
> De bultos tan al biuo debuxados:
> Los quales (porque mas no nos consiente
> El tiempo) quedara el ser relatados:
> Pontifices seran y juntamente
> Aura todos sanctissimos perlados,
> En compañia de muchos caualleros,
> Que à la bestia con armas seran fieros.(595)

Todo esto se cumplirá dentro de 700 años(596).

---

(594) H.H.B., XVIII, fol. 91 vº, 1784.

(595) H.H.B., XVIII, fol.92 rº, 1789 y 1796.

(596) Aqui se nos manifiesta Agustin Alonso como hombre intelectual y "gente de calidad" del siglo de oro. En estas estrofas encontramos simbolos, alegorias,

La estrofa 1785 del canto XVIII, antes transcrita parcialmente (Pág. 6), dice así:

> Sabed que estos bultos assi estraños,
> De labor tan perfecto y tan polido,
> Hechos de aquel saber, que en los engaños
> De la dueña del lago fue vencido,
> Vendran despues de setecientos años
> A nascer en el mundo: y su sentido
> Que agora esta entre todos como muerto,
> Entonces se vera mas descubierto.

Es un pasaje corto, pero muy representativo porque tiene todos los ingredientes típicos de los encantamientos y, en este caso, enriquecidos con uno más: Cumplimiento de la profecía de Briandea sobre la consecución del yelmo de oro por Bernardo(597).

1.-Encantamiento de una fuente que hay en Espira, hecha por el Mago Merlín.

2.-En ella se guarda un rico yelmo de oro para quien se lo merezca por su esfuerzo y valentía (XVI, 1581). Por

---

atributos, que, como la creación de motes y empresas que aparecen en otros pasajes del poema, son típicos del hombre intelectual de nuestros siglos XVI y XVII. (Cfr. Julián Gállego, op.cit., págs. 21 y ss.)

(597) En el caso de la profecía de Briandea se cierra el círculo profético por la inmediatez del cumplimiento del vaticinio de la Maga (canto XIII) sobre la consecución del yelmo de oro por Bernardo (canto XVI). Por otra parte, al identificar el yelmo de oro con el yelmo de Mambrino (H.H.B., XVI, estrofa 1606), se hace solidario de toda la tradición épica de Boiardo y Ariosto, con su carga de ironía inteligente escondida en el yelmo encantado de Mambrino, que sólo protege de la muerte cuando se lo merece la valentía del caballero que lo porta.

eso han llegado muchos caballeros dispuestos a romper el encantamiento (XVI, 1582)(598).

3.-La Maga, madre de Bravante y Antigon, fabrico el alto muro que rodea la fuente, para prision de los caballeros que intentan el desencantamiento y fracasan (XVI, 1586).

4.-Bernardo rompe el encantamiento.

-Se cumple la profecia de Briandea.

-Conquista el yelmo de oro.

-Libera a los cautivos.

-Sera el liberador de Carlomagno en algun gran menester(599).

---

(598) Es una de las misiones y objetivos que corresponden al caballero. Maxime Chevalier insiste en ello cuando habla de la configuracion de Bernardo al estilo de la caballeria bretona. (L'Arioste en Espagne..., ed. cit., pag. 126).

(599)
Esta alcanço por su sabiduria
Que quien cobrar aquel yelmo pudiesse,
A Carlos rey de Francia libraria
De algun gran menester en que se viesse:
En el qual esta hoy: y ella queria
Que en su socorro nadie interuiniesse,
Antes verle morir: y assi defiende
Lo que la Christiandad toda pretende.
(H.H.B., XVI, fol. 81 vº, 1586)

Aqui encontramos la reduplicacion de profecia sobre profecia. Sobre Bernardo, en quien se cumple la profecia de Briandea de conseguir el yelmo (canto XIII), recae la profecia vislumbrada por la maga, madre de Bravante, de ser el liberador de Carlomagno en un grave problema. Esta profecia se cumplira en el canto XIX, 1983-1986, cuando Bernardo del Carpio salva a Carlomagno del gigante Calisperc, de Radagaso y de Agrimarte, que lo tienen rodeado.

5.-Despues de la hazaña de Bernardo, Sofrosina hace la interpretacion de la profecia encerrada en la obra de arte de la fuente.

1.3.3.-LA CUEVA ENCANTADA DE LA FAMA EN EL ALCÁZAR DE SEGOVIA.

El último encantamiento vivido, contemplado y superado por Bernardo tiene lugar en España, en la cueva encantada de la Fama, en el Alcazar de Segovia. Es como un compendio sintetizador de las hazañas magicas y profecias anteriores. La Fama da a Bernardo el espaldarazo definitivo de supercaballero, por encima de todos los caballeros que han existido en la historia, simbolizados en "Los nueve de la fama", a los que Bernardo también supera(600). Y, aunque algún autor enfoca este pasaje como un desbordamiento exagerado del poema sobre la figura de Bernardo, A. Alonso no hace más que ser coherente con el objetivo de exaltación nacional de España y llevar a la cumbre de la fama al caballero español Bernardo(601). Si el Romanzo italiano a la manera de Boiardo y Ariosto es ya una realidad aceptada en España a finales del siglo XVI, ¿por qué criticar a A.

---

(600) Véase A.-La Sintáctica, 1.1.3.-Contra monstruos vistiglos y encantamientos. Nota 481 sobre los nueve de la fama, pág. 242.

(601) Cfr. Maxime Chevalier, op. cit., pág. 201.

Alonso que se deja conducir por lo maravilloso y fantastico en beneficio y defensa de su objetivo nacionalista?(602) El pasaje de la cueva encantada del Alcazar de Segovia, con el palacio de la Fama, y el pozo Airon, con el viejo del Olvido, es un precioso fragmento del poema que trasporta a un mundo absolutamente distinto de todos los vividos anteriormente cuando hemos acompañado a Bernardo. Es tan plastico y colorista que vemos el prado verde lleno de flores y alegria; percibimos la transparencia cristalina del palacio de la Fama; sentimos con Bernardo lo fuertes temblores del ultimo palacio, que intentan impedirle que siga adelante. Al viejo Olvido(603), en el brocal del pozo Airon, lo

---

(602) "...en España el romanzo ejercio una clara influencia en el desarrollo del poema narrativo de fines del s. XVI." (Frank Pierce, La poesia epica del Siglo de Oro, ed. cit., pag. 16). Aunque el romanzo y su falta de rigor historico tuvo sus impugnadores (Speroni y Minturno), tambien tuvo sus defensores (Cinthio y Pigna); y, despues de Boiardo y Ariosto, cultivadores del romanzo, adquiere carta de naturaleza definitiva. Lo confirma la preceptiva de Tasso, que tanta influencia tendra en España. "El epos puede combinar la variedad e incluso algo de la fantasia del Romanzo con la esencial unidad epica (hay que recordar que el padre de Tasso, Bernardo, escribio un romanzo, el Amadigi, y que Torquato vivio durante largo tiempo en la misma corte de Ariosto, en Ferrara); de hecho el romanzo puede tener las mismas proporciones que la epica sin rechazar su peculiar atractivo caballeresco." (Ibidem)

(603) Julián Gállego, cuando habla del simbolismo de la pintura española del siglo de oro, manifiesta un aspecto sobre la pintura de Velázquez, que es de plena aplicación a este caso del poema de A. Alonso y esta intimamente relacionada con la agudeza de ingenio literario. Se trata de la "Oposicion de contrarios". "...al mismo tiempo para todos y para pocos, con este afán de oposicion de

vemos encorvado, triste, empolvado y acartonado por la muerte. Cuando Bernardo sale y conversa de nuevo con Alcides, vivimos con el el placer del triunfo y la liberacion de la atmosfera de aquel mundo magico de la Fama, a nivel inferior, mas denso y agobiante. Es la creacion dentro de la creacion, mucho menos desbordante y distante que otros pasajes mas esotericos y fantasticos que encontramos en otros poemas epicos(604). Agustin Alonso no necesita transportar a Bernardo en hipogrifos ni conducirlo por espacios interplanetarios

---

contrarios que me parece uno de los mas tipicos caracteres de la mas alta cultura española: Todo o nada." (Vision y simbolos en la pintura española del siglo de Oro, ed. cit., pag. 325). Aqui A. Alonso asocia al alto palacio de la Fama el profundo pozo del Olvido: la vida de la fama y la muerte del olvido, en union opositiva de contrarios, tan medieval (recuerdense las Coplas de Jorge Manrique) como renacentista.

(604) Cuando Frank Pierce habla de la cantidad y calidad de las epopeyas del Siglo de Oro, dice asi: "De un total rayano en las doscientas obras (...), tal vez diez se mantengan a cierta altura poetica e incluso sean de gran calidad en algunos casos. Esta tremenda minoria en que se halla la epica aun digna de leerse no sorprendera al lector de la novelistica, el teatro o la lirica del Siglo de Oro, ni restara brio al estudio de esa masa ingente de poesia pedestre, masa que, si en general es poco compensatoria (para superfastidio del investigador que va solamente tras las grandes y raras joyas de la poesia), no obstante enriquecera el gusto y la experiencia de lectores de miras mas comprensivas y maduras, que asi estaran mas preparados para visitar el mas amplio campo que produjo las escasas obras realmente memorables. Cuanto mas se estudie y comprenda la lengua poetica del Siglo de Oro en sus mas nimios e incluso en sus mas desafortunados usos, mejor se apreciaran las obras maestras y mejor se vera el lugar que ocupan en su epoca y en nuestra estimacion." (La poesia epica del siglo de Oro, ed. cit., pag. 25)

para que contemple el pasado, presente y futuro de España o de Europa. Ahi, cerca del lector, con una sola hendidura en tierra, producida por la maza o por la espada, se abre un mundo fantástico, proximo y exuberante(605). Nadie lo contemplo antes porque nadie tuvo la fortaleza, esfuerzo y valentia que tiene su heroe Bernardo del Carpio, anclado en tierra, pero por encima de todo lo terreno; anclado en el amor a Gociana, pero con vuelo libre para defender la religion y a Carlomagno; anclado en el pasado de Gociana y viviendo el amor con Marfisa(606). Es un heroe perfecto que respeta una

---

(605) A. Alonso se caracteriza por la sencillez y simplicidad en el acceso al palacio encantado de la Fama. Con un solo golpe se abre un mundo fantastico. La tradicion sobre el "Palacio encantado de Toledo y la cueva de Hércules", tradición en la que probablemente se inspire Alonso, nos presenta un palacio con una entrada complicadisima. De entre las muchas cronicas escritas sobre este palacio de Toledo, la que mas se parece a la de Alonso es la Crónica Sarracina o del Rey Rodrigo, compuesta a mediados del s. XV. Pero todas ellas coinciden en una acumulación de obstaculos para la entrada al palacio. Asi, la Cronica de El Ahadith al-imàna, de principios del XII, dice asi: "Tenia aquel palacio veinticuatro cerraduras puestas por los reyes que gobernaron el Alandalus, cada uno imitando a su vez la conducta de su antecesor." La Cronica Sarracina dice: "E fue luego a las puertas e mando abrir todos los candados, e esto con grand trabajo, que tantas eran las llaves e los candados que esto vos seria muy grave de creer si lo non viesedes;..." (Fernado Ruiz de la Puerta, La cueva de Hercules y el palacio encantado de Toledo, Madrid, Editora Nacional, 1977, pags.20-31).

(606) "La imagen del caballero casto y fiel -el caballero ideal- que se ha referido siempre a los libros de caballerias es exagerada. El caballero generalmente realiza carnalmente sus amores antes de la boda." (Jose Amezcua, Libros de caballerias hispanicos, Madrid, ediciones Alcala, 1973, pag. 19). Igualmente Denis de

jerarquia de valores, pero vive siempre el contexto de su circunstancia. Son actitudes filosoficas que se adelantan a determinadas formulaciones varios siglos despues de aquel en el que escribio Agustin Alonso.

Bernardo sigue pensando en volver a Islandia, con Gociana y el hijo de ambos.

> Pero con prosupuesto de que auiendo
> Dado una vista al reino de Castilla
> Yra a buscar el bien por quien muriendo
> Biue, si viuir es en tal manzilla.
> Y su viaje prospero siguiendo
> ...(607)

Bernardo viene de Italia, y Agustin Alonso aprovecha para darle un paseo por la geografia española hata llegar a Segovia, de alta torre y hondo foso, y es tratado como hijo de rey.

Bernardo pregunta al alcaide que habia digno de fama. Quiere cotejar la Fama(608) de unos y otros reinos.

> Despues de descansar el valeroso
> Bernardo, pregunto que es lo que auia
> Digno de fama o nombre glorioso
> En la ciudad que tanto florecia.
> Porque como ha corrido el anchuroso

---

Rougemont y otros autores como Otis H. Green coinciden en que la moral del caballero se oponia a la moral eclesial. "La cortesia no solamente no debia nada a la iglesia, sino que se oponia a su moral." (Denis de Rougemont, El amor y Occidente, Ed. Kairós, 1973, pag. 250)

(607) H.H.B., XXVIII, fol. 149 rº, 2926.

(608) La fama es uno de los elementos motivadores mas fuertes de la actuación del caballero. Jose Amezcua a proposito del libro de Mª Rosa Lida de Malkiel, La idea de la fama en la Edad Media Castellana, cit., dice: "La fama es, mas que el amor, uno de los motores que echan a andar al caballero." (Op. cit., pág. 82)

Reyno de Francia, Islandia, con Vngria,
Holgaua cotejar, como o en quanta
Fama, el reyno de otro se adelanta.(609)

La asociacion con España es inevitable para hacer patente el nacionalismo del poema. Por eso, para exaltar el nombre de la ilustre España, tiene que hacer vivir a Bernardo una aventura memorable y superior a todas las vividas y halladas en paises extranjeros. De aqui la cueva encantada de la Fama y la victoria heroica de Bernardo sobre los nueve de la fama. El alcaide explica que Hercules labro alli la cueva inexpugnable, que guarda un gran tesoro cerrado a todo el mundo(610).

Y por satisfazer mas el desseo
Con que vuestra grandeza assi me lleva,
Sabed tambien que aquel que mato a Anteo
Labro assi mesmo aqui una fuerte cueua,
Terrible al parecer, y a donde creo,
Segun que de mis padres tengo nueua,
Que esta dentro guardado un gran tesoro,
cerrado assi al Christiano como al moro.

Y esto con tal manera de tormento,
Que no hay hombre viviente que se alabe
De auer tenido a entrar tal ardimiento:
Y asi lo que alla passa no se sabe.
Porque a prouar el duro encantamento
Una estatua feroz tiene la llaue,
Que defiende la puerta y no consiente
Por ella entrar ninguna mortal gente.(611)

---

(609) H.H.B., XXVIII, fol. 150 rº, 2933.

(610) El calco del "Palacio encantado de Toledo y la cueva de Hercules", trasladado por A. Alonso al alcazar de Segovia es bastante claro. En ambos el fundador de la cueva es Hércules y en ambos se habla de un misterioso y encerrado tesoro. (Vid. Fernando Ruiz de la Torre, op. cit., pags. 17-84).

(611) H.H.B., XXVII, fol. 150 rº, 2935 y 2936.

Las condiciones para emprender la aventura se dan en Bernardo: Quien pretenda la entrada "De la sangre real cumple que sea" (XXVIII, 2937). Bernardo deja la conversacion con el viejo y se lanza a la aventura.

"Pues entrar en la prueua tambien puede.
Por la sangre real de que procede."(612)

Agustin Alonso configura al personaje Bernardo mas por lo que escucha que por lo que habla; y mas por lo que hace que por lo que escucha y habla.

Mientras el cauallero descansaua
Al pie del arbol con su alegre gente,
E el escudo bello contemplaua.
(...)
La dama que aduertida dello estaua
(...)
Procuraua platicando entretenerle.(613)

Todo esto da al protagonista un caracter de actor dramatico, de "agonista" activo en el escenario del anchuroso mundo. Bernardo lucha mas que nadie, lucha por encima de todos.

Se lanza hacia la entrada de la cueva, pero queda desconcertado por el ataque del monstruo que la guarda. En la lucha con el vestiglo, este yerra el golpe, que pega en tierra y su maza abre el suelo. Ambos caen abajo, donde Bernardo contempla "cosas de alta memoria" (XXVII, 2945). Y aqui comienza Bernardo la lucha y victoria con los denominados nueve de la fama, hasta llegar al ultimo

---

(612) H.H.B., XXVIII, fol. 150 rº, 2938.

(613) H.H.B., VI, fol 27 vº, 526.

palacio galano de cristal o de hielo o de esmeralda o de diamante (XXIX, 2979). El Tebano Alcides(614) guarda la entrada del palacio y lucha contra Bernardo. Piensa matar a Bernardo como mato a Anteo, pero Alcides recibe un golpe de Bernardo que lo arroja al suelo. Alcides pide ayuda a todos sus guerreros. Bernardo lucha contra todos, aunque ya no espera mas que la muerte cuando se oye una suave musica y aparece sobre nube perfumada la Fama Inmortal(615). Todos los guerreros deponen sus armas y se arrodillan ante ella (XXIX, 3000 y 3001).

La Fama le otorga a Bernardo el primer puesto en aquella casa. Lo condecora con inmortal corona, como

---

(614) A. Alonso tiene amplios conocimientos mitologicos y usa indistintamente los nombres de Hercules, Heracles y Alcides, nombre este menos frecuente, pero que goza de las preferencias de Alonso, ya que a Hércules lo designa asi desde el Canto I:

"Ni el inuenzible Alcides, brauo y fuerte,
Tanta gloria alcanço del fiero Anteo,
Quanta de auer vencido a aquel pagano,
Al gran Ruger le da el sangriento llano."
(H.H.B., I, fol. 1 rº, 4, 1º-4º)

Se esta refiriendo A. Alonso a la victoria alcanzada por Rugero sobre el gigante y forzudo Rodamonte.

(615) Se ha comentado por muchos autores el prosaismo de ciertas obras de poesia heroica, quizas inducidos por la condena de Cervantes por boca del cura en el famoso escrutinio de la biblioteca de D. Quijote y en algun otro pasaje. Quizas sean alusiones poco reflexivas. En el poema de Alonso, encontramos pasajes de autentico lirismo, una de cuyas pinceladas magicas se halla aqui, con la aparicion pletorica de la triunfal Fama. Y no es el unico logro lirico, ni mucho menos. Abundan estos pasajes liricos a lo largo de toda la obra. Y tengo que añadir que, en un poema épico de tal extensión, 27.848 versos, bien habremos de aceptar la existencia de pasajes que no están identificados con el objetivo de los poemas liricos.

merito a su esfuerzo, y queda asi incluido como el numero uno de los nueve de la fama.

> ... Yo la Fama alta y triunfante,
> Corona os pongo de inmortal renombre,
> Con el alto blason de este mi nombre.
>
> Quiero y mando assimesmo, que tenido
> Seays por todo el orbe de la tierra
> Por cauallero mio, pues que deuido
> Os es por el valor que en vos se encierra
> (...)(616)

La Fama le ordena a Hercules, fundador de la cueva, le muestre a Bernardo el tesoro, cerrado para todos y solo abierto por Alcides, que guarda la llave. Asi como en el encantamiento de Briandea, en el canto XIII, la Maga declara el linaje de los reyes de España, desde Adan. Aqui se hace un recorrido general desde los reyes Godos españoles(617). El guia se detendra especialmente en los reyes que todavia no han reinado y la Fama ha esculpido.

> Mas por no deternerme y porque entiendo
> Que la natura en ti tal gloria parte,
> Que siempre esta a tu animo instruyendo,
> Y desto ha de caberte mucha parte,
> No quiero del principio yr repartiendo,
> Ni las vidas de aquestos recontarte.
> Mas de solos aquellos que no han sido

---

(616) H.H.B., XXIX, fol. 153 vº, 3005 y 3006.

(617) Ya hemos dicho que A. Alonso no se propone hacer un poema genealogista como antes Boiardo, Ariosto, Nicolas Espinosa y despues Luis Barahona de Soto. Su objetivo es el de un poema nacionalista, a cuyo servicio están los largos pasajes genealógicos que aparecen en el libro (Cantos VI, XXII y XXIX), siempre referidos a la dinastia de los Austria, reinante en España. (Cfr. Esther Lacadena Calero, Nacionalismo y alegoria..., ed. cit., pags. 137 y 140).

( ) por tu honor la Fama aqui ha esculpido.(618)

Nos encontramos la dimension profetica asociada al encantamiento, donde los limites espaciotemporales desaparecen y se contempla simultaneamente el presente, pasado y futuro.

Como en todas estas genealogias del poema, se hace especial mencion de la Casa de Austria, sobre todo de Felipe II, reinante en el momento en que Agustin Alonso escribe su obra(619). Los elogios que tributa a Carlos I, Felipe II y a las damas de la Casa de Austria son rayanos en una patente adulacion, al estilo de la epoca.

Bernardo no puede quedarse alli eternamente. Tiene que partir y sale fuera con Alcides. A la izquierda se encuentra con el simbolo antitetico de la Fama: el pozo Airon, que guarda el olvido de los malos. En el brocal, esta sentado el anciano y tenebroso Olvido, tocado por la muerte. La fama y el olvido son la antonimia perteneciente al mismo paradigma. Agustin Alonso los asocia para cerrar el ciclo semantico.

Ya de noche, se despiden Alcides y Bernardo. Este sigue el camino por donde ha entrado sin que ya encuentre

---

(618) H.H.B., XXIX, fol. 154 rº, 30-2.

(619) Todos los permisos de edicion y precio, segun la legislacion vigente en la epoca (Cfr. Jaime Moll, "Problemas bibliograficos del libro del Siglo de Oro", BRAE, LIX, CCXVI, 1979), le son concedidos a A. Alonso por Felipe II y su administracion. (Cfr. Licencias en H.H.B., Preliminares A1 vº, A2 rº y vº)

ningun obstaculo. El alcaide castellano lo espera y escucha lo que le cuenta Bernardo del tesoro y de los reyes que tendra España, para que en adelante se cuente una nueva historia de la cueva encantada, gracias al esfuerzo heroico de Bernardo(620).

## 2.-LAS SECUENCIAS TERNARIAS DEL POEMA: LOS MÓDULOS TERNARIOS.

A medida que profundizamos en el análisis del poema, nos damos cuenta de la presencia de unos modulos numéricos predominantes en el libro a la hora de una cuantificacion o de una estructuracion de secuencias. Hay unos modulos numericos que parecen ejercer una influencia magica positiva en A. Alonso. Son, sobre todo, el numero tres y sus multiplos el seis y el doce. Sin embargo, hay otros que parece identificarlos con aspectos mas

---

(620) Alguna vinculación debia de tener A. Alonso con la ciudad de Segovia, ya que localiza la leyenda de la cueva de Hércules en esta ciudad en lugar de localizarla en Toledo, donde se acrisola la legendaria "cueva de Hercules y el palacio encantado" (Cfr. Fernando Ruiz de la Puerta, La cueva de Hércules y El palacio encantado de Toledo, ed. cit.). Dados los escasisimos datos biográficos que poseemos del autor, resulta imposible atinar con el factor causal que sospechamos.

peyorativos, o por no mencionarlos, o por asociarlos con aquello que se rechaza o con el enemigo que hay que vencer y derrotar. Por ejemplo, el numero cuatro y su multiplo el numero ocho(621). El numero ocho lo aplica a la estructuracion del ejercito moro contra los cristianos en la batalla de Paris(622). El numero cuatro lo aplica a la organizacion del ejercito frances contra los españoles en la batalla de Roncesvalles(623). En contraposicion, el seis lo aplica a la estrategia estructural del ejercito cristiano, en Paris(624). Y el tres, a la organizacion

---

(621) Todo esto será analizado mas detalladamente infra, B.-La Semantica, 2.3.-El simbolismo numérico.

(622)
El hijo de Gradaso, de su gente
Ordenar ocho hazes delibera:
Para poder romper mas facilmente
Al Christiano caudillo que lo espera.
(...)
(H.H.B., XIX, fol. 94 rº,, 1831).

(623)
En este medio el Senador Romano,
Como al campo de España sobreuino,
(...)
Y puesto en la vanguarda su estandarte,
Su gente en quatro hazes la reparte.
(H.H.B., XXXI, fol. 169 vº, 3317).

(624)
El magnanimo hijo de Pipino,
(...)
Su gente auiendo echado fuera,
Las hazes ordeno de esta manera.

Hizo seys partes dellas, y al famoso
Astolfo duque la primera entrega,
(...)
(H.H.B., XIX, fol. 94 vº, 1840 y 41).

del ejercito español, dirigido por Bernardo, en Roncesvalles(625).

Los modulos ternarios tienen una influencia tal en la estructura de la obra que se puede establecer una estructura dialectica, con sus tres planos, en la estructura interna de la obra; una estructura simetrica, con dos hemisferios y un ecuador, eje de simetria de la obra, en su estructura externa, por cantos. Ademas, en cada hemisferio de la estructura externa, podemos ver repetida la misma estructura simetrica que se da en el todo de la estructura externa, con sus tres partes, en distribucion de simetria.

Si analizamos la estructura interna o de contenidos, podemos establecer tres planos dialecticos(626),

---

(625) Tres esquadrones solos el guerrero
Haze para enuestir con Carlomagno:
Dio al valiente Bermudez el primero,
El segundo à don Nuño puso en mano.
Al casto rey le reseruo el tercero,
(...)
(H.H.B., XXXi, fol. 169 vº, 3304).

(626) Leo Pollman, en su libro ya citado La epica en las literaturas romanticas, al explicar sus conceptos de "horizontal" y "vertical", como metodologia clave de su obra, menciona a Jean Paul Sartre como pensador que defiende la relación de unas fuerzas internas en la obra literaria: "Porque creemos que aqui existe efectivamente una relación. Si Jean Paul Sartre ha podido afirmar: 'Une technique romanesque renvoie toujours à la metaphysique du romancier', vale lo mismo del poeta epico y esperamos que "horizontal y vertical" nos permita acercarnos a conocer esta conexión hasta ahora más bien adivinada o intuitivamente comprendida." (Ed. cit. pág. 18).
De igual manera, espero que las relacioanes dialécticas que yo observo en la obra de A. alonso sirvan para acercarnos más al poema y conocer mejor sus

equiparables respectivamente a la tesis (plano cristiano), a la antítesis (plano pagano) y a la síntesis (plano resultante).

Si partimos de la estructura externa de los treinta y dos cantos, podemos establecer una estructura simétrica (con incidencia en la estructura interna): Dos partes o hemisferios simétricos y un eje de simetría o ecuador de transición central.

Los módulos ternarios o ley del número tres es un aspecto que destaca en toda la estructura de la obra: se captan, a lo largo de todo el poema, ritmos ternarios frecuentes; como si el número tres encerrara una magia que subyuga a Agustín Alonso o que este pretende constantemente en su obra(627), por el simbolismo que

---

conexiones internas.

(627) "En la literatura sapiencial del antiguo Testamento son frecuentes las 'sentencias numéricas' que comienzan más o menos de este modo: 'Tres cosas hay que nunca se hartan; aun cuando la cuarta nunca dice: Basta' (Proverbios, XXX, 15). (...) La fuente de estas sentencias debe ser la poesía y la sabiduría populares. El contar, el recontar, el enumerar son recursos que ayudan a orientar el pensamiento. Hermann Usener dice de la sofística...:

> El naciente sistematismo se afanó sobre todo por equilibrar la inexperiencia del pensamiento con una severa regularidad de la construcción; el número 3 le facilitó la tarea." (Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, ed. cit., pág. 713).

Este mismo autor (E. R. Curtius), a partir del Antiguo Testamento, Libro de la Sabiduría de Salomón, XI, 21: Omnia in mensura et número et pondere disposuisti, comenta:

"¡La disposición de Dios es aritmética! Entonces, ¿no podía el escritor guiarse también por los números al

encierra o por la dimension de equilibrio estetico que conlleva. Todo esto se ira confirmando a medida que se vaya haciendo el analisis de la obra(628).

Los modulos ternarios se constituyen en bases metaestructurales, que se dan en los elementos de estructura primaria y se repiten, en general, en la intraestructura de los elementos que suceden. Y naturalmente, todo esto trato de analizarlo con la prudencia y flexibilidad que caracteriza siempre a las ciencias humanisticas.

## 2.1.-LAS SECUENCIAS DE LA ESTRUCTURA DIALÉCTICA

Atendiendo a la estructura interna o de contenidos, podemos establecer en el poema tres secuencias o modulos; y entre ellos podemos distinguir una sintactica relacional.

---

estructurar su obra?" (Ibidem, pags. 703-705)

(628) La ley del numero tres o ley de los modulos ternarios la analizan, aplicada a la estructura narrativa del Lazarillo, Fernando Lázaro Carreter y Victor Garcia de la Concha. El primero, en 'Lazarillo de Tormes' en la picaresca, Construccion y sentido del 'Lazarillo de Tormes', Barcelona, Ariel, 1972, pags. 61-192. Victor Garcia de la Concha lo estudia en Nueva lectura del 'Lazarillo', Madrid, Ed. Castalia, Coleccion Literatura y Sociedad, 1981, pags. 93-134. Victor Garcia de la Concha alude aqui a Axel Olrik como analista de esta ley en su estudio "Epic Laws of Folk Narrative", en The study of Folklore, de quien cita textualmente: "...the repetition is olmost always tied to the number three." (pag. 94). Igualmente Lázaro Carreter alude ampliamente a Axel Olrik, pag. 95.

TRES MÓDULOS (Dialectica):

1º.- Tesis: Módulo cristiano, con sus tres nucleos o funciones cardinales.

1.-Hazañas belicas de Carlomagno y del ejercito cristiano.

2.-Hazañas caballerescas de los caballeros cristianos.

3.-Hazañas miticas del hispano Bernardo del Carpio.

2.-Antitesis: Modulo pagano, con sus tres nucleos o funciones cardinales.

1.-Hazañas belicas de Radagaso y del ejercito moro.

2.-Hazañas caballerescas de los caballeros moros.

3.-Hazañas magicas de encantamientos, jayanes, magos y vestiglos.

3º.-Sintesis: Módulo resultante, con tres nucleos o funciones cardinales.

1.-Carlomagno y los cristianos triunfan sobre Radagaso y el paganismo.

2.-Los caballeros cristianos aventajan a los paganos.

3.-Bernardo del Carpio triunfa sobre los encantamientos; y el ejército español (España)

y Bernardo triunfan sobre el ejército frances (Francia) y sobre Roldan.

## 2.2.-LAS SECUENCIAS DE LA ESTRUCTRURA SIMÉTRICA

Atendiendo a la estructura externa e interna por distribucion de los treinta y dos cantos, podemos establecer una simetria trimodular. Es una estructura axial, cuyo eje de simetria se situa entre los cantos XVI y XVII.

1.-Primer hemisferio: Ocupa los 15 primeros cantos.

A) Rugero triunfa sobre Rodamonte y se celebra la victoria en la corte de Carlomagno.

B) Radagaso prepara el ejército moro para atacar al ejército cristiano de Carlomagno.

C) Se declara la guerra en Paris.

2.-Ecuador de transición, eje de simetria: Ocupa dos cantos: el XVI y el XVII.

Canto XVI: Los caballeros cristianos en discordia hacen la paz y, unidos, van a Paris a reforzar el ejército cristiano de Carlomagno, contra los moros.

Canto XVII: Los caballeros moros en discordia hacen la paz y, unidos, van a Paris a reforzar el ejército moro de Radagaso, contra los cristianos.

3.-Segundo hemisferio: Ocupa los quince ultimos cantos.

C) Se hace la guerra en Paris enfrentandose los ejercitos moro y cristiano y los caballeros moros y cristianos.

B) Carlomagno triunfa sobre el Islam y sobre Radagaso.

A) Bernardo triunfa sobre Roldán..., con estructura abierta para la celebracion de la victoria en la corte de Alfonso el Casto.

Si hacemos un pliegue por el plano ideal localizado entre los cantos XVI y XVII, se convierte en un ecuador, eje de simetria, que nos demuestra la proporcionalidad entre los dos hemisferios ( 15 cantos cada uno). Este pliegue hace coincidir el primer elemento del primer hemisferio con el tercer elemento del segundo hemisferio. Los dos segundos elementos se superponen; y el tercer elemento del primer hemisferio estaria en consonancia con el primer elemento del segundo hemisferio. Las dos partes del ecuador de transicion quedarian identificadas en superposición, referidas cada una al campo cristiano y al campo moro respectivamente.

La proporcion cuantitativa quedaria asi:

Primer hemisferio: 1659 estrofas, 13.272 vv.

Segundo hemisferio: 1822 estrofas, 14.576 vv.

## SECUENCIAS DE LA ESTRUCTURA SIMÉTRICA
## SIMETRÍA TRIMODULAR
## XXXII CANTOS

**PRIMER HEMISFERIO**
15 primeros cantos

A.-Rugero triunfa sobre Rodamonte y celebración de esta victoria en la corte de Carlo Magno.

B.-Radagaso prepara el ejército islamico para atacar al ejercito cristiano de Carlomagno.

C.-El ejercito de Radagaso declara la guerra en Paris al ejército cristiano de Carlomagno.

**ECUADOR DE TRANSICIÓN**
Dos cantos centrales

CANTO XVI: Los caballeros cristianos en discordia hacen la paz y van a Paris a ayudar a Carlomagno.

CANTO XVII: Los caballeros paganos en discordia hacen la paz y van a Paris a ayudar a Radagaso.

Dos cantos centrales
**ECUADOR DE TRANSICIÓN**

C.-El ejercito de Carlomagno entabla la guerra en Paris contra el ejercito moro de Radagaso.

B.-Carlomagno triunfa con su ejército cristiano sobre el ejército de Radagoso.

A.-Bernardo triunfa sobre Roldán en Roncesvalles, con estructura abierta para la celebración de esta victoria en la corte de Alfonso el Casto.

15 últimos cantos
**SEGUNDO HEMISFERIO**

2.3.-LAS SECUENCIAS TERNARIAS COMO METAESTRUCTURA SIMÉTRICA.

Ya ha quedado expuesta la estructua simetrica externa de los 32 cantos. Pero, a su vez, en cada uno de los hemisferios simetricos, encontramos la misma estructura simetrica de dos hemisferios integrados por siete cantos con un ecuador axial, integrado por un solo canto, de tal manera que la estructura final quedará así: 15 - 2 - 15.

Y cada hemisferio tiene una estructura de 7 - 1 - 7, equivalente a la estructura simetrica de todo el canto:

1.-PRIMER HEMISFERIO: 15 cantos primeros, que se subestructuran así:

1º.-Subhemisferio: siete cantos primeros:

-Programacion de la guerra por Radagaso.

-Presentación de Bernardo.

2º.-Ecuador: canto VIII de transicion:

-Radagaso y Marsilio hablan del negocio de la guerra.

3º.-Subhemisferio: siete cantos, del IX al XV:

-Programación de la guerra por Carlomagno.

-Consagración de Bernardo.

2.-ECUADOR AXIAL: Dos cantos centrales: XVI y XVII.

3.-SEGUNDO HEMISFERIO: 15 cantos ultimos:

1º.-Subhemisferio: siete cantos, del XVIII al XXIV:

-Realización de la guerra, con triunfo del cristianismo.

-Exaltacion de Bernardo.

2º.-Ecuador: Canto XXV, de transicion:

-Marsilio se retira con el ejercito moro.

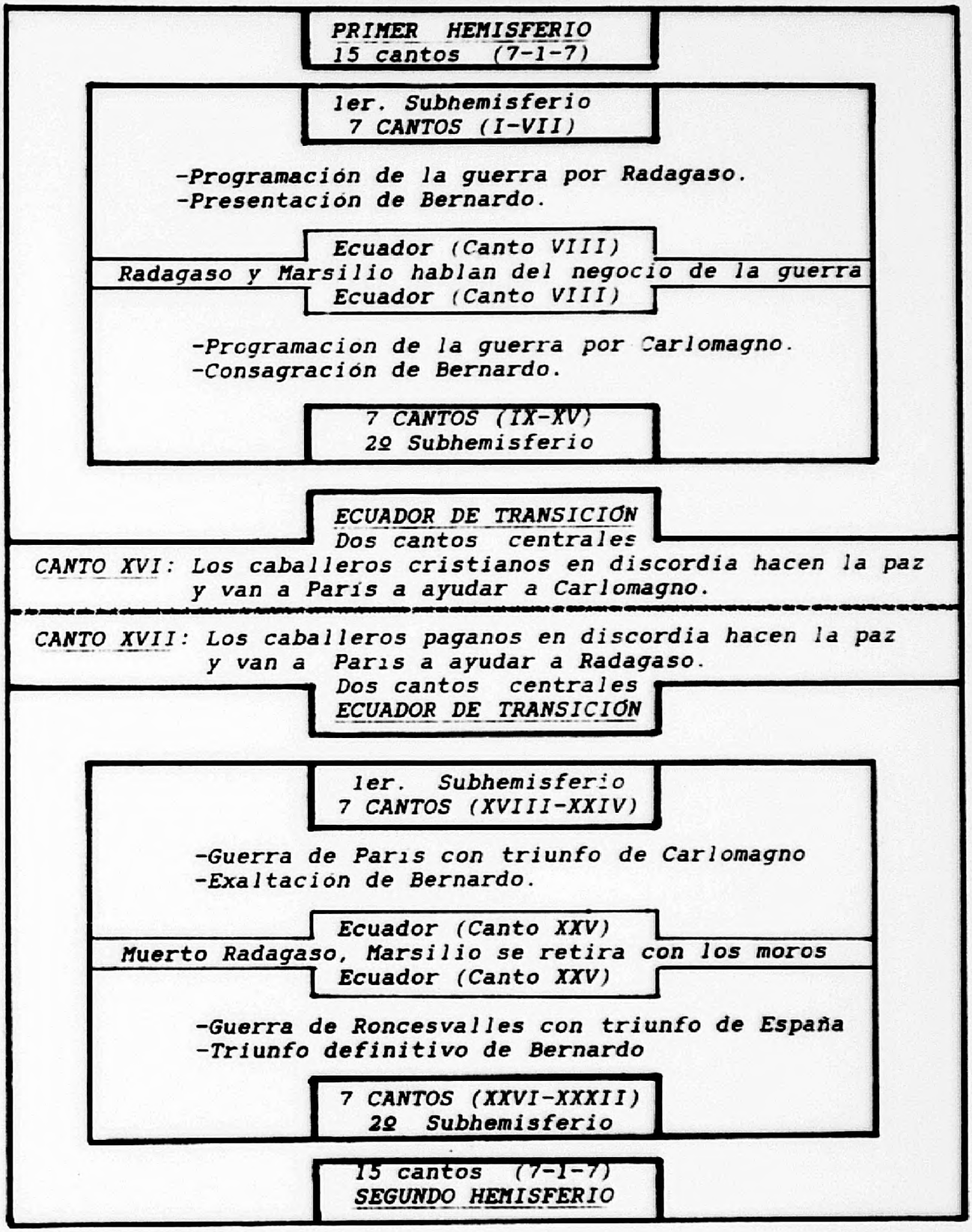
3º.-Subhemisferio: siete cantos, del XXVI al XXXII:

-Realizacion de la guerra con triunfo de España.

-Triunfo definitivo de Bernardo.

En cada uno de los hemisferios y en el ecuador de transicion, se localiza la metaestructura de la simetria primaria aplicada a toda la obra.

**METAESTRUCTURA SIMÉTRICA**
**SIMETRÍA TRIMODULAR**
**XXXII CANTOS**



## 3.-LAS SECUENCIAS AMOROSAS DEL POEMA

El amor en este libro es fundamentalmente una fuerza tematica o motivacion para la accion. Tiene distintos modos de tratamiento.

Tratamiento explicito: el amor entre caballero y dama, amor a la dama(629).

Tratamiento implicito: el amor a la religion y el amor a la nacion.

El amor a la dama es emotividad y setimiento, y frecuentemente aparece personificado en el amorcillo que hiere con sus dardos el corazon de los amantes.

El amor a la nacion (nacionalismo) es motivacion constante e identificacion con el personaje(630).

En los tres casos es una fuerza tematica motivadora.

---

(629) "En el noble Boucicaut, el tipo literario de caballero ejemplar, es el fondo romantico del ideal caballeresco tan fuerte aun como el que mas. El amor -dice- es quien con mas fuerza hace brotar en los corazones juveniles el entusiasmo por las nobles luchas caballerescas." (Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pag. 111)

(630) Bernardo y España abren y cierran el poema de A.Alonso, que dice expresamente en su primera estrofa programatica que canta a Bernardo, defensor de España contra el frances y contra el moro. (Véase H.H.B., I, fol. 1 rº, 1)

Vamos a tratar en primer lugar el amor mas reiterado y aludido de forma explicita en el poema: el amor a la dama.

3.1.-El amor a la dama.

El amor a la dama es el amor entre dama y caballero.

En nuestro poema tiene un tratamiento concreto y explicito. O bien doctrinal, en los exordios, o bien pragmatico, en el desarrollo narrativo.

La exposicion doctrinal sobre el amor la encontramos formulada en los exordios morales de tres cantos: XII, XV y XXVI.

En el exordio del canto XII se nos dice que el amor es el mas fiero enemigo del guerrero. El amor es el furor de un niño armado y ciego.

> Quien no sabe de amor, entre en el fuego
> (si le parece) un poco, antes que muera:
> Porque el furor de un niño armado y ciego
> Jamas se entendera de otra manera:
> Que no es como de burlas aquel juego,
> Pues acomete al alma, de manera
> Que no se vio jamas fuerte guerrero
> Contra enemigo suyo ser mas fiero.
>
> Ninguno se confie en esforçado
> Que en fin á su pesar sera sujeto:
> Ora qual nieue fria se halle elado,
> Ora por todo estremo sea discreto.
> Pero como negocio averiguado
> Mejor es no tratar de tal sugeto,
> Boluiendonos a ver de mas espacio
> Si se siente ruido en el palacio.(631)

(631) H.H.B., XII, fol. 62 rº, 1205 y 1206.

El amor lo enfoca A. Alonso como un enemigo muy sutil, que acomete al alma fieramente. Este exordio de dos estrofas viene condicionado por lo que leemos en el canto anterior: Bernardo y Gociana han estado centrados, hasta que se han conocido, en lo que era el objetivo de sus vidas. Bernardo, en sus luchas caballerescas; y Gociana, en el gobierno de su reino. Pero, despues de que Bernardo ha derrotado y muerto a Polidoro y se ha conocido con Gociana, han sido heridos los dos por el dardo de Venus.

Si de tanta beldad fue conuencido
El coraçon del moço fuerte y duro,
Si pudo ser triunfante el cruel Cupido
Estando en tal lugar, y tan seguro,
Bien se dexa entender, pues combatido
Le fue tan brauamente el alto muro:
Y assi dio muestra luego en el semblante
De siervo fiel y verdadero amante.(632)

Bernardo, al contemplar la belleza perfecta y cautivadora de Gociana, siente la hoguera amorosa en su pecho. Y de igual manera, brota el fuego amoroso en el corazón de Gociana.

Pero no imagineys que en igual grado
No llegasse a la Reyna venturosa
Amor, dentro en el pecho delicado,
Con saeta dorada y amorosa.
Que por mill partes fundamento ha hallado
Para lançar su flecha ponçoñosa,
Y herir de llaga tan esquiva,
que del nuevo amador la haga cautiua.(633)

---

(632) H.H.B., XI, fol. 61 rº, 1184.

(633) H.H.B., XI, fol. 61 rº, 1185.

Y para que haya equilibrio con la Belleza de Gociana, gran motivación del amor de Bernardo, A. Alonso especifica los motivos del enamoramiento de Gociana: no sólo el amor y valentía del guerrero, sino también su belleza y hermosura de mancebo agraciado.

> "No tanto...
> del estraño valor que ya ha visto ella
> (...)
> Quanto de la hermosura estraña y bella
> Del mancebo agraciado y su semblante,"(634)

En este amor hay algo mágico porque ya le había sido profetizado a Gociana por una tía suya, la buena maga Briandea.

> "Que un cauallero estraño alli vendria
> De las ultimas partes de Occidente,
> Que librandole el reyno quedaria
> Cautivo en su prision..."(635)

La intensidad de amor crece cuando el caballero se desnuda de las armas y se viste de terciopelo bordado.

> "La Reyna à todo estar quiere delante:
> Que solo en contemplarle es su consuelo."(636)

> "Que toda ella era amor, toda terneça."(637)

Para Bernardo,

> "El mas dulce reposo que a mi estado
> conuiene, es contemplar vuestra figura."(638)

---

(634) H.H.B., XI, fol. 61 rº, 1186.

(635) H.H.B., XI, fol. 61 rº, 1187.

(636) H.H.B., XI, fol. 61 vº, 1188.

(637) H.H.B., XI, fol. 61 vº, 1191.

(638) H.H.B., XI, fol. 61 vº, 1193.

Bernardo vino a socorrer a Islandia y es ahora él quien necesita socorro porque está preso en la tiranía del amor (XI,1196). Es la conjunctio oppositorum, la dialéctica que todo lo inunda y que tan bien formula Denis de Rougemont(639).

Igualmente Gociana lucha entre el pensamiento y el deseo.

El amor la pone en confusión y "La noche dos mill años se la ha hecho" (XI, 1201).

Despues de exponer estos efectos del amor entre la dama y el caballero, es cuando el narrador hace su exposición doctrinal sobre el amor, en el exordio.

La magia de este amor profetizado en el pasado va a obtener su actualización mágica porque Gociana dispone ir a una morada apartada de la tierra donde hay un jardín, hecho por las artes mágicas de su tía Briandea.

Conclusión: Agustín Alonso convierte esta narración en exordio del canto XII:

---

(639) "Eros, nuestro Deseo, sólo exalta nuestros deseos para scrificarlos. El cumplimiento del Amor niega todo amor terrestre. Y su felicidad niega toda felicidad terrestre. Considerado desde el punto de vista de la vida, un Amor tal no podría ser más que una desgracia total." (Denis de Rougemont, op. cit., pág. 67)

Quien no sepa de amor comprobará que es un tirano, el peor enemigo del guerrero(640); del que nadie se libera.

En el exordio del canto XV se nos va a identificar el amor con la muerte siguiendo toda la tradición medieval(641), "Pues una cosa son amor y muerte" (XV, fol. 76 rº, 1477). Pero antes nos ha dicho que si triste es partir de la presencia del amado, es más insufrible si la muerte arrebata la vida (XV, Exordio).

El condicionamiento contextual para esta apreciación doctrinal sobre el amor radica en un doble hecho:

Rugero parte de Bulgaria y Bradamante queda triste.

Rugero muere a traición antes de llegar a París para ayudar a Carlomagno.

> Entrañable dolor, graue tormento,
> Aunque se diese un pecho de Diamante,
> Es el partir un coraçon contento
> De la dulce presencia de su amante.
> pero es mas insufrible sentimiento
> Si la rauiosa muerte en un instante
> por desgracia o traicion quita la vida
> A aquel en quien la vuestra esta esculpida.

---

(640) Esta idea del amor tirano la repite constantemente A. Alonso desde el principio del poema, especialmente en el Canto I, cuando describe y narra los amores entre Marfisa y Guidón. Si el enfoque del amor en el poema se limitara a éste, resultaría un amor pobre y envilecedor. Pero no es así. Hay que seguir leyendo el poema para comprobar las dimensiones del enfoque amoroso que encierra A. Alonso: amor tirano y esclavizante (cantos I y XI), amor entrega, libre de convencionalismos (canto IV), amor enemigo del guerrero (canto XII), amor, la mayor riqueza del orbe (canto XXVI).

(641) Cfr. Elisa Martínez Garrido, "La retórica erótica del Orlando Furioso de Ariosto", cit., pág. 133.

De aquellos dos efectos, este dia
Entrambos lastimeros de tal suerte,
Que siguen hermanados una via,
Pues una cosa son amor y muerte,
(...) (642)

En el primer exordio sobre el amor, se expresa una doctrina pesimista sobre el mismo por la esclavitud que genera. Ahora, en este exordio, el pesimismo crece hasta identificar el amor con la muerte. En esta apreciación teórica sobre el amor, ejercen una influencia definitiva las circunstancias inmediatas de su desarrollo narrativo.

El amor es esclavitud, cuando Bernardo y Gociana quedan prendidos en la red amorosa.

El amor es tristeza y muerte, cuando Rugero y Bradamanate quedan tristes por su separación, y despues Bradamante, aún más triste, por la muerte de Rugero.

Pero no todas las circunstancias contextuales del amor serán negativas. De repente, en el canto XXVI, hay una transformación.

Exordio del canto XXVI: El amor lo vence todo. Y es de tanto valor que enriquece a todo el orbe(643).

---

(642) H.H.B., XV, fol. 76 rº, 1476-77.

(643) He aquí la dialéctica amorosa que se contempla en el poema. Por una parte el amor es un tirano esclavizante que provoca la muerte (cantos I, XI, XV) y a la vez es la causa y el valor que enriquece a todo el mundo. La dialéctica medieval y renacentista, tan bien analizada por Denis de Rougemont en el campo del amor (op. cit.) y por Julián Gállego, en el campo de la cultura y el arte (op. cit.), la encontramos también en Agustín Alonso.

En este canto XXVI se da un enfoque optimista sobre la apreciación del amor. Es como si, en toda la obra, el enfoque de estructura dialéctica ejerciera una constante influencia. A la tesis de la negatividad se le opone la antitesis de la positividad. La resultante será la síntesis de la realidad.

> Anda tan desusado este mi canto
> De las cosas de amor y su apellido,
> Que un palmo de la tierra no levanto
> El ofuscado ingenio confundido:
> Porque amor es en fin de valor tanto,
> Que todo el orbe tiene enriquescido,
> Y sin el, aun la mesma alma natura
> Ni biuira contenta ni segura.
>
> Y pues lo vence todo, también quiero
> Rendirme un poco a el, y de su vando
> En campaña salir como guerrero,
> Su estandarte real acompañando.(644)

El contexto inmediato de este exordio es la vibración de intensidad amorosa entre Bernardo y Marfisa cuando emprenden la hazaña para romper el encantamiento del palacio de cristal.

Malgesi lo ha fabricado para castigo de Angélica y Medoro(645). Allí se hallan cautivos muchos caballeros y

---

(644) H.H.B., XXVI, fol. 133 rº, 2596.

(645) Llama la atención el destino de Angélica y Medoro. Los castiga Magesi, que los transporta junto a la fuente que vio sus primeros amores. El poema se acaba sin que hayan sido librados Angélica y Medoro. Este amor escandaloso, debido a Garrido de Villena, es castigado por A. Alonso, que no los somete a humillaciones como Garrido de Villena, pero se muestra duro e implacable con Angélica. Garrido, al final, la casa felizmente con Sacripante. Agustín Alonso la somete a eterno dolor y llanto. (Véase Maxime Chevalier, L'Arioste en Espagne...,

damas; entre ellos Ricardeto y Flordespina. Bernardo y Marfisa los quieren liberar.

Este canto XXVI es uno de los más amplios del poema: 160 estrofas. Sólo lo supera en dos estrofas el canto XXII. Consta de tres partes, que podrían constituir cantos independientes, y cada una de ellas subdividirse en una estructura completa.

1ª Parte. Aventura del palacio encantado de Malgesí. Son las 62 estrofas iniciales. (2596-2657).

2ª Parte. Persecución y muerte de Brachilando y noche de amor en el castillo. Son las 45 estrofas intermedias. (2658-2702).

3ª Parte. Tragedia en Pésaro. Son las 53 estrofas finales. (2703-2755).

En este canto confluyen tres aspectos literarios fundamentales: lo más lírico del libro, lo más íntimo, lo más trágico.

Lo más lírico: La aventura del palacio encantado, protagonizada por Bernardo del Carpio y Marfisa, cuya descripción es perfectamente parangonable con la descripción de la belleza de Gociana, aunque mucho más sintética. El amor sugerido y protagonizado por ambos, en el éxito de Bernardo, el fracaso de Marfisa y la polémica con el ciego amor y el juicio de Paris, está envuelto en transparencia y notas musicales.

---

ed. cit., págs. 193-194)

Lo más íntimo: Persecución y muerte de Brachilando y los suyos, y la noche de amor vivida por Bernardo y Marfisa en el castillo del vencido Brachilando.

Lo más trágico: Tragedia en Pésaro con la muerte de Dorifebo y la separación definitiva de Marfisa y Bernardo(646).

Como vemos, el contexto total del canto es muy vario; pero el contexto inmediato del exordio es la primera parte del canto: Lo más lírico del poema. A lo cual le precede el final del canto XXV, el encuentro idílico de Bernardo y Marfisa, también positivo y optimista.

Transcribo las estrofas 2589 y 2593 del canto XXV para ver cuál es el preámbulo amoroso que precede a la positividad del amor que aparece en el exordio del canto XXVI.

(Están hablando Bernardo y Marfisa y tiene la palabra Bernardo).

Paresceme que a uno no le es dado
Dos victorias ganar en el trofeo:
Pero yendo señora à vuestro lado,
La victoria en la mano vuestra veo.
Despojad este arnés tanto preciado:
Ornaos del mujeril hermoso arreo.
Este fauor me dad, porque yo pueda
Subir con el à culman de la rueda.

---

(646) Véase José Amezcua, Los libros de caballerías hispánicos, ed. cit., pág. 20. En la literatura caballeresca podemos encontrar a caballeros seductores, antecedentes de D.Juan. Pero el caballero principal ama sólo a una mujer, con episodios de damas ardientemente enamoradas del caballero.

(...)

La qual de tal manera le parece
En traje mugeril rico vestida,
Como cuando entre nuues aparece
La luna que hasta alli estuuo escondida.
El dulce amor en el se reuerdece,
Como la tierna yerua en la cayda
Del agua desseada y que se viste
Del traje en que el biuir suyo consiste.(647)

Y de aqui, brota el enfoque optimista del amor: El amor lo vence todo y es de tanto valor que enriquece a todo el orbe.

El tratamiento pragmatico del amor a la dama: se da a lo largo de todo el poema, diluido unas veces en otros tratamientos y patente y explícitamente tratado en ótros.

Ya en el canto I, con motivo de la celebración de la victoria de Rugero sobre Rodamonte, aparecen los amores de Guidon y Marfisa con aspectos de grata atraccion y aspectos de duro rechazo. Son amores que terminaran inconsumados en el canto VII, cuando Marfisa bebe de la fuente del Desamor fabrica por Merlin (VII, 643).

Analizaré este amor entre damas y caballeros en tres apartados fundamentales.

1.-El amor de Bernardo por Gociana.

2.-El amor de Bernardo por Marfisa.

3.-El amor de Helifero y Sylvana, Erodiano y Tisbina, Orfineo y Aureliana.

---

(647) H.H.B., XXV, fol. 132 vº, 2589 y 2593.

### 3.1.1.-EL AMOR DE BERNARDO POR GOCIANA

El amor entre Bernardo y Gociana se desarrolla fundamentalmente en los cantos XI y XII, con aspectos alusivos en los cantos anteriores y posteriores. Ya en el canto II aparece el enigmático caballero, que es Bernardo del Carpio, que lucha con Guidón por el escudo de oro y por la mano matrimonial de la Reina Gociana. Sale vencedor y parece evadirse de los objetivos de la lucha. Pero el ambiente que vive Bernardo, la presencia de Ulania y las consecuencias de la victoria contra Guidón recordarán a Bernardo, desde ese momento, el derecho a la posesión del escudo de oro, el derecho a la mano de la Reina Gociana y la obligación de ir a Islandia.

Cuando, por fin, llega a Islandia, libera a la nación Gocia del rey Polidoro y de todo el ejercito suevo, y se encuentran por primera vez Bernardo y Gociana. Desde el principio del poema hallamos abundantes pautas que encauzan a Bernardo hacia Gociana y a Gociana hacia Bernardo. A Bernardo, lo impregna de Gociana la machacona insistencia de la mensajera de Gociana, Ulania, y el constante contacto con el escudo de oro, que lo adopta como suyo para siempre, desde el canto V, como ya ha quedado indicado.

El rico escudo (dize) dama, acepto
Por ser de Reyna, y puesta en suma alteza:

Y tanto defenderlo yo prometo,
Quanto el don me valdra de fortaleza.
Y vos de mi en qualquier trance o aprieto
Podeys con libertad y gran llaneza
Vsar, que vuestro soy, y en vuestra mano
Pongo mi libertad por monte y llano.(648)

Gociana esta impreganada de Bernardo desde antes de que Bernardo ganara el escudo de oro: Una tia de Gociana ya se lo habia profetizado antes (Ver 2.1.1).

Iuntauase tambien lo que a una tia
Suya auia oydo antiguamente,
Que un cauallero estraño alli vendria
De las ultimas partes de Occidente,
Que librandole el reyno quedaria
Cautivo en su prision, y que excelente
Prenda auia de dexar para la Islandia:
(...)(649)

En el poema están predestinados el uno para el otro. Y en el rictus amoroso de Bernardo late siempre Gociana, incluso, cuando en el corazón de Bernardo se aposenta temporalmente Marfisa(650).

---

(648) H.H.B., VI, fol. 27 vº, 520.

(649) H.H.B., XI, fol. 61 rº, 1187.

(650) Se confirma la doctrina caballeresca expresada por Jose Amezcua sobre el amor del caballero, el cual solo se dedica a una dama (Libros de caballerias hispanicos, ed. cit., pag. 20). Aunque "aqui" y "alli" aparecen damas ardientemente enamoradas del caballero mostrando la inflexible fidelidad del protagonista. Sin embargo,"los libros de caballerias no sólo presentan al amor idealizándolo con las cualidades de castidad, fidelidad y temperancia, sino que aparecen otras clases de amor, a veces como contrapunto al primero, pero frecuentemente tambien para presentarnos pasajes con no esfumados rasgos de sensualidad." (Ibidem, pag. 21).

Igualmente,cuando Alexander Parker analiza la obra de René Nelli "L'Erotique des trovadours", que él califica de fascinante, alude a la teoria del amor en la literatura provenzal que distingue dos tendencias o ramas

Pero definitivamente, el amor de Gociana se lo gana Bernardo con esfuerzo, valentia y riesgo. Primero en la lucha contra Guidón (Canto II); despues, en la recuperación del escudo de manos de Furmonte (Canto V); y finalmente en la guerra contra Polidoro, ya en presencia de Gociana(651) (Canto XI). Y secundariamente también cautiva a Gociana la misma belleza viril del mancebo.

> "Admiranse de tanta hermosura
> En tanta juventud, y por gran cosa
> Tienen verle encumbrado en tanta altura
> Por mano de Fortuna poderosa."(652)

---

fundamentales: "'amour chivaleresque' (amor caballeresco) y 'amour courtois' (amor cortés). El primero, que aparece antes y se presenta en los largos poemas épicos y en las posteriores obras de amor en prosa fancesa, idealiza el amor sexual sometiéndolo al honor y haciéndolo depender de ciertas virtudes masculinas como el valor, la generosidad y la lealtad. Es relativamente casto en la medida en que expresa lealtad hacia una sola mujer, pero no supone necesariamente continencia, puesto que la ley de caballeria exigia que la dama acabase por recompensar a su fiel servidor con favores concretos. 'Amour courtois', por otra parte ceñido en un principio a la poesia lirica, suponia normalmente el vinculo del poeta con una dama casada de la clase superior, y era, en este sentido, 'adúltero', pero sólo en tanto que la culminación hubiese constituido adulterio. Sin embargo, ni se pretendía ni se esperaba una culminación...(...). 'Cortes' es el amor imposible por una mujer inalcanzable en el que hay una continencia forzada que causa sufrimiento. En el 'caballeresco' no existe el amor imposible; la continencia es temporal y además un servicio que realizar para merecer la culminación." (Alexander Parker, La filosofia del amor en la literatura española 1480-1680, ed. cit., págs. 29-30)

(651) "En la integral apoteosis de la fuerza y del ánimo viriles, bajo la forma del combatiente a caballo, confluyen el anhelo femenino de honrar la fuerza y la soberbia fisica del varón." (Johan Huizinga, op. cit., pág. 110)

(652) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1162.

) en el canto XI, fol. 61, 1166, se nos habla de la "hermosura estraña y bella / Del mancebo agraciado".

El linaje de Gociana y su plenitud de bellleza merecen todo ese esfuerzo: es de linaje real, como corresponde a Bernardo; y posee una belleza inigualable, belleza fisica y belleza moral.

(...)
Porque el dia que formar quiso natura
Esta obra, a la de Venus semejante,
Para perfeccionarla como hizo,
La estampa en acabandola deshizo.(653)

Agustin Alonso, a lo largo de diecisiete octavas reales, hace una descripcion paradigmatica de la belleza de Gociana (XV, 1167-1183), que no tiene parangon(654). Se atiene al arquetipo de belleza de la época, que resulta de una objetividad clasica inapelable(655). Hace

---

(653) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1167.

(654) Esta en consonancia con el platonismo amoroso que invade el Renacimiento. A este platonismo le corresponde la idealizacion de la belleza y la perfección de la dama. " Es cierto que las ideas neoplatónicas encontraron aceptacion en la sociedad cortesana y literaria del Renacimiento, lo mismo en España que en los demás paises, pero sólo en la medida en que encajaban en un estilo de vida predeterminado. 'Para que una filosofía del amor pueda constituir la base de un juego socialmente elegante debe presentar ante todo las caracteristicas de frivolidad sexual y ser aplicable a las relaciones eróticas personales. El "eros" platónico cumplia estos requisitos ofreciendo la belleza idealizada, pero sobre una base humana y personal'". (Otis H. Green, op. cit., pág. 107-108)

(655) Maxime Chevalier alude a este pasaje del poema de Alonso y Esther Lacadena lo comenta precisando y matizando las apreciaciones de M. Chevalier. A ambos autores he aludido y citado cuando desarrollo, en el "Análisis Preliminar", 1.2.-"Las hazañas de Bernardo y el

una prosopografía de la cabeza a los pies; desde los cabellos a los vestidos, y, a la vez, introduce aspectos de etopeya literaria:

(...)
Su ser demuestra un ser tan sublimado,
Y su alta virtud assi se estiende,
Que yeruas, flores, rios y tierra enciende".(656)

Así convierte la descripción literaria en un retrato literario lleno de fuerza cromatica sensual, con unos claros matices sensoriales y sinestésicos hasta la paradoja de "Los dedos largos, de una anchura estrecha" (Canto XI, 1180). Cuando antes hemos hablado sobre la primera parte del canto XXVI como "Lo más lírico del libro"(657), ya hemos hecho alusión a la belleza de este pasaje que ahora analizamos.

Comienza con la descripción del cabello:

"Los delgados cabellos de oro fino,
Quales los que sacar suele la aurora"(658)

Para describir el cabello rubio de Gociana recurre a la acumulación de metáfora sobre metáfora: "de oro fino", "como los de la aurora".

Así consigue matización y acumulación de Sensaciones.

---

Orlando Furioso", pág. 85.

(656) H.H.B., XI fol. 61 rº, 1181.

(657) Véase el apartado 3.1.-El amor a la dama, 326.

(658) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1168.

Las dos trenzas de su pelo son:

> ... dos culebras enroscadas:
> Por ojos dos rubies que despedian
> Luzes como de rayos inflamadas:
> De esmeraldas finisimas se vian
> Las radiantes cabezas leuantadas
> Sobre la bella frente y con destreza
> Mostrando desde alli cierta braueza.(659)

Con la metafora zoomorfica da vida a sus trenzas distinguiendo matices de rojos y verdes(660) sobre el

---

(659) H.H.B., XI, fol. 60 vº, 1169.

(660) En el simbolismo del siglo de oro el rojo es "caridad", "gozo", "solemnidad", "salud"; el verde, "esperanza"; aunque no hay en el color ni en la pintura univocidad de valores. "Cada pais, cada pueblo tuviera su idioma de colores". (Cfr. Julián Gállego, op. cit., pag. 229-230). Para el espectador del siglo XX, el colorido de un cuadro es una cuestión exclusivamente estética. Mas para el del Siglo de Oro puede constituir un signo de referencia. Si, por ejemplo, ve en El Escorial un cuadro de Vicenzo Catena (...) "Cristo entregando a San Pedro las llaves", no sólo identifica inmediatamente la escena y da a esas llaves el contenido emblematico que les corresponde en el texto evangelico, sino que sabe que las tres señoras que aparecen junto al apóstol, en contradicción flagrante con dicho texto, no son tres vecinas curiosas, sino la Fe, la Esperanza y la Caridad, identidad revelada por el color de sus vestidos -negro, verde, rojo-. Este lenguaje de los colores, tan usado en tiempos pasados, se ha perdido en los nuestros casi totalmente, salvo para cuestiones utilitarias (el rojo, por ejemplo, suele señalar peligro o calor); (...) Estebanillo González, escondido en un carro de forraje para huir del combate, nos dice que tenia el cuerpo "cubierto de esperanza". (Ibid., pags.228-229).

Segun Huizinga, el verde es el color de un amor nuevo, y el azul, el de la fidelidad. "Habria además todo un delicado simbolismo de los colores del vestido, de las flores y de los adornos. El simbolismo de los colores, que aun hoy no está completamente olvidado, ocupaba un lugar muy importante en la vida amorosa de la Edad Media. Quien no lo conocia suficientemente encontraba una guia en Le blason des couleurs, compuesto alrededor de 1458 por el heraldo de Sicilia, puesto en verso en el siglo XVI..." (J. Huizinga, op. cit., pág. 171). Con distinta

rubio del cabello de Gociana. Un sutil y blanco velo cubria parte de la cabeza y el cuello, sin ocultar el bello rostro de la reina (XI, 1170).

> En la serena, alegre y clara frente
> De color del Marfil blanco y perfecto,
> (espejo de hermosura transparente
> Del gran vaso de amor, grande secreto)
> se vio el moço gentil y de alli siente
> Salir para con el dulce concepto,
> Passando la beldad establecida
> En el esmalte limpio hasta la vida.(661)

El marfil blanco y perfecto de la frente se convierte en espejo de amor donde se contempla Bernardo; y es simbolo de la hermosura y transparencia de Gociana.

Bajo el blanco de la frente se destaca por contraste el negro ebano de las cejas de Gociana, que Cupido las convierte en su arco para disparar dardos de amor.

> De las sutiles cejas agraciadas
> Que al ebano excedia su negro bivo,
> ...
> Que a qualquier coraçon hacian cautivo,
> Hizo su arco amor, y en las rasgadas
> Entrañas tiernas del mancebo altiuo
> Lo flecha assi que en ellas metio luego

---

terminologia y mayor amplitud nos habla sobre la misma obra Julián Gállego: "Sicillo (Jacques d'Enghien): Trattato de i colori nelle arme, nelle livree et nelle divise de..., araldo del Re Alfonso d'Aragona (Venecia, per Domenico Nicolino, 1565". En esta obra se "redacta un abecedario de los colores, muy en uso todavía en la segunda mitad del siglo XVI. Sicillo nos ofrece la equivalencia cromática de los temperamentos, de las virtudes, de los planetas, de los elementos, de las estaciones, de los meses, de los días de la semana... Afirma el significado moral de cada color..." ( op. cit., pag. 229)

(661) H.H.B., XI, fol. 60 vº, 1171.

Saetas, lanças, rayos, llama y fuego.(662)

Los ojos son verdes, claros y rasgados, con siete adjetivos mas , que configuran la etopeya de Gociana con sinestesias y paradojas:

"Alegres, dulces, blandos y seueros,
Piadosos, robadores, sossegados..."(663)

El rostro (la faz) era perfecto:

"De blanca leche y sangre matizada
O de fuego compuesto en nieve fria."(664)

Se da un paralelismo sinonimico en el que la perfeccion surge de la union de contrarios (conjuncti oppositorum): Blanco y rojo, calor y frio en el uno del rostro de Gociana(665).

Un recurso similar utiliza para describir la perfeccion de la boca: "El rubi, coral y la blancura" (XI, 1175) juntos.

La blancura se intensifica en los dientes de Gociana. Cada diente es una "fina perla blanquissima / liviana" (XI, 1176).

---

(662) H.H.B., XI, fol. 60 vº, 1172.

(663) H.H.B., XI, fol. 60 vº, 1173.

(664) H.H.B., XI, fol. 60 vº, 1174.

(665) Se trata de un oximoron doble y "como en todo oximoron, nos encontramos con una coincidentia oppositorum que niega la antitesis y asume plenamente la contradicción." (Elisa Martinez Garrido, art. cit., pag. 134. A propósito del tratamiento del oximoron "amoroso assalto" en el Orlando Furioso)

En su pecho confluyen la transparencia del diamante con el azul de la venas y el purpura de un velo, que cubria sus senos como dos frutos escogidos.

> "Traye cubiertas de un purpureo velo
> Dos mançanas preciosas y escogidas,
> Para inflamar un coraçon de yelo."(666)

Su mano de alabastro, más blanca que el marfil y que la rosa, incomparable con nada humano. Los dedos largos, de una anchura estrecha. En el rostro y en la mano, la unión de contrarios genera la perfección de la belleza. Y lo mismo ocurre con el pie de Gociana, "blanco, liso, pequeño y agraciado" (XI, 1180), que genera el rojo fuego "que yeruas, flores, rios y tierra enciende" (XI, fol. 61 rº, 1181).

Todo ello hace de Gociana una mujer perfecta(667).

El apasionamiento de Bernardo por Gociana está justificado y lo mismo ocurre con la actitud que tiene Gociana con Bernardo.

Sera un amor biunivoco y honesto, porque en el encantamiento en el castillo de Briandea...

> Entiende bien la dama las razones

---

(666) H.H.B., XI, fol. 60 vº, 1178.

(667) Remito al "Análisis Preliminar", 1.2.3.-Las hazañas de Bernardo y el Orlando Furioso de este trabajo, donde analizo comparativamente el retrato que A. Alonso hace de Gociana frente al retrato que Ariosto hace de Alcina (Orlando Furioso, VI, 12-14). Véase supra pags. 95 y ss.

Del fuerte (aunque no ya) sino penado(668):
Y como son comunes las passiones,
Tambien trata del fin tan desseado.
Y assi en conformidad de coraçones
El matrimonio ha sido celebrado,
Aunque la castidad lo defendia,
porque su integridad libre queria.

Si las noches pasadas han tenido
Por largas, tristes, graues y pesadas,
Sepultados agora en dulce oluido
En diferente modo van juzgadas:
Breues y breue el tiempo que ha corrido:
A momentos en fin son comparadas:
Llaman cruel al sol que no detiene

---

(668) Es la dialectica del amor, como dice Otis H. Green, la paradoja del amor: "Si el amor cortesano es el deseo de poseer la belleza, y si la belleza es solo una forma de la verdad, entonces el amor cortesano debiera terminar por liberarse de la "paradoja amorosa"; debiera poder arrogarse el privilegio de ser la fuente de todas las virtudes, y como tal presentarse como la hija predilecta de la mas excelsa facultad del alma humana: de la razón, que es la facultad con que el hombre percibe y aprecia el bien. (España y la tradición occidental, ed. cit., pag. 109). El amor cortesano medieval tuvo un "éxito asombroso" en "la Europa del Renacimiento" tamizado por las interpretaciones que hicieron la filosofia platonica Bembo y Leon Hebreo. "Croce lo califico de concepto contradictorio..." y Leon Hebreo habla de la "amarguisima dulzura de amor". (Ibidem).

Bernardo, en virtud del amor por Gociana, pasa de ser el vencedor "fuerte" a ser el vencido "apenado". He aqui la paradoja generada por el amor de Gociana en Bernardo. A. Alonso participa de la ideologia del amor neoplatonico que impregna los Diálogos de Amor de Leon Hebreo: "Aunque el amor traiga consigo aflicción y tormento, ansiedad y angustia, y otros muchos tormentos que seria largo enumerar, éstos no constituyen su propio fin, pues más bien estriba este en el suave deleite, contrario a los anteriores. sin embargo, has hablado con verdad, no respecto a todos los amores, sino solo en cuanto al que yo siento por ti, pues su fin nunca ha sido placer ni deleite. Por el contrario, veo que su principio, medio y fin, es todo dolor, angustia y pasiones." (León Hebreo, Diálogos de Amor, Introduccion, edición, notas e indices por Jose Mª Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986, págs. 632-33).

La yunta que bolando hazia ellos viene.(669)

Aquí A. Alonso hace una excepcion, porque, en este pasaje, no rehuye determinados rasgos de pasion erotica, que en general elude siempre para no dar detalles sensuales(670). Así, en el canto anterior dice, refiriendose al encuentro entre Gociana y Bernardo:

(...)
Pero el rescebimiento verdadero
Con que se ha concluido esta jornada
Fue entre la reyna y el de tal contento,
Que solo se reserva al pensamiento.(671)

y cuando alude a los requiebros amorosos entre Bernardo y Gociana:

(...)
La apurada passion tan infinita
Que a los dos trae ya en un lazo estrecho.
Solo amor que lo hizo, esse lo diga,
porque a mi tosca musa no la obliga.(672)

Es un amor fructifero: Briandea le dice a Bernardo que debe ir a París a ayudar a Carlomagno. Y despues le habla a su sobrina:

(...)
Contenta sed del fruto esclarecido
Que deste ayuntamiento es concebido.(673)

---

(669) H.H.B., XII, fol. 64 vº, 1253 y 54.

(670) "Alonso, como Barahona, rehúye también la atmosfera sensual y evita casi siempre la descripcion de los encuentros amorosos, cuyos detalles deja a la imaginación del lector...". (Esther Lacadena Calero, Nacionalismo y alegoria..., ed. cit., pág. 213).

(671) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1163.

(672) H.H.B., XI, fol. 61 vº, 1190.

(673) H.H.B., XII, fol. fol. 65, rº, 1261.

Asi queda Bernardo carnalmente vinculado a Gociana(674). Y a pesar del amor que despues vivirá con Marfisa, este se cerrara y terminará definitivamente en el canto XXVI. A partir de este momento, Marfisa no vuelve a aparecer en el pensamiento de Bernardo. Sin embargo, el pensamiento y el recuerdo de Gociana ronda en la mente de Bernardo, aparte de que la carta de Gociana, que reclama el regreso de Bernardo a Islandia, hace mella en el caballero.

El narrador omnisciente dice:

> Viendose pues en tierra tan cercano
> Del reyno de Castilla el cauallero,
> Aunque procura amor irle a la mano,
> El coraçon boluiendole de azero
> Hallando el bien tan lexos, y cercano
> El mal y el tanto tiempo auenturero,
> Partirse determina á ver su tierra,
> para entender si en paz viue ó en guerra.
>
> Pero con prosupuesto, de que auiendo
> dado una vista al reyno de Castilla
> Ira a buscar el bien por quien muriendo
> Biue si viuir es en tal manzilla.(675)

---

(674) Sabemos que el caballero, en general, tiene experiencia de amores carnales antes del matrimonio (Cfr. J. Amezcua, op. cit., págs. 19-20) y que el amor caballeresco no conlleva la continencia sexual, puesto que la dama recompensa eróticamente los servicios del caballero (Cfr. Alxander Parker, op. cit., pags. 29-30). Consecuencia de esta estructura erótico-amorosa caballeresca es la actuación de Bernardo y de Gociana, con la consumación amorosa total antes del matrimonio. Y el fruto concebido en el vientre de Gociana será el eslabón que vincule definitivamente a ambos. "...habrá que revisar la tan repetida cualidad etérea del caballero, que el fervor romántico del amor, por más idealizado que aparezca, va siempre empapado de sensualidad." (Jose Amezcua, op. cit, pág. 21)

(675) H.H.B., XXVIII, 149 vº, 2925-2926.

La estructura abierta del poema nos permite imaginar la vuelta definitiva de Bernardo con Gociana despues de Roncesvalles y convertido en el personaje mitico que pretende A. Alonso.

3.1.2.-El amor de Bernardo por Marfisa.

El amor de Bernardo por Marfisa(676) tiene una perspectiva absolutamente distinta que el amor por Gociana; e igualmente tiene un tratamiento absolutamente diferente del que se le da en el poema al amor estéril entre Marfisa y Guidón.

El amor por Gociana tiene una persectiva progresiva, incluso una predestinación magico-profética(677), y se va

---

(676) Marfisa: "Donna guerriera che appare la prima volta in Boiardo, Innam., I, XVII, 58, sotto Albacca, dove era rinchiusa Angelica. Di lei si narrano prove meravigliose; e poi un re africano in II, I, 70, narrando la nascita di Ruggiero da Galaciella di Agolante e da Ruggiero de Risa, accenna a Marfisa, come nata ad un parto col primo...". (Orlando Furioso, version de Zingarelli, cit., "Indice, pag. 567). De aquí la tomará A. Alonso y le dará relevancia en sus Hazañas de Bernardo. Sus antecedentes se encuentran en Pentiselea, mencionada por Virgilio, Eneida, I, 49, y también en Hipolita, reina de la amazonas, a quien Teseo conquistó y de cuyo cinturon virginal se apoderó. Cfr. Gilbert Highet, op. cit., I, pag. 247.

(677) Quien hace la profecia es la maga Briandea.

Despues boluiendo el rostro à la sobrina,
Que de la nueua ya estaua alterada,
Como a quien su triste alma le adeuina
Vn biuir para siempre lastimada,
Le dize, Hija mia, pues determina

desarrollando a traves de unas etapas hasta que llega a su plenitud y consumacion. Las circunstancias imponen la separación de Bernardo y Gociana, pero el amor sigue sine die.

El amor por Marfisa es mas tortuoso, alambicado y complicado. No hay ningun tipo de predestinacion hacia el amor, sino todo lo contrario. En primer lugar la relación Marfisa-Bernardo es una relacion de odio, como consecuencia de la victoria de Bernardo sobre Guidón(678)

---

El cielo que se haga esta jornada,
Contenta sed del fruto esclarecido
Que deste ayuntamiento es concebido.

Porque de vuestro vientre en tan buen punto
Saldra tal resplandor que alumbre a Islanda,
Y estendera su nombre y fama junto,
Quanto su luz el Sol por toda vanda.
El vn reyno sera al otro conjunto:
Y con esto callar Apolo manda,
Porque el mesmo hazer quiere la guia:
Y assi es fuerza que parta al tercer dia.
(H.H.B., XII, fol. 65 rº,1261 y 1262)

(678) Marfisa y Guidón están enamorados. A pesar de que Guidón defiende el escudo de oro y aspira a la mano de Gociana, Marfisa, despues de muchas vacilaciones y a pesar de luchar contra Cupido, "la criada con leche de leonas" decide perseguir a Bernardo para vengar a su amor.

"Pues mientras ella assi se duele y quexa,
Haziendo de sus ojos biua fuente,
Teme, duda, rebuelue y se aconseja."
(H.H.B., I, fol. 2 vº, 34)

Guidón concatena varias interrogaciones retóricas, que encierran una explicación de la dureza de Marfisa y de su frialdad ante el amor:

"¿Yo no se que en los montes de Carena
Criada fue de aquel gran Atlante,
Con leche de leonas y que pena
Amor causar en ella no es bastante?
Y que siempre del mesmo estuuo agena
En palabras, en obras y en semblante?

(Canto II). Esto conlleva la persecucion de Marfisa a Bernardo, el reto y la lucha inacabada (Canto III), por la llegada de un grupo de los de Argiano, que quieren matar a Bernardo. A Marfisa se le desboca el caballo, porque uno de Argiano le corta las riendas, y desaparece por no poder controlar a su palafren. Sea como fuere, el odio hacia Bernardo está aposentado en el corazon de Marfisa desde que lo conocio.

Por tanto, antes de que pueda brotar la llama del amor entre ellos, habremos de insistir en un proceso regresivo del odio hasta que se encienda la primera llama del amor, pasando antes por la amistad y aprecio mutuo.

En este proceso encontramos varias fases:

1ª.-Odio y persecución de Marfisa contra Bernardo: Reinaldo persigue a Bernardo porque éste le usurpa su caballo Bayardo.

> Assi mesmo Marfisa, que presente
> Fue al daño de quien tanto estima y ama:
> Aunque por una parte placer siente,
> Por verle fuera ya de auer la dama:
> No lo pudo sufrir porque impaciente
> Adonde su furor ciego la llama,
> Para vengar la injuria de su amante
> Salio a buscar al cauallero andante.(679)

En el canto tercero se hace mas patente su odio.

> Aveys pues de saber, que el que venia
> Tan brauo en compañia de la donzella,

---

> Pues si conozco esto que pretendo,
> Sino con desamor biuir muriendo?
> (H.H.B., I, fol. 3 rº, 37)

(679) H.H.B., II, fol. 10 vº, 185.

Era la gran Marfisa que aquel dia
A caso se ha encontrado alli con ella.
Y es la mesma que vistes que huya
Quando quedo Bernardo en la querella.
La qual como conto el caso la dama,
Luego entendio ser este el que desama.(680)

2ª.-Amistad. Esta llega después de que Bernardo pelea con Reinaldo, Ricardeto y Marfisa, cuando Sofrosina detiene la lucha (Canto XVI). Para entonces Marfisa habia apagado la llama del amor a Guidón bebiendo de la "fuente del triste desamor", fabricada por Merlin (Canto VII).

Reynaldos y la gran reyna excelente
Oyendo de la dulce Sofrosina
Y de la compañera tan prudente
Quanto hermosa, aquella gran ruyna
A la paz amigable juntamente
Cada qual viene luego y determina,
Dandose por amigos del guerrero
Yrse a ver con el moro ayrado y fiero.(681)

Aqui podriamos ver ya un arranque del proceso amoroso(682).

3ª.-Colaboracion entre Bernardo y Marfisa en la batalla de Paris. Se van estrechando sus lazos y salvan la situación del ejército cristiano.

Entran los reyes tres en la Batalla,
Con furia tan estraña y de tal guisa,

---

(680) H.H.B., III, fol. 16 vº, 301.

(681) H.H.B., XVI, fol. 85 rº, 1657.

(682) Téngase en cuenta que el hecho de haber sido liberada Marfisa por las armas de Bernardo, en el encantamiento de la fuente de Merlín, tiene que generar huella en el corazón de la dama, aunque permanezca siempre velada y oculta y se constituya en un profundo secreto. Será la causa que inclinará a Marfisa a un agradecimiento y una correspondencia de entrega hacia el liberador. (Cfr. J. Huizinga, op. cit., pág. 109)

Que triste el que aun armado a plata y malla
Les tienta resistir en tanta prisa.
Y si en aqueste trance no se halla
Con Bernaldo la inclita Marfisa,
Que viendolos venir ha socorrido,
El esquadron christiano era rompido.(683)

Después de la primera participación de Bernardo en la batalla de París, Carlomagno hace que Bernardo se identifique; y lo ensalza y alaba atribuyéndole el mérito de la batalla. Guidón y Roldán tienen celos de Bernardo; pero no así Reinaldo y Marfisa, que ya aman a Bernardo.

Pero si el brauo conde le desama
Con este mortal odio, diferente
Es del franco Reynaldos que le ama,
Le precia, estima y honra grandemente:
Y con mas afición la bella dama,
Famosa y fuerte, Reyna de Oriente.
Que de su grande esfuerzo y valentia
Experiencia tan clara visto auia.(684)

5a.-Confianza amorosa. Marfisa pide a Bernardo que sea él quien libere a Melisa, amiga de Marfisa, ya que a ella no se lo permite su condición de mujer. Los caballeros sarracenos no lo han conseguido y ningún caballero cristiano quiere arriesgarse a la hazaña.

Bernardo acepta enamorado(685):

Bernardo que era albergue de criança,
Le respondio diziendo, Reyna mia,
No ya por mi valor tal bien se alcança,
sino por vuestra excelsa cortesia:

---

(683) H.H.B., XIX, fol. 96 rº, 1869.

(684) H.H.B., XXI, fol. 106 vº, 2081.

(685) "...el sueño de la heroicidad por amor, que llena y arrebata el corazón, crece y se desarrolla como una planta exuberante." (J. Huizinga, op. cit., pág. 108, a propósito de "El sueño del heroísmo y del amor.")

(...)
Como el desseo no falta de seruiros,
Yo acepto, y aceptad vos mis sospiros.(686)

6ª.-Marfisa ama y defiende a Bernardo frente a Sacripante, que le reclama el caballo Frontino.

Al entrar en el campo el gran guerrero,
Marfisa bella, al qual ya se aficiona,
Hoy (dize) quiero ver, buen cauallero,
Si el zelo de agradarme, os apassiona:
Quando en aqueste tranze duro y fiero,
Como en el otro ayays digna corona:
A lo qual yo fui causa de induziros,
Para mas encumbraros y subiros.(687)

Después del triunfo de Bernardo sobre Sacripante, Marfisa profundiza más en su amor a Bernardo y en el anhelo de demostrárselo:

Aueys ganado honor tan excelente,
Que todo el mundo os honra y yo desseo
Aya ocasion en que poder mostraros
Quanto los vuestros hechos me son caros.(688)

Luego mantienen un diálogo de limpio amor mientras llegan hasta Carlomagno (Canto XXIII, 2335).

7ª.-Concluida definitivamente la batalla de París, Bernardo, convaleciente en el palacio de Carlomagno, muere de amor por Marfisa (XXV, 2453)(689). No se lamenta

---

(686) H.H.B., XXII, fol. 115 rº, 2243.

(687) H.H.B., XXIII, fol. 118 rº, 2304.

(688) H.H.B., XXIII, fol. 119 vº, 2333.

(689) El amor es una de los objetivos del caballero. (Cfr. Boucicaut, en Hizinga, op. cit., pág. 111). El caballero, "...como buen antecesor de los personajes románticos, (...) se inclina más a la belleza del amor, fuera de la moral común, para alcanzar mayor intensidad en él." (J. Amezcua, op. cit., pág. 20)

de la herida de Marte, sino de la herida de Venus(690), que le desasosiega. Ahora desdeña a Gociana, pero no la puede olvidar del todo.

> Ya el amor de la reyna tan hermosa
> De la remota Islanda que esta ausente,
> Comiença a desdeñarse...
> ...
> Hazer memoria del tal vez no osa,
> Antes de si lo echa y no consiente
> Que le venga delante, y solo arrima
> La voluntad a aquel que mas la estima.
>
> Mas no del todo puede el cauallero
> Desechar de si como dessea,
> Que le pide justicia aquel primero,
> Y su flaqueza y deslealtad afea.(691)

---

(690) Esta contraposición entre las heridas de Marte y las de Venus, dando mayor importancia y dolorido sentimiento a las segundas, puede tener mucho de retoricismo. Según M. Menéndez y Pelayo, "La caballería histórica nacional, tal como se retrata en las crónicas y en los poemas eminentemente realistas que la celebran, ni rendía culto a la galantería, ni se enamoraba de lo maravilloso. Toda su grandeza procede de la vida real. (...) empresas temerarias, (...) ilícitos devaneos (...) interesaban poco a nuestros castellanos." (Historia de los heterodoxos españoles, ed. Sánchez Reyes, Madrid, 1965, vol. II,págs. 429-430, apud Luis Alberto de Cuenca, op. cit., pág. 29). Tal vez esta cita nos aporta una necesaria dosis de realismo, pero está enfrentada con el testimonio, ya citado, de Andrea Navagiero, que explica la actitud caballeresca de los guerreros castellanos conquistadores de Granada (1492): "Cada señor estaba enamorado de alguna de las damas de la reina. (...) ¿Qué hombre podía haber tan vil y tan pusilánime que no se sintiese con bríos para derrotar a los más poderosos enemigos y temibles adversarios y a exponer mil veces su vida antes que volver a su dama marcado por el estigma de la vergüenza? Por eso puede decirse que esta guerra se ganó por amor." (Andrea Navagiero, Viaggio fatto in Ispagna et Francia, apud Otis H. Green, op. cit., pág. 119). El testimonio de Navagiero coincide con el criterio de Maurice Keen: "El honor que su época les concedió fue proporcional a sus rasgos y méritos." (La caballería, ed. cit., pág. 295).

(691) H.H.B., XXV, fol. 2466 y 2467.

8a.-Plenitud amorosa y consumación del amor entre Bernardo y Marfisa.

Este se da en el canto XXVI, canto Clave y definitivo para la vivencia y consumación del amor entre Bernardo y Marfisa.

Ya he indicado que se pueden distinguir tres partes en este canto, correspondiente, según mi criterio, a lo más lírico, lo más íntimo y lo más trágico del poema. Aquí, el poema llega a una plenitud en todos los sentidos y confluyen, en un solo canto, lo lírico, lo idílico y lo trágico.

1º.-Lo más lírico. Corresponde a las 62 primeras estrofas del canto. Bernardo ha conseguido en el final del canto anterior que Marfisa se despoje de los arreos de caballero y se vista de dama(692).

Vestida de mujer, le parece a Bernardo como la luna cuando aparece entre nubes después de haber estado escondida. Su dulce amor en él se reverdece (XXV, 2593).

El la coge dulcemente de la mano y se van a la aventura:

---

(692) Además de la carga lírica, esta primera parte del canto XXVI tiene una dimensión dramática, en cuanto que Marfisa debe cambiar de indumentaria para la representación del papel de dama, adornada de mayor belleza y amor que Angélica, como si se tratara de una actuación teatral. Papel frustrado, porque además de ser vencida en el amor por Angélica, según el juicio de Paris, pierde todos sus arreos de caballero al serle robados por Brachilando y sus hombres.

-Bernardo deberá vencer con bravura y esfuerzo a los guardianes.

-Marfisa deberá vencer en belleza y amor a Angélica.

Bernardo entra como una tempestad marina. Marfisa lo sigue segura de la bravura de Bernardo. Vencidos todos los abstáculos de las tres puertas, entra con Marfisa libremente. La omnisciencia del narrador preanuncia la no liberación de Angélica.

> La guarda se torno donde primero,
> Dando a su pesar libre la entrada:
> El qual hablo al valiente cauallero,
> Con platica ya menos alterada.
> Entra, dize, varón, fuerte guerrero,
> Goza de la vitoria a ti guardada:
> Mas aunque vencedor, no podras tanto
> Que a Angelica socorras en su llanto.(693)

Y aquí empieza el lirismo de la euforia por el triunfo de Bernardo y la liberación de los cautivos. Hasta los versos y estrofas de esta parte parecen encerrar una mayor musicalidad, ritmo y dinamismo expresivo.

> Al entrar desta ilustre compañia
> Por la casa espaciosa y excelente
> Gran musica se oyo, gran melodia,
> Resonar en el ayre dulcemente.(694)

Hay música, hay gozo, euforia y alegría, con vivas a Bernardo que les trae la liberación.

---

(693) H.H.B., XXVI, fol. 133 vº, 2613.

(694) H.H.B., XXVI, fol. 134 rº, 2614.

Hasta el fiero Marte adopta un tono de Musa lírica cuando corona a Bernardo:

> Estaua el fiero Marte alli sentado,
> Con su gente feroz que le guardaua,
> Todo a punto de guerra (que el sagrado
> Simulacro del mesmo aquí triunfaua)
> Pues siendolo el guerrero presentado
> A su venir del trono en pie se alçaua,
> Todo resplandeciente; el qual tenia
> Dos coronas de rica pedreria.
>
> Y dandole la una al cauallero
> Le dize, O inuencible, o varon fuerte,
> Magnanimo Leon, brauoso y fiero,
> Dichoso en alcançar tan buena suerte,
> Por quien renombre eterno auer espero,
> Y en quien mi valor todo se convierte.
> Ven a gozar el premio de mi trono,
> Ven, que yo mesmo soy quien te corono.(695)

Bernardo llama a Marfisa y le entrega la corona que él ha ganado y le dice:

> (...)
> Venid, dize, mi reyna, y gran señora,
> A tomar la corona de mas bella
> De quantas en el mundo tienen vida,
> A vos por justo titulo deuida,
>
> (...)
> Con esto el vencedor brauo y valiente
> A Marte dexa (el qual no se entremete
> En el segundo premio) y sale adonde
> Pena y gloria de amor junta se asconde.(696)

El tratamiento mitológico dado aquí a Marte por A. Alonso no puede ser más perfecto y delicado frente a la rudeza entitativa que le corresponde como dios brutal y guerrero.

---

(695) H.H.B., XXVI, fol. 134 rΩ, 2619-2620.

(696) H.H.B., XXVI, fol. 134 vΩ, 2639-2640.

En el tránsito, desde el trono de Marte al sitio donde se halla Angélica llorando y contemplando a su marido, Medoro, atraviesan un lugar que se identifica con el más pletórico Locus amoenus(697) literario, en el que el tema de la naturaleza se cultiva según los más ortodoxos cánones, como escenario del amor y del "niño Dios ciego Cupido" (XXVI, 2631).

> Antes de yr al lugar do su tormento
> Angelica con lagrimas celebra,
> Y con aquel continuo sentimiento
> En su pena y trabajo se requiebra,
> Hallaron un gran numero sin cuento
> De fuentes, cuya entrada siempre quiebra
> En medio el campo verde y rico prado,
> De flores y arboledas esmaltado.
>
> Eran de alegre vista los umbrosos
> Alamos para Alcides coronarse.
> Gran copia de laureles tan hermosos,
> Que en ellos podia Febo transformarse.
> Los Salzes, los Cipreses, los ramosos
> Fresnos que no consienten maltratarse,

---

(697) "Al locus amoenus no se le ha reconocido hasta ahora categoría de tema retórico-poético independiente; sin embargo, constituye, desde los tiempos del imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Ya vimos que el locus amoenus es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y aún más, el soplo de la brisa." (Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, I, ed. cit., pág. 280). El locus amoenus ha aparecido a lo largo del poema en varias ocasiones, pero, en este caso, se trata de un Locus amoenus que yo lo califico de "pletórico": sus elementos esenciales están multiplicados o intensificados como corresponde al momento lírico del poema en el que se enclava este locus amoenus. A. Alonso está en plena sintonía con los cánones retórico-poéticos vigentes en el siglo XVI. Véase también J. Huizniga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pág. 407-408, a propósito de "La imagen y la palabra", comparando la descipción del escenario de la naturaleza con la pintura.

Las Parras van los Olmos exalando,
Y à las sequaces yedras prouocando.

Estan de un blando zefiro tocados
Los ramos dulcemente murmurando:
Las aues con acentos delicados
El ayre cerca y lexos regalando,
Mil claros arroyuelos variados
De arena y oro se hallan encontrando:
Menudas pedrezuelas reboluiendo,
Los ojos y el oydo entreteniendo.

Estando pues la excelsa y gran compaña
A Angelica mirando en su tristura,
Que con lagrimas mil, el pecho baña,
Las yeruas matizando y su verdura,
Una musica oyeron tan estraña,
Que hinchio los coraçones de dulçura:
Y rebueluen a ver que cosa era
Lo que assi alegra el campo y la ribera.(698)

Hay una clarísima antítesis entre el sollozo y llanto de Angélica, que aflige los corazones, y la alegría cósmica de ver llegar al Dios Amor. Aquí Agustín Alonso deja patente el castigo que quiere infligir a Angélica, "la ingrata delincuente" (XXVI, 2636). Frente a Garcilaso, en sus Eglogas(699), ni hierba, ni planta, ni ave llora con ella sus penas.

Al entrar que hizo Amor con gloria tanta,
Angelica gentil redobla su llanto:
Tal que al oirla no hay quien no quebranta
El corazon y cobra un grande espanto.
Pero aue no queda o yerua o planta,
Que diferente della no haga el canto,
O demuestre tener en si alegria.
En ver que su señor y rey venía.

Los peces por el agua christalina
Se veen andar en amoroso zelo.

---

(698) H.H.B., XXVI, fol.134 vº, 2627-2630.

(699) Cfr. Garcilaso de la Vega, Obras, ed. cit., Egloga I, vv. 197-209, págs. 13 y 14.

Todo publica amor a amor se inclina,
Y veese arder de amor el agua y yelo.
En Bernaldo y la gente a el vezina
Infunde Amor su dulce y gran consuelo:
Amor infunde su amorosa llama,
Pues quien nunca pensaua amar hoy ama.(700)

Alonso nos hace asistir a una pletoricidad cósmica de amor. Después de calificar a Angélica como "ingrata, fiera y arrogante", "desconocida y cruel amante", Amor pronuncia su veredicto y declara perdedora a Marfisa y que Angélica siga viviendo "de dulçura y gloria agena" (XXVI, 2637). Marfisa se rebela ante Amor. Este le dice que él no puede juzgar porque es ciego.

Yo no puedo juzgar de hermosura
Entre ti y la cautiua, que soy ciego:
A Paris conuendra, por quien escura
Cayo la antigua Troya puesta en fuego.(701)

Acude Marfisa al pastor Troyano Paris(702), que es quien juzga y le responde a Marfisa

El juizio que yo agora hiziera
En gloria vuestra y vuestro fauor fuera.(703)

Mas porque mas que Amor aueys a Marte

---

(700) H.H.B., XXVI, fol.135 rº, 2633-2634.

(701) H.H.B., XXVI, fol. 135 rº, 2641.

(702) Paris. En la celebración del matrimonio de Peleo y Tetis, arrojó Eris(Erice, la Discordia) una manzana de oro para que fuera entregada a la más bella diosa. Se escogió a Paris como juez y se la entregó a Venus, que le había prometido la mujer más hermosa del mundo, Helena de Esparta; frente a Juno, que le había prometido el poder; y frente a Minerva, que le había prometido la sabiduría. (Pierre Grimal, op. cit., págs. 408-409)

(703) H.H.B., XXVI, fol. 135 vº, 2648, 7º y 8º.

seguido, el premio y joya se os niega.(704)

También Bernardo reacciona irascible y pone su corona sobre la cabeza de Marfisa y reta a cualquier caballero que no acepte que Marfisa sea la más hermosa de las damas nacidas(705).

Marfisa ataca al carro del Amor, pero éste le lanza una flecha que ablanda el duro pecho de Marfisa, y Amor "por el ayre se destierra" (XXVI, 2656).

El discutir el juicio de los dioses y el revolver los planos de lo humano y lo mítico otorgan, a mi juicio, un encanto de especial atracción para el lector atento. Este ve esfumarse el premio de la belleza y montar en cólera a Marfisa contra el dios Amor, a quien ataca sin los arreos de la guerra. Aflora el néctar de la leche de

---

(704) H.H.B., XXVI, fol. 135 vº, 2649, 1º y 2º.

(705) El "caballero enamorado está dispuesto a poner en peligro su alma y a desafiar las iras de la iglesia en aras de su amor. Sólo piensa en exaltar el nombre glorioso de su dama. El caballero errante vagaba por el mundo, como Don Quijote, desafiando con las armas en la mano a todo bicho viviente a reconocer que la señora de sus pensamientos es la dama más hermosa, más gentil, más noble y más perfecta del mundo." (Otis H. Green, España y la tradición occidental, ed. cit., pág. 29). El mismo autor, cuando analiza las costumbres del siglo XVI, nos dice: "...la tradición no se contuvo en el plano puramente literario, sino que influyó en la conducta de damas y caballeros. En 1539, tres años después de la muerte de Garcilso y 18 después de que el capitán herido, Ignacio de Loyola, soñaba en su lecho de convaleciente en sus fantásticos amores con una dama innominada de la más alta alcurnia, Fray Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, incluyó en su Aviso de privados una sección titulada: Sobre la sagacidad que debe mostrar el cortesano para servir a las damas y tener contentos a los porteros. Etc." (Ibidem, págs. 196-97)

las leonas que alimentaron a Marfisa. Bernardo se indigna y encoleriza, mientras el dios Amor se esfuma en el aire. Asoma la sonrisa de muchos cupidillos que celebran el ingenuo atrevimiento de los hombres.

2º.-Lo más íntimo. Corresponde a las 45 estrofas centrales del canto (2658-2702).

No es un bloque homogéneo de estrofas, sino que encontramos dos asuntos distintos, aunque enlazados por continuidad.

El pimer asunto es el de la persecución y muerte del cruel Brachilando y los suyos. Ocupa las primeras 26 estrofas.

El segundo asunto es la noche de amor íntimo y apasionado que marca las vidas de Bernardo y de Marfisa. Son sólo 19 estrofas, muy ricas en intensidad temática.

Después de liberarse de Brachilando, mantienen Marfisa y Bernardo un diálogo de iniciación amorosa.

> Assi el galan hablaua, y respondia
> Aquella hermosa reyna alegremente:
> Cupido de por medio, que hazia
> El amoroso fuego mas ardiente.
> (...)(706)

Buscan por el castillo y encuentran todo lo que les habían robado Brachilando y sus hombres; y tienen una cena rápida, por urgencia de amor (XXVI, 2690).

Bernardo requiere de amor a Marfisa con tanta pasión que ella cae rendida en el poder del caballero. Y de

---

(706) H.H.B., XXVI, fol. 137 vº, 2487.

nuevo nos encontramos con la honestidad con que quieren revestir su acción de amantes, como en el canto XII Bernardo y Gociana. Se celebra un matrimonio mágico, al que asiste Amor con mil amores más como testigos.

> Aqui en fin se le entrega por esposa,
> Aqui se rinde ya la bella dama,
> (...)(707)
>
> A este matrimonio fue presente
> (Porque la hermosa reyna assi le nombra
> Y assi piensa cubrirse entre la gente
> Del mal que en lo pensar despues la assombra)
> Amor, con mill amores solamente...(708)

Cuando despiertan quieren volver al palacio de cristal, pero encuentran a Fileno, que les informa de que Ricardeto y Flordespina han marchado a París. Entonces Marfisa determina proseguir en busca de su hermano, Rugero, llevando consigo al invencible hispano.

---

(707) H.H.B., XXVI, fol. 137 vº, 2693.

(708) H.H.B., XXVI. fol. 138 rº, 2694.
Agustín Alonso quiere justificar de alguna manera la infidelidad de Bernardo hacia Gociana y la actuación de Marfisa contra la moral católica. Para ello se refugia en la ley del amor caballeresco, que no exige continencia sexual, y en la firme honestidad de intencionalidad interna de los protagonistas del amor. "La cortesía caballeresca (...) recogió la teoría erótica de los trovadores occitanos. A través de una retórica feudal, expresó una concepción revolucionaria del amor, bien distante de la despiadada práctica real y de la concepción cristiana acerca de la mujer sometida al matrimonio utilitario y subordinada siempre al varón. El sevicio a la dama (Frauendienst), el anhelo hacia la dama ausente (...), el adulterio galante, secreto y esforzado (...), y los refinamientos del fin'amor representan una reivindicación feminista de libertad sui generis." (Carlos García Gual, art. cit., pág. 17). "La cortesía no sólo no debía nada a la Iglesia, sino que se oponía a su moral." (Denis de Rougemont, El amor y Occidente, ed. cit., pág. 250).

Aparentemente la noche de amor es sencilla, sin embargo, no puede pedirse mayor intimidad, sin merma de testigos y sin riesgo de que nadie los perturbe. Lo cual intensifica la vivencia amorosa, como se comprueba en la última estrofa de esta parte, pletórica de expresión y contenido.

> Que ya por las profundas venas tanto
> Amor ha entrado obrando sus efectos.
> Cubriendo los conceptos con su manto,
> Lleno de dos mill manchas y defectos,
> Despues que en libertad gozan de quanto
> Dos amantes gozar pueden perfectos,
> Que con firmeza grande en ningun dia
> piensan partir tan dulce compañia.(709)

El gozo ha sido el más perfecto que pueden soñar dos amantes. Y la expresión está perfectamente conseguida por Agustín Alonso.

3º.-Lo más trágico. Son 53 estrofas (2703-2755), con un fluir rápido de hechos que concatenan los problemas y desembocan en la tragedia. Amor trueca la alegria en llanto(710).

La sucesión rápida de los hechos sigue los siguientes pasos:

1.-Bernardo y Marfisa recorren varias regiones.

---

(709) H.H.B., XXVI, fol. 138 rº, 2702.

(710) En la cultura literaria española medieval y renacentista amor y muerte están vinculados, asociados e identificados. Puede consultarse a Denis de Rougemont, op. cit., pág. 250; Alexander Parker, op.cit., pág. 26; Elisa Martínez Garrido, art. cit. pág. 133. El propio Agustín Alonso nos dice en su poema:

> "Una cosa son amor y muerte."
> (H.H.B., XV, fol. 76 rº, 1477, 4º)

2.-Llegan a Pésaro y se hospedan en la casa de un antiguo caballero que les ofrece grata acogida. Este tiene una hija, Arminda, y un hijo, Dorifebo.

3.-Arminda se enamora locamente de Bernardo, y Dorifebo, de Marfisa. Bernardo y Marfisa son ajenos a tal situación.

4.-Arminda narcotiza a Marfisa por engaño; y, en la oscuridad, ocupa el sitio de Marfisa, acostada en el lecho con Bernardo.

5.-Dorifebo descubre el engaño a Marfisa y le confiesa su amor por ella.

6.-Marfisa, en un arrebato de cólera, mata a Dorifebo.

7.-Huye Marfisa con sus damas, y Bernardo tiene triste despertar.

No se pueden originar tantos problemas, complicaciones y tragedias en menos tiempo. La máxima tragedia es la muerte(711) de Dorifebo a manos de Marfisa, de lo cual ella, después, se lamenta.

> O amor, quan á tu gusto te has vengado
> De mi desobediencia: O fiel Diana,
> Que escusa te dare de mi pecado

---

(711) "Frente a las demás cosas es posible procurarse seguridad, pero frente a la muerte todos los humanos habitamos una ciudad sin murallas", escribió Epicuro (frag. 339 Us.). La muerte es, según expresión de la Carta a Meneceo, 'el más terrorífico de los males' (tò phrikodéstaton tôn kakô). La muerte es el término inescapable de la condición humana, contra el que no hay defensa ni burladero posible." (Carlos García Gual, Epicuro, Madrid, Alianza Ed., 1981, pág. 178)

Y de mi ceguedad torpe y profana?
(...)(712)

Pero que digo yo? que desuario?
A donde voy? que hago? que al triunfante
No mato, no deshonro o desafio,
Por falsador de fe, por inconstante?
Mate al que no deuia aquel que mio
Era mas de verdad, y a la causante
De mi dolor dexe tan libre y biua,
Auiendo de biuir yo ya cautiua.

Quiero que luego muera, y la vengança
Auer de la traicion. Y esto diziendo
La buelta da furiosa, en confiança
De punir un insulto tan horendo.
Mas por donde boluer no se le alcança.
La grande escuridad estorbo haziendo
A su cruel furor, pues quanto andaua
Tanto mas por la selua se emboscaua.(713)

Bernardo es inocente de tan gran crueldad. Cuando Marfisa se va, le dice a Fileno:

(...)
Diras a tu señor que la priuança
Que conmigo ha tenido tan contina,
sera pena y castigo en la mudança
Contra su error y culpa tan malina.
No dixo mas, y luego sale fuera
De la ciudad, qual tigre ayrada y fiera.
(XXVI, fol. 140 rº, 2741)

Los extremos se juntan. De nuevo Marfisa queda como enemiga de Bernardo.

El amor de Marfisa no tiene la estabilidad y reposo que tiene el amor de Gociana. Quizás es un factor más de exaltacion de la capacidad de conquista de Bernardo. En

---

(712) El principio de A. Alonso "Que al fin el que haze mal lleua la pena" (H.H.B., IX, 928, 8º) sigue vigente y patente, incluso en las actuaciones promovidas por el amor.

(713) H.H.B., XXVI, fol. 140 vº, 2751-2753.

su desarrollo, vemos que no es posible para Bernardo olvidar del todo a Gociana. Y ahora que es un hecho el fracaso amoroso con Marfisa, nos resuena aquel principio en el que concluiremos infra el desarrollo del punto 3.1.-Amor a la dama: "El no respetar la fidelidad conlleva siempre un castigo."

Bernardo volverá con Gociana después de su victoria en Roncesvalles. (Cfr. XXVIII, fol. 149 vº, 2926, transcrita anteriormente).

### 3.1.3.-OTRAS SECUENCIAS AMOROSAS DEL POEMA

El amor de Helífero y Sylvana,

Erodiano y Tisbina,

Orfineo y Aureliana.

He elegido estas tres pareajas porque pueden constituir tres modelos generales del tratamiento amoroso entre dama y caballero. Este tratamiento tiene las tres partes estructurales clásicas. Plantemiento, desarrollo y resultado.

Los tres están asociados a la figura de Bernardo del Carpio, quien intervendrá para implantar justicia o restablecer el equilibrio roto en el desarrollo(714).

---

(714) Bernardo del Carpio interviene aquí con misión de caballero. "Si Dios ha dado ojos al menestral para que vea trabajando, los ha dado también al pecador para que

3.1.3.1.-**HELÍFERO Y SYLVANA**: Canto IV.

Planteamiento: Helífero es noble y rico.

Sylvana es pobre, pero la ama Helífero y se casan.

Desarrollo: Sylvana es ingrata e infiel y huye con Rusticán. Bernardo, enterado del caso, reclama el derecho de Helífero sobre Sylvana. Tiene que pelear con Rusticán y Agamón, a los cuales mata en limpia y justa lid. Rusticán, antes de morir, asesina a Sylvana para que no cause más daños (Canto IV, 401).

Resultado: Quedan liberados los cautivos del castillo de Agamon y limpio y brillante el honor de Helífero(715),

---

llore sus pecados. Y si al caballero ha dado el corazón para que sea aposento de su nobleza de ánimo, al caballero que tiene valor y honradura ha dado el corazón para que en él tenga piedad de meterse a ayudar, salvar y guardar aquellos que levantan sus ojos con lágrimas y sus corazones con esperanza a los caballeros, para que los ayuden, defiendan y socorran sus necesidades." (Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballería, ed. cit., pág. 172)

(715) Un aspecto que aparece en el libro de A. Alonso es el de la etimología aplicada a los nombres propios. "La etimología como forma de pensamiento" se da en los autores clásicos griegos y romanos. "En la Iliada hay varios personajes con 'nombres significantes' Héctor

quien lamenta la muerte de Sylvana, y tiene parte en el botin del castillo.

3.1.3.2.-**ERODIANO Y TISBINA**(716): Cantos VI, VII y VIII.

Planteamaiento: Erodiano es pobre, y el padre de Tisbina se opone al matrimonio con su hija Tisbina. Ellos, en secreto, se prometen fidelidad mutua.

---

('sostén', 'protección'), Tersistes ('grosero'), el carpintero Harmon ('ensamblador') y otros." Igualmente utilizan este recurso Píndaro, que hace juegos etimológicos con los nombres, Esquilo, Platon, Cicerón, los cuales defienden su utilidad para el orador. Virgilio utiliza el etimologismo digna y sensatamente. Con Ovidio comienzan las interpretaciones disparatadas, que pasarán despues a la Edad Media. Es tecnica biblica y cristiana. "Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam." (Mt, XVI, 18). Hacen uso de ella S. Jerónimo, S. Agustin, despues S. Isidoro de Sevilla en su obra Etymologiarum libri. La etimología paso despues al humanismo, al Renacimiento y al Barroco. A. Alonso la utiliza de manera explicita en el nombre de Fortundo, vasallo de la burladora Fortuna (H.H.B., XI, 1103). En este caso, la pareja de Helifiero y Sylvana tienen clara resonancia etimológica: Helifero (brillante, que lleva el sol) y Sylvana (salvaje). Son dos nombres significantes y justificados por la forma de actuar de ambos personajes: Helifero ama; Sylvana actua salvajemente. Bernardo lava el nombre de Helifero, a quien le devuelve su honor mancillado. (Cfr. Ernst Robert Curtius, op. cit., II, págs. 692-699).

(716) Ya he comentado anteriormente el origen clásico de este pasaje de Erodiano y Tisbina: "Píramo y Tisbe" de Ovidio, en su Metamorfosis, IV, 55-166. Cfr. Supra, II.-Análisis Preliminar. 1.2.4.-Otras influencias en A. Alonso, pags. 101 y 102.

Desarrollo: Erodiano hereda el castillo de su tío y se casa con Tisbina. Barradante, hijo del cruel Fronteforte, está enamorado de Tisbina. Fronteforte secuestra a Tisbina y a Erodiano. A Tisbina, se la da a su hijo Barradante; y a Erodiano lo encarcela. Bernardo y Roldán van a liberar a Erodiano y a Tisbina respectivamente. Bernardo libera a Erodiano; mientras, Roldán cae en una trampa. Tisbina se libera por sí misma asesinando a Barradante.

Resultado: Se restablece el equilibrio justo y Erodiano y Tisbina se reencuentran felices en su castillo.

3.1.3.3.-**ORFINEO Y AURELIANA(717)**: Cantos IX y X.

Planteamiento: Aureliana está encerrada en un castillo porque su padre quiere

(717) Es otro caso de nombres motivados o significantes. Orfineo, de Orfeo, personaje mitológico diestro en la música (Véase P. Grimal, op. cit., págs. 319-393); hace alusión al principio de enamoramiento de Aureliana, que quedó cautivada por la música que provenía de la barca en la que navegaba Orfineo (canto IX). Aureliana, nombre asociado con el oro, con la riqueza de su familia, la belleza, el atractivo y la nobleza. (Cfr. Jean Chevalier, op. cit., págs. 784-87; y Maurice Keen, op. cit., pág. 175)

protegerla de todo riesgo. Un día, varios jóvenes navegan por el lago que está junto al castillo. Aureliana los ve desde la ventana y se enamora de Orfineo.

Desarrollo: Ayudada por su medianera, Andronia, se casa con Orfineo y huyen lejos del castillo de Trajeto. (Todos los ingredientes del amor renacentista, con el modus medieval de la medianera). Se dirigen a Estemberg y les ataca el gigante Antigón (o Druón). Mata a Orfineo y lleva cautiva a Aureliana, a la que maltrata. Bernardo se encuentra con este caso y lucha y mata a Antigón.

Resultado: Aureliana, viuda, queda libre. Acompaña a Bernardo hasta que ingresa en un monasterio.

Un análisis comparativo de estos tres casos nos conduciría a las siguientes conclusiones sobre el tratamiento del amor a la dama en el poema:

1.-El amor auténtico y fiel vence los obstáculos inciales o posteriores.

En los tres casos nos encontramos con obstáculos iniciales, que son vencidos. Cuando persiste el amor fiel, también se resuelven los obstáculos posteriores.

-Tisbina los resuelve porque sigue su amor auténtico y fiel.

-Sylvana rompe la fidelidad y cae víctima de su propia conducta.

-Aureliana sigue siendo fiel, pero no puede devolver la vida a su Orfineo y entra en religión.

2.-El no respetar la fidelidad conlleva siempre un castigo.

-Muerte de Sylvana por infiel.

-Muerte de Rusticán, Agamón, Barradante,... por no respetar la debida fidelidad(718).

3.-Bernardo, o el caballero en general, interviene siempre a favor del amor y de la fidelidad para restablecer un equilibrio roto y exigir justicia.

Bernardo interviene con éxito en los tres casos. Roldán actúa motivado por la misma ética caballeresca, aunque resulte víctima de una trampa(719).

---

(718) Quizás aquí es determinante la dimensión didáctico-moralizante de continuidad medieval.

(719) Incluso estas actuaciones de nítida conducta caballeresca son aprovechadas por Agustín Alonso para la exaltación nacionalista de Bernardo, hispano, frente a Roldán, Francés. La acción caballeresca de Bernardo viene coronada por el éxito. Roldán queda escarnecido.

3.2.-EL AMOR A LA RELIGIÓN

El amor a la dama es emotividad y sentimiento.

El amor a la religión es una fuerza temática, una motivación actuativa.

En el canto XII, 1260, Briandea le da a Bernardo el mensaje de que interrumpa la estancia y felicidad en Islandia y vaya en ayuda de Carlomagno, contra el moro.

Esto les causa gran pesar a Bernardo y a Gociana, y maldicen a fortuna(720) por tener que separarse (Canto XII, 1263). Les produce un gran desgarro interior, pero ambos lo comprenden y lo aceptan(721).

---

(720) La fortuna es otro tópico medieval que persiste en A. Alonso. Es además una herencia clásica: "En Polibio, fortuna es 'el eslabón extraviado de una cadena de causación'. (...) Ese aparente azar, 'esa realidad, como mnifestación de la divina providnecia, constituye una parte esencial de la necesidad de las cosas.' " (José Antonio Maravall, El mundo social de "La Celestina", Madrid, Gredos, Biblioateca Románica Hispánica, Tercera Edición, 2ª Reimpresión, 1981, pág. 135)

(721) A pesar de la mitificación de Bernardo y la aureola que A. Alonso coloca a Gociana, son personajes sometidos a la determinación de la divinidad, de la fortuna, de la divina Providencia. "El cristianismo, apelando al orden divino providencial, restablecerá la continuidad. Para San Agustín, ese esalbón que aparentemente falta, ocasionando un salto en la cadena de las causas, está en su puesto, aunque no acertemos a verlo: 'lo que llamamos fortuito no es más que aquello cuya razón y causa se ocultan a nuestra vista'. Ciertos hechos nos son imprescindibles y como fuera de serie; pero no por eso podemos dar por sentada 'la interferencia de una fuerza cósmica, arbitraria y errática'". (José Antonio Maravall, op. cit., pág. 135)

Y no porque aquel tierno apartamiento
No le cause dolor tan insufrible,
Que duda si el Plutónico tormento
Al suyo comparado es mas terrible.
Pero auiendo oydo el parlamento,
Entiende que esto es lo conuenible.
La reyna encubre triste aquella pena
Y responde que sea como ella ordena.(722)

En el canto XV, Bernardo pide permiso para marchar (estr. 1578). Con su alma seguirá con Gociana (estr. 1481).

Gociana no quiere tener consuelo:

Ausente vos de mi tan sola quedo
Que ni consuelo haber puedo ni quiero.(723)

Se prometen mutuamente fidelidad eterna y Bernardo parte.

En este medio el cauto marinero
Viendo que començaua el fresco viento,
Vino a dar dello auiso al cauallero:
El qual sin se partir parte al momento:
No pudiendo suffrir el lastimero
Trueque de dulce amor à descontento:
Y como de si mesmo aborrescido
En la espaciosa nave se ha metido.(724)

Las dos estrofas siguientes nos recuerdan al pasaje de La Celestina, en el que Melibea se sube a la torre

(722) H.H.B., XII, fol. 65 rº, 1265.

(723) H.H.B., XII, fol. 76 vº, 1484, 7º-8º.

(724) H.H.B., XV, fol. 76vº, 1491.

cuando se entera de la muerte de Calisto(725). Parte Bernardo, y Gociana se sube a una torre.

... Gociana
(...)
Que afligida y cansada, visto el dia
En una torre alta se subia.

De donde contemplando esta la nave
Por las hinchadas olas yr hendiendo,
Con la velocidad que suele el aue
Cuando de su contrario anda huyendo.
Hazele el dolor más duro y graue
Ver que su bien de vista va perdiendo
Suplica a Neptuno por un viento
Que alli volver lo haga a saluamento.(726)

Por otra parte en el tratamiento de este tema del amor encontramos en Alonso muchas más resonancias. Vamos a aludir a una cita textual del Canto I, estrofa 38.

Guidón en un monólogo interior se pregunta:

"¿Pero qué digo? ¿Quien dio la llaga

Acaso no dara la medicina?"

En el Décimo Auto de La Celestina, cuando Celestina está hablando con Melibea le dice a ésta:

"No descofíe, señora, tu noble juventud de salud. Que, cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio."(727)

---

(725) "Melibea: Vamos donde mandares: subamos, señor al azotea alta, porque desde allí goce de la deleitosa vista de los navíos: por la ventura aflojará mi congoja." Fernando de Rojas, La Celestina, Madrid, Alianza editorial, Octava edición, 1981, Veinteno auto, pág. 227.

(726) H.H.B., XV, fol. 76 vº y 77 rº, 1492-1493.

(727) La Celestina, ed. cit., pág. 159.

En el poema de A. Alonso, a pesar de pertenecer a un género literario tan diferente del de La Celestina, se puede ver mucha influencia de Fernando de Rojas. Especialmente en la ideología y persistencia de tópicos medievales en combinación con lugares comunes del Renacimiento, sobre todo en el triunfo de la muerte, como castigo a formas de actuación contrarias a la etica. No obstante, en algunos aspectos, es muy posible que ambos hayan tenido una misma fuente común de inspiranción clásica. Asi, el detalle de la subida a la torre y contemplación del amado perdido, desde esa atalaya, puede tener su inspiración clásica común en Virgilio. En la Eneida, encontramos el pasaje en el que Dído, desesperada, contempla desde su atalaya la flota de Eneas que se aleja del puerto de Cartago. Ella se desespera y se lamenta por la pérdida de Eneas, al que se ha entregado y del que está locamente enamorada. Se golpea el pecho, invoca a los dioses y, por fin, se suicida(728).

Tanto en el caso de Eneas como en el caso de Bernardo el abandono de la amada obedece a una motivación religiosa, a la que dan prioridad sobre la motivación amorosa. Eneas obedece el dictamen de los dioses (Mercurio y Júpiter); Bernardo va a París a defender el

---

(728) Virgilio, Enedia, IV, 584 y ss.

cristianismo. El amor a la religión está por encima del amor a la dama.

### 3.3.-EL AMOR A LA NACIÓN

Bernardo abandona a Gociana para ir a lado de Carlomagno en defensa del cristianismo. Pero, cuando se ve amenazada la soberanía española castellano-leonesa por las pretensiones de Carlomagno al reino de Alfonso el Casto, Bernardo adopta una actitud absolutamente nacionalista, en la que la identidad religiosa cristiana de franceses y españoles no cuenta.

El amor a la nación es una motivación constante. Es una fuerza temática en identificación con el personaje.

Estos criterios son suficientes para ver esa jerquía piramidal amorosa, cuya cúspide la ocupa la nación. Y si esto no fuera suficiente, recordemos que este poema de Alonso es un poema nacionalista de exaltación de su héroe, Bernardo del Carpio, "el español", "el Hispano", "el castellano", etc.

Las raíces nacionales están siempre en identificación de epiteto con el protagonista Bernardo; y

la exaltación de Bernardo conlleva siempre la gloria de "la illustre España"(729).

Recuérdese como complemento de este apartado lo ya analizado en el apartado 1.2.3.-"Los españoles castellano-leoneses contra el intento de soberanía francesa." Sólo transcribo un párrafo de lo allí expuesto a partir del conflicto hispano francés de Roncesvalles:

"Los intereses nacionales priman sobre los intereses de la religión. Bernardo, en la batalla de París, defendió a Carlomagno; ahora lucha contra él por los intereses de la nación, España."

### 3.4.-EL EROS Y EL ÁGAPE

En el tratamiento del tema del amor aparece lo erótico como el aspecto más básico y motivador del proceso amoroso. El tema del amor es un núcleo importante(730) en la obra, lo erótico y las metáforas

---

(729) Del último verso de A. Alonso, H.H.B.:
"Del triunfo y victoria esclarecida,
Con que la illustre España le combida"

(730) La caballería no hubiera sido una forma de vida bella "si el amor de las mujeres no hubiese sido el fuego ardiente que prestaba el calor de vida a aquel complejo de sentimientos e ideas." (Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pág. 107). El amor es un motivo principal de las luchas caballerescas (Cfr. Ibid., pág. 111). Según Andrés el Capellán, la regla VII del amor es "Dominarum praeceptis in omnibus obediens semper studeas amoris aggregari militiae." ("Intenta pertener siempre a la caballería del amor obedeciendo los mandatos de sus damas."). (Andrés el Capellán, De Amore. (Tratado sobre

eroticas tienen una entidad mas que sobrada como para tratarlos aqui con autonomia(731).

"Eros (gr.): Originariamente, deseo. (...) El eros cosmologico, hijo del Caos, es el principio creador. En cuanto dios del amor e hijo de Afrodita (Venus), principio rector del amor sexual..."(732)

Aqui el eros y lo erotico lo enfocamos como "principio rector del amor sexual"; sin embargo, las dimensiones del amor y, tal vez, del eros(733) no se agotan ahi. El amor tiene muchas mas dimensiones que la mera tendencia sexual. Puede estar asociado con otros rasgos amorosos que enriquecen el amor sexual, que lo

---

el amor), Edicion de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio, El festin de Esopo, 1990, Págs. 156-157)

(731) "Las metáforas amorosas" las desarrollaré en el apartado de la Retorica o Pragmatica por enfocarlas como rasgos concretos del lenguaje y referirse a las relaciones signo-usuario. Véase infra C.-La Retorica o Pragmatica, 1.3.3.1.-Las metáforas amorosas, pag. 664.

(732) Friedrich Dorsch, Diccionario de Psicologia, Barcelona, Ed. Herder, 1987, pag. 317.

(733) "El Eros es el Deseo total, es la aspiración luminosa e impulso religioso natural llevado a su más alta potencia, a la extrema exigencia de pureza, que es la extrema exigencia de unidad. Pero la unidad ultima es negación del ser actual en su sufriente multiplicidad. Asi, el impulso supremo del deseo desemboca en lo que es no deseo.

La dialéctica del Eros introduce en la vida algo totalmente extraño en los ritmos del atractivo sexual: un deseo que no decae, (...) que no quiere abrazar sino al Todo. Es la superación infinita, la ascension del hombre hacia su dios. Y ese movimiento es un movimiento sin retorno." (Denis de Rougemont, El amor y occidente, Kairos, 1ª edición, 1972, págs. 61-62).

desbordan y que pueden prescindir y estar por encima de lo libidinoso y sensual.

El tratamiento que recibe el amor a lo largo del poema es multidimensional y polifacético.

Manteniéndonos a un mero nivel de lectura comprensiva, observamos que no es el mismo amor el de Rusticán por Sylvana que el de Helifero por Sylvana; el de Conrado por Gotilda que el de Dolindo por Gotilda. Y fijándonos en Bernardo y Marfisa, no es el mismo amor el que mantienen entre ellos que el que se suscita en Pésaro entre Arminda por Bernardo y Dorifebo por Marfisa.

En el caso de Arminda y Bernardo, se da una comunicación erótico-sexual, con una total ignorancia invencible por parte de Bernardo, que, ajeno a Arminda, en la oscuridad de la noche, piensa estar con su dama Marfisa. Arminda ha ocupado, con malas artes, el lugar de Marfisa en el lecho de Bernardo.

En todos los casos, el amor integral, sin excluir la dimensión sexual, está por encima de ella(734). Así, el caso de Helifero respecto a Sylvana, Tisbina y Erodiano, Aureliana y Orfineo, Bernardo y Gociana, Bernardo y Marfisa, etc. No así en otros casos, como en Sylvana y Rusticán, Barradante y Tisbina.

---

(734) El término amor, en un sentido amplio, cubre el campo del amor entre hombres y mujeres como el amor de éstos hacia Dios. Cfr. Alexander Parker, op. cit., pág. 20)

Sin embargo, a pesar de la diferencia de todos estos casos, en todos ellos está presente el eros como componente esencial. Y es que el eros es una dimensión amorosa tan amplia que lingüísticamente genera una dilatada polisemia en los términos "erótico", "erotología".

> "Erotología (alemán Erotik): Término de significado muy amplio, que abarca todos los aspectos del amor, desde el bilógico-sexual hasta el espiritual; también se usa con un significado particular, correspondiendo entonces al ars amandi. En la actualidad significa principalmente el amor sexual en su doble vertiente: corporal y anímica. En Teología cristiana (NYGREN) se distingue entre el eros y el ágape (amor espiritual). Buseman dice que debe entenderse por eros "el amor libre de apetencias sensuales, que tiende solamente a entregarse y a completarse".(735)

El teólogo Pedro Trevijano, en su tratado de sexualidad(736), habla de un orden de valores progresivo en la enumeración SEXO, EROS, AGAPE. En el sexo habría instinto sexual, que se da también en los animales. El eros obedece a motivaciones físicas, psíquicas y espirituales, que genera simpatía hacia la unión personal, física, psíquica y espiritual. El ágape sería el amor espiritual (sobrenatural), que, con su elección, se entrega al ótro y busca la unión personal con él. "El sexo sin el eros es impersonal e inhumano; ni el sexo ni

---

(735) Friedrich Dorsch, op. cit., págs. 317-318.

(736) Pedro Trevijano, Madurez y sexualidad, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1988, págs. 38 y 39.

el eros aseguran la constancia del ánimo, puesto que actúan de modo más bien espontáneo; por tanto el ágape debe finalmente informar y dirigir el sexo y el eros para que sean verdaderamente humanos y cristianos."(737)

Teniendo en cuenta este multiforme enfoque del eros y del ágape, podemos afirmar que, en el tratamiento del tema amoroso en A. Alonso, encontramos fundamentelmente eros, el cual se da en todas las parejas. No obstante, en alguna de ellas habría mayor predominio de las motivaciones físicas que de las psíquicas y espirituales. Es el caso de Rusticán y Sylvana, Arminda respecto a Bernardo y Dorifebo respecto a Marfisa. En otras parejas se daría un amor eros mucho más integral y enriquecido, como en Erodiano y Tisbina, Orfineo y Aureliana, Bernardo y Gociana, Bernardo y Marfisa. El caso de Ricardeto y Flordespina, inicialmente, lo podemos identificar con el amor de motivación física predominante(738), después enriquecido con motivaciones psíquicas y espirituales. El caso de Macías(739) y Espinela (narrado largamente por A. Alonso en una intercalación del canto XXX) se

---

(737) Ibidem, pág. 39.

(738) Ludovico Ariosto, Orlando furioso, Canto XXV: Ricardeto se disfraza de Bradamante (su hermana gemela) e inventa una historia de mágico cambio de sexo, para acostarse con Flordespina de España, pensando ésta que está con Bradamante y no con Ricardeto.

(739) Es el amor en la tradición histórica española. Cfr. M. Chevalier, op. cit., pág. 195, nota 349.

aproximaría, por parte de Macías, a un amor erótico de motivación espiritual predominante. Espinela(740) sería el vacío y la hipocresía de amor respecto a Macías. Y el tratamiento del amor en el poema es tan amplio que incluso encontramos el amor ágape, amor espiritual-sobrenatural, en el caso de la vocación religiosa de Aureliana, que se entrega a Dios "para ganar palma y trofeo".

> Viendo pues la ocasion, à la llorosa
> Aureliana vino en gran desseo
> (Hallandose culpada y vergonçosa
> Del padre, y su negocio ser tan feo)
> De seguir esta vida religiosa,
> Y ganar ante Dios palma y trofeo,
> Pues no auria otro lugar en todo el mundo
> Para ella mas honroso ni jucundo.(741)

### 3.4.1.-EL TEMA ERÓTICO SUGERIDO Y NO EXPRESADO

Agustín Alonso se nos manifiesta en su poema como un consumado moralista. Esto aparece manifiesto tanto en los exordios(742), donde hace formulaciones doctrinales, como

---

(740) Nombre significativo por impregnación etimológica.

(741) H.H.B., X, fol. 50 rº, 961.

(742) Por semejanza con Ariosto y al estilo de la época, el exordio tiene una función temática y didáctica y no pretende captar la atención del lector. "Desde el punto de vista de la estructura, estos exordios son elementos que sirven de cohesión con el canto precedente, de forma que cada uno de los cantos está engarzado con el anterior sin constituir en ningún momento un compartimiento estanco. (...) el exordio..., a la vez que servía de pórtico al nuevo canto, constituía un eslabón con el anterior." (Esther Lacadena, Nacionalaismo y alegoría...,ed. cit., pág. 65). La cita anterior se

como en los desarrollos de los cantos, a partir de la anecdota, del suceso o de las consecuencias de un hecho. Para nuestro autor, el mal arrastra consigo el mal. El mal y el pecado conllevan siempre el castigo de Dios.

Ninguno espere recompensa de hacer el mal, sino castigo de Dios (V, 421, Exordio).

"Que al fin el que haze mal lleua la pena" (IX, 928).

Hay mayor abundancia de citas que confirman esta actitud moralizadora.

Esto nos indica una conciencia, en A. Alonso, de delicadeza en el enfoque moral de los planteamientos. Tal vez por ello, evita la alusión directa al sexo y a los encuentros amorosos entre los amantes en el momento clave del apasionamiento mutuo. No expresa la actualiación del deseo libidinoso carnal. Esto lo elude siempre y constantemente(743).

---

refiere a Luis Barahona de Soto en Las Lágrimas de angélica, pero es plenamente aplicabale a A. Alonso. Luis Barahona de Soto prescinde de los finales de canto; por eso potencia más la función del exordio como eslabon entre cantos sucesivos. Agustín Alonso no prescinde del final del canto. Sin embargo, no por eso deja de potenciar en el exordio menos que Barahona de Soto su función temática, didáctica y su función de pórtico del nuevo canto, combinada con la función de enlace con el canto anterior.

(743) Esta técnica de A. Alonso, que no sólo la encontramos en él, está íntimamente asociada con dos aspectos: uno, la honestidad de no abordar el tema sexual; otro, "la tópica de lo indecible". Este lugar común de lo indecible tal y como lo desarrolla Ernst Robert Curtius (op. cit., pág. 231 y ss.), no se idenfica

A este rasgo hace referencia Esther Lacadena:

> "Alonso, como Barahona, rehúye también la atmósfera sensual y evita casi siempre la descripción de los momentos amorosos, cuyos detalles deja a la imaginación del lector."(744)

¿Obedece esto a su pulcritud moral? ¿Es mera consecuencia de su dimensión de moralista? ¿O se encierra en este proceder alguna técnica literaria no sólo practicada por A. Alonso, como hemos visto en la cita inmediatamente anterior de E. Lacadena?

Todo pudiera ser; pero me voy a fijar en la posibilidad de una respuesta afirmativa al tercer interrogante.

Agustín Alonso podría hacer uso de la técnica literaria de la elipsis de lo sensual y libidinoso, buscando una dimensión sugestiva y sin límites en la no expresión de lo erótico, reducido a la insinuación y a la reserva.

En todo el proceso que precede al encuentro amoroso entre los enamorados y amantes se manifiesta explícito, abundante de recursos, con plenitud de imágenes,

---

totalmente con el recurso de A. Alonso, aunque sí están íntimamente relacionados. Curtius incluye en este lugar común de "lo indecible" un grupo de tópicos que "tiene su origen en el hábito de 'insistir en la incapacidad de hablar dignamente del tema', que, desde Homero (Ilíada, II, 488), ha existido en todas las épocas" (ibid.). En A. Alonso tiene además una motivación de carácter ético-moral, que trata de evitar desarrollos relacionados con lo erótico-sexual.

(744) Esther Lacadena Calero, op. cit., pág. 213.

metáforas y alegorías para la expresión de las situaciones. E igualmente es claro y explícito, aunque tal vez mas breve, en la expresión de las circusntancias o consecuencias posteriores a la consumación del hecho amoroso. Podría igualmente ser claro y explícito en el momento clave de la actualización amorosa; pero no lo es. Y no lo es porque no quiere serlo; y así nos lo manifiesta en varias ocasiones refugiándose en la humildad de su tosca musa(745) o dando pabulo a la imaginación o pensamiento del lector.

En el momento definitivo de Aureliana y Orfineo, después de referirse a las fiestas, suspiros, suave hablar y dulce acento, termina así:

"Sola imaginacion es la que puede
Lo que a mi publicar no se concede".(746)

Después que Bernardo ha derrotado a Polidoro y se produce la huida del ejército suevo, toda la gente de Islandia sale al encuentro del caballero. Pero el auténtico recibimiento con que se culmino la jornada fue el de Gociana con Bernardo.

---

(745) Es el tópico de la "falsa modestia", señalado por E.R. Curtius (Literatura europea y Edad Media Latina, ed. cit. págs. 127 y ss.). El tópico de la falsa modestia procede de la oratoria forense. "En la intoducción, el orador debe ganarse la benevolencia, la atención y la docilidad de los oyentes. ¿Cómo lograrlo? Ante todo, con una presentación modesta. (...) ...proviene del discurso forense, donde tiene por objeto 'captar' la benevolencia del juez..." Véase también Esther Lacadena, Nacionalismo y Alegoría, ed. cit., pág. 59, nota 6.

(746) H.H.B., IX, fol. 43 rº, 922.

(...)
Pero el rescebimiento verdadero
Con que se ha concluydo esta jornada
Fue entre la reyna y el, de tal contento,
Que solo se reserva al pensamiento.(747)

Bernardo se deshace de las armas y le traen ropa aterciopelada. Gociana está a todo delante y sólo se deleita en la contemplación y diálogo con Bernardo.

(...)
La reyna a todo estar quiere delante:
Que solo el contemplarle es su consuelo,
Y conversar con el: mas no se puede
Contar lo que al juyzio humano excede.(748)

La pasión infinita entre los dos los conduce a la unión intima.

(...)
La apurada pasión tan infinita
Que à los dos trae ya en un lazo estrecho.
Solo amor que lo hizo, esse lo diga,
Porque a mi tosca musa no la obliga.(749)

Gociana y Bernardo, acompañados de Ulania y Fortundo pasean por el jardín de la casa encantada; y en un ambiente idílico, conversan amorosamente...

(...)
Con tan gustosas platicas que obliga
A Amor, pues que el lo haze que el lo diga.(750)

Esta técnica de A. Alonso es un recurso de estructura abierta, que sugiere y no limita la libre imaginación del lector. Y por otra parte, no se arriesga

---

(747) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1163.

(748) H.H.B., XI, fol. 61 vº, 1189.

(749) H.H.B., XI, fol. 61 vº, 1190.

(750) H.H.B., XII, fol. 63 rº, 1222.

a una posible frustración del tema en la limitación de la palabra frente a la ilimitada esperanza del lector. En este sentido, a A. Alonso le sirven e instrumentaliza los tópicos de la época.

Cabe pensar que se trata de un recurso literario, puesto que, en otras ocasiones, refiriéndose a otros temas, también utiliza este recurso. Así, cuando Bernardo y Marfisa entran en el palacio encantado de Malgesí, donde Angélica está sometida a eterno llanto, llegan al trono de Castidad...

> Adonde vieron tantas marauillas,
> Que no es possible a nadie referillas.(751)

Se trata de la "topica de lo indecible", que tiene su origen en Homero y ha existido en todos los tiempos(752).

Es apuntar hacia la plenitud con el recurso de la evasión expresiva, adornada con la hipérbole de la imposibilidad o de la improcedencia.

Y este recurso lo utiliza Alonso sin detrimento de que, cuando lo cree oportuno, en una sola octava es capaz de expresar la mayor intensidad y plenitud amorosa que puedan disfrutar dos enamorados como Bernardo y Marfisa.

> Que ya por las profundas venas tanto
> Amor ha entrado, obrando sus efectos,

---

(751) H.H.B., XXVI, fol. 134 rº, 2617.

(752) Para el "tópico de lo indecible", vease E. R. Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, ed. cit., págs. 231-235.

Cubriendo los conceptos con su manto,
lleno de dos mill manchas y defectos.
Despues que en libertad gozan de quanto
los amantes gozar pueden perfectos,
que con firmeza grande en ningun dia
piensan partir tan dulce compañia.(753)

Por las venas(754) mas profundas de Bernardo y de Marfisa ha entrado la plenitud del amor con todas sus consecuencias. El amor ha estado por encima de todas las ideas y criterios. Gozan en libertad de cuanto pueden gozar dos amantes perfectos; y sellan para siempre su vinculacion amorosa.

Con menos palabras y mejor medidas, no se puede expresar mas intensamente la plenitud amorosa por encima de todo, aun de los criterios morales. Bernardo y Marfisa gozan, sin ningun limite, de la oferta amorosa solo reservada a dos amantes perfectos.

### 3.4.2.-EL EROTISMO Y LA MUERTE: TRES SECUENCIAS

Resulta interesante traer aqui el ejemplo de dos parejas con un personaje comun, para ver el diferente resultado de la relacion amorosa, segun corresponda con

(753) H.H.B., XXVI, fol. 134 rº, 2702.

(754) En el siglo XVII, Quevedo, el gran poeta del amor, tendra un tratamiento del tema amoroso, en el que mencionara las venas, como A. Alonso, con la misma alusion al amor eterno. Es el soneto a Lisi, titulado "Amor constante mas alla de la muerte". Fco. de Quevedo, Antologia Poetica, Madrid, Espasa Calpe, Coleccion Austral, 9ª ed., 1979. Pag. 23.

amor de entrega o a un amor de mero impulso sexual o erotismo sexual(755). Una vez mas, el rasgo de un A. Alonso moralista queda patente en el planteamiento y en los resultados de la relacion de la pareja:

Ninguno espere recompensa en hacer el mal, sino castigo de Dios. (Exordio del Canto V, 421).

Vamos a analizar seis secuencias de parejas que aparecen en el poema, cada dos de las cuales tienen un personaje comun:

Sylvana - Helifero / Sylvana - Rustican,

Tisbina - Erodiano / Tisbina - Barradante,

Marfisa - Bernardo / Marfisa - Dorifebo.

En estas tres dobles parejas podemos diferenciar dos actitudes distintas frente al amor. Vamos a agruparlas.

Sylvana - Helifero,

Tisbina - Erodiano,

Marfisa - Bernardo.

Estas tres parejas estan identificadas por una actitud positiva de amor integral entre ellos, excepto en

---

(755) "Es sabido que para los griegos y los romanos, el amor es una enfermedad (Menandro) en la medida en que transciende la voluptuosidad, que es su fin natural. Es un 'trenesi', dice Plutarco. Algunos pensaron que era una rabia... Asi a los que están enamorados, hay que perdonarles como si estuvieran enfermos..." (Denis de Rougemont, El amor y Occidente, ed. cit., pag. 61). "Trenesi" y "enfermedad" que puede tener como desenlace la muerte.

la pareja Sylvana - Helífero, en la que Sylvana rompe esa actitud positiva, aunque la conserve Helífero.

Sylvana - Rusticán,

Tisbina - Barradante,

Dorifebo - Marfisa.

Son las parejas identificadas por una actitud negativa de amor no integral, sino de mera complacencia erótico-sexual y sensualista.

Se puede establecer el siguiente esquema de relación amorosa:

Helífero ---> Sylvana --- POSITIVA.
Sylvana ----> Helífero -- NEGATIVA.

Erodiano ---> Tisbina --- POSITIVA.
Tisbina ----> Erodiano -- POSITIVA.

Bernardo ---> Marfisa --- POSITIVA.
Marfisa ----> Bernardo -- POSITIVA.

Sylvana <---> Rusticán -- NEGATIVA.
Tisbina <---> Barradante- NEGATIVA.
Marfisa <---> Dorifebo -- NEGATIVA.

En todos los casos de relación negativa, hay uno o varios elementos perturbadores que provocan el signo negativo de la relación de la pareja: infidelidad, adulterio, egoísmo, erotismo meramente sexual u otra variante. Y en estos casos, este erotismo perturbado conlleva y desemboca en la muerte de alguien:

Sylvana --> Helífero --Negativa: Muere Sylvana.

Sylvana <-> Rusticán --Negativa: Mueren ambos.

Tisbina <-> Barradante-Negativa: Muere Barradante.

Dorifebo -> Marfisa ---Negativa: Muere Dorifebo.

Me he limitado a señalar la muerte de uno de la pareja cuando la relación es de signo negativo; pero, en muchos casos, esa relación negativa ocasiona más muertes, como en el caso de Sylvana - Rusticán o en el caso de Tisbina - Barradante.

En conclusión: el erotismo negativo desemboca en la muerte, como castigo moral, en la línea de lo didactico moralizante que persiste como estructura permanente en la literatura española desde la literatura medieval.

### 3.4.2.1.-SYLVANA - RUSTICÁN

Helífero se casa con Sylvana, guiado por verdadero amor superando todos los obstáculos sociales del matrimonio de un hombre noble, que se enamora de una mujer pobre y villana(756). Sylvana se fuga con el mostruo Rusticán, y dejan a Helífero malherido y atado a un árbol. Bernardo toma venganza de Rusticán y del primo de éste, Agamón, a quienes mata con todos sus

---

(756) Se trata de un amor moderno, renacentista. No es un amor cortés, ni amor medieval sometido a la rigida estructura de fuerte estamentación social del Medioevo. Es el fruto de una concepción caballeresca y revolucionaria del amor "bien distante de la despiadada práctica real y de la concepción cristiana acerca de la mujer sometida al matrimonio utilitario y subordinada siempre al varón." (Carlos García Gual, Art. cit., pág. 17)

secuaces. Rustican, antes de morir, corta la cabeza a Sylvana para que no cause mas victimas.

La infidelidad de Sylvana ha causado dolor fisiso y moral en Helifero, que la quiere de verdad, incluso despues de su infidelidad.

> Y assi esperando esta cada momento
> Alguna nueva llena de alegria,
> Que no solo le saque de tormento,
> Pero que dé a sus llagas mejoria.
> No imagina tan graue sentimiento,
> Ni sin Syluana bella pretendia
> Remedio al mal aunque le fue de suerte
> Que le tuuo cercano a triste muerte.(757)

El desordenado amor de Sylvana conlleva la muerte de su compañero de infidelidad, Rusticán, la de Agamon, con los suyos, y la propia muerte de Sylvana.

### 3.4.2.2.-TISBINA - BARRADANTE

Tisbina y Erodiano se dieron promesa de fidelidad antes de casarse. Superadas las dificulatades de desigualdad social y de riquezas, el padre de Tisbina autoriza la boda. Antes, Barradante, hijo de Fronteforte se ha enamorado locamante de Tisbina, y cae enfermo de amor. Fronteforte secuestra a Erodiano y a Tisbina, y entrega a ésta, para el deleite sexual, a su hijo Barradante. Tisbina defiende con simulaciones y con el asesinato su virtud contra el adulterio. Decapita a

---

(757) H.H.B., fol. 22 rº, 417.

Barradante y huye. Erodiano, acompañado de Bernardo y muy preocupado, descubre la llegada de una ninfa: es Tisbina, que le hace recobrar su felicidad.

Aqui los ingredientes morales de A. Alonso tambien exigen el castigo del pecado. El apetito sexual desordenado de Barradante conlleva su propia muerte, la de su madre, la de su padre, Fronteforte, y la de muchos de los soldados de Fronteforte.

Tisbina disfruta mas de su felicidad reencontrada, como premio a su virtud y a la defensa de su fidelidad.

> Con esto aquella dama tan constante
> Libre del adulterio torpe y feo,
> En saluo fue.
> (...)(758)

3.4.2.3.-DORIFEBO - MARFISA

En la pareja feliz de Bernardo y Marfisa interfieren los dos hermanos, Arminda y Dorifebo. Fortuna ha forjado en el aire el maleficio de dos parejas en desgracia: Dorifebo - Marfisa y Arminda - Bernardo. El desordenado amor de Arminda por Bernardo y de Dorifebo por Marfisa traerá consigo la muerte de Dorifebo, el desamor definitivo de Bernardo y Marfisa y la desoladora tristeza de la casa del viejo caballero andante de Pésaro.

---

(758) H.H.B., VII, fol. 35 vº, 680.

"Que al fin el que haze mal lleua la pena."(759)

Y en este caso, la pena salpica a todo el mundo implicado en la tragedia de Pésaro. La muerte medieval aparece aquí como la gran vencedora(760).

Dorifebo, muerte física.

Arminda, muerte moral.

Bernardo y Marfisa, muerte de amor, con desamor y anhelos de venganza mortal en Marfisa.

> Quiero que luego muera, y la vengança
> Auer de la traycion. Y esto diziendo
> La buelta da furiosa, en confiança
> De punir un insulto tan horendo.
> Mas por donde boluer no se le alcança,
> La grande escuridad estorbo haziendo
> A su cruel furor, pues quanto andaua
> Tanto mas por la selua se emboscaua.(761)

El pecado consciente de Arminda, e inconsciente de Bernardo, exige el pago de la culpa. La muerte sobrevuela triunfante el amanecer de Pésaro.

La muerte merodea como tópico dominante en las relaciones amorosas, porque persiste el lugar común

---

(759) H.H.B., IX, fol. 48 rº, 928.

(760) Este pasaje de Pésaro lo asocio constantemente con La Celestina, en la que la gran vencedora, después de tantos enredos de amores y amoríos, es la tragedia y la muerte, como ocurre aquí. Ya he aludido a las huellas palpables de Fernado de Rojas en varios lugares de la obra de Alonso.

(761) H.H.B., XXVI, fol. 140 vº, 2753.

medieval: "El amor y la muerte son una misma realidad."(762)

Cuando el signo de la relación de la pareja es negativo, los principios morales de Alonso exigen un castigo, como hemos visto en los casos estudiados. Pero, al estar identificado el amor con la muerte, no es extraño que, en nuestro Renacimiento, persista lo medieval(763), y que, incluso en la relación amorosa de signo positivo, se dé la muerte que trunca la pareja y rompe la proyección de felicidad fundamentada en el amor. Así ocurre con las parejas de Rugero - Bradamante (canto XV), Aureliana - Orfineo (canto IX), Gotilda - Conrado (canto IX).

En los tres casos se da la pareja de amor positivo, mutuo y de entrega. En los tres casos, la muerte arrebata

---

(762) Elisa Martínez Garrido, "La retórica erótica del Orlando Furioso de Ariosto", Madrid, Filología moderna, nº 77, Edita Universidad Complutense, (1985), pág. 133.
"...el amor es una suerte de pasión irracional y oscura obsesionada por la muerte." (Alexander A. Parker, Op. cit., pág. 26)

(763) Hay zonas de la Edad Media invadidas por un claro Renacimiento; y zonas de Renacimiento donde persiste claramente la E. M. (Véase Johan Huizinga, op. cit., cap. 20, pág. 396 y ss.): "Todo el que se propone seriamente establecer una clara división entre la Edad Media y el Renacimiento advierte que los límites se le ensanchan y escapan." Igualmente puede consultarse a Ernst Robert Curtius, Literatura Europea y Edad Media Latina, II, ed. cit., págs.753-756.

la vida de Rugero, Orfineo y Conrado; y deja a las damas en triste y dolorido llanto(764).

### 3.4.3.-SUBLIMACIÓN RELIGIOSA DEL EROS. EL ÁGAPE.

Hemos dicho en el apartado 3.4, pág. 381, que "el tratamiento del amor en el poema es tan amplio que incluso encontramos el amor ágape, amor espiritual sobrenatural." Se trata del amor espiritual manifestado por Aureliana en su vocación religiosa. Después de la muerte de Orfineo y de la liberación de Aureliana de las garras de Antigón por Bernardo del Carpio, Aureliana se vincula a Bernardo de tal manera que, junto a Ulania, forman un trío inseparable. El origen de esta vinculación radica en una "tierna súplica" que le hace Aureliana a Bernardo después de salvarla del gigante Antigón.

> Dios que los tales bienes galardona,
> Y de quien solo pende nuestra vida,
> Os rinda el galardon y la corona,
> Que al grande valor vuestro le es deuida:
> Que si, por vos no fuera, mi persona
> Del violento y atroz fuera escarnida,
> Allende la muerte que esperaua

---

(764) Además de los juicios ya manifestados de Rougemont en El amor y Occidente, Elisa Martínez Garrido en su art. cit. y otras opiniones que identifican el amor con la muerte, el Arcipreste de Talavera dice textualmente: "...que más mueren con el corto juyzio de amar que con la espada de tajar; muchos más por causas de mujeres mueren, que non por justicia nin defensyón de la cosa pública. ¡O, quánto deve ser aborrescido, pues, el desordenado amor que tantos daños procura!" (Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, Corbacho, ed. cit. pág. 37)

De su infernal crueldad horrenda y braua.

Por lo qual os suplico tiernamente,
Y por el alto Dios os ruego y conjuro,
Querays con vos lleuarme a otra gente,
De mi triste biuir este seguro.
(...)(765)

Este suplicar tiernamente a Bernardo por parte de Aureliana, para que la lleve con él ¿no encubre bajo la debilidad y desamparo de Aureliana una oferta amorosa de la dama al caballero(766)?

Es difícil acertar con la respuesta; pero, en el estilo de A. Alonso, se connota un brote de dimensión amorosa(767). Es un brote surgido a destiempo y condenado a los rigores del hielo. La presencia de Ulania y la decisión de Bernardo de encontrarse con Gociana impiden

---

(765) H.H.B., IX, fol. 46 rº, 884-885.

(766) "La mujer se rinde al hombre que la conquista porque es el mejor guerrero. Lo que está en juego en la guerra de Troya es la posesión de la mujer." (Denis de Rougemont, op. cit., pág. 248)

(767) No puede ser de otra manera. "¿Acaso, en el fondo, habrá que reducir siempre la idea de la salvación a la salvación de la doncellez, o sea, al alejamiento de otro y a la conservación de la dama para el propio caballero? En todo caso queda con esto dado el más alto motivo erótico-caballeresco: el joven héroe que libra a la doncella." (Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., págs. 108-109)

el desarrollo de este amor(768). Aureliana se hace cada vez más consciente de esta situación insoportable:

-Persiste el dolor y la resonancia amorosa de Orfineo ausente por la muerte.

-Insiste en el agradecimiento hacia su libertador.

-Nace tímida y tiernamente el amor hacia Bernardo.

-Ulania, el viaje hacia Islandia y la perspectiva del encuentro con Gociana tienen una presencia demoledora y aplastante.

Aureliana no puede volver a su casa, por el comportamiento con su padre; ni puede continuar la situación incomprometida con Bernardo y Ulania. "Viendo pues la ocasión" (X, 961), Aureliana ingresa en la vida religiosa.

> Viendo pues la ocasion, à la llorosa
> Aureliana vino en gran desseo
> (Hallandose culpada y vergonçosa
> Del padre, y su negocio ser tan feo)
> De seguir esta vida religiosa,
> Y ganar ante Dios palma y trofeo,
> Pues no auria otro lugar en todo el mundo
> Para ella mas honrroso ni jucundo.(769)

---

(768) En Marfisa brota la amistad y el primer germen de amor hacia Bernado después de que éste la haya salvado del encantamiento de la fuente de Espira (canto XVI). El anhelo de venganza contra Bernardo, alimentado y no satisfecho durante largo tiempo, no fue óbice para que triunfara el amor. La situación inicial de Aureliana y Bernardo sería, en su punto de partida, incluso más propicia para el desarrollo del amor.

(769) H.H.B., X, fol. 50 rº, 961.

Sin embargo, no lo hace por mero despecho y menos por imposición.

De nuevo la expresión de A. Alonso no deja lugar a dudas. Es algo que Aureliana elige y desea:

"Aureliana vino en gran desseo de
seguir esta vida religiosa." (Canto X)

Y con una finalidad concreta de entrega a Dios:

"Y ganar ante Dios palma y trofeo."

Para vivir en honra y alegria:

"Pues no auria otro lugar en todo el mundo
Para ella mas honrroso ni jucundo."

El ágape, amor espiritual y sobrenatural a Dios, se da en esta entrega religiosa de Aureliana(770).

Los módulos ternarios que caracterizan el ritmo estructural del poema, aparentemente, no se cumplen en

---

(770) Denis de Rougemont, El amor y el Occidnete, ed. cit., habla del "Agape o amor cristiano", (pág. 68 y ss.). Cita inicialmente el comienzo del evangelio de San Juan: "In principio erat Verbum...". Analiza el "dualismo eterno" que plantea el evangelio simbólico de San Juan, tinieblas - luz, "Noche terrena y Día transcendente"; y añade: "La encarnación del Verbo en el mundo -de la Luz en las Tinieblas- es el acontecimiento inaudito que nos libera de la desgracia de vivir. Tal es el centro de todo el cristianismo y el hogar del amor cristiano que la Escritura llama ágape. (...) La meta final de esa dialéctica es la no vida, la muerte del cuerpo. Siendo como son la Noche y el Día incompatibles, el hombre creado que pertenece a la Noche, no puede encontrar la salvación más que dejando de ser y "perdiéndose" en el seno de la divinidad. Pero el cristianismo, con su dogma de la encarnación de Cristo en Jesús, invierte esa dialéctica de arriba abajo. (...) Para el Agape no hay fusión ni exaltada disolución del yo en Dios. El amor divino es el origen de una vida nueva cuyo acto creador se denomina comunión." (Págs. 68, 69 y 73)

las dimensiones amorosas de Bernardo. Sólo se explicitan dos damas, Gociana y Marfisa. Habría así, una tercera dama que completaría el módulo ternario en los amores de Bernardo: Gociana, Marfisa y Aureliana.

El amor de Aureliana queda sublimado en la vocación religiosa.

El amor de Marfisa termina en el desamor y el odio de relación inicial con Bernardo.

El amor de Gociana, consumado y desdeñado, surge definitivo en la perspectiva abierta del retorno de Bernardo a Islandia después de Roncesvalles.

## B.-LA SEMÁNTICA

### 1.-LA SEMÁNTICA NACIONALISTA

#### 1.1.-El Nacionalismo épico y el "Canon de Ferrara".

Tratamos aquí de una dimensión muy importante de la épica culta española, que no es exclusiva ni de la épica culta ni de la épica española. El nacionalismo épico lo encontramos ya en la épica medieval española y francesa.

Antonio Prieto ha estudiado el Canon de Ferrara(771) y su relación con el nacionalismo épico.

> "...la épica española renacentista, en su propio movimiento, manifestará, junto a su dependencia de este canon, una oposición nacionalista. Es una oposición nacida del propio nacionalismo renacentista (invocado desde el Italia mia de Petrarca), en cuyo cauce encontrará la tradición de las crónicas que viven en romances, la historia y la actualidad (con su espacio y su proyección biográfica)."(772)

España y Francia "son los dos únicos pueblos románicos que ofrecen esta producción épica medieval,

---

(771) Para el tratamiento del Canon de Ferrara, véase Antonio Prieto en La poesía española del siglo XVI, ed. cit., el capítulo XVII, "La poesía épica renacentista", sobre todo, las páginas 792-831.

(772) Antonio Prieto, Op. cit., II, pág. 800.

estos cantares de gesta..."(773). España y Francia, a diferencia de Italia, tienen una épica nacional ya en la E. M.; y cada una con su matiz peculiar. Así, la épica tradicional española tiene un carácter más hitórico(774) y la épica francesa tiene un mayor carácter mítico. La épica del Cantar de Mío Cid y del Poema de Fernán González estaría en la línea histórica de la Farsalia de Lucano; y la Chanson de Roland se adecuaría más a la Eneida de Virgilio(775). Este rasgo de historicidad de la épica tradicional española será continuado y heredado por la épica culta del renacimiento español.

El Canon de Ferrara arranca de la corte de Ferrara donde se concibe el Orlando Innamorato de Matteo Maria Boiardo. Allí confluyen dos corrientes: La tradición, más o menos popular, y la práctica culta, de inspiración virgiliana y petrarquista, con su pragmatismo y su Mecenas. El canon formulado por Boiardo y consagrado por Ariosto sirve de modelo estimulante a la épica del

---

(773) Ibid., pág. 801.

(774) De ello habla Maxime Chevalier en su obra tantas veces citada L'Arioste en Espñagne..., ed. cit., págs. 123-124. Quiero insistir aquí en lo siguiente: un rasgo que asocia a Garrido, Espinosa y Alonso es precisamente su vinculación a la historia de Roncesvalles. "Espinosa l'affirme sans ambigüité dans la dédicace de son oevre: il entend proceder à une remise en ordre et veut rétablir un équilibre conforme à la verité de l'histoire entre les vainqueurs de Roncevaux injustement oubliés..."

(775) Es un tema aludido por A. Antonio Prieto y sugerido por las comparaciones establecidas por Wilmotte entre la Eneida y la Chason de Roland. Op. cit., pág. 801.

Renacimiento hispano. Cinco pautas fundamentales de este Canon de Ferrara son:

1.-El tema del amor.

2.-La estirpe, lo encomiástico y lo genealógico.

3.-El poema tiene un carácter continuable, de estructura abierta.

4.-Ambientación exótica con magos, hadas, monstruos y gigantes.

5.-Consagración de la Octava Real como estrofa de la épica culta, inventada y usada por Boccaccio en su Teseida, adecuada para la lírica amorosa y la narración épica.

No obstante estas cinco pautas fundamentales del canon de Ferrara, la épica culta española asimila y cultiva los siguientes rasgos más específicos:

1.-La octava como forma métrica, adecuada para la argumentación amorosa y apta para el tono narrativo.

2.-Individualización de lo legendario anónimo tradicional, que se somete al proceso del nobilitare y salta a la épica culta.

3.-Glorificación de la estirpe y de la nación.

4.-Proyección del autor en el poema.

5.-Variedad de personajes y acciones como en el Orlando innmorato y en el Orlando furioso(776).

Como elemento de fundamental oposición de la épica

---

(776) Ibid., págs. 803-804.

culta española al canon de Ferrara está, pues, su componente histórico, que antes se ha mencionado como aspecto diferenciador frente a la épica francesa, elemento histórico de identificación con Lucano. Con este componente se asocia y brota la dimensión nacionalista de nuestros poemas: en el siglo XVI se reivindica la verdad histórica para la exaltación de la nación España; aunque el cultivo de esta dimensión histórica no suponga el abandono de lo exótico e imaginativo del canon de Ferrara. La intención nacionalista de algunos poemas, identificada con la reivindicación histórica, queda expresa en el mismo título de N. Espinosa, La segunda parte del Orlando, con el VERDADERO sucesso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze Pares de Francia; Garrido de Villena, El VERDADERO sucesso de la fomosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doce Pares de Francia; y Agustín Alonso va aún más allá con la intitulación de su poema como HISTORIA de las hazañas y HECHOS del inuencible cauallero Bernardo del Carpio. El título no puede ser más claro en cuanto oposición y asimilación del canon de Ferrara. La HISTORIA y los HECHOS estarán en oposición al canon, mientras que se identifica con él en las HAZAÑAS del INUENCIBLE CAUALLERO.

El nacionalismo especial del poema de A. Alonso es algo evidente porque aparece en la primera estrofa, está

patente en la última y se desarrolla ampliamente a lo largo del mismo. Toda la exaltación de Bernardo del Carpio o de Carlos V o de Felipe II tiene un objetivo idéntico: la exaltación nacional española. El lector del poema de Alonso no necesita ser entendido en temas de caballería, nacionalismo, historia y religión para darse cuenta de que se trata de un poema de exaltación, por encima de todo, de Bernardo del Carpio, como héroe hispánico, frente a los caballeros franceses y a los sarracenos. Se trata de un nacionalismo español frente a los franceses, como nación(777), y a los sarracenos, como religión. Y además de esto, en el ámbito histórico-religioso también aparece el claro matiz contrarreformista(778) del poema en las impugnaciones y críticas que se hacen al "monstruo" de la Reforma protestante(779).

Los cuatro primeros versos del prólogo y los cuatro ultimos del epílogo del poema de Alonso no pueden ser más claros y coherentes en su acendrado matiz nacionalista:

---

(777) El tema del nacionalismo español frente al francés lo trata A. Prieto en Estudios de literatura europea, Madrid, Narcea, Colección Bitácora, 44, 1975, págs. 42 y ss.

(778) La Contrarreforma es otro aspecto que aparece en la épica culta española del siglo de oro, especialmente tratada en los poemas con rasgos históricos y en los religiosos.

(779) Puede constatarse este aspecto especialmente en H.H.B., XVIII, fols. 91 vº-92 rº, 1783-1797.

H.H.B., Pólogo, 4 versos primeros:

Canto el alto renombre y las hazañas
De Bernardo del Carpio valeroso,
Antiguo defensor de las Españas
Contra el Frances y el Moro belicoso.

Al final del poema, después de que Bernardo ha matado a Roldán y queda victorioso, los cuatro últimos versos del epílogo dicen así:

Y libre en quien tal bien y honra se encierra
Cuya inmortal memoria esta gozando
Del triunfo, y victoria esclarecida,
Con que la ilustre España le combida.

El nacionalismo español de este poema épico de Agustín Alonso es muy acendrado. Casi no transcurre ni un solo canto sin que se mencione a España en sentido de elogio o de exaltación.

En la estrofa primera del poema, se menciona a España; y en la estrofa número 3481, última del poema, se termina con la mención de España en el último verso.

Estrofa primera (I, 1):
Canto el alto renombre y las hazañas
De Bernardo del Carpio valeroso,
Antiguo defensor de las Españas...

Estrofa última (XXXII, 3481):
Del golpe tan estraño quedo en tierra,
La sangre con la vida derramando,
Aquel por quien temblaua el mundo en guerra,
Aquel tan celebrado y brauo Orlando:
Y libre en quien tal bien y honra se encierra
Cuya inmortal memoria esta gozando
Del triunfo y victoria esclarescida,
Con que la illustre España le combida.

Si, como ya hemos visto, el objetivo fundamental del

canto es la exaltación de Bernardo, y Bernardo es el "Español" por excelencia, siempre asociado a España, la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio será un canto épico de exaltación del Nacionalismo Español.

En el canto III, el narrador deja a Roldán en su fracasado intento de liberar a Melisa y nos dice:

> (...)
> Pero quedarse ha, porque me llama
> El gran Bernaldo, a quien todo mi intento
> Es sacar del profundo del oluido
> A gozar deste sol tan merescido.(780)

Por asociación con Bernardo, el tema del nacionalismo español sale constantemente. Pero además, se aprovecha cualquier circunstancia para hablar de España y siempre en sentido elogioso:

-La historia de Occidente (Escudo de Gociana), canto VI.

-La historia bíblico-mundial (Casa encantada de Briandea), canto XIII.

-La historia religiosa de la Reforma y Contrarreforma (Fuente encantada del yelmo de oro),canto XVIII.

-La propia historia de España (Cueva encantada de Hércules y palacio de la Fama), canto XXIX.

-Viaje mágico de Astolfo a la luna con el hipogrifo, recordado por Astolfo, en lo que se refiere a España, en

---

(780) H.H.B.,III, fol. 14 rº, 252.

su viaje desde El Pirineo hasta Salamanca, canto XXVIII, 2902 y ss. (Orlando Furioso, XXXIII, 97 y 98).

Podríamos marcar a lo largo de toda la obra tres claves de referencia nacionalista:

1ª Clave de referencia nacionalista: Perspectiva predominante de futuro. España y sus reyes en los encantamientos y visiones proféticas:

-Escudo de oro de Gociana (Canto VI).

-Casa encantada de Briandea (Cantos XII y XIII).

-Fuente encantada del yelmo de oro (Canto XVIII).

-Cueva de Hércules en Segovia (Canto XXIX).

2ª Clave de referencia nacionalista: Perspectiva predominante de pasado.

-Remembranza de Astolfo y España en el vuelo que hizo en el hipogrifo del Orlando Fusioso(781).

3ª Clave de referencia nacionalista: Perspectiva predominante de presente.

-Actuaciones puntuales de Bernardo a lo largo de toda la obra.

-Acatuación de los españoles, con Bernardo, en la guerra de Roncesvalles (XXXII).

Establecemos el criterio de "perspectiva predominante" porque, en general, en las visiones de la

---

(781) Cfr. H.H.B., canto XXVIII.

1ª y 2ª clave, se dan las tres perspectivas de pasado, presente y futuro de la historia de España; pero a los cuatro pasajes de la 1ª clave se les quiere dar una dimensión profética como aspecto predominante y, por tanto, de futuro. En el tesoro de la Fama, Hércules dice expresamente a Bernardo que no se va a fijar en los reyes del pasado de España, para no detenerle y porque eso ya lo sabe, sino sólo en los venideros para mayor instrucción.

> Mas por no detenerte, y porque entiendo
> Que la natura en ti tal gloria parte,
> Que siempre esta tu animo instruyendo,
> Y desto ha de caberte mucha parte,
> No quiero del principio ir repartiendo,
> Ni las vidas de aquestos recontarte.
> Mas de solos aquellos que no han sido,
> Que por tu honor la Fama aqui ha esculpido.(782)

Este criterio lo podemos aplicar a los cuatro pasajes que señalamos.

Respecto a la segunda clave, la calificamos como de perspectiva predominante de pasado, porque parte y se circunscribe en el pasado definido ya en el Orlando furioso, cuya perspectiva de continuidad la retoma A. Alonso y hace la obra que estamos estudiando.

La tercera clave es de perspectiva predominante de presente porque se refiere a los hechos de la historia de Bernardo, que se van produciendo en el presente continuo como tiempo interno del mundo literario del poema.

---

(782) H.H.B., XXIX, fol. 154 rº, 3012.

1.1.1.-El nacionalismo como foco programador de la obra.

Antes de comenzar el desarrollo de la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, encontramos en el libro dos testimonios del foco inicial nacionalista irradiador de toda la obra.

Estos dos testimonios son:

1.-La dedicación del libro "Al Muy Illustre señor Don Diego Fernando de Alarcon, señor de la villa de Valera de Suso, y del Consejo de su Magestad."

2.-El prólogo al Benigno Lector.

1.-En la dedicatoria a D. Diego Fernando de Alarcón, nos dice A. Alonso que anduvo mucho tiempo con "temor y duda" de poner sobre sí la tremenda responsabilidad y atrevimiento de abrir la vena olvidada de los triunfos de Bernardo del Carpio, "honra y prez de las Españas".

> "Anduve un tiempo, con tanto temor y duda (muy Ilustre Señor) en pensar poner sobre mis hombros carga mayor de la que ellos sustentar pudiessen, (...) para tan grave empresa como era osar tocar y abrir aquella antigua y oluidada vena, que en Aguilar de Campo (dichosa con tal riqueza) encierra en si los huesos tan cargados de triunfos de aquel inclyto guerrero y capitan Bernardo del Carpio, honra y prez de las Españas: por quien las mesmas (...) lançaron de si con tanto esfuerzo y valor el yugo que el soberuio y atreuido francés furiosa

> y desfrenadamente imponerles intentaua. Hazaña con razon a todo el mundo espantosa, y por tanto para siempre digna de suprema alabança."(783)

Pero después, reflexionando, llega a la conclusión A. Alonso de que su obra sería bien estimada de todo noble pensamiento, sobre todo presentando "las cosas fingidas tan cercanas a las ciertas (segun el precepto de Horacio)"(784) y llevar "a este invicto y brauo Marte (...) a correr los campos de nuestra victoriosa España."(785)

Este es un claro foco proyector de la obra: Cantar los triunfos y hazañas de Bernardo del Carpio, honra y gloria de las Españas. A Bernardo del Carpio no lo vuelve a mencionar como tal en esta dedicatoria, pero sí, de nuevo, a "nuestra victoriosa España".

El tema nacional de España está focalizado de manera que el mismo protagonista, Bernardo, se transforma en "honra y prez de las Españas", en plural. Después

---

(783) H.H.B., Dedicatoria, A 3 vº.

(784) Horacio dice en su Arte Poética:
"Ficta voluptatis causa sint proxima ueris
ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi,
neu pransae Lamiae uiuum puerum extrahat aluo."
(De Arte Poetica liber, 338-340)
"Que las ficciones inventadas para causar placer sean próximas a la verdad, de manera que la fábula no reclame que se le crea todo lo que ella quiera ni se saque del vientre de una Lamia el niño vivo con el que se ha alimentado." (Aristóteles/Horacio, Artes Poéticas, Edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, Reimpresión, 1988, Págs. 157 y 140-141, respectivamente)

(785) H.H.B., Dedicatoria, A 4 rº.

menciona a España con el adjetivo calificativo "victoriosa", que supone una valoración, un juicio de valor, identificando el concepto de España con la victoria. Coloca el adjetivo delante del núcleo, "victoriosa España", para darle un valor de adjetivo explicativo y sustancial.

2.-El prólogo "Al Benigno Lector" es el otro testimonio iluminador de la misma intención nacionalista de A. Alonso. En él defiende los libros de historia fingidos. E incluso llega a decir que son:

> "...de mas prouecho que los que tratan de particular historia, porque esta dize del cauallero qual fue, y el libro que con razon se dize de cauallerias pinta al cauallero qual deue ser, y si estas cosas quisiessemos procurar en un subjecto, ninguno se hallaria como el que tenemos entre manos. Auiendo de tratar del invicto Bernardo del Carpio cuyos hechos fueron de manera, que cuando las historias se ocuparan en esso, huuiera poca necesidad de fingir otras cauallerias: mas aquellos tiempos tan apretados con la persecucion de los enemigos de nuestra santa fee, y por otra parte tan envidiados los nuestros, no dieron lugar a que en nuestra España huuiesse escriptores (...) Y desta manera ha sido forçoso en esta historia de tan valeroso principe hazer mucha diligencia para averiguar algunos hechos, y darle el renombre que siempre tuvo."(786)

Se lamenta de que en España no haya habido escritores que hayan publicado las glorias nacionales. Este lamento se recogerá de nuevo en el canto XXIX, en el

---

(786) H.H.B., "Al Benigno Lector", A 4 vº.

encuentro de la diosa Fama con Bernardo(787). La Fama se dirige a sus caballeros guardianes y les dice que cese su furor y lucha contra Bernardo porque:

> "Mirad que es valor y fundamento
> De España, y de real sangre heredero."(788)

Y en la estrofa siguiente es donde se registra este sentimiento de A. Alonso:

> Porque aueys mi palacio assi violado,
> En auer a uno solo acometido?
> Como, a tanto teneys un esforçado
> Guerrero como este auer vencido?
> No sabeys que en su reyno en lo passado
> Varones que igualado os han ha auido,
> Y vencido tambien? Cuyos valores
> Tiene en oluido el que hay en escritores.(789)

Por tanto, A. Alonso se propone enmendar de alguna manera ese vacío de tratados que cantan la gloria de los

---

(787) En el "Estudio Preliminar" ya he indicado que esto corresponde a un tópico de la época, posiblemente heredado del periodo clásico. Maxime Chevalier. op. cit., pág. 122, señala a Salustio como autor clásico en el que se encuentra este lugar común. Cfr. el mismo tópico en Luis Barahona de soto, Las lágrimas de Angélica, I, 7, ed. cit. de José Lara Garrido, pág. 104-105.

> Mas tú de un claro espíritu divino,
> ¡Oh musa, colma ya mis duras venas!,
> pues sabes los secretos por do vino
> a ser lo que sospecha el vulgo apenas,
> diciendo en alto estilo o peregrino,
> las cosas de misterios tantos llenas,
> cubiertas de tinieblas y de errores,
> no sin afrenta y culpa de escritores.

En nota a pie de página a esta estrofa, añade J. Lara Garrido: "...Balbuena en el 'Prólogo' de su Bernardo escribe que si las hazañas de los héroes están 'asombrando con su majestad al mundo, también con la de su fama pregonan el descuido de su nación'." (Ibid., pág. 105)

(788) XXIX, fol. 153 vº, 3001.

(789) H.H.B., XXIX, fol. 153 vº, 3002.

héroes españoles, que lamentablemente yacen en el olvido.

Dice Maxime Chevalier que pocos autores del siglo XVI llevan tan lejos el nacionalismo como A. Alonso, a quien califica de chauvinista(790).

A. Alonso reivindica para España y para Bernardo del Carpio lo que antes ya ha hecho Francia con sus Roldanes y Reinaldos. Y no por eso, Maxime Chevalier califica de chauvinistas a los autores italianos y franceses de poemas nacionalistas. Además A. Alonso no desprecia las hazañas ajenas, como las francesas, sino que las califica de "hechos de grande estima" (I,2). ¿Dónde está el chauvinismo?(791)

Vemos, pues, la proyección nacionalista de A. Alonso en su Dedicatoria y prólogo, antes de llegar a su poema.

---

(790) Maxime Chevalier, op. cit., pág. 201: "Peu d'auteurs du XVI siècle poussent aussi loin le nationalisme, ou plus exactement le chauvinisme."

(791) El mismo Maxime Chevalier reconoce en su Obra citada que, primero, Nicolás Espinosa y Fco. Garrido de Villena y, después, A. Alonso quieren restablecer un orden justo conforme a la verdad histórica de los vencedores de Roncesvalles, injustamente olvidados, frente a los Doce Pares de Francia, vencidos y desmesuradamente ensalzados por Ariosto y Boiardo. Cfr. L'Arioste en Espagne..., ed. cit, págs. 123-124. Y después, cuando Chevalier habla de Los famosos y heroicos hechos del Cid de Diego Jiménez Ayllón (1568), vuelve a insistir en el mismo tema y dice que Jiménez Ayllón escribe su obra como reacción a la injuria hecha por los poetas italianos, que se olvidan de los héroes victoriosos españoles y se dedican a elogiar a los franceses. Cfr, Ibidem, págs. 128-29.

1.1.1.1.-El punto de partida del poema.

La programación de la obra(792) la encontramos puntualizada en las dos primeras estrofas del canto I.

Canto el alto renombre y las hazañas
De Bernardo del Carpio valeroso,
Antiguo defensor de las Españas,
Contra el Francés y Moro belicoso.
Dire tambien las guerras tan estrañas
Que en destruycion del reyno venturoso,
Y en vengança del fuerte rey Gradaso,
Mouio su hijo el brauo Radagaso.

De Carlomagno en memorable rima,
Y de sus Paladines esforçados,
Los hechos seguire de grande estima,
Por antiguas historias celebrados:
Y del modo que a todo dieron cima,
En honra de los nuestros ya passsados,
Si me sera del cielo concedido.(793)

Programación de A. Alonso que observamos en estas dos estrofas:

1º.-Objetivo prioritario: Cantar la fama y las hazañas de Bernardo del Carpio, defensor de España contra franceses y moros.

---

(792) Según Luzán, las partes de cantidad necesarias de la epopeya son cuatro: título, proposición, invocación y narración o cuerpo del poema. Esta que yo denomino "programación" de A. Alonso corresponde a lo que Luzán denomina técnicamente "proposición" del poema épico. "La proposición es la primera de las partes de cantidad con que se da principio al poema y debe contener, en general, breve y claramente, la materia o asunto del poema, el héroe principal y la deidad u deidades que tienen mayor parte en la acción, para que desde luego el lector quede informado de la substancia de lo que ha de leer y del carácter del hombre y de la deidad que en aquella acción han de tener mayor papel." (Ignacio Luzán, La Poética, ed. cit., pág. 600)

(793) H.H.B., I, fol. 1 rº, 1 y 2.

2º.-Narrar la guerra que promovió Radagaso contra Carlomagno para vengar la muerte de su padre, el rey Gradaso.

3º.-Aludir a los hechos muy estimables de Carlomagno y de sus Paladines.

4º.-Indica a la finalidad del poema: para honra de nuestros antepasados, con la ayuda del cielo (invocación).

Esta alusión que A. Alonso hace al "cielo" (Dios), "si me sera del cielo concedido", puede aceptarse como una intersección común a la "proposición" (Dios en aquella acción épica tendrá el mayor papel) y, a la vez, como la "invocación": "Una súplica o deprecación que hace el poeta a las musas o a alguna otra deidad para que le inspiren y ayuden en su obra."(794) Y todo esto sin detrimento de que posteriormente, en otros lugares del poema, A. Alonso haga las invocaciones puntuales con resonancias míticas, sobre todo en determinados exordios de los cantos:

> "No sólo en el principio del poema tiene lugar la invocación. Los poetas suelen usarla en otras muchas partes del poema, siempre que se ofrece haber de referir alguna cosa muy extraordinaria o muy oculta, invocando entonces alguna musa u deidad, para que dé autoridad y crédito a lo más portentoso, y sea como testigo de algún suceso olvidado ignorado de todos, que el poeta quiere publicar."(795)

---

(794) Ibidem, pág. 602.

(795) Ibidem.

Observamos que hay una clara jerarquización de intenciones: Lo primordial es la exaltación de Bernardo, asociada a la exaltación de su nación, España. No hay chauvinismo patriotero. No se desprecian las gestas de las demás naciones; y por eso narrará también los hechos bélicos del pagano Radagaso contra Francia y no se olvidará de aludir a los hechos de "gran estima" de Carlomagno y de sus paladines franceses, aunque los utilizará de escenario y fondo para las gestas heroicas de Bernardo(796).

Posteriormente, a lo largo de la obra, intensificará y recordará su objetivo expresamente y, lo que es más importante, lo llevará a cabo a lo largo de los 27.848 versos del poema. Así, en III, fol. 14 rº, 252, nos dice:

> ...me llama
> El gran Bernardo a quien todo mi intento
> Es sacar del profundo del olvido(797)

---

(796) "En cuanto a la poesía narrativa, (...) es evidente que los argumentos deben estar construidos dramáticamente, como en las tragedias, y en torno a una sola acción entera, con principio, medio y fin, de modo que sea un todo, como un ser vivo, y produzca el placer que le es propio." (Aristóteles, Poética, ed. cit., pág. 105)

(797) El olvido y la fama son los opuestos pertenecientes al mismo paradigma léxico. Lo que menciona referencialmente en este canto III lo alegoriza A. Alonso y lo presenta convertido en realidad del mundo esotérico en el canto XXIX. En el Cueva de Hércules, en el mundo inferior, contemplará Bernardo a la diosa de la Fama en toda su alada y vital brillantez, sobre nube de perfume a ritmo de preciosa música. En uno de los patios del palacio de la Fama, Bernardo ve el pozo del Olvido, donde se oye un gran estruendo. En su boca hay un anciano, que simboliza la muerte (con rostro de muerte). Hércules le

A gozar de este sol tan merecido.

Igualmente en el exordio del canto VI, 513, encontramos un rasgo de marcado nacionalismo. Con una enumeración teórica, se exponen en los cuatro primeros versos, el mérito sublime que merece quien quiere siempre superarse y sólo atiende a lo inmortal.

En los cuatro últimos identifica este supueto con Bernardo, "nuestro Hispano", haciéndolo depositario de ese mérito sublime.

> Virtud heroica, premio soberano,
> Deuido al que en valor alto pretende
> Subir do el Macedonio y el Romano,
> Y solo a lo inmortal sigue y atiende.
> Este es el fuego en que arde nuestro Hispano:
> Honor es lo que el alma suya enciende:
> Y assi en qualquiera empresa de alta estima
> da, como visto aueys, illustre cima.(798)

1.1.1.2.-La progresión nacionalista desde Bernardo.

Decíamos en el apartado anterior que A. Alonso lleva a cabo su proyecto nacionalista épico a lo largo de los 27.848 versos de la obra. Y lo va actualizando con un

---

explica que es el pozo Airón, que sepulta el olvido de los malos, frente a la Fama, que guarda la memoria de los dignos. En aquel canto XXIX se cumple el objetivo del canto III del poema, "sacar del profundo del olvido" a Bernardo y "gozar de este sol tan merecido": Bernardo queda consagrado por la Fama como su primer caballero del grupo de los nueve de la fama.

(798) H.H.B., VI, fol. 27 rº, 513.

ritmo progresivo.

Este ritmo progresivo de exposición nacionalista lo podemos sintetizar, en cuanto a contenidos, en tres fases literarias:

1.-Se empieza con la presentación de Bernardo.

2.-Se sigue con las dinastías monárquicas españolas y la visión profética y encomiástica de la geografía e historia de España, por parte de Astolfo.

3.-Se termina con el elogio al todo de los españoles en Roncesvalles.

1.-Se empieza con la presentación enigmática de Bernardo como un caballero vencedor -el caballero del águila- (II, 157), sobre el cual todo el mundo se pregunta quién será (Canto II, 179). Este carácter enigmático incrementa la atención y el interés sobre él. Y la forma de responder a ese interrogante es también otra forma potenciadora del interés sobre ese caballero: Hay una respuesta mágica y perifrástica(799). La respuesta la da, previa consulta de Carlomagno, la Maga Melisa. Y no responde con el nombre del caballero: Bernardo del Carpio. No. Responde perifrásticamente para no deshacer del todo el enigma y potenciar la leyenda. Y

---

(799) "En la Tragedia conviene introducir el elemento maravilloso; pero en la epopeya es más factible llegar incluso hasta lo ilógico que provoca especialemente lo maravilloso, dado que en la epopeya no se ve actuar al personaje." (Aristóteles, Poética, ed. cit., pág. 69).

además, en las perífrasis, deja clara su dinastía regia y su origen turbulento, entre amores y ocultaciones de sus progenitores.

> Entonces al gran hijo de Pipino
> La maga assi responde: Valeroso
> Emperador, sabras que este es sobrino
> Del casto Alfonso, inuicto y poderoso:
> Que en Castilla y Leon el cetro digno
> Tiene, de alto renombre glorioso.
> El qual tuuo una hermana (vna otra Helena(800)
> en beldad) que nombro doña Ximena.
>
> Esta servida fue de un cauallero,
> Don Sancho Diaz llamado y de Saldaña
> Conde, el qual en el tiempo que el guerrero
> Rey, hazia guerra a moros en España,
> siendo el falso Cupido medianero
> (Que donde hay mas recato alli mas daña)
> Procuro en el palacio auer entrada,
> Donde la bella infanta era guardada.(801)

En estas dos estrofas encontramos elogio de la virtud esclarecida de la rama genealógica española de Bernardo.

2.-Se sigue con la referencia histórica de las dinastías monárquicas españolas del pasado, presente y futuro, haciendo hincapié en éste, que es futuro como tiempo literario, y presente como tiempo referencial: es

---

(800) Helena, esposa de Menelao, por la que los griegos lucharon los diez años de la guerra de Troya. Es un personaje homérico de leyenda muy compleja. Después de Homero se ha visto sobrecargada con muchos elementos que han ido añadiendo a la narración primitiva. Cfr. Pierre Grimal, op. cit., págs. 229-234. "En la tradición homérica, Helena vivió realmente en Troya mientras duró la guerra. Fue acogida por Píramo y Hécuba, que quedaron maravillados ante su belleza." (Ibidem, pág. 231)

(801) H.H.B., II, fol. 10 vº, 189 y 190.

el momento en el que está viviendo Agustín Alonso, siglo XVI, reinado de Carlos I y Felipe II.

Encontramos varias narraciones donde se nos dan estas referencias históricas de España:

a) En la interpretación que hace Ulania del escudo de Gociana (canto VI), se da una perspectiva histórica de España, sus reyes y príncipes, a partir del Imperio Romano, para llegar a lo que más interesa, el aparente futuro que tendrá lugar con Carlos V, Doña Isabel de Portugal y el Príncipe Felipe, después Felipe II. En las descripciones que hace de cada uno de estos personajes, embellece, transforma e idealiza la realidad. Todos estos personajes son perfectos física y éticamente, pero con una perfección hiperbólica, que no engaña al lector. Así habla de Doña Isabel de Portugal y del Príncipe Felipe:

> Desta dama tan sabia y tan hermosa,
> Qual otra no se vio despues ni antes,
> Entre el purpureo lirio, y blanca rosa,
> Entre rubies, çafiros y Diamantes.
> Con obra en todo estremo artificiosa,
> Con musicas de coros concordantes,
> Se ve nascer un principle en el mundo,
> Al qual no halla ygual, ni aura segundo.
>
> Baxaron de su alto y rico assiento
> La Justicia, Clemencia y la Grandeza,
> Y la de nuestro bien firme cimiento
> Fe, templança, Prudencia, y Fortaleza:
> Que todas al felice nascimiento
> Assisten demostrando aquella alteza.
> Veense las nueve hermanas de Aganipe,
> Mill gracias dando al Principe Felipe.(802)

¿Por qué A. Alonso utiliza tal cúmulo de hipérboles

---

(802) H.H.B., VI, fol. 29 vº, 562 y 563.

y concatenaciones de virtudes hasta el límite de atribuir la perfección absoluta a cada uno de estos personajes de la Casa de Austria germano-española? ¿Es sólo el anhelo nacionalista (tan olvidado por otros) y él quiere compensar ese vacío con la exageración? ¿O es el riesgo de la adulación asumido conscientemente? Quizás quepan respuestas afirmativas a ambas cuestiones. O quizás sea necesario introducirse más a fondo en la sociedad de la época y en la biografía de Agustín Alonso, con casi inexistencia de datos(803).

Curtius, en Literatura Europea y Edad Media Latina, en el cap. VIII, "Poesía y Retórica" explica que los recursos exagerados e hiperbólicos obedecen al tópico del "Sobrepujamiento" (Überbietung) o alabanza y elogio exagerado a alguna persona o cosa. En la poesía latina Estancio hizo del sobrepujamiento "una verdadera manía"(804). "El gran sobrepujador, Lucano, fue

---

(803) Digo esto, consciente del tópico de la época y del género, que elogia y exalta hasta la divinización a los personajes mecenas y protectores. Lo hacen Boiardo y Ariosto, pero arranca desde Virgilio, en el que se genera la denominación común de mecenas: Virgilio escribe la Eneida para la exaltación de Roma y Augusto, a instancia de Mecenas, que le subvenciona y protege. Ernst Robert Curtius explica esta pauta epopéyica en el apartado que él titula "Alabanza de los contemporáneos". Según él, obedece al tópico de "no sólo el pasado es digno de elogios; también merecen alabanza los nuevos y los modernos." En la época romana aparece por primera vez en la época de Augusto con Horacio (también protegido por Mecenas), en sus Odas; y con Tácito en su Agrícola. Cfr. E. R. Curtius, op. cit., págs. 239-241.

(804) E. R. Curtius, op. cit., pág. 235.

sobrepujado a su vez por Dante"(805). Curtius se pregunta si desde el punto de vista moral es lícito el tópico del "sobrepujamiento", practicado por los clásicos e intensificado en la E. M. y Renacimiento. La respuesta va a ser afirmativa, con fundamento en la historia y praxis de los grandes poetas.

> "Y desde el punto de vista moral, ¿es lícito el panegírico hiperbólico? Esta pregunta desató hacia 1140 una controversia de gran interés para la historia de la cultura. Pedro de Poitiers, monje cluniacense, dirigió al abad Pedro el Venerable de Cluny varios poemas laudatorios en que hacía profuso empleo del "sobrepujamiento"; esto le atrajo ciertas críticas. Pedro el Venerable defendió a su panegirista en un poema 'Contra los calumniadores, donde dice en sustancia: '¿Es censurable un poema por hacer un elogio? Los más famosos poetas y letrados serían entonces dignos de vituperio. Prescindamos de los paganos; también San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, Cipriano, Sidonio y Venancio Fortunato dominaron el estilo panegírico' (PL, CLXXXIX, cols. 1005 ss.). La principal figura retórica de este estilo es la hipérbole; los autores paganos, y hasta la Biblia, legitiman el estilo hiperbólico."(806)

b) En la casa encantada de Briandea (Canto XIII), se nos dan las mismas perspectivas históricas de España, pero mucho más ampliadas hacia el pasado, buscando la exhaustividad genealógica que tiene su punto de arranque en Adán y su contexto bíblico. La concatenación y acumulación de nombres y rasgos histórico-culturales es una exhibición innecesaria de erudición

---

(805) Ibidem, pág. 238.

(806) Ibidem, pág. 237.

renacentista(807). El lector se siente fatigado y saturado con la lista de patriarcas bíblicos, argonautas míticos y reyes, eslabones de distintas culturas, hasta llegar siempre a la misma meta, la casa de Austria, con Carlos I y Felipe II. Se hace especial elogio de las cuatro esposas de Felipe II, sublimando sus perfecciones.

> Porque para mugeres reseruadas
> Fueron, de aquel Felipo esclarecido,
> Hijo de Carlo, el qual en las passadas
> Salas, y pinturas queda referido.
> De aqui entendereys las encumbradas
> Virtudes de estas damas, y el subido
> Quilate de su ser, pues conuinieron
> Con el marido excelso que tuuieron.(808)

Cabe hacernos la misma reflexión que en la cuestión a). Nos conduciría a preguntarnos sobre el nacionalismo o la adulación. Tendríamos que dar las mismas respuestas anteriores. Son tópicos literarios en plena vigencia, justificados por la tradición clásica y medieval.

c) En la fuente encantada de Merlín, con el yelmo de oro que gana Bernardo (Canto XVIII), sólo se hace

---

(807) Aquí cabría recordar el pensamiento de Dryden (Véase R.O. Jones, Historia de la Literatura española. Siglo de Oro: Prosa y Poesía, ed. cit. págs. 180-184), que defiende el poema épico como la obra más sublime que puede crear la mente humana, y la impugnación que se hace a los poemas épicos de estar cargados de saber pedantesco y erudición desbordante. Entre ambos extremos hay que buscar el término medio. Por otra parte, debemos tener en cuenta la técnica del "sobrepujamiento" y la de la "alabanza a los contemporáneos" (Cfr. E.R. Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, I, ed. cit., págs. 235-241), que pueden erigirse en argumentos de época para la defensa de estas composiciones.

(808) H.H.B., XIII, fol. 71 rº, 1378.

referencia al futuro profético de la historia religiosa de la Reforma y Contrarreforma, en las que destacarán Carlos V, a escala europea, y Felipe II a escala española. Ambos combatirán al monstruo abominable del Protestantismo, unidos a los Papas de Roma.

Es muy interesante, desde el punto de vista literario, la descripción alegórica del Protestantismo en forma de bestia abominable(809). Son tres estrofas (XIII, 1786,87 y 88). Voy a transcribir las tres, aunque resulte una cita larga, porque todas ellas son muy representativas(810).

> Lo primero mirad esta figura,
> de cruda bestia abominable y fiera,
> Qual otra tal jamas formo natura(811),

---

(809) Esta concatenación de metáforas zoomórficas de reducción genera una alegoría con carga crítica destructiva y despectiva contra el protestantismo. Sin duda, A. Alonso se inspira y sigue la técnica de los bestiarios medievales, que tanto gustaban de la alegoría. Cfr. G. Highet, op. cit., I, pág. 58.

(810) En la Edad Media el Bestiario era conocido de memoria por los colegiales. El Fisiólogo, fundamento y base de todos los Bestiarios medievales, era el libro más difundido en la Eda Media, después de la Biblia. (Cfr. Bestiario Medieval, Edición de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Ediciones Siruela, 1986, págs. 197 y ss.). Y en más de una ocasión ya hemos aludido a la frontera indefinida, con amplísimas intersecciones, entre la Edad Media y el Renacimiento. El Bestiario medieval se prolonga en el Renacimiento.

(811) "El animal, dice Focillon, refiriéndose naturalmente al representado en las artes plásticas medievales, es 'un posible ilimitado'; tan ilimitado que los textos, como se ha visto, lo componen a su gusto, lo colorean caprichosamente, le prestan en ocasiones órganos o miembros supernumerarios, le inventan si es preciso un nombre: buen número de obras, fundamentalmente novelas

Si bien hizo vn Piton y una Chimera(812):
Porque de perro tiene dentadura,
Que rauia y acomete a donde quiera:
Colmillos de elefante, y de serpiente
La lengua, horrible mas que fuego ardiente(813).

---

francesas, hablan en efecto de bestias que ostentan denominaciones caprichosas, asociadas en general a características fantásticas." (Bestiario Medieval, ed. cit., pág. 199)

(812) "Chimera" (Quimera). "Monstruo híbrido con cabeza de león, cuerpo de cabra, cola de dragón, que escupe llamas. (...) Según la interpretación de Paul Diel, la quimera es una deformación psíquica caracterizada por una imaginación fértil e incontrolada; expresa el peligro de la exaltación imaginativa. Su cola de serpiente o de dragón corresponde a la perversión espiritual de la vanidad; su cuerpo de cabra, a una sexualidad perversa y caprichosa; su cabeza de león, a una tendencia dominadora que corrompe toda relación social. Este símbolo complejo se encarnaría por igual en un monstruo que devastara un país como en el reinado nefasto de un soberano pervertido, tiránico o débil. (...) Aparece por primera vez en el libro VI de la Ilíada. La Teogonía de Hesiodo lo describe con tres cabezas, y así está figurada en el famoso cobre de Arezzo que data del siglo V. En la mitad del lomo está la cabeza de cabra, en una extremidad, la de serpiente, en otra la de león." (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., págs. 865-866). En la acatualidad tiene el significado de "idea falsa", "vana imaginación". Cfr. Ibidem.

(813) Los Bestiarios Medievales se subdividen, según los cuatro elementos primordiales, en Telúrico, Acuático, Aéreo, Igneo; y hay un quinto bestiario de Monstruos e híbridos Cfr. I. Malaxecheverría, op. cit., págs. 259-292, donde reproduce más de 33 miniaturas del Bestiario de Oxford, catalogadas en cada uno de los bestiarios mencionados.

La bestia descrita por A. Alonso pertenecería al Bestiario de Monstruos e híbridos, y nos manifiesta a este autor como dotado de gran imaginación y capacidad alégorica, al estilo de los bestiarios medievales. Por su estructura combinatoria, recuerda a los híbridos denominados "Centícora" y "Mantícora", descritos en muchos Bestiarios. Cfr. I. Malaxecheverría, op. cit., págs. 174-178.

Ojos de Basilisco el monstro fiero(814)
Tiene, y manos de Tigre cruel ayrado(815),
A todas partes va siempre ligero,
Y siempre esta qual puerco encenagado.
Es el rostro de Lobo carnicero,
De sangre humana hambriento, el vientre hinchado.
En piel de simple oueja anda metido(816),
Tiene de aspide el uno y otro oydo.

Desta bestia cruel, que del profundo
Del infierno saldra con furia extraña,
Infetara el hedor sucio è inmundo
Las mayores provincias de Alemaña.
Resonara su nombre por el mundo,
Del mar de Oriente a la postrera España,
Siguiendo su apellido y su estandarte
Otros cien mil de su hechura y arte.(817)

---

(814) "El basilisco es llamado en latín regulus, porque es el rey de las serpientes, que huyen en cuanto lo ven, pues las mata con el aliento. Si ve un hombre (sic), lo mata. Ningún ave voladora escapa si ve al basilisco, pues, incluso desde muy lejos, es quemada por el fuego de su boca. Sin embargo, es vencido por las comadrejas que colocan los hombres en los agujeros de la tierra donde se esconden. En cuanto ve una, escapa, pero ella le persigue y lo mata." (De Bestiis, 214, en I. Malaxecheverría, op. cit., pág. 159)

(815) No en todos los bestiarios se presenta al tigre como "cruel y ayrado", pero sí como la más veloz de todas la bestias. El bestiario de Cambrai lo presenta como "nunca demasiado enfurecido"; amante de contemplar su imagen en el espejo, queda como cautivo." Pero la inmensa mayoría de los bestiarios presentan a los tigres como "bestias grandes y feroces... de color azul...fuertes y malvadas." (Image du monde, de Gossouin, cito por I. Malaxecheverría, op. cit., págs. 9-13).

(816) Símil bíblico del lobo con piel de oveja. Aparece en el Evangelio de San Mateo. "Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces: a fructibus eorum cognoscetis eos." (Mt, 7, 15-16). (Novum Testamentum, Edición de Juan Leal S.I., Madrid, BAC, MCMLX)

(817) H.H.B., XVIII, fol. 91 vº, 1786-1788.

En estas estrofas se acumulan "isotopías"(818) constantes y de rechazo al Protestantismo; y cada una de las metáforas zoomórficas encierran una poderosa "entropía"(819) de connotación literaria.

A esta bestia inmunda, que asolará con su maldad y con hedor Europa entera, la combatirán dos reyes españoles: Carlos I y Felipe II(820).

Cuanta mayor mostruosidad se deposite en el protestantismo tanto mayor mérito tendrán los reyes españoles que lo combatan.

La bestia monstruosa contaminará la mayor parte de las provincias de Alemania, Inglaterra, Escocia, Noruega, Flandes y Holanda. Secretamente también mancha a Francia y a Borgoña.

Sólo queda limpia España. Agustín Alonso lo expone como nota brillante que da resplandor a su intento de

---

(818) Es un tecnicismo del método semiológico, dentro del nivel de la Semántica. Mismo lugar común o tópico, que incide en el mismo significado. Véase Mª del Carmen Bobes, Comentario de Textos literarios. Método semiológico, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, pág. 209, a propósito del comentario que hace "A un olmo seco" de Antonio Machado.

(819) Capacidad de plurisignificación. Pertenece a la terminología específica, dentro de la Semántica del método semiológico. Véase igualmente en Mª del Carmen Bobes, op.cit., pág. 199.

(820) Además de la clara influencia de los bestiarios "medievales o místicos de la cultura universal" (Vid., I. Malaxecheverría, ed. cit., pág. 230), en este pasaje se muestra el recurso de la alegoría, que A. Alonso emplea imitando a Ludovico Ariosto en I cinque canti.

poema nacionalista.

> Assi mesmo esta lepra contagiosa
> Por Italia le pega y la reparte.
> Solo a España acometer no osa,
> Que libre queda sin tocar en parte.
> Porque una vez que quiso la brauosa
> Plantar assi su campo y estandarte,
> El sucessor de quinto sale armado,
> Y à seguir su destierro le ha forçado.(821)

d) En el palacio encantado de la Fama, en la cueva de Hércules, en Segovia, se redunda (Canto XXIX) de nuevo en toda la perspectiva de la historia de España, pero aquí (ya hemos visto antes) Hércules dice a Bernardo que sólo se detendrá en los reyes de España que todavía no han existido, es decir, en el futuro. Aquí se da la historia de España con una perspectiva interna. Deja los reyes godos como ya pasados y empieza la referencia explícita con el rey Ramiro de León, al que ayudará contra los moros el Apóstol Santiago (XXIX, 3015)(822). Alude a la unidad monárquica de España, llevada a cabo por los Reyes Católicos y después entra en un intenso elogio de los Reyes de la Casa de Austria, hasta Felipe II. Resulta menos extenso y más aceptable que en las ocasiones anteriores(823).

---

(821) H.H.B., XVIII, fol. 92 rº, 1794.

(822) Véase infra la nota nº 1204, donde trato de precisar el rasgo histórico de la batalla de Clavijo (La Rioja), protagonizada por Ordoño I y no por el Rey Ramiro I, según las investigaciones de Claudio Sánchez Albornoz.

(823) El recurso a la falta de tiempo aludido por Hércules en este mundo inferior (véase H.H.B., XXIX, fol. 154 rº, 3012) lo usa A. Alonso para agilizar la alusión a

Sus grandezas seran inumerables
Que obrado aura con la Christiana gente:
Pero ninguna en quantas hay notables
Como la que dire tan excelente
En dexar para hazañas memorables
Vna imagen como el resplandeciente:
Digo un luxo que aura, que en fortaleza
Ygual no tenga el mundo ni en franqueza.(824)

Se refiere a las grandezas de Carlos V y al resplandor de Felipe II.

En XXIX, 1073, se termina la Historia de España.

e) Visión profética y elogiosa de Astolfo (Canto XXVIII).

Astolfo viene a la corte de Alfonso el Casto como embajador de Carlomagno. Se detiene en Tudela, después de pasar Los Pirineos y Sansueña, y empieza a recordar las profecías de lo que iba a ocurrir en España. Tuvo esta noticia cuando hizo el viaje al reino de la luna, montado en el hipogrifo, según se nos cuenta en el Orlando Furioso(825). Todo lo demás lo ha olvidado, pero lo referente a España lo recuerda perfectamente. La vena del nacionalismo de A. Alonso queda destacada. Recuerda que el linaje de Carlomagno gobernará en España, en la persona del rey Felipe, que pondrá la paz en todo cuanto baña el océano.

---

la historia de España, sin eludir el reiterado "elogio de los contemporáneos", tópico de origen clásico y objetivo de identificación total con el nacionalismo del poema.

(824) H.H.B., XXIX, fol. 156 vº, 3063.

(825) Orlando Furioso, Canto XXXIII.

Que del linaje claro y excelente
Que desciende del alto Carlomano.
Vernia a Reinar por tiempo en Occidente
Un gran Filipo alla en el reyno Hispano:
El qual gouernaria tan sabiamente,
Que quanto baña el pielago Oceano
Y el de en medio el terreno, en paz seria,
Debaxo de su scetro y monarquia.(826)

Los elogios a España son puntuales, con expresiones directas como:

-¡Oh bienaventurada España!

-¡Feliz España, que cuando toda Europa esté en guerra, tú estarás en paz! (XXVIII, 2906).

3.-Se termina con el elogio al todo de los españoles(827) venidos contra Francia en Roncesvalles.

Antes de que se llegue a la batalla, Carlomagno lamenta la actitud reivindicativa de Roldán(828) y

---

(826) H.H.B., XXVIII, fol. 148 vº, 2904.

(827) En el tiempo interno del poema estamos lejos todavía de 1492 y la unificación de España por los Reyes Católicos. El poema resuelve la conjunción de la España medieval (tiempo interno) y la España Renacentista (tiempo externo) dejando claro que el conflicto provocado por los franceses contra España recae sobre el reino castellano-leonés; pero el resto de los reinos y estados, que después formarán la unidad española, confluyen con los castellano-leoneses, identificados en el criterio de libertad y soberanía frente a lo extranjero. De nuevo Edad Media y Renacimiento se encuentran fusionados en el Poema.

(828) Recuérdese el paralelismo que aquí establece el poema, con base en la Eneida, entre Carlomagno y el Rey Latino (Véase "Análisis Preliminar", apartado 1.2.1, nº 12.-Tristeza del rey anciano frente a la guerra, pág. 75). Este paraleleismo proyecta otros dos que se derivan de él. Uno, el de Roldán con Turno y ótro el de Bernardo con Eneas.

recuerda el carácter de todos los españoles: Agustín Alonso pone en boca de Carlomagno las virtudes del pueblo español (XXX, 3193).

> Por otra parte vee que si en Espña
> Entra con mano fuerte y poderosa,
> Passando de Pirene la montaña,
> Emprende irreparable y braua cosa.
> Del soberuio Español teme la saña,
> Sabe quanto sagaz y belicosa,
> Quan usada a las armas es la gente,
> Quan animosa, fuerte y excelente.(829)

Lo cual nos recuerda lo que ya había dicho la Maga Briandea en el Canto XIII, 1316: Los españoles tuvieron siempre el glorioso principio de vencer o morir(830).

> Merodaco este es, el qual juntado
> Con Zimbrios y Tudescos, al famoso
> Carbon consul aura desbaratado,
> A Manlio, Scipion, Scauro brauoso.
> Mas yendo sobre España fue vedado
> En ella entrar, porque por glorioso
> Se tuuo siempre entre Españolas gentes,
> O morir o vencer, como valientes.(831)

En el canto XXVIII, 2890 y ss., se hace todo el plantemiento de lo que después desencadenará la batalla de Roncesvalles.

En el canto XXIX, ya hemos visto que se hace una

---

(829) H.H.B., XXX, fol. 163 rΩ, 3193.

(830) A. Alonso utiliza aquí una técnica de doble finalidad. Por una parte elogia de forma directa y patente a los españoles, elogio que es tanto más válido cuanto procede de dos extranjeros: del noble personaje Carlomagno y de la buena maga Briandea. A la vez, la actitud y manifestaciones de Carlomagno son un elogio indirecto al emperador frente a la actitud vituperable de Roldán, movido por el egoísmo y la envidia.

(831) H.H.B., XIII, fol. 68, 1316.

exaltación de España: La Fama lo pregona. Bernardo, el valiente español, es exaltado y coronado por encima de los nueve de la fama. Hércules(832) elogia ante Bernardo las dinastías reales españolas, especialmente la Casa de Austria. En todo este canto se da una tematización de la Historia de España.

En el canto XXX, España es amenazada: Astolfo y Roldán exigen que se cumpla la antigua promesa de otorgar la soberanía castellano-leonesa a Francia. Si esto no se cumple, amenazan con la guerra.

En el canto XXXI, España es atacada. Roldán y Carlomagno avanzan con el ejército francés contra España.

En el canto XXXII, España, atacada por los franceses, es defendida y salvada por Bernardo y todos los españoles, unidos en Roncesvalles por la defensa de la nación española.

ESPAÑA AMENZADA (Canto XXX)

Astolfo llega a España y recuerda a Alfonso el Casto su promesa. Si no la cumple, Carlomagno le amenaza con la guerra.

> Y començo, Gran rey, a ti me embia
> Carlos, en toda Francia poderoso,
> El qual dize, acordarse deuria
> Como estando en su reyno de reposo,

---

(832) Como en el caso anterior de Carlomagno y Briandea, ahora la objetivación del elogio nacionalista español lo coloca A. Alonso en boca de un personaje mítico-clásico, de nobleza y rectitud incuestionable, Hércules. Los juicios positivos y laudatorios de la historia de España no son nada sospechosos.

Tu mesmo te ofreciste a que si queria
Ayudarte en el trance peligroso
En que el moro te daua cruda guerra,
Le harias jurar por rey de aquella tierra.

Y despues que los moros has vencido,
La primera promesa reuocaste,
Con que a su magestad has ofendido,
Y tu mucho valor menoscabaste.
Pide que cumplas luego lo ofrescido,
A que con la embajada te obligaste,
O faltando à tu fe, te aclares luego,
Porque te anuncia guerra a sangre y fuego.(833)

El nacionalismo de Bernardo lo vemos claro en el dolor que le produce la llegada de Astolfo.

No le ha causado tanto dolor ninguna batalla ni herida como contemplar a Astolfo en la corte de Alfonso el Casto.

Mas de ninguno ha sido el duro encuentro
Tan terrible, mortal, fuerte y dañoso,
Como el que rescibio cuando fue dentro
En corte y vido al duque valeroso.
(...)
Despues que entendio bien su mal intento.(834)

Sin embargo, Bernardo disimula lo mucho que le duele.

Astolfo hizo su escusa y cumplimiento,
De auer con embaxada tal venido,
Diziendo ser forçoso mandamiento,
De su rey, a quien ello era deuido.
Bernardo disimula el sentimiento
Dando muestra al frances no estar sentido
De aquella pretension tan alterada
Mientras el gouernar pueda la espada.(835)

Bernardo "disimula", y Astolfo miente claramente, porque su embajada no obedece a ninguna imposición real,

---

(833) H.H.B., XXX, fol. 157 vº, 3082-3083.

(834) H.H.B., XXX, fol. 151 vº, 3076.

(835) H.H.B., XXX, fol. 152 rº, 3090.

sino que fue él quien se ofreció libre y espontáneamente a venir a España con el mensaje de amenaza a Alfonso el Casto Cfr. XXVIII, 2887: "Astolfo... / Se le ofrescio, diziendo, que haria / la embaxada que aqui se proponia."

El nacionalismo colectivo español lo vemos en que los castellanos y leoneses no aceptan el vasallaje francés.

> Iuran los Castellanos y Leoneses
> Que romperan primero el omenaje
> Hecho a su inuicto rey, que a los Franceses
> prestarles sugecion y vassallaje.
> (...)(836)

> Sabe que ha poco tiempo que perdida
> Tuuieron casi a España, y conquistallos
> No basto la morisma encruelescida,
> Con millones de hombres y cauallos.
> Y que por el honor pondran la vida,
> Y assi haran por no quedar vassallos,
> Como en el tiempo antiguo siempre han hecho,
> Por libertad poniendo a hierro el pecho.(837)

Carlomagno es consciente del problema que se avecina con España y teme la saña del soberbio español, que es gente acostumbrada a las armas, que ponen el honor y la libertad por encima de la vida.

> Del soberuio español teme la saña,
> Sabe...
> Quan vsada a las armas es la gente...
>
> (...)
> Y que por el honor pondran la vida,
> ...

---

(836) H.H.B., XXX, fol. 163 rº, 3187.

(837) H.H.B., XXX, fol. 163 rº, 3194.

Por libertad poniendo a hierro el pecho.(838)

Roldán saca los pendones contra los hispanos.

Roldán se alegra, pero Carlos se entristece: porque el joven está motivado por la envidia, el odio y la codicia(839); y el viejo Carlomagno quiere actuar motivado sólo por la nobleza.

> Alli vieras al moço...
> Con aquel gran pendon regozijarse:
> Pero con un dolor triste y profundo
> Al viejo que es mas triste fatigarse.
> (...)(840)

Hay un fervor nacionalista extendido por toda España con el grito de "¡España! ¡España!" y el eco de "¡España! ¡España!"

El narrador, omnisciente, preanuncia la derrota de los franceses:

> "Solo de la apariencia conuencidos,

---

(838) H.H.B., XXX, fol.163 rΩ, 3193-94.

(839) El declive moral conlleva el declive físico de la persona. A través de la alegoría de la envidia, manejada por Alcina que representa a las malvadas Falerina y Morgana, se emponzoñan el corazón, ojos, oídos y sentidos del Roldán, que lo conducen a la muerte.

> De fantasticas formas la violenta
> Embidia acompañada en diferente
> Figura que la suya se presenta
> A don Roldan, que duerme quietamente:
> (...)
>
> (...)
> Y no contenta en verle a su talante,
> Vna serpiente le echa endemoniada
> En medio el corazon, en los oydos
> Otra, y otra en los ojos y sentidos.
> (H.H.B., XXVIII, fol. 146 vΩ, 2860-63)

(840) H.H.B., XXX, fol. 163 vΩ, 3199.

Alegres se hallan y ensoberuecidos."(841)

ESPAÑA ATACADA (Canto XXXI)

Roldán va a ejecutar la guerra contra España, después de haber vencido a Ferraguto.

(...)
De comun parescer ya no mudable,
Dexar luego la cumbre de la sierra,
Y entrar a executar la cruda guerra.(842)

Alfonso el Casto pone el ejército español, procedente de todas las regiones, en manos de Bernardo (XXXI, 3278).

Todos se preparan contra los franceses: "Hidalgos, caualleros y vassallos".(XXXI, 3280).

El afán nacionalista queda claro en que siguen llegando españoles de todas las regiones, unidos contra la pretensión francesa: llegan españoles de Guipúzcoa, Asturias, Zamora, de la Casa de Astorga de León, de Burgos, de Salamanca, de Avila, Segovia, Cuenca y La Rioja (H.H.B., XXXI, 3283-3291).

Bernardo asume un protagonismo de servicio a la causa española y le escribe a Roldán proponiéndole un lance de honor entre los dos. Le recuerda a Roldán los servicios que él, Bernardo, había prestado a Francia y al mismo Roldán, a quien salvó la vida en París, cuando

---

(841) H.H.B., XXX, fol. 163 vº, 3202.

(842) H.H.B., XXXI, fol. 167 vº, 3274.

Roldán estaba a merced de Radagaso (Canto XXIV). El reto entre los dos se llevará a cabo si Roldán no se arrepiente y vuelve a su patria.

> ... y assi le auisa,
> Para que tenga cierta la ganancia,
> Con las mesmas señales y deuisa
> Con que a los moros yr hizo de Francia:
> Y que confia de aquella mesma guisa
> Quitarle a el la furia y arrogancia,
> Si ya de su error arrepentido
> No buelue por la via que ha traydo.(843)

Cuando Bernardo arenga a los españoles a la guerra y los previene contra el francés y el moro, porque las tropas de Marsilio andan cerca, se aprecia su nacionalismo y la exaltación de España por Bernardo (XXXI, 3309-3315).

> Si el zelo del honor deuido enciende
> Vuestros pechos de inuictos caualleros,
> Si libertad es oy lo que pretende
> El yugo desechar de prisioneros,
> Si el bien de vuestras cosas todo pende
> En la destruycion de aquellos fieros,
> Yo creo que nada aura que disminuya
> La fama propia, y de la patria suya.(844)

También Roldán arenga a los franceses y los previene contra el moro:

> Que tambien esta el moro de refriega,
> Con reforçada ascolta en la campaña,
> Tomando el paso ya de la montaña.(845)

Pero los argumentos de Roldán no tienen en cuenta las razones por las que Carlomagno está triste y

---

(843) H.H.B., XXXI, fol. 168 vº, 3297.

(844) H.H.B., XXXI, fol. 169 rº, 3311.

(845) H.H.B., XXXI, fol.169 vº, 3320.

desaprueba esta guerra. Carlomagno teme la saña del soberbio español y sabe que es gente avezada a la guerra. Roldán sólo invoca una razón objetiva: El menor número de los españoles(846). Las demás razones de Roldán son falsas. Y respecto de la razón numérica, ha olvidado la experiencia de la guerra contra Radagaso: pocos cristianos vencieron a muchos paganos.

> Vedlos en esse llano, y ved qualmente
> Esquadrilla assaz poca, y nunca usada
> a pelear sino es con una gente
> En guerras, no sagaz y desarmada:
> poco sera vencerlos de repente,
> Y para pocas horas hay jornada:
> Prueuen pues el furor de vuestras manos,
> Salgamos con victoria braua ufanos.(847)

Con las palabras de Roldán, se hace más meritorio todavía el próximo triunfo de los pocos españoles sobre los más numerosos y mejor armados franceses.

---

(846) También este menor número está justificado, ya que las huestes españolas se hallan divididas por la necesidad de enfrentarse a los franceses y la otra necesidad, más imperiosa, de vigilar las fronteras con los moros, en España, en la lucha por la Reconquista. A. Alonso alude a ello expresamente.

> Si (como es) paresciere mas brauoso,
> De mayor ardimiento, y mas constancia
> El exercito Hispano, que copioso,
> Con que el rey a encontrar viene al de Francia,
> Sepan que no salio mas poderoso
> (Aunque pudiera bien) por la importancia
> Que ay en el dexar otras vanderas
> En la guarda del reyno y sus fronteras.
> (H.H.B., XXXI, fol. 168 rΩ, 3293)

(847) H.H.B., XXXI, fol. 170 rΩ, 3324.

ESPAÑA DEFENDIDA Y SALVADA POR BERNARDO Y LOS ESPAÑOLES (Canto XXXII).

En la segunda estrofa del canto, el narrador preanuncia el triunfo y la fama de España.

> Pues hoy ha de vencer la fortaleza:
> Oy se enciende el valor en biua llama:
> Oy España descubre su riqueza:
> Oy sale el gran triumpho de la fama.(848)

La batalla es una lucha nacionalista donde chocan los gritos de "¡Francia, Francia!", "¡España, España!".

> De aqui gritando Francia, de alli haziendo
> Con el España, España, un bravo estruendo.(849)

Bermúdez y Oliveros lideran el grupo Español y Francés respectivamente (Estr. 3331).

Bermúdez destaca porque defiende la honra española y mata a Normando, primo de Roldán, que ofende de palabra a los españoles y los llama villanos.

> O gente (dize) vil y en villania
> executada siempre, que no Hispanos:(850)

> Al pungente hablar aspero y duro
> Bermudez desdeñado le dio el pago
> Con la sangrienta espada, aunque seguro
> Normando piensa estar del duro trago:
> Diziendo, Assi traydor yo templo y curo
> A todo escarnidor, y satisfago
> A la honra de España en vuestra mengua,
> Del descomedimiento de tal lengua.(851)

---

(848) H.H.B., XXXII, fol. 170 rº, 3327.

(849) H.H.B., XXXII, fol 170 rº, 3330.

(850) H.H.B., XXXII, fol.170 vº, 3341.

(851) XXXII, fol. 171 rº, 3345.

Pero Roldán reaccionará bárbaramente y hará que caiga Bermúdez en sus manos, después de gritar: "Donde esta aquel que dio a Normando muerte?" (XXXII, 3350). Bermúdez responde valientemente, pero se adelanta la espada de Roldán y termina con la vida de Bermúdez (XXXII, 3356).

Bernardo hace gran duelo de la muerte de Bermúdez, y la siente como si fuera su propia muerte:

> Ni cree que su morir sentiria, quanto
> El de aquel triste moço amado tanto.(852)

Bernardo mata a Oliveros (XXXII, 3362) y levanta temor en los franceses como la nube que levanta tempestad marina (Canto XXXII, 3363).

Comienza una lucha entre Bernardo y Roldán, pero Ugero los separa y sigue el fragor de la batalla multitudinaria, como en la batalla de París cuando comienza el reto entre Bernardo y Goliambrot. Los ejércitos no esperan a que terminen los dos representantes de ambos bandos y chocan las dos huestes (3366).

La estrofa 3377 es una hipérbole mitificadora de Bernardo: La oposición de sus adversarios franceses le sirve a Bernardo para hacer brillar más poderosamente su

---

(852) H.H.B., XXXII, fol.171 vº, 3359.

fortaleza y valentía(853).

Toda la flor de Francia le esta encima:
Mas el los escarmienta de tal arte,
Que à los unos matando à otros lastima,
Echa braços, y pies, y almas aparte.
Ninguno a su costado se le arrima:
Todos huyen la yra del gran Marte:
Con saetas y lanças hacen cuenta
Aumentar desde lexos la tormenta.(854)

Bernardo mata a Dudón, hijo de Ugero ( Estrofa 3383) y al propio Ugero (Estrofa 3390), cuando éste quiere vengar la muerte de su hijo Dudón(855). Es un pasaje estremecedor y conmovedor, que A. Alonso toma de Virgilio (Eneida, X)(856).

---

(853) El mito siempre es hiperbólico porque es ficción y ésta no debe tener límites. La manifestación del héroe está sometida a un criterio simultáneamente envolvente de "desmitificación". Mircea Eliade, que tanto ha escrito sobre el mito, comenta este sometimiento del mito a la desmitificación a partir ya del racionalismo jónico. "Es imposible abordar sin titubeos el problema del mito griego. Tan sólo en Grecia el mito inspiró y guió la poesía, la tragedia y la comedia como las artes plásticas, pero asimismo es la cultura griega la única en la que se sometió el mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente 'desmitificado'. El nacimiento del racionalismo jónico coincide con una crítica cada vez más corrosiva de la mitología 'clásica', tal como se encontraba expresada en la obras de Homero y de Hesiodo. Si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo 'mito' donota una 'ficción', es porque los griegos lo proclamaron así hace ya veinticinco siglos." (Mircea Eliade, Mito y relidad, Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de bolsillo, Punto Omega, 2ª ed., 1973, págs. 166-67).

(854) H.H.B., XXXII, fol. 472 vº, 3377.

(855) El pasaje correspondiente a las luchas mantenidas entre Bernardo, Ugero y Dudón corresponde al canto 32, estrofas 3378-3390.

(856) Ver en II.-Análisis Preliminar, 1.2.1.-Semejanzas e influencias de la Eneida en Agustín Alonso, 13, pág. 76.

(...)

O mi hijo Dudon, o mi consuelo,
Moriste tu, yo biuo, aunque muriendo:
Ya yo sin ti no soy, ya prepararme
Puedo al morir pues no ay sin ti ayudarme.(857)

Es el lamento lastimero de Ugero, cuando le llega la noticia de la muerte de su hijo, que fue contra Bernardo para vengar las heridas de su padre(858). Ugero caerá bajo la espada de Bernardo, que "De un golpe le ha cortado yelmo y cuello" (Estrofa 3390).

Todo es morir en la batalla(859), tanto en la parte francesa como en la española:

(...)
Y assi todo es morir porque rastrando

---

(857) H.H.B., XXXII, fol. 473 rº, 3383.

(858) Aquí, como en la Eneida, en la lucha del mito, Bernardo y Eneas, contra los hombres, Ugero-Dudón y Mecencio-Lauso (Eneida, X). "La suerte está echada" para Ugero y Dudón, desde que Virgilio marcó la pauta de Eneas y antes, desde que el mito sublima los límites con la fuerza creativa de la ficción imaginativa. El mito es una "creación de la fantasía estética" (Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, II, El pensamiento mítico, pág. 43, cito por I. Malaxecheverría, Bestiario Medieval, ed. cit., pág. 203).

(859) Antes hemos visto la euforia exaltada de los españoles y franceses al grito de "¡España! ¡España!" y "¡Francia! ¡Francia!" (H.H.B., XXXII, fol. 170 rº,3330). Esta alegría por la guerra lleva asociada la tristeza del efecto de la "cruel batalla": la muerte. La expresa A. Alonso con el tono fúnebre del triunfo de la Parca, que hace su cosecha en uno y otro bando (XXXII, 3407). "...en todos los cantares de gesta resuena la misma exultante alegría por la cruel batalla. El culto caballeresco a la guerra y el culto al honor están juntos en los cantares de gesta e irrebatiblemente unidos el uno al otro." (M. Keen, La caballería, pág. 141). "La caballería no puede sapararse del mundo de la guerra" (Ibidem, pág. 14).

Muerte los saca de uno y otro vando.(860)

Los franceses se ven perdidos y huyen (Estrofa 3422). Bernardo es la clave del triunfo; por eso lo busca Roldán ciego de dolor:

Roldán busca a Bernardo...

"Ciego del gran dolor, loco impaciente,
En busca va del mismo en quien se encierra
Principio, medio, y fin de tanta guerra.(861)"

Roldán llama tres veces a Bernardo y busca un lugar en el bosque(862) donde nadie impida la lucha entre ambos (Estrofa 3430).

Mientras Roldán y Bernardo luchan en el bosque sin que nadie los moleste, Alfonso el Casto ya se siente victorioso.

Pues como el castellano victorioso
Vio roto al enemigo y que la plaça
le queda libre ya, el don tan honroso
Que le ofresce fortuna y tiempo abraça:
Y hiriendo en el pueblo temeroso,
A España del Frances desembaraça,

---

(860) H.H.B., XXXII, fol. 174 rº, 3407.

(861) H.H.B., XXXII, fol. 175 rº, 3424.

(862) Cuando Curtius desarrolla el tema del "Paisaje épico" y comenta la afrenta de los Infantes de Carrión en el bosque de Corpes, dice: "La afrenta de los Infantes de Carrión a las hijas del Cid en el bosque de Corpes es uno de los puntos culminantes del poema; el poeta necesitaba para él un escenario capaz de conmover los ánimos." (Literatura europea y Edad Media Latina, ed, cit., pág. 289). A. Alonso también necesita un escenario especial para culminar el triunfo de Bernardo en su lucha a muerte con Roldán. Por eso, después de que Roldán llama tres veces a Bernardo, éste coge una lanza "Y a rienda suelta entra en la espessura", como en el Cantar de Mío Cid (v. 2698) y en el Orlando Furioso (I, 33), cuando Angélica huye a través de los bosques salvajes y oscuros.

Gozando del triumpho y de la gloria
Que tan deuida es à tal vitoria.(863)

Después de larga y dura lucha, Bernardo hace penetrar la espada en la frente de Roldán en nombre de Bermúdez(864).

(...)
Y assi ayrado le dize, Esto te embia
El alma de Bermudez...(865)

Y, con la muerte de Roldán, vencido por Bernardo, termina la batalla con triunfo brillante y esforzado de Bernardo y de España. A. Alonso lo narra en la última estrofa que ya hemos transcrito, en más de una ocasión, en apartados anteriores.

1.1.2.-El nacionalismo como elemento definitorio de Bernardo.

Observamos, en todo el desarrollo inmediatamente anterior, que la exaltación de Bernardo, objetivo fundamental de A. Alonso, conlleva también la exaltación nacionalista de España. Bernardo y España están siempre asociados.

Esta asociación de Bernardo con España conduce a una

---

(863) H.H.B., XXXII, fol. 176 rΩ, 3448.

(864) Véase II.-"Análisis Preliminar", 1.2.3, las semejanzas y diferencias entre el final de la Eneida, el Orlando Furioso y las Hazañas de Bernardo, págs. 92 y 93.

(865) H.H.B., XXXII, fol. 177 vΩ, 3480.

identificación de Bernardo con todo lo español o hispano. Y así, este personaje protagonista viene definido en el poema con una larga concatenación de epítetos épico-caballerescos, que se refieren siempre a su dimensión de caballero español, como vamos a ver a continuación.

1.1.2.1.-Epítetos épico-caballerescos de Bernardo.

El nombre de Bernardo, como caballero protagonista del poema, aparece ya claro en el segundo verso del canto primero.

> Canto el alto renombre y las hazañas
> De Bernardo del Carpio valeroso,
> Antiguo defensor de las Españas.
> (I, fol. 1 rΩ, 1)

Esto es como una declaración de intenciones(866) de A. Alonso. Después, cuando realmente aparece Bernardo en el canto II como caballero protagonista, es una auténtica incógnita. Es un enigma que lo resolverá, previa consulta de Carlomagno, la Maga Melisa, quien no pronuncia el nombre de Bernardo, pero narra toda la historia de su

---

(866) Forma parte de lo que técnicamente se llama la "prótasis" del poema. Aristóteles dice a este propósito: "Los argumentos, bien sean temas inventados por el propio poeta, bien se trate de temas ya conocidos, deben esbozarse de un modo general para desarrollarlos después y añadirles los episodios. (Aristóteles, Poética, XVII, ed. cit. de José Alcina Clota, pág. 51)

origen y casta española(867).

A partir del canto III, la figura de Bernardo va emergiendo y se va poniendo a la altura de Marfisa, Reinaldo y Roldán. Desde este momento y hasta el final de la obra, los epítetos épico-caballerescos de Bernardo serán todos referidos a su nación, España, con distintos giros o transformaciones gramaticales; pero el núcleo semántico fundamental estará centrado en España.

En los cantos II y III, encontramos algún epíteto o denominación perifrástica de Bernardo, que no hace referencia a España:

-"El blanco varón". Aparece en II, estrofa 165(868). Se le denomina así porque viene armado y

---

(867) "El reconocimiento (o anagnórisis) es, como indica su nombre, el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad u odio en aquellos que están destinados a la felicidad o a la desdicha." (Ibidem, XI, pág. 38). Este reconocimiento se produce gracias a la peripecia con Guidón en la lucha por el escudo de oro de Gociana. Y aquí el término peripecia está utilizado en el sentido más clásico y aristotélico. "La peripecia es el paso de una situación a su contraria por parte de quienes actúan,..." (Ibidem, pág. 37).

(868) El frances que ya duda del successo,
Y vee que la vitoria se le alarga,
Ayrado de sufrir tan grave peso,
Sobre el blanco varon un golpe carga:
Que aunque con el escudo fuerte y gruesso,
Viendole ya venir el pecho adarga,
No ha defendido tanto, que la espada
No haga uno (sic) profunda y graue entrada.
(H.H.B., II, fol. 9 vº, 165)

vestido de blanco, estrofa 158(869).

-"El valeroso cauabllero estraño". Aparece en II, estrofa 170(870).

-"El del águila". Aparece en III, estrofa 334(871). Esta denominación le viene dada por el águila de oro que lleva como divisa en el escudo, canto II, estrofa 157(872).

A partir de este canto III encontramos una abrumadora cantidad de epítetos épico-caballerescos de Bernardo referidos a España. Y esto es signo inequívoco

---

(869) El cauallero es grande, y su apostura
De brauo combatiente: viene armado
En blanco, por blason en la escultura
Vna Fama, y el mote. Es mi dechado.
(...)
(H.H.B., II, fol. 9 rΩ, 158)

(870) Ninguno imaginar sabe quien sea
El valeroso caballero estraño,
Porque aunque ha larga pieça que pelea,
De tanto trabajar no siente daño.
(...)
(H.H.B., II, fol. 9 vΩ, 170)

(871) Pero al cumbrar el Sol, quiso la suerte
En el salir de la intrincada rama:
Que supiessen en como el varon fuerte
Que por Francia el del aguila se llama,
Auia librado ya de cruda muerte
Al que oydo aueys, rota la trama:
De que al Conde pese, porque la gloria
Quitado le ha de aquella gran vitoria.
(H.H.B., IV, fol. 18 rΩ, 334)

(872) El rico yelmo puesto, y por deuisa
Del escudo que al hombro trae y embraça,
Vna aguila de oro, hecha en tal guisa,
Que el cerco todo del toma y abraça:
(...)
(H.H.B., II, fol. 9 rΩ, 157)

de la identificación de Bernardo y España.

Sin el ánimo de agotar todas las posibles citas, voy a citar algunos de estos epítetos épico-caballerescos nacionalistas que aparecen en el poema. Los que recojo aquí se refieren a Bernardo, aunque en el poema también encontramos epítetos que tienen como núcleo a España y otros que se refieren a Carlos V.

-"El valiente Hispano" (III, 254).

-"El Español" (III, 273).

-"Fuerte leon de España" (IV, 390).

-"El Español" (IV, 498).

-"Varon de España" (V, 464).

-"El varon de España fuerte" (V, 498).

-"El varon de España" (X, 1065).

-"El fuerte español" (XVI, 1635).

-"El español fuerte y pujante" (XVI, 1658).

-"El Hispano" (XXX, 3068).

-"El Español fuerte" (XXXI, 3295).

-"Valeroso, fuerte y bravo Hispano" (XXXI, 3278).

-"El general de España" (XXXI, 3303).

-"El Español valiente" (XXXII, 3424).

-"El Hispano sin segundo" (XXXII, 3453).

Estos epítetos de Bernardo y otros más que podríamos haber registrado son el exponente de la identificación nacionalista de Bernardo.

1.1.2.2.-El nacionalismo por encima del ideal religioso y amoroso.

El amor a España en Bernardo es tan intenso que le duele todo aquello que supone un ataque a su nación o a su integridad nacional. Bernardo ha luchado y peleado mucho, se ha encontrado en muchos peligros y ha recibido muchas heridas, pero nunca se ha quejado ni ha tenido grave pena por ello(873). A Bernardo le duele España y los problemas de España le causan grave pena. Astolfo, ante Bernardo, presenta la excusa de su embajada y le dice que ha tenido que venir obligado por Carlomagno. Astolfo miente. Bernardo simula no importarle, pero por dentro lleva una "GRAVE PENA" por la embajada de Astolfo, el cual reclama la soberanía de España para el rey de Francia.

Antes por encubrir la graue pena
Que por tal embaxada le lastima,

---

(873) No hay que confundir el amor a la nación, que es un concepto renacentista vinculado al canon de Ferrara, con la obligación del caballero de defender la tierra de su señor, que aparece en todos los libros de la Ley de caballería medieval. El nacionalismo es un ideal humanístico, mientras que aquella obligación caballeresca de defensa del señor, es, a veces, de un realismo medieval exasperante. Tal es así que surgió el tópico del caballero enfrentado a su señor. Lo encontramos en el Cantar de Mío Cid, y es una pauta fundamental en el legendario Bernardo del Carpio. Este se opone a Alfonso el Casto por no concederle la libertad al Conde de Saldaña, padre de Bernardo. "Es un lugar común el buen caballero que no tiene buen señor, en la literatura castellana." (José Amezcua, Los libros de caballerías hispánicos, ed. cit., pág. 13)

Passa como por cosa de si agena,
Y que ni haze caso ni la estima.
Y mientras va la corte siendo llena
De los que al hecho dar pretenden cima,
Entretenerlo quiere en grandes fiestas,
Caçando por los valles y florestas.(874)

Astolfo conoce los ideales nacionalistas de Bernardo y sabe que su embajada no agrada en absoluto a éste. Por eso Astolfo justifica su embajada, como si la estuviera desempeñando a disgusto y obligado por Carlomagno. Miente, porque él se prestó a venir a España como embajador voluntariamente; pero ante Bernardo no quiere dar la cara.

Astolfo que ya el orbe rodeado
Auia de parte a parte, y desseaua
Ver la fertil España y grande Estado,
De que tan altas cosas le conta(ua)(875)
Aquel que los secretos le ha mostrado
Quando en el cerco de la luna estaua(876),
Se le ofrecio, diziendo, que haria
La embaxada que aqui se proponia.(877)

El encuentro con el duque le ha dolido a Bernardo más que ningún choque violento en las batallas y las heridas recibidas en la guerra, porque ama a España.

Estrechos passos, peligrosas puentes

---

(874) H.H.B., XXX, fol. 158 rº, 3091.

(875) Este es un verso al que le falta una sílaba en el texto que utilizo. Aparece así:

"De que tan altas cosas le conta"

Es evidente que se trata de un error tipográfico por olvido de la sílaba "ua", que viene exigida por las once sílabas que corresponden al verso y por la rima con el segundo verso "...desseaua" y con el sexto "...estaua"

(876) Cfr. Orlando Furioso, XXXIV, 68 y ss.

(877) H.H.B., XXVIII, fol. 147 vº, 2887.

Hallo Bernardo en la encantada cueua:
Ouo batallas con los mas valientes
Que tuuieron la edad antigua y nueva:
Gigantes muchos, monstruos diferentes
Vencio como llegasen a la prueua,
Antes de entrar qual vistes al profundo
De que ya estaua lleno todo el mundo.

Mas de ninguno ha sido el duro encuentro
Tan terrible, mortal, fuerte y dañoso,
Como el que rescibio cuando fue dentro
En corte y vido al duque valeroso.
Este le ha penetrado hasta el centro
Del brauo corazon donde el reposo
Y quietud estar suelen de assiento,
Despues que entendio bien su mal intento.(878)

El dolor que le ha producido la embajada de Astolfo le ha penetrado hasta el centro del bravo corazón de Bernardo.

También podríamos decir que Roldán, impulsor de la reclamación del reino español para Francia, es símbolo del idealismo caballeresco del amor a la nación, pero no es así. Roldán actúa guiado por la envidia y el orgullo de ofrecer a su mujer una corona de reina que le prometió. Incluso el criterio de Roldán está encontrado(879) con el criterio de Carlomagno (Cantos XXVIII y XXX).

Vino á la memoria que le auia
Prometido casandose á su esposa,

---

(878) XXX, fol. 157 rº y vº, 3075-3076.

(879) En su momento comentamos ya en III.- Estudio Preliminar, 1.2.1.-Semejanzas e influencias de la Eneida, nº 12, pág. 75. -Tristeza del rey anciano por la guerra, el paralelismo y fuente de esta discordancia entre Roldán y Carlomagno. La fuente la encontramos, una vez más, en Virgilio, Eneida, XI, 227-231, donde el rey Latino tampoco concuerda con los impulsos bélicos de Turno.

Que corona de Reyna le pornia,
Haziendola en el mundo poderosa.
Con esto su furor siempre crecia,
Y su vida esta triste y trabajosa
porque siempre ymagina el como ò quando
Ha de llegar lo que Alda esta esperando.

Qual en un brauo fuego vna caldera
Con agua en el crescer la biua llama,
Veys subir el heruor de tal manera,
Que a borbollones sale y se derrama.
Tal la yra cruel ardiente y fiera,
crece en aquel varon digno de fama.
La embidia le trae odio, el odio ira,
La ira al fin à lo que oyreis le tira.(880)

Nos encontramos aquí con una de las muestras alegóricas del poema. La envidia es el medio del que se sirven las malas hadas Falerina, Morgana y Alcina para la destrucción del imperio cristiano y para tomar venganza contra Roldán y Carlomagno (H.H.B., 2836-2842).

A la vieja el secreto cometido
Finalmente le fue, de la vengança.
La qual auiendo mucho discurrido
Por hasta el regaton clauar la lança,
El modo que mejor se le ha ofrescido,
Y en que coloca toda su esperança,
Es preualerse luego de la ayuda
De la embidia infernal, odiosa y cruda.(881)

"La alegoria es el simbolismo proyectado sobre la superficie de la imaginación, la expresión deliberada de un símbolo y, por ende, su agotamiento, la traducción de un grito de pasión en una correcta proposición gramatical. (...) La alegoria tiene, pues, ya en sí misma el carácter de una nominalización escolástica y al mismo tiempo el de una condensación del pensamiento en la imagen. La forma en que se introdujo en el pensamiento medieval, como brote literario de la Antigüedad en sus postrimerías, ante todo en las creaciones

---

(880) H.H.B., XXVIII, fol. 146 vΩ, 2866-2667.

(881) H.H.B., XXVII, fol. 145 rΩ, 2839.

> alegóricas de Marciano Capella y de Prudencio, aumentaba su carácter escolástico y senil. Y no se crea, sin embargo, que faltasen originalidad y vida a la alegoría y a la personificación medieval. Si no las hubiesen poseído, ¿cómo las hubiese cultivado tanto tiempo y con tanto amor la cultura medieval?(882)

Mas Bernardo no se va a limitar a ser un paciente sufridor de los problemas de España. Su amor le impulsa a la acción. Ahora, por encima de su amistad con Astolfo y Carlomagno, por encima de la identidad religiosa que tiene con ellos, que le impulsó a guerrear en el mismo campo contra los sarracenos, luchará contra ellos por la libertad e independencia de España. Y tendrá el protagonismo máximo en la lucha contra los franceses, en la batalla de Roncesvalles. Bernardo y Alfonso el Casto deponen sus diferencias y se preparan para atacar al francés.

> De Leon, Salamanca, y de Zamora,
> De Asturias, y Bizcaya, y de la tierra
> Que junto à Erezma, Arlança, y Duero mora,
> Y la mayor Castilla antigua encierra,
> Vn gran campo juntar hizo a la hora
> Iunto a los pies de la famosa sierra
> El qual con libertad entrega en mano
> Del valeroso, fuerte y brauo Hispano.(883)

El Rey Alfonso pone a todo su ejército en manos de Bernardo para que lo organice y dirija.

Bernardo envía una carta a Roldán, haciéndole ver la tiranía de su intento; y trata de disuadirlo recordándole

---

(882) Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pág. 291.

(883) H.H.B., XXXI, fol. 167 vº, 3278.

los servicios que él mismo, Bernardo, le había hecho a Francia, a él cuando le salvó la vida en la batalla de París y a Carlomagno. Y como Bernardo ve por dónde van los cauces de las cosas, le propone un lance de armas entre ellos dos.

Pues como el español fuerte pondera
Las cosas ya venidas en tal trance,
Porque a su voluntad iniqua y fiera
El digno galardon el conde alcance,
Escriuirle una carta delibera,
En que le ofresce un venturoso lance,
De gran apremio y honor, y assi la embia,
La qual en breue summa contenia.

Que pues dentro en España auia venido
A tal destruycion, como tyrano,
Poniendo los servicios en oluido
Que en Francia hizo à el y à Carlomagno,
Tenia esperança en Dios, que arrepentido
Seria en breue del intento vano,
Y que le haze saber solo dessea
Encontrarse con el en la pelea.(884)

Roldán acepta el reto, pero no se puede evitar la batalla.

Por fin, el desenlace será una cuestión de lucha personal entre Roldán y Bernardo.

El amor a España lo impulsa a entregarse más que nunca y ser el protagonista de esta batalla por encima de Roldán, Ugero y los propios reyes Carlomagno y Alfonso el Casto.

Su entrega y esfuerzo serán tan eficaces que Bernardo y los españoles conseguirán su objetivo: frenar las pretensiones francesas y coronar la batalla de

---

(884) H.H.B., XXXI, fol. 168 vΩ, 3295-3296.

Roncesvalles con la victoria de los españoles sobre los franceses.

1.1.3.-El nacionalismo, cúspide jerárquica de los valores épicos de la obra.

En la pirámide jerárquica del amor, la cumbre la ocupa el amor a la nación frente a la dama y a la religión.

Cuando se trata de defender la soberanía e independencia españolas frente a Francia, no sólo se jerarquizan los valores de la nación, la religión y la dama, sino que son todos los valores de la persona, el trabajo, la familia, la vida,... los que entran en juego. Y todo ello se propone transitoriamente hasta que desaparezca la amenaza contra España.

El fervor nacionalista en España, por encima de todo, aparece en el grito que lanzan como lema y consigna los españoles que se preparan para hacer la guerra contra el francés. ¡España! ¡España!

> Ya los yelmos, arneses y coraças,
> Que poco auia que estauan en oluido,
> Lanças, escudos fuertes y las maças,
> Se renuevan al fuego aqui encendido.
> Todo es conquista ya, todo es dar traças
> Cada qual como buelua enriquecido.
> España, España se oye, y por campaña
> La mesma eco resuena España España.(885)

---

(885) H.H.B., XXXI, fol. 163 vº, 3200.

El objetivo fundamental es un objetivo nacionalista: la grandeza y la gloria de España.

Valientes caualleros, este dia
Es (dize) aquel en que tan ensalçado
Sera el nombre de España y monarchia,
Quanto del orbe va Febo encumbrado
Oy es quando mostrar la valentia
conuiene, con la fe que aueys jurado.
Oy es el conservar de la memoria
Que los vuestros ganaron con la gloria.(886)

Y lo mismo ocurre en el campo francés. Todos los caballeros franceses responden a la llamada de Roldán. Y no sólo esto, sino que aglutinan el interés en caballeros de otras naciones, que vienen a apoyar la reivindicación francesa. Porque, pese a la envidia y egoismo de Roldán, se presenta como una reivindicación justa.

Porque viendo que Carlomano auia
Vencido al rey Almonte, y a Mambrino,
A Agramante y la grande moreria
Que dos vezes contra el en Francia vino,
Y que su fama sola y nombradia,
Con la fuerça del Conde su sobrino
Y de sus capitanes solamente
Bastaua a hazer temer la mora gente.

Determino embiarle una embaxada,
(Sin a los suyos dar noticia della)
En que le prometia que si entrada
A España quiere hazer desde Marsella
A le ayudar con fuerte mano armada
A desterrar los Moros que hay en ella,
Su reyno le dara, pues heredero
No tiene, ni en lo hazer va contra el fuero.

Carlos le da las gracias, y lo acepta,
Y dize que lo ha hecho de discreto,
En que una empresa tal a el se cometa
Y que quan presto pueda hara el efecto.
Mas no pudo esta cosa estar secreta,
A sus vasallos todos y si acepto

---

(886) H.H.B., XXXI, fol. 169 rº, 3310.

A Carlos fue aquel largo ofrecimiento,
A ellos les causo graue tormento.(887)

Por encima de cualquier otro objetivo, se presenta a los franceses un objetivo nacionalista: La grandeza de Francia y la fama inmortal de la nación.

Si echar el sello a vuestra inmortal fama,
Si sublimar de Francia la grandeza,
Si alguno (lo que es cierto) punto me ama,
Si deseays renombre con alteza,
Pugnad por abrasar en biua llama
Al soberuio Español y su braueza,
Sin atender rescate de persona,
Ganando rico scetro y real corona.(888)

En ambos frentes, español y francés, se procura cubrir el riesgo del enemigo moro. El timbre nacionalista suena siempre que haya un posible enemigo de la nación: El moro es enemigo de Francia y España; pero ahora se tiene que enfrentar cada una por separado con sus propias fuerzas.

ESPAÑA: Era avisado el general de España,
Aquel Marsilio baruaro potente,
O por mostrar en el su fiera saña,
O por defender della a si, y su gente,
Estar de alli ocho leguas en campaña,
Con no poca morisma hazia el Oriente:
Por tanto sospechando del procura

---

(887) H.H.B., XXVIII, fol. 148 rº, 2892-2894. Ante estas citas no cabe ni plantearse la acusación de chauvinismo a A. Alonso. A lo largo del poema, se profesa una auténtica veneración por Carlomagno, incapaz de sentimientos innobles. Sólo le pierde el sentimiento de culpabilidad de no haber atendido adecuadamente a su sobrino Roldán y el declive de una digna ancianidad, sin fuerza para oponerse a la joven nobleza francesa. Así justifica Agustín Alonso la caída de Carlomagno.

(888) H.H.B., XXXI, fol. 169 vº, 3323.

Proueer a todas partes con cordura.(889)

FRANCIA: La quarta a Carlos, que era ya venido
A juntar con su exercito la entrega:
Ordenando que quede diuidido
En retaguardias a vista de la vega:
Para se assegurar porque ha entendido
Que tambien esta el moro de refriega,
Con reforçada ascolta en la campaña,
Tomando el passo ya de la montaña.(890)

Es la distribución final de las tropas francesas hecha por Roldán: El último batallón se lo entrega a Carlomagno, asignándole la misión que se expone en la octava anterior.

Y el rasgo final de la cúspide nacionalista hispano-francesa en Roncesvalles, punta de lanza de la batalla, lo encontramos en el grito de guerra que suena cuando chocan los dos ejércitos: ¡Francia!, los de Roldán. ¡España! ¡España!, los de Bernardo (XXXII, 3330).

1.1.3.1.-Bernardo mitificado frente a los caballeros moros.

El objetivo fundamental de este poema es la exaltación de Bernardo, con clara intención nacionalista. Y ciertamente lo consigue. La exaltación de Bernardo en el poema lo lleva a un encumbramiento mítico. Bernardo supera los límites de lo humano y adquiere la categoría de mito.

---

(889) H.H.B., XXXI, fol. 168 vº, 3303.

(890) H.H.B., XXXI, fol. 169 vº, 3320.

> "Nadie cree ya que el mito sea sinónimo de irrealidad o de ilusión. (...) El mito permite captar de un vistazo ciertos tipos de relaciones constantes y destacarlas del revoltijo de las apariencias cotidianas. (...) Lo que hace que una historia, un acontecimiento o incluso un personaje se conviertan en mitos, es precisamente ese imperio que ejercen sobre nosotros y a pesar nuestro. Una obra de arte, como tal, no tiene, propiamente hablando, poder de coacción sobre el público. Por bella y poderosa que sea, siempre puede ser criticada o disfrutada por razones individuales. No sucede lo mismo con el mito: su enunciado desarma toda crítica, reduce al silencio a la razón; o al menos, la priva de eficacia."(891)

No hay nada que Bernardo no supere:

-Los caballeros caen derrotados.

-Los malhechores son vencidos.

-Los gigantes son despedazados

-Los encantamientos mágicos no se resisten ante el empuje de Bernardo.

-Los nueve de la fama son vencidos.

Desde el primer verso nos lo deja claro A. Alonso: Canta las hazañas y la fama de Bernardo, como caballero defensor de España contra los franceses y los moros (Canto I, 1).

A. Alonso ensalza a Bernardo dejándolo siempre por encima de todo aquel con quien se mide o de todo aquello con lo que se enfrenta.

Bernardo hace su aparición, en el poema, en el transcurso de la defensa que hace Guidón del escudo de

---

(891) Denis de Rougemont, El amor y Occidente, ed. cit., págs. 19 y 20.

oro de Gociana (Canto II). En el último día, a la caída del sol, entra un caballero "con guisa de guerrero" en el palenque donde está Guidón.

El dia postrero al termino que puesto
Por Carlo ha sido, al paladin que piensa
De la alteza en que esta no ser depuesto,
Aunque otra es la que mas haze defensa:
A la hora que ya de su molesto
Viaje, la jornada tan inmensa
Febo va concluyendo, vn cauallero
Venir vieron à guisa de guerrero.

El rico yelmo puesto, y por deuisa
Del escudo que al ombro trae y embraça,
Vna aguila de oro, hecha en tal guisa,
Que el cerco todo del toma y abraça:
En medio de la qual se le deuisa
(Aunque no claramente) en blanca plaça
Vn castillo de oro y pedreria,
Con vn Leon al pie que del salia.(892)

Cuando ya nadie se lo imagina, Guidón es derrotado por este caballero enigmático. Agustín Alonso hace esta presentación enigmática de Bernardo para que todo el mundo se pregunte en Francia quién es el caballero del águila. Hay intriga por conocer la respuesta; y Carlomagno acude a la Maga Melisa, quien identifica a Bernardo del Carpio (Canto III, 189). Pero ya antes de que nadie conozca a Bernardo, en el canto III, 173, es identificado por A. Alonso como otro Marte, rey de las batallas: el proceso de la mitificación bernárdica está comenzado.

El cambatiente estraño, que se vido
De un tan furioso golpe dar la carga,
Lança atras el escudo ya partido,

---

(892) H.H.B., II, fol. 9 rº, 156 y 157.

Y à dos manos la espada contra el carga.
Guardate Paladin, que eres perdido
Si sobre ti de lleno la descarga,
Porque el guerrero con quien hoy te hallas,
Es otro Marte, Rey de las batallas.(893)

Bernardo queda siempre por encima de los caballeros moros; por encima de los caballeros cristianos; por encima de los gigantes, jayanes, vestiglos y encantamientos; por encima de los nueve de la fama, lo cual ocasiona que sea coronado por la diosa de la Fama como el más eximio integrante de los nueve famosos(894).

Las gestas y luchas de guerras de Goliambrot tienen aterrados a los cristianos. Goliambrot arrasa el castillo de Montalbán. Sólo pueden librarse de él gracias a la estrategia de Malgesí, que lo confunde y engaña(895).

---

(893) H.H.B., II, fol. 10 rº, 173.

(894) La manipulación que hace A. Alonso de los nueve de la fama no es el único caso en nuestra literatura. Cfr. J. Huizinga, op. cit., págs. 99-101; y M. Keen, op. cit., págs. 161-167. El testimonio de Maurice Keen es muy elocuente para explicarnos lo que hace Agustín Alonso con los nueve de la fama. Mutila el tópico de los nueve y los reduce a ocho para que Bernardo del Carpio ocupe el lugar vacío y quede así redondeado el mítico grupo de los nueve. Bernardo del Carpio queda consagrado y coronado por la diosa de la Fama como el más noble, esforzado y valiente caballero de su palacio transparente (Canto XXIX).

(895) Goliambrot, criatura literaria de A. Alonso, sustitutivo de Rodamonte, es mimado y adornado de grandeza épica, como caballero casi invencible. Pero su dimensión de sarraceno y su identificación con Rodamonte conllevan la semilla, también épica, de su derrota y de su muerte. Este mismo rasgo es la causa del escarnio y ludibrio a que lo somete A. Alonso por las mañas mágicas de Malgesí.

Después pelea Roldán contra Goliambrot y no sólo no puede vencerlo él, sino que ni siquiera con la ayuda de un batallón de soldados logran dominarlo.

En la primera parte de la batalla de París, Goliambrot(896) arrasa todo lo que encuentra y los cristianos terminan refugiándose dentro de las murallas.

¿Habrá algún caballero cristiano que podrá enfrentarse con éxito a Goliambrot?

---

(896) En la narración de este pasaje (Canto XVIII, 1750-1753), se ve claramente que Goliambrot es el personaje trasunto de Rodamonte. Agustín Alonso no lo puede resucitar porque fue muerto por Rugero en el último canto del Orlando Furioso (Canto XLVI) y la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio arranca en esta estructura dejada abierta por Ariosto en el Orlando. En Goliambrot confluyen los rasgos etimológicos del Goliat bíblico y los estructurales de Rodamonte de los poemas épicos italianos.

Non avea il campo d'Africa più forte,
Né Sarracin più audace di costui;
E più temean le Parigine porte,
Et avean più cagion di temer lui,
Che Marsilio, Agramante, e la gran corte
Ch'avea seguito in Francia questi dui:
E più d'ogni altro che facesse mostra,
era nimico de la fede nostra.
(Orlando Furioso, XIV, 26)

Como cerca llego, toda la gente
Mora le da lugar, y la Christiana:
Que como su valor tiene presente,
Saluarse quiere en la ciudad cercana.
Porque su zelo mas por lo presente
Que por la duradera guerra afana.
Roldán que tambien solo vio dexarse
Assi mesmo procura retirarse.
(H.H.B., XVIII, fol. 90 rº, 1753)

En la estrofa del Orlando se refiere Ariosto a Rodamonte. En la estrofa de las Hazañas de Bernardo se refiere A. Alonso a Goliambrot. Si las comparamos, podemos ver el paralismo identificativo entre ambos personajes.

El poema está de tal manera estructurado que, en el campo cristiano, sólo queda una esperanza contra Goliambrot: El caballero cristiano Bernardo del Carpio.

En la segunda parte de la batalla de París, Bernardo reta a un moro y sale Goliambrot(897). La lucha es paritaria. Pero llega un momento en el que ambos ejércitos, moro y cristiano, invaden el campo de batalla, y el reto entre Bernardo y Goliambrot queda inacabado.

Goliambrot hace perder todo el brío al español (XIX, 1854).

Goliambrot es derribado al suelo por Bernardo (XIX, 1858).

> Leuantase el feroz, no tal ligero,
> Y en su cauallo torna a componerse:
> Lo qual fue a los Christianos buen agüero,
> Y à los moros prodigio de perderse.
> Y queriendo buscar a su guerrero
> Para mejor poder satisfazerse,
> Ouo de diferir la cruda saña,
> porque ya esta turbada la campaña.(898)

Bernardo destaca en el combate y causa muchas muertes (XIX, 1877).

> Guardaos (diziendo van de tal huyda
> los miseros paganos) del guerrero
> Que trae el escudo de oro, si la vida
> Al fin no la quereys llegar postrero.
> Otros con la color triste y perdida

---

(897) En la preparación y en la puesta en escena de la batalla de Roncesvalles se repetirán estas mismas pautas, retos y luchas de la batalla de París. El papel de Goliambrot, con su derrota, lo asumirá Roldán; y Bernardo continuará insustituible e imparable en su camino hacia la victoria. Cfr. H.H.B., XXXI, 3295 y XXXII, 3441.

(898) H.H.B., XIX, fol. 95 vº, 1861.

Se fingen muertos en el trance fiero.
Otros socorro apriessa demandando,
Las espadas les van siempre mostrando.(899)

Bernardo destaca sobre todos y salva la vida al propio Carlomagno (XX, 1983-1986).

Pues como aquel valiente y brauo Hispano
Llegando vido estar cercado en tierra
Al gran señor y principe christiano,
Por medio de los moros luego cierra:
Y derribando un perfido pagano,
Las riendas del cauallo suyo afierra,
Las quales pone en mano sin tardança
Al viejo rey, y contra el rey se lança.

Digo contra aquel rey de Tartaria,
Y contra el Nabateo que estan encima.
(...)(900)

Durante la tregua de los doce días (Canto XXIII), Bernardo se ve obligado a aceptar el reto con Sacripante, que le reclama el caballo Frontino. Bernardo vence y termina con la vida de Sacripante (XXIII, 2330).

En el combate definitivo de los caballeros, ocho a ocho (como ya hemos analizado en III.-La Sintáctica, 1.1.1.-"Contra Caballeros", pág. 175) Bernardo acaba definitivamente con Goliambrot. Así, queda respondido el interrogante que antes teníamos planteado.

De esta forma, Bernardo queda encumbrado sobre los caballeros moros, porque los vence; y sobre los cristianos, ninguno de los cuales ha sido antes capaz de vencer a Goliambrot. En este canto XXIV, no sólo vence a

---

(899)H.H.B., XIX, fol. 98 rº, 1917.

(900) H.H.B., XX, fol. 101 vº, 1985 y 1986.

Goliambrot (XXIV, 2429), sino que salva la vida a Roldán, cuando Radagaso lo tiene dominado y Roldán no puede manejar su Durindana (XXIV, 2396-2397). Y finalmente pelea y vence a Agrimarte, único caballero moro que había vencido al cristiano Grifón.

Ya antes de esto, con motivo de abordar y romper el encantamiento de Marfisa, Bernardo queda encumbrado por encima de todos los caballeros paganos, ninguno de los cuales corona la hazaña de solucionar el encantamiento. Y queda también sobre los caballeros cristianos, ninguno de los cuales se atreve a enfrentrarse con el encantamiento mágico; sólo se atreve Marfisa, que lo tiene prohibido. En ese momento Bernardo y Marfisa están identificados por la pasión amorosa, y es un motivo más que potencia la acción caballeresca de Bernardo(901).

1.1.3.2.-Bernardo mitificado frente a los caballeros cristianos.

Basta con el apartado anterior para ver demostrado este encabezamiento por los cauces de romper el encantamiento de Melisa y derrotar a Goliambrot. Pero además, para este momento, Bernardo ya había demostrado

---

(901) Resuena el ideal de la Edad Media, referido al amor del caballero, y el estímulo del amor ante la lucha. Cfr. Alfonso X, el Sabio, las Partidas, Segunda Partida, Título XXI, Ley XXII, ed. cit., pág. 238.

la superioridad sobre el resto de los caballeros cristianos en sus luchas, inacabadas, mas con victoria moral, siempre, para Bernardo, por el contexto en el que se producen:

1.-Guidón es derrotado claramente (Canto II).

2.-Marfisa (Canto III) no termina la batalla contra Bernardo. Sin embargo, después, luchará contra él, ayudada por Reinaldo y Ricardeto, y no vencerán a Bernardo. La victoria moral es para el Hispano.

3.-Reinaldo lucha contra Bernardo a pie (canto V) porque Bayardo reconoce a Reinaldo y no da un solo paso contra su dueño. La lucha se prolonga durante algunas horas. Tiene que ser interrumpida porque unos ladrones roban a Bayardo y los caballeros determinan ir a recuperar el caballo para después proseguir la lucha. La batalla ha sido dura y no se ha terminado; pero dice el narrador que Reinaldo no se explica quién pueda ser su adversario, tan preparado para la batalla.

Reinaldo dice a Bernardo:

"Y dizele: Guerrero, el mas valiente
que yo halle...(902)

El narrador dice:

"Diestro el gran Paladin Reynaldos era
Y andaua tan ligero como vn viento.

---

(902) H.H.B., V, fol. 24 rº, 450.

Mas mucho se auentaja en la carrera
Bernaldo, en fuerça, esfuerço, y en aliento.(903)

La pelea queda inacabada, pero Bernardo demuestra ser superior a su adversario.

4.-Roldán (canto VI) mantiene una lucha inacabada con Bernardo; pero ya en el canto III, nos dice el narrador que Bernardo pelea como Reinaldo y Roldán juntos.

Creydo auian primero que este fuesse
Por el sumo valor en que excedia,
Roldán ò Reynaldos, y que ouiesse
Venido en destruycion suya aquel dia,
Mas visto lo que passa, creen tuuiesse
Este los dos en si (si ser podia)
O que soñando estan pues veen presente
Lo que no se creera cuando se cuente.(904)

Los versos anteriores se refieren al comentario que hacen los de Argiano cuando pelean contra Bernardo.

5.-Polidoro es derrotado y muerto por Bernardo (canto XI).

6.-Rugero y Ricardeto son vencidos por Bernardo cuando van camino de París, procedentes de Bulgaria (canto XV).

7.-Marfisa, Reinaldo y Ricardeto (Canto XVI)

---

(903) H.H.B., V, fol. 23 vº, 447.

(904) H.H.B., III, fol. 15 rº, 276.

mantienen también una lucha inacabada en la fuente de Espira, con victoria moral para Bernardo, puesto que, antes, ellos no han superado el encantamiento de la Fuente del yelmo de oro. Bernardo, sí; y además, los ha librado de su cautiverio.

Finalmente, quedará absolutamente clara la superioridad y encumbramiento de Bernardo sobre el prototipo de caballero francés, Roldán, en la batalla de Roncesvalles (canto XXXII).

1.1.3.3.-Bernardo mitificado frente a los encantamientos.

Bernardo es capaz de superar cualquier tipo de encantamiento y de vencer a cualquier gigante o vestiglo con los que se enfrenta. Lo he desarrollado en III.-B.- La Sintáctica, 1.1.3.-"Las hazañas de armas de Bernardo contra monstruos, vestiglos y encantamientos."

Voy a detenerme, a nivel semántico, en ver cómo los anteriores encumbramientos y superioridad de Bernardo sobre caballeros pueden caber dentro del nivel humano inmanente; porque, aun cuando Bernardo superara simultáneamente a varios caballeros o delincuentes juntos, podría no transcender el nivel humano(905). Sin

(905) Recuérdese lo que menciona Maurice Keen a propósito del caballero bien pertrechado, que podía resistir perfectamente la lucha contra otros muchos peor armados.

embargo, donde no cabe la menor duda de su mitificación, es cuando supera los encantamientos y las situaciones esotéricas mágicas: fuente encantada del yelmo de oro, ruptura del encantamiento de Melisa, palacio encantado de cristal, Cueva de Hécules con el palacio de la Fama.

La mitificación de Bernardo está consumada con la victoria y superioridad en todas estas situaciones.

> Viendose pues en tierra tan cercano
> Del reyno de Castilla el cauallero,
> Aunque procura amor irle a la mano,
> El coraçon boluiendole de azero
> Hallando el bien tan lexos, y cercano
> El mal y el tanto tiempo auenturero,
> Partirse determina a ver su tierra,
> para entender si en paz viue o en guerra.
>
> Pero con prosupuesto, de que auiendo
> dado una vista al reyno de Castilla
> Ira a buscar el bien por quien muriendo
> Biue si viuir es en tal manzilla.(906)

Aparentemente los versos subrayados pueden pasar desapercibidos y descargados de relevancia. Sin embargo, en la estructura del poema de A. Alonso son tan importantes que encierran la rúbrica de la mitificación de Bernardo.

> "Evidentemente, el mito significa muchas cosas; pero uno de sus principales significados es que el valiente ha de conquistar la muerte, o atravesar el infierno, antes de encontrar su patria. En la iglesia cristiana primitiva y medieval se decía que Cristo mismo había pasado tres días en los infiernos después de su crucifixión y antes de su resurrección, y que

---

Véase M. Keen, La caballería, XII, "La caballería y la guerra", págs. 289-312.

(906) H.H.B., XXVIII, fol. 149 vº, 2925-2926.

> allí ejerció su potencia divina liberando a algunos de los cautivos y triunfando de los demonios. No hay mención de tal cosa en los evangelios: no es elemento de la historia original de Jesús, sino una adaptación de la leyenda del afortunado viaje del héroe a través del mundo de la muerte. Más tarde otro gran poeta adoptó el tema. Desterrado por siempre de su patria, errabundo como Odiseo y como Eneas entre hombres y países extraños, Dante escribió un poema en que él mismo, guiado por Virgilio, recorre el infierno para llegar a través de él a su patria del cielo, donde, como Penélope a Odiseo, lo espera Beatriz, la amada a quien ha perdido."(907)

Este planteamiento lo hace A. Alonso en la canto XXVIII, cuando ya Bernardo, en las situaciones anteriores se ha encontrado "errabundo como Odiseo y como Eneas entre los hombres y países extraños." El descenso al mundo inferior, infierno mítico, y la superación de la muerte, por si no han estado suficientemente claros en la Cueva de la llama ardiente de Briandea (Canto XII) o en la fuente encantada de Merlín (Canto XVI), queda mucho más patente en la hazaña de Bernardo en el Palacio de la Fama (Canto XXIX). Esta hazaña la protagonizará antes de llegar a la corte de Alfonso el Casto y antes del futuro viaje y reencuentro definitivo con Gociana. Los ingredientes están servidos: un golpe de la maza del vestiglo abre la tierra estruendosamente(908) y desciende

---

(907) Gilbert Highet, La tradición clásica, II, ed. cit., págs. 317-318.

(908)
> Mas al tiempo que ya la furia viene,
> Salida del infierno de tal arte
> El impetu del golpe le detiene,
> Que ouo de yr a dar en otra parte.

al mundo inferior(909). Allí está la morada inmortal de la Fama(910) y se encuentra con los héroes muertos(911):

---

La atormentada tierra no sostiene
Aquel peso tan grave, y les desparte
La cruda y fiera lid, con vn estruendo
Y espantoso temblor toda se abriendo.
(H.H.B., XXVIII, fol. 150 vº, 2944)

(909) Y en aquel mismo punto se ha hundido,
Por la abertura hecha el cauallero,
Y el vistiglo cruel, que desasido
No se ha de do su presa hizo primero
Y llegan a lo baxo, donde vido
Cosas de alta memoria quales quiero
Contaros si os da gusto en otro canto,
Por ser de admiracion y grande espanto.
(H.H.B.. XXVIII, fol. 150 vº, 2945)

Al qual en el combate riguroso
La tierra abierta a una profunda sima
Le parecio ir a dar mas con brauoso
Furor la carga echo que lleva encima
Donde vido un palacio tan hermoso
Que su riqueza es de admirable estima,
Cercado alrededor con ancha caua,
Al qual por vna puente se passaua.
(H.H.B.,XXIX, fol. 150 vº, 2947)

(910) El brauo cauallero le responde:
Sepas que en la inmortal y alta morada
De la gloriosa Fama estas, adonde
Con gran dificultad se hace la entrada.
Es secreto que a todo hombre se asconde
Si su fuerça no es mas que estremada,
Ca para bien poder de su presencia
Participar con gloria, ay gran pendencia.
(H.H.B., XXIX, fol. 151 rº, 2951)

Dada la afición de la época a la alegoría y su asociación con los temas clásicos, esta narración del descenso de Bernardo a la profunda morada de la Fama, con la necesidad de superar tantos obstáculos, bien puede equipararse a la visita de Eneas a la morada de la Sibila de Cumas o al viaje tortuoso de otros héroes épicos antes de llegar a la cima de su gloria.

(911) He aquí otra razón poderosa para que A. Alonso no mencione entre los nueve de la Fama ni a Carlomagno, que todavía no ha muerto, ni a Godofredo de Buillón, que todavía no ha nacido (S. XI). La coherencia del mundo

Julio César, Héctor, Alejandro, David, Josué, Judas Macabeo, Artús de Inglaterra y finalmente Hércules (El Tebano Alcides)(912). Bernardo los vence a todos y completa el grupo de los nueve, coronado como el principal de ellos por la diosa de la Fama. Esta aparece en una nube fantástica que exhala perfume que asciende hacia el cielo(913). La mitificación y consagración definitiva de Bernardo la hace la Fama con palabras que pregonan claramente el nacionalismo del poema y el nobilitare del héroe.

Cesse vuestro furor, crudo y violento:
Dexad el passo libre al cauallero.
Llegue a ver esta casa y aposento,
Pues en ella meresce ser primero.
Mirad que es el valor y fundamento
De España y de real sangre heredero:
Y que por solo el tendre yo vida,
Quando de todos vos fuesse perdida.

Porque aueys mi palacio assi violado,
En auer a uno solo acometido?
Como a tanto teneys vn esforçado
Guerrero como este auer vencido?
No sabeys que en su reyno en lo passado
Varones que ygualado os han ha auido,
Y vencido tambien? Cuyos valores
Tiene en oluido el que hay en escritores.

Y sera para siempre floreciente
Este famoso reyno en gloria estraña,
De fuerte, valerosa y braua gente,

---

inferior de los muertos y no el chauvinismo, del que acusa Chevalier a A. Alonso (Op. cit., pág. 201), exige la exclusión de los franceses Carlomagno y Godofredo del grupo de los nueve.

(912) Véase H.H.B., XXIX, fol. 151 rº, estrofas 2953, 2954; y fol. 152 vº, estrofa 2983.

(913) H.H.B., XXIX, fol. 153 vº, 2997.

Y principal de casa de Saldaña.
De donde este varon tan excelente
Procede para bien y honra de España,
Y en el esta el retrato de los reyes
que en aquel y otros reynos dara leyes.(914)

Después de que recorre victorioso este mundo inferior, guiado por Alcides, sale del Palacio de la Fama y podrá entonces llegar a su "patria" y encontrarse, previsiblemente con Gociana, como Odiseo con Penélope y Dante con Beatriz(915).

1.1.3.4.-Bernardo y los españoles superan a los caballeros extranjeros.

Este es uno de los exponentes importantes de Roncesvalles. Bernardo y los caballeros españoles quedan victoriosos sobre Roldán y los franceses. Pero no solamente sobre los franceses, sino también sobre los caballeros europeos que llegaron a Roncesvalles en apoyo de la causa francesa: De Picardia, de Inglaterra, de Hibernia, de Escocia, de Alemania,...

De Picardia, de Francia, de Inglaterra,
De Hibernia, de la Escocia populosa,
De Alemaña la vsada siempre en guerra,
De la Proença fuerte y belicosa,
Roldan todo de gente valerosa,
De setenta mil hombres bien armados,
A semejante empresa aparejados.(916)

---

(914) H.H.B.. XXIX, fol. 153 vº, 3001-3003.

(915) Cfr. Gilbert Highet, op. cit., pág. 318.

(916) H.H.B., XXX, fol. 163 vº, 3201.

Después del fragor de la lucha que trunca muchas vidas de ambos frentes; después de que la muerte ha imperado en la campaña,... Cfr. H.H.B., XXXII, fol. 174 rº, 3407.

...los franceses huyen(917) y ya no los retienen ni Astolfo, ni Roldán, ni Carlomagno.

> Fue tanta la matança, el daño tanto,
> Que nuestra gente en su llegar ha hecho,
> Que la francesa toda con espanto
> La espalda buelue a do mostraua el pecho.
> Que Astolfo, ni Roldan, ni todo quanto
> Carlos haze, y les dize, atrahe prouecho
> Para les detener su vil huyda,
> Y restaurar la honra assi perdida.(918)

Cuando Bernardo y Roldán todavía están luchando(919), el rey castellano Alfonso el Casto ve a su

---

(917) En la huida del caballero y del guerrero reside su vergüenza. Cuando un caballero huye de la batalla cae en vergüenza. Lo establece el código de las Partidas de Alfonso X el Sabio, invocando la autoridad de Vegencio, que habla de la Orden de Caballería: "E sobre esto dixo un sabio que uuo nome Vegencio, que fabla de la Orden de Cauallería: Que la vergueça vieda al Cauallero, que no fuya de la batalla, e por ende ella le faze vencer. Ca mucho touieron que era mejor el ome flaco, e sofridor, que el fuerte, ligero para fuyr. (...) ...por que pudiessen caer en verguença. E porque estos fueron escogidos de buenos logares, e con algo, que quiere tanto dezir en lenguaje de España, como bien, por eso los llamaron Fijosdalgo, que muestra tanto como fijos de bien." (La Partidas, Segunda Partida, Título XXI, Ley II, ed. cit., en Luis Alberto de Cuenca, op. cit., pág. 216)

(918) H.H.B., XXXII, fol. 175 rº, 3422.

(919) La omnisciencia del autor y el predeterminismo mítico del poema, que signa como héroe definitivo a Bernardo, hacen que la lucha entre Bernardo y Roldán se prolongue como la guinda o manjar que culmina y rubrica la victoria de Roncesvalles, personificada en el símbolo de Bernardo. Es el héroe representativo y triunfal de España, celebrado en el poema de A. Alonso.

pueblo victorioso y libre de la pretensión francesa. La victoria sobre Francia es ya una realidad: los caballeros españoles salen victoriosos sobre los caballeros franceses y extranjeros.

> Pues como el castellano victorioso
> Vio roto al enemigo y que la plaça
> Le queda libre ya el don tan honroso
> Que le ofresce fortuna y tiempo abraça:
> Y hiriendo en el pueblo temeroso,
> A España del Frances desembaraça,
> Gozando del triumpho y de la gloria
> Que tan deuida es à tal vitoria.(920)

Momentos después, la victoria de Bernardo sobre Roldán marca la última nota de gloria y grandeza de "la illustre España", jalón final de Roncesvalles y del poema de Las hazañas de Bernardo.

---

(920) H.H.B., XXXII, fol. 176 rº, 3448.

## 2.-LA SEMÁNTIACA SIMBÓLICA

### 2.1.-El idealismo caballeresco.

Podríamos preguntarnos qué es lo caballeresco para que, una vez identificado, pudiérmos localizarlo mejor en el poema. Pero ocurre como con muchos otros conceptos, que son difíciles de definir, o incluso no se pueden definir, aunque sí se puedan describir. Nos acercamos a ellos a través de la descripción de sus características y no de las notas integrantes de la definición del concepto(921).

El aprecio social del caballero era altísimo ya desde la Edad Media. Así lo constatamos en el Libro de la Orden de Caballería de Raimundo Lulio(922), en Alfonso X, el Sabio(923) y en D. Juan Manuel(924).

---

(921) Recordemos lo ya observado por E. R. Curtius y aludido por Otis H. Green: "...los intentos hechos hasta ahora por los eruditos para confeccionar un "Decálogo del caballero" o para formular un código coherente de las virtudes caballerescas condujeron a la misma situación del Sic et Non que vemos en las damás manifestaciones de la vida medieval y que no es posible reducir a una síntesis comprensiva."

(922) "...caballero es un hombre escogido entre mil para tener un oficio más noble que todos..." (Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballería, ed. cit., 12 pág.159.

(923) "Caualleria fue llamada antiguamente la compaña de los nobles hombres que fueron puestos para defender las tierras. E por esso le pusieron nome en latín, Militia, que quiere tanto dezir, como compañas de omes duros, e fuertes, e escogidos para sofrir trabajo, e mal, trabajando, e lazrando, por pro de todos comunalmente."

Las órdenes de caballería se caracterizaban por los objetivos que se proponían sus miembros; y a través de esos objetivos, se realizaban como caballeros. Así la "Orden de la Banda de Castilla", en el preámbulo de sus estatutos, declara dos objetivos fundamentales:

1.-Honrar a la cabalería.

2.-Mantener la lealtad.

Esto no nos aclara demasiado las cosas. Sin embago, a continuación dice, hablando de la lealtad: "...es una de las virtudes más grandes que puede tener cualquier persona y especialmente un caballero, que debe mantenerse leal de muchas maneras. Las principales son dos: Primero, guardar lealtad a su señor y en segundo lugar amar de verdad a la que está en su corazón."(925)

Primero lealtad al rey y después una ética del

---

(Alfonso X, el Sabio, las Partidas, Segunda Partida, Título XXI, Ley I, ed. cit., pág. 214)

(924) "Et por ende vos digo que el mayor et más onrado estado que es entre los legos es la cavallería, ca commo quier que entre los legos ay muchos estados, así commo mercadores, menestrales et labradores et otras muchas gentes de muchos estados, la cavallería es más noble et más onrado estado que todos los otros. Ca los cavalleros son para defender et defienden a los otros, et los otros deven pechar et mantener a ellos." (Don Juan Manuel, Libro del cavallero et del Escudero, capítulo XVIIIº, ed. cit. pág.257)

(925) Biblioteca Nacional de París, MS Esp. 33. Los estatutos de la Banda, tomados de este primitivo manuscrito, están impresos en G. Daumet, "L'ordre Castillan de L'Écharpe (Banda)", Bulletin Hispanique, XXV (1923), págs. 21-32; D'A. J. Boulton ofrece un excelente análisis, con una traducción del prólogo, tesis doctoral, págs. 49-57. Cito por Maurice Keen, op. cit., pág. 245.

amor. Pero no se acaba aquí. Lo importante es que el caballero pueda cultivar la lealtad "de muchas maneras".

En A.-La Sintáctica, 1.-"Las tres secuencias fundamentales de la estructura narrativa", he analizado las principales formas de comportamiento de Bernardo y de los demás caballeros que aparecen relacionados con él. Y por su comportamiento y acciones, hemos visto sus objetivos, que son factores que constituyen lo caballeresco de este poema épico.

El principal objetivo caballeresco que encontramos en el poema que estudiamos es el de "Ganar fama y Honor"(926). Desde el primer verso aparece claro.

> Canto el alto renombre y las hazañas
> De Bernardo del Carpio valeroso...
> (I, fol. 1 rº, 1, 1º y 2º)

El objetivo fundamental de Agustín Alonso es cantar, ensalzar el renombre, la fama de Bernardo del Carpio en identificación con toda la tradición medieval.

"La ambición personal y el amor a la

---

(926) María Rosa Lida de Malkiel, La idea de la fama en la Edad Media Castellana, Madrid, FCE, 1ª edición, 1952, 1ª reimpresión en España, 1983, pág. 124, dice, al comentar la Chanson de Roland: "La nota del honor caballeresco, identificada en muchos momentos con la de la fama, es uno de los ejes trágicos de la acción del poema." Poco después, en la página 127, dice, al comentar el Cantar de Mío Cid: "Todo el poema no es sino la progresiva búsqueda de honra del infanzón (v. 3298) que parte deshonrado al destierro." Sabemos que, en este tratado de María Rosa Lida de Malkiel, se defiende la tesis de que la fama es una motivación mucho más fuerte que el amor en todo caballero que aprecie su estado (Cfr. J. Amezcua, Los libros de caballerías hispánicos, ed. cit., pág. 82).

> gloria, que tan pronto son manifestaciones de un elevado sentimiento del honor, como parecen brotar de una innoble soberbia, son, según Jacobo Burckhardt, las cualidades características del hombre del Renacimiento. (...) El amor a la gloria y la ambición del Renacimiento es, en su medula, la ambición caballeresca de las épocas anteriores y de origen francés..."(927)

El "renombre", "nombre", "la fama", "la gloria" y "el honor" son los objetivos que se marcan y confiesan como primordiales todos los caballeros: árabes, cristianos, Roldán, Bernardo.

Cuando Radagaso se dirige a los suyos convocados, les dice:

> "...brauos caualleros,
> Que aqui por mi mandato aueys venido,
> (...)
> Para un heroico hecho y de gran fama.
> (I, fol. 4 rº, 61)

Y después añade que quien no lucha por la "nombradía" y por la "fama" vive y muere en "afrentosa mengua".

> Porque biuir en ocio, en couardia,
> En regalos, en fiestas, en amores,
> Que es sino ofuscar la nombradia
> Que tanto sublimo nuestros mayores?
> Y assi no hay otro bien ni otra alegria,
> Que dexar buena fama en successores.
> Y quien esta adquirir no pretendiere,
> En afrentosa mengua biue y muere.(928)

Roldán, después de la derrota de Guidón y del fracaso en el intento por la liberación de Melisa,

---

(927) Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., págs. 96-97.

(928) H.H.B., I, fol. 4 rº, 62.

determina no ir a París, cambia su enseña, rememora y va en busca de la fama.

> Dexo la enseña suya acostumbrada,
> Y otra no conocida se ha vestido,
> Tomando hazia Alemania la jornada,
> Por donde yr el guerrero auia entendido.
> Donde su clara fama fue ensalçada,
> Con hechos que los auien entendido
> Turpin, y los escriue de tal suerte,
> Que biuen hoy malgrado de la muerte.(929)

Bernardo también tiene como objetivo fundamental ganar fama y honor y para eso actúa a lo largo de toda la obra, impulsado y dirigido por la pluma de Agustín Alonso(930). Y cabría añadir, como hemos insinuado antes, que se puede ganar honor de muchas maneras, pero hay alguna que es primordial:

1º.-Ganar fama, honra y prez sin ser esclavo de nada, ni siquiera del amor (de Cupido).

---

(929) H.H.B., III, fol. 18 rº, 338.

(930) La influencia clásica en A. Alonso, una vez más, queda demostrada en este aspecto. "...a lo largo de toda la Antigüedad grecorromana alienta vivísima la pasión de la gloria y, desde Píndaro, el hombre de letras ve como provincia suya peculiar la gloria que ambiciona para sí o que otorga a otros mediante su obra. "(Mª Rosa Lida de Malkiel, La idea de la fama en la Edad Media Castellana, ed. cit., pág. 87). Y, aunque he insistido en la influencia de Virgilio sobre A. Alonso, en lo concerniente a la gloria y a la fama, no sigue el posicionamiento de Virgilio, en el que "las huellas de su preocupación por la fama no son numerosas, y no faltan expresiones de un ideal de vida retirada y sin aplauso..." (Ibidem, pág. 35). Sin embargo, en esto tampoco A. Alonso es un caso excepcional, porque todos los seguidores de Virgilio mantuvieron la misma actitud de no imitar a Virgilio en su despreocupación por la fama y la gloria mundana. "...actitud original no seguida por sus inmediatos imitadores." (Ibidem)

2º.-Ganar fama andando libre "el mundo y nuevas tierras, en aventuras grandes o entre guerras."

3º.-Ganar honor siguiendo siempre el criterio de la razón.

1º.-Ganar honra sin ser esclavo de nada ni de nadie.

Gociana envía a Bernardo una mensajera con una carta en la que le ruega y le insta a que vuelva ya definitivamente a Islandia, que lo espera, que lo ama, que tienen un hijo, etc. Bernardo queda sumergido en profunda confusión.

> Por una parte vee cumple que vaya,
> Si quiere dar contento a Islanda luego,
> Por otra, amor se pone en atalaya
> Por Marfisa gentil y abiua el fuego,
> Y vee tambien en quanta infamia caya
> Si puede en el Cupido, o dulce ruego
> De una bella muger, mas que la gloria
> De ganar honrra y prez, ganar memoria.(931)

Bernardo quiere evitar el riesgo de que en él domine el dulce ruego de una bella mujer o Cupido más que la gloria de ganar honra(932).

---

(931) H.H.B., XXVII, fol. 143 vº, 2802.

(932) Cuando Mª Rosa Lida desarrolla en su tratado de la Fama el tema de la gloria y su relación con el amor, refiriéndose a la obra de Teócrito, dice: "En una poesía de tono más íntimo, el Idilio XII, inspirado en la antigua elegía, (...) la meta última del amor no es tanto la correspondencia cuanto el perdurar en la posteridad como pareja ejemplar. En esta perduración y publicidad -fusión muy griega de vida y literatura- se deleita el poeta mucho más que en el amor actual." (Op. cit., pág. 26)

2º.-Ganar fama andando el mundo con aventuras grandes o entre guerras.

Parescele que es cosa del no digna
Yrse a encerrar en tan estraña parte,
Do no pueda mostrar como se atina
De su mano el valor del brauo Marte:
La fama en su viaje es peregrina,
No la puede hallar de ninguna arte,
Si no es andando el mundo y nuevas tierras,
En auenturas grandes, o entre guerras.(933)

La fama sólo la puede conseguir como caballero andante(934).

3º.-Ganar honor dejando que predomine la razón.

Dos veces había emprendido Bernardo, acompañado de su escudero, el viaje de regreso definitivo a Islandia, pero otras tantas le detuvo la razón.

Partida la donzella, el cauallero
Quedo en tanto dolor, y en tal cuydado,
Que dos vezes mouio con su escudero,
Para irse con ella al mar elado.
Mas tantas le detuuo el verdadero
Zelo de aquel su honor tan encumbrado,
Viendo quan mejor es en esta hora

---

(933) H.H.B., XXVII, fol. 144 rº, 2818.

(934) Ya hemos visto que ir al extranjero y hacer grandes travesías era un sello de distinción social para el caballero (Véase Maurice Keen, La caballería, ed. cit., pág. 298). Pero además, "Las necesidades de servicio exigían un trasiego individual, y éste exigía y recibía a su vez el reconocimiento de aquellos poderes que necesitaban servicio y le ofrecían la oportunidad para ello. (...) Y también este es el motivo de por qué los patrocinadores están siempre dispuestos a animar a los hombres a empreder lejanas expediciones a Prusia y a otras partes y a contribuir a sus gastos. Esto hacía su servicio más valioso y también más altamente apreciado." (Maurice Keen, La caballería, ed. cit., págs. 298-299)

Seguir a la razón como a señora.(935)

Asistimos a una clara lucha interna de Bernardo por el triunfo de una determinada jerarquía de valores.
Es una lucha ética que reduce al héroe a una actitud meditabunda y lo sumerge en profundo dolor: "Quedo en tanto dolor y en tal cuydado,..."

Esta lucha ética es acuciante y reiterativa, pero el héroe no puede ceder a nada por encima del "zelo de aquel honor tan encumbrado".

Bernardo marca claramente el objetivo de la honra y el honor y también algunas formas primordiales de conseguirlo.

Este objetivo del honor y la fama con sus formas primordiales de conseguirlo lo actualizará el caballero, dirigido por unos ideales. Y entre los ideales primordiales del caballero están:

1º.-El idealismo de amor a la dama(936) y de ayuda

---

(935) H.H.B., XXVII, fol. 144 rº, 2817.

(936) De las doce reglas sobre el amor establecidas por Andrés el Capellán en su tratado De Amore, la séptima la formula así: "Dominarum praeceptis in omnibus obediens semper studeas amoris aggregari militiae." (Ed. cit., pág. 156). El mismo Alfonso X, el Sabio, en el códido de las Partidas dice: "Fazederas son a los caualleros cosas señaladas, que por ninguna manera non las deuen dexar. (...) E aun porque se esforzassen más, tenian por cosa guisada, que los que ouiessen amigas, que las nombrassen en las lides, porque les creciessen mas lo coraçones, e ouiessen mayor verguença de errar." ( Segunda Partida, título XXI, Ley XXII, ed. cit., pág. 240). Cfr. Otis H. Green, op. cit., pág. 118.

al necesitado(937).

2º.-El idealismo del amor y defensa de la religión(938).

3º.-El ideal del amor a la nación o Nacionalismo caballeresco(939).

1º.-El idealismo caballeresco de amor a la dama y de ayuda al necesitado.

Cada caballero, en este poema y en todos los poemas caballerescos, tiene su ideal amoroso, que se concreta en su dama. Además, el idealismo amoroso es tan respetable que, cuando se perturba desde fuera, el honor del caballero le exige su intervención para establecer justicia. Por eso, Bernardo, Roldán, Reinaldo, Marfisa... intervienen o se prestan a intervenir para implantar justicia en la perturbación amorosa de Helífero, Erodiano, Orfineo, etc.

Es una dimensión más del ideal del caballero de ayudar al necesitado. En la perturbación amorosa ajena, todos los caballeros están dispuestos a intervenir, pero quien más interviene, ganando para sí fama y honor, es Bernardo.

---

(937) Cfr. Raimundo Lulio, Libro de la Orden de Caballería, ed. cit., págs. 171 y 172.

(938) Ibid., pág. 165.

(939) No sólo como ideal básico de caballero (Cfr. Ramón Lulio, op. cit., pág. 167), sino como aspecto específico del caballero protagonista de un poema épico renacentista de finales del XVI.

Cada caballero tiene su ideal amoroso que se concreta en su dama:

Guidón--------Marfisa

Rugero--------Bradamante

Bernardo------Gociana

Medoro--------Angélica

Sacripante----Angélica

Astolfo-------Estrella

Ricardeto-----Flordespina de España

Roldán--------Alda (o Alba)(940)

Macías--------Espinela.

Cada idealismo amoroso tiene su pareja y sus alternancias, como se ve en el esquema.

El prototipo de caballero enamorado es Macías. Se nos recuerda su historia en el canto XXX; y sirve para recordar a Astolfo sus amores con la Infanta Estrella, cuando el anciano narra la historia de Macías en el palacio de Alba de Tormes.

---

(940) A. Alonso utiliza el nombre de Alda y Alba indistintamente, aplicado a la esposa de Roldán. En XXVIII, 2866, la nombra como Alda: "Ha de llegar lo que Alda esta esperando". En XXVIII, 2870, la denomina Alba: "Ya sabes que en el tiempo que à Alba bella / Yo tome por esposa..." En los romances del ciclo Carolingio aparece el nombre de Alda, tanto en la versión de R. Menéndez Pidal como en la de Dámaso Alonso. En ambas versiones se titula "Romance de Doña Alda", y empieza así:

En París está Doña Alda,
La esposa de Don Roldán,
...

Cfr. Ramón Menéndez Pidal, Flor nueva de Romances viejos, ed. cit., pág. 89; y Dámaso Alonso, Cancionero y romancero español, Madrid, Salvat, 1969, pág. 155.

Por ser cosa de amor, Astolfo para
A contemplar mejor la alta pintura:
Que aunque por el letrero estaua clara
La historia para el ha sido oscura.
Y assi el gran español buelta la cara,
Que tambien mira atento, le conjura
El origen le diga del amante
Que con tan gran fauor tienen delante.

Bernaldo le responde, Bien paresce
Que el amor de la linda infanta Estrella
Dentro en vuestras entrañas resplandece,
Y alli abiua Cupido su centella,
Pues el desseo en vuestra alma siempre cresce
De entender en amor toda querella,
Como passa por mi, pues que cautivo
Me trae tambien amor, de un otro altiuo.(941)

El amor de Macias es sincero, pero obsesivo, definitivo, esclavo y mortal. Este no es el prototipo de amor de caballero. Recordemos una vez más la reflexión de Bernardo:

(...)
Y vee tambien en quanta infamia caya
Si puede en el Cupido, o dulce ruego
De una bella muger, mas que la gloria
De ganar honrra y prez, ganar memoria.(942)

Alguna semejanza tiene con el amor de Macias por Espinela el amor de ciertos caballeros, como Sacripante y ótros por Angélica, condenada por A. Alonso a eterno llanto(943).

---

(941) H.H.B., XXX, fol. 158 vº, 3096-3097.

(942) H.H.B., XXVII, fol. 143 vº, 2802.

(943) "Alonso, como todos los continuadores de Ariosto -con excepción de Barahona-, castiga a Angélica por haber transgredido las convenciones sociales y las leyes del amor cortés". (Esther Lacadena, Nacionalismo y alegoría..., ed, cit. pág. 224). Cfr. H.H.B., XXVI, fol.

Bernardo se nos presenta como el prototipo del ideal de ayuda al necesitado; y ahora no es necesario demostrarlo de nuevo: mantiene luchas armadas, individuales, colectivas y bélicas por ayudar a los demás (Helífero, Erodiano, Tisbina, Aureliana, Gociana, Carlomagno, Roldán, Astolfo...). Sin embargo, no aparece claro, a primera vista, que sea el prototipo del caballero amante.

¿Es fiel a Gociana?

¿Es fiel a Marfisa?

Creo que las respuestas a todos estos interrogantes radican en una respuesta más básica y nuclear:

Bernardo es fiel a su ideal caballeresco.

1.-Lucha por el honor y la fama.

2.-No se somete a ningún tipo de esclavitud, ni siquiera a la del amor, como Macías.

3.-Busca aventuras por el ancho mundo.

4.-Trata de obedecer a la razón.

Y en el caso del amor, Bernardo es protagonista activo, siempre por el cauce de la lucha por la fama y el honor(944).

---

135 rº, 2637)

(944) La moral eclesial y la moral caballeresca no guardan una relación de sintonía, sino que frecuentemente corren por caminos distitos y distantes. "Ese vínculo singular de cierta idea de la mujer y de una idea correspondiente de la guerra, en Occidente, implica profundas consecuencias para la moral, la educación y la política. Un libro muy grueso no bastaría para desenredar

A Gociana siempre la tuvo propicia, pero la conquista gracias a la lucha y triunfo con Guidón; gracias a la lucha y triunfo sobre los ladrones de Furmonte; gracias a la lucha y triunfo contra Polidoro y los soldados suevos; y también gracias a sus dotes de mancebo agraciado y atractivo (H.H.B., XI, fol. 61 rº, 1186)(945).

---

los aspectos. Ojalá ese libro se escriba, pero sin atenuar la extremada dificultad de la tarea. Pues, en efecto, para llevarla a cabo, habría que dominar a fondo la materia rápidamente explorada por las páginas que preceden, además de una sólida cultura militar, y finalmente la suma de las investigaciones psicológicas emprendidas desde el siglo XIX sobre la cuestión del 'instinto combativo' en sus relaciones con el instinto sexual." (Denis de Rougemont, op. cit., pág. 247)

"(Sabemos, en efecto, que la cortesía no solamente no debía nada a la iglesia, sino que se oponía a su moral. ¡Esto es algo que puede incitarnos a revisar no pocos juicios sobre la unidad espiritual de la sociedad medieval!) Y si es cierto que esa moral cortés no consiguió transformar mucho las costumbres privadas de las clases altas, que continuaban siendo 'de una rudeza sorprendente', al menos jugó el papel de un ideal creador de bellas apariencias. Triunfó en la literatura. Y consiguió imponerse en la realidad más violenta de la época, la de la guerra. Ejemplo único de un ars amandi, ese que da nacimiento a un ars bellandi." (Ibid., pág. 250)

El amor caballeresco analizado por Alexander Parker idealiza el amor sexual y supone la actualización amorosa física como correspondencia de la dama al caballero. Cfr. La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680, Madrid, cátedra, 1986, págs. 29-30.

(945) "El dios del amor es un arquero que dispara flechas mortales. La mujer se rinde al hombre que la conquista porque es el mejor guerrero. Lo que está en juego en la guerra de Troya es la posesión de la mujer. Una de las más antiguas novelas que poseamos, el Teágenes y Clariclea de Heliodoro (siglo III) habla ya de las 'luchas de amor' y de la deliciosa derrota de aquel 'que cae bajo los dardos inevitables del Eros'." (Denis de Rougemont, op. cit., pág. 248)

Con Marfisa, el camino que recorre es más tortuoso, pero no menos atractivo: Es su adversaria, es su amiga, es su amante y termina con el desdén de adversaria en Pésaro. Por eso el amor de Bernardo con Marfisa tiene más mérito aún. Es el mérito de la conquista más difícil. Ya he dicho y repito que los momentos de mayor lirismo, de mayor intimidad y de mayor tragedia del poema se fraguan y se viven en la relación Bernardo - Marfisa (Canto XXVI). Al final, Bernardo es un mártir del amor, porque Marfisa lo abandona y lo odia, mientras él es un inocente, ignorante de la situación que provocó la reacción de Marfisa.

Y por si faltaba alguna perspectiva amorosa en la trayectoria de Bernardo, se da el amor apasionado de Arminda por Bernardo, mientras él ignora absolutamente la situación(946).

---

La heroicidad de salvar a la doncella es un motivo erótico-caballeresco constante. "Primero es el sujeto mismo quien quiere sufrir por su dama; pero pronto sobreviene el deseo de salvar del sufrimiento a la misma deseada. ¿Acaso, en el fondo, habrá que reducir siempre la idea de la salvación a la salvación de la doncellez, o sea, al alejamiento de otro y a la conservación de la dama para el propio caballero? En todo caso queda con esto dado el más alto motivo erótico-caballeresco: el joven héroe que libra a la doncella." (Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., págs. 108-109).

(946) José Amezcua dice algo referido a las novelas de caballería que es plenamente aplicable al poema épico: "...se mencionan siempre en la novelas de caballerías una serie de episodios en los que aparecen damas ardientemente enamoradas del caballero, mostrando la inflexible fidelidad amorosa del caballero, pero también, quizá, las oportunaidades eróticas perdidas." (José

...Bernardo sigue adelante hasta ser coronado por la Fama (XXIX) y salir victorioso en Roncesvalles. Después irá a Islandia donde le espera la Reina Gociana.

2º.-El idealismo caballesco del amor a la religión y la defensa de la misma.

Cada caballero está identificado con su credo. Su religión es una fuerza temática de motivación actuativa. Y esto es aplicable y válido para todos los ámbitos del poema:

-Campo Sarraceno.

-Campo cristiano.

Unos invocan a Macón y ótros invocan a Dios.

En la estructura simétrica del poema(947), encontramos dos cantos que son el ecuador, eje de simetría, entre los quince primeros cantos y los quince últimos. Son los cantos XVI y XVII, como ya sabemos.

En el canto XVI, los caballeros cristianos en discordia armada deponen las armas, olvidan sus diferencias, porque, por encima de las discusiones personales, está el idealismo religoso y la defensa de la religión: Los cuatro caballeros cristianos en discordia sellan la paz y la amistad, en virtud del idealismo

---

Amezcua, op. cit.,pág. 20. A propósito del "Casto amor" y las diferentes clases de amor)

(947) Cfr. A.-La sintáctica, 2.2.-Las secuencias de la estructura simétrica, págs. 321 y ss.

religioso caballeresco, y parten a defender la religión común: el cristianismo.

A toda priessa os llama, y os requiere
Vays a servir al viejo Carlomagno,
Cuya alma un tal dolor fatiga y hiere,
Que el acudir es solo al soberano.
Y quien de tanto mal no se doliere
No meresce el nombre de Christiano:
Ni el que por bravo esfuerço y valentia
Se alcança entre la gran caballeria.(948)

Lo mismo ocurre en el canto XVII en la facción pagana. Agrimarte, movido por Sacripante, hace la paz con Angélica. Parten juntos Sacripante, Agrimarte, Lidamarte, Angélica y Medoro. Los cuatro caballeros y la dama van juntos a combatir a Carlomagno, el emperador cristiano.

Y que un moço tan brauo, en quien natura
Tanto valor y esfuerzo ha repartido,
No deue assi hazer tu gloria escura,
Ni procurar venciendo ser vencido.
Y que para encumbrarse en mucha altura
Otra via se elija otro partido
Yendo à tomar vengança de aquel fiero
Conde de Braua, y Paladin Rugero.(949)

Parten luego los quatro de consuno
(...)
Llegan do el fertil Sena se derrama.
(...)(950)

Agrimarte está especialmente alegre y da las gracias a su dios Macon por haberlo guiado hasta París, donde intentará enfrentarse con Roldán.

---

(948) H.H.B., XVI, fol. 85 rº, 1652.

(949) H.H.B., XVII, fol. 86 vº, 1685.

(950) H.H.B., XVII, fol. 87 rº, 1693.

Da gracias a Macon, porque traydo
Lo aya en tal sazon, y cree por cierto
Que esta victoria la aya diferido
Por hazer su valor al mundo cierto.
Porque si don Roldan fuera vencido
Por otro, y no por el, le hazia gran tuerto.
Y sin mas dilatar, el dia siguiente
Salio a buscar al Paladin valiente.(951)

Todos los caballeros son motivados por este idealismo, por encima de las cuestiones personales y por encima del idealismo del amor a la dama, como ya ha quedado demostrado en el caso de Bernardo (Cantos XII y XIII) y en el caso de Rugero (Canto X)(952).

3º-El ideal del amor a la nación o nacionalismo caballeresco.

El idealismo religioso caballeresco es una motivación poderosa que impulsa a obrar al caballero respetando una jeraquía de valores. Pero existe otro idealismo caballeresco más potente y definitivo: es el nacionalismo caballeresco, el amor a la nación(953). Y

---

(951) H.H.B., XVII, fol. 87 rº, 1697.

(952) Rugero, para atender a la llamada de Carlomagno para la defensa del cristinismo, se ve obligado a dejar a su mujer en Bulgaria a cargo de todo su reino. Bradamante espera un hijo y llora desconsolada. También le resulta doloroso a Rugero, pero partirá hacia París, en cuyo camino encontrará la muerte (X, 1047-1055).

(953) El nacionalismo de nuestra poesía épica, además de dimanar del Canon de Ferrara, de la moda renacestista, de la oposición con la verdad histórica a los tópicos de la poesía épica francesa y del momento propicio en que se encuentra la hegemonía española, también tiene una bse remota en la poesía clásica romana. Es Ennio el patriarca de la poesía nacionalista y en él se apoya Virgilio, que

este idealismo va a estar por encima del idealismo religioso. Si este último es una motivación actuativa, el nacionalismo caballeresco es una motivación identificativa del cabalalero con su nación.

Roldán está identificado con Francia. Es el ideal nacionalista.

Bernardo está identificado con España. Es el ideal nacionalista.

La identificación de Bernardo con España es tal que los epítetos fundamentales de designación de Bernardo son siempre los que dimanan de esta identificación.

"El español fuerte y pujante" (XVI, 1658).

"El fuerte español" ((XVI, 1635).

"Fuerte león de España" (IV, 390).

"El varon de España fuerte" (V, 498).

"El valiente Hispano" (II, 254).

"El Español" (IV, 498).

---

"...hastiado de los temas mitológicos de la poesía alejandrina, Virgilio esboza como nuevo programa la epopeya de asunto romano, cuyo nacionalismo subraya sutilmente empleando las palabras mismas del epitafio de Ennio, patriarca de la poesía nacionalista.

tentanda uia est qua me quoque possim
tollere humo, uictorque uirum uolitare per ora.
Primus ego en patria mecum (modo uita supersit)
Aonio rediens deducam uertice Musas...
Mox tamen ardentes accingar dicere pugnas
Caesaris et nomen fama tot ferre per annos
Tithoni prima quot abest ab orignine Caesar."
(Mª Rosa Lida de Malkiel, La idea de la Fama en la Edad Media Castellana, ed. cit., pág. 36).

La cita de Virgilio corresponded a Geórgicas, III, 7-13.

Esta identificación del caballero con la nación ejerce una influencia definitva. Los caballeros franceses que actuaron unidos contra los moros en París seguirán unidos contra España en Roncesvalles. Pero Bernardo, que se unió a los franceses contra el moro y salvó la vida a Carlomagno(954) y a Roldán(955), será su gran adversario, opositor y causa de la muerte y derrota de los franceses en Roncesvalles. Tal influencia ejerce este idealismo nacionalista que quien fue la vida para Roldán, unidos por la defensa de la misma religión, se convertirá en su enemigo y causa de su muerte, en Roncesvalles, por influencia del idealismo nacionalista caballeresco.

2.1.1.-Bernardo, paradigma de este idealismo.

En el apartado anterior 1.1.2.2.-"El nacionalismo por encima del ideal religioso y amoroso", puede verse cómo Bernardo es un modelo de respeto al ideal del nacionalismo. Encarna Y respeta la jerarquía de ideales amorosos y pone el amor a la nación por encima de todo lo demás.

Respecto al idealismo religioso caballeresco cabría hablar de dos paradigmas de este idealismo religioso en

---

(954) H.H.B., XX, fol. 101 vº, 1983-1985 y fol. 102 rº, 1986.

(955) H.H.B., XXIV, fol. 122, 2396 y 2397.

el campo cristiano: Me refiero a Bernardo y a Rugero.

Bernardo ha consquistado a Gociana y está conquistado amorosamente por ella. Viven un idilio amoroso total, pero Briandea le anuncia la necesidad de interrumpir su estancia en Islandia para ir a Paris a ayudar a Carlomagno en defensa del cristianismo. Ha consumado su unión con Gociana y ésta espera un hijo de Bernardo. Gociana se desespera ante la perspectiva de la separación de Barnardo. Y éste también lo lamenta y se entristece; pero triunfará su ideal de caballero(956).

"Seguir a la razon como a señora."(XXVII, fol. 144 rº, 2817, 8º)

Por encima de sus razones sentimentales y afectivas, está la exigencia de la fe común y defensa de la misma.

Bernardo es un modelo: Renunciará a su felicidad amorosa con Gociana e irá a luchar a Paris.

Ya antes de ir a Islandia tuvo noticias de la llamada de Carlomagno a todos los reinos cristianos, cuando pelea Bernardo con Astolfo y le gana a éste su

---

(956) Otis H. Green tiene un apartado que titula "Costumbres del siglo XVI", cuyo desarrollo lo comienza así: "En el periodo que historiamos ahora, lo mismo que en el precedente, la tradición no se contuvo en el plano puramente literario, sino que influyó en la conducta de damas y caballeros." Después cita textualmente un escrito del Fray Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, perteneciente a su obra Aviso de privados, que termina con el siguiente juicio: "No cabe duda, la profesión de caballero enamorado está sujeta a un código muy estricto." (España y la tradición occidental, ed. cit., págs. 196-198)

caballo(957). Bernardo quiso diferir su viaje a Islandia, pero Ulania le obliga a cumplir su palabra de caballero y llega a la isla de Gociana.

Otro modelo de idealismo religioso caballeresco es Rugero. Confluyen en él circunstancias agravantes para acudir a París:

-Hace poco que ha sido coronado rey de Bulgaria.

-Su esposa, Bradamante, espera un hijo.

-Bradamante llora y se desespera (Canto X).

Pero Rugero conoce la jerarquía de valores caballerescos: Emprende el viaje de ida a París, con Ricardeto, para ayudar a Carlomagno, aunque una muerte alevosa, en el camino, impedirá que llegue hasta Carlomagno (Canto XV).

Las circunstancias que rodean a ambos caballeros,

---

(957) Después de que Bernardo ha vencido a Astolfo en Holanda, el derrotado manifiesta prisa, y Bernardo le pregunta por el motivo de la misma.

Estoy, dize el guerrero al fuerte Hispano,
Admirado, que a vosotros sea secreta,
Pues no ay villa, ciudad, monte, ni llano,
Donde no sea notoria, aunque no acepta.
Sabed que contra Carlos vn pagano
Con gran poder de aquella misma secta
Para le destruyr ha hecho entrada
(Passando el monte) en Francia con su espada.

Y assi vengo de parte del rey Carlo
Al viejo rey de Escocia remitido,
Y lo mesmo al de Irlanda, a conuocarlo
Este cada qual luego apercibido:
Y salga de sus reynos a ayudarlo,
Si no quieren en breue destruydo
Ver por la mano infiel al Christianismo:
Y yo tambien hazer deuo lo mismo.
(H.H.B., X, fol. 50 vº, 970 y 971)

Bernardo y Rugero, son similares. Y similares también seran las respuestas de caballeros exigentes con su obligacion de caballeria(958).

2.2.-El simbolismo de la naturaleza.

En la Historia de las hazañas de Bernardo, el tema de la naturaleza no tiene un tratamiento estereotipado y homologado a lo que se ha identificado siempre con la naturaleza en nuestro siglo de oro. Sí que aparece ese tratamiento, pero no se limita sólo a ese estereotipo. Es un tratamiento mucho más global e integral, que supera a la naturaleza como mero marco potenciador de la accción amorosa, escenario para el amor o huella de la mano creadora de la Divinidad que, como a los místicos, nos conduce a la transcendencia de Dios.

La inmensa mayoria de los autores hablan de la naturaleza con identidad de enfoque.

> "Como ejemplo de tópico poético, tomemos la invocación a la naturaleza. Originariamente tiene sentido religioso. En la Ilíada, las oraciones y los juramentos invocan, no sólo a

(958) La pauta de identificación de Bernardo con Rugero, pauta pretendida por A. Alonso, según la teoría de Maxime Chevalier ( op. cit., pág. 199), tiene una vez más una demostración en este detalle: Bernardo y Rugero se ven sometidos a circunstancias similares y ambos responden con la misma integridad del caballero, que antepone su obligación de defender la religión a su satisfacción personal amorosa en compañía de su dama. Rugero morirá a traición y aparecerá definitivamente Bernardo, sobre Frontino, en la batalla de París.

> los dioses, sino también a la tierra, al cielo, a los ríos. En la tragedia de Esquilo, Prometeo invoca al éter, a los aires y ríos, al mar, a la tierra y al sol; quiere que vean sus sufrimientos. El Ayante de Sófocles se dirige al mar, a sus grutas, a sus playas, y también a la luz, al suelo de la patria, a sus fuentes y a sus ríos; pero no los invoca como en oración, sino para despedirse de ellos. Los héroes de Sófocles no invocan ya a las fuerzas y cosas de la naturaleza como divinidades; estas fuerzas son, en su teatro, seres humanizados, que participan ya de los sentimientos humanos. A partir de ese momento, los elementos estarán a disposición del poeta, le ayudarán a dar mayor énfasis patético a la lamentación fúnebre. El coro de la naturaleza, dividido en muchas voces, llena con sus acordes el espacio que rodea al poeta."(959)

Si en nuestro poema apareciera sólo este enfoque en el tratamiento de la naturaleza, sería una naturaleza idealizada y meramente bucólica. Alonso conoce y practica este enfoque, pero va más allá. Nos conduce y llega a una naturaleza mucho más real. La naturaleza amiga, a veces, se convierte en enemiga, que no potencia el bucolismo ni nos mantiene en la utopía del idealismo. Al contrario, nos obliga a asentar con más fuerza nuestros pies en la tierra ruda y agreste, y a agarrarnos, como Marfisa (Canto V), a las toscas ramas del haya derribada por el viento, para no caer más abajo, en el socavón del bosque, arrastrada por el caballo.

> Digo que ha tropeçado à la baxada
> De un foso no pequeño: donde auia

---

(959) Ernst R. Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, I, ed. cit., pág. 139.

Vna haya del viento derribada(960),
Que mucho estorbo en el passar hazia.
Y como con la furia denodada
El suelto corredor suelto venia,
Fue forçado venir a tierra luego,
En el rasgado foyo oscuro y ciego.

De ojos y ceruizes ha caydo
En el profundo foso con la dama.
La qual, sin se turbar, rezio se ha asido
Al tronco, que era gruesso de la rama:
Dexando yr al cauallo a mal partido,
Hasta que en lo profundo hallo cama:
(...)(961)

Esto no es más que un ejemplo textual de cómo la naturaleza, en nuestro poema, no es siempre la naturaleza bucólica e idílica más frecuente en el Renacimiento. Aquí la naturaleza es una categoría literaria y una categoría real, escenario de una realidad objetiva, contra la que a veces hay que luchar.

Goliambrot quiere regresar a Montealbano cuando se encuentra burlado y desolado en el bosque, pero la noche y el bosque no le permiten conseguir su objetivo.

Del qual successo queda tan furente,
Por verse à pie, de noche, entre montañas,
Confuso y desterrado de su gente,
Que arde y se consume en las entrañas:

---

(960) "En la Iliada hay también árboles que sirven de señal para los escenarios épicos: en Aulide, el altar del sacrificio está bajo un hermoso plátano (II, 307). En el campo de batalla de Troya se levanta una haya; a su sombra tienden a Sarpedón (V, 693); el haya está junto a la puerta Escea (VI, 237) y sirve de lugar de encuentro a Apolo y Atenea (VII, 22), quienes luego se posan en sus ramas en figura de buitres (VII, 60); a ella se acerca también Héctor (XI, 170)..." (Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, ed. cit., I, pág. 268)

(961) H.H.B., V, fol.22 vº, 423-424.

> Querria boluer do esta el Danes valiente,
> Mas ya la escuridad de las campañas
> Le desatina assi, que imaginando
> De yr a Montaluan, se va alexando.(962)

La naturaleza como categoría literaria también es trabajada en el poema. En más de una ocasión nos encontramos con el tópico del Locus amoenus. Este tópico es una persistencia de nuestra literatura medieval, que encaja perfectamente con el tratamiento de la naturaleza bucólica e idealizada de nuestro Renacimiento. Así, al hablar del amor entre Bernardo y Marfisa, indicamos el locus amoenus que aparece en la primera parte del canto XXVI, en el palacio encantado de Cristal de Malgesi (XXVI, 2627). Y esto sí que es una constante en nuestra literatura renacentista y de todo el Siglo de Oro español(963): La fusión de lo anterior medieval con lo renacentista y Barroco europeo. En ello insiste Dámaso Alonso, que no limita la influencia de lo medieval hasta finales del s. XVII, sino que la convierte en una "veta" cuasipermanente de nuestra literatura posterior.

> "Lo esencialmente español en literatura es esto: que nuestro Renacimiento y nuestro posrenacimiento barroco son una conjunción de lo medieval hispánico y de lo renacentista y barroco europeo. España no se vuelve de espaldas a lo medieval al llegar al siglo XVI (como lo hace Francia), sino que, sin cerrarse

---

(962) H.H.B., IX, fol. 44 rº, 847.

(963) Según Ernst Robert Curtius, se prolongan estos aspectos medievales en la literatura española hasta finales del S. XVII. Cfr. Literatura Europea y Edad Media Latina, II, ed. cit., pag. 753.

> a los influjos del momento, continúa la tradición de la Edad Media. Esta es la gran originalidad de España y de la literatura española, su gran secreto y la clave de su fuerza y de su desasosiego íntimo. Hay como una veta de literatura medieval (romancero y cancionero popular, etc.), que entra en el siglo XVI, pasa, adelgazándose, al siglo XVII, y llega soterradamente hasta nuestros días."(964)

Pero incluso cuando tiene tratamiento de categoría real, la naturaleza realista y adversa descrita por A. Alonso tiene una dimensión literaria al servicio de los objetivos primordiales del poema. Por ejemplo, justificar la imposibilidad de continuar la lucha ante una fuerza cósmica(965), exaltar el ánimo del héroe por su serenidad ante las circunstancias adversas(966), etc.

Vamos a analizar la doble dimensión de la naturaleza que encontramos en el poema: naturaleza amiga y naturaleza adversa.

2.2.1.-La naturaleza amiga.

Cuando un caballero o un protagonista necesita descansar, no encuentra mejor sosiego que la grata naturaleza. Cuando se describe o narra un hecho amoroso,

---

(964) Dámaso Alonso, Poesía Española. Antología. Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional, Madrid, Gredos, 1935, pág. 9.

(965) Por ejemplo, la llegada de la noche. Vid. H.H.B., canto X, 1062; canto XXXI, 3239 y 3244; et alibi.

(966) Es el caso de Bernardo ante la tempestad marina que tienen que soportar en el viaje hacia Islandia (Canto X).

no hay mejor escenario que la naturaleza grata y bella. Cuando en un lugar encantado se quiere dar relevancia a la tranquilidad, a la serenidad y a la belleza del lugar, no hay mejor escenario que la naturaleza grata, bella o idealizada. En todos estos casos y en algunos más aparece en nuestro libro la naturaleza amiga, que potencia la acción del héroe, o exalta la belleza del lugar, o configura la acción amorosa. La naturaleza amiga es meta o camino de algo positivo.

Cuando Bernardo ha tenido que suspender el reto con Marfisa porque llegan los bandidos de Argiano, a los que ambos combaten y derrotan, pasa largo rato esperando el regreso de Marfisa. Ésta, alejada por su caballo sin control, cae en un foso del bosque y no puede regresar(967).

Y, como llega el crepúsculo, Bernardo busca aposento para la noche.

> Gran pieça la aguardo, mas ya vezino
> Siendo del mar de España el luminoso
> Febo, de tomar ouo otro camino,
> Porque ha menester de algun reposo.
> Y assi pasando el monte, à caso vino
> Por un prado florido y deleytoso,
> Que una dorada fuente baña y riega,
> A un palacio que esta en la bella vega.(968)

---

(967) Aquí Mafisa es presentada como perdedora frente a Bernardo, triunfador, aunque no se llegue al climax final de la derrota para uno y la victoria para el otro. Agustín Alonso los hace sintonizar con la naturaleza: amiga y placentera para Bernardo (Canto III) y adversa y ruda para Marfisa (Canto V).

(968) H.H.B., III, fol. 17 vº, 323.

Esta naturaleza agradable y amiga muestra el camino hacia la meta que busca Bernardo, un aposento para cenar y descansar. Y así, después de pasar el monte, el "prado florido y deleytoso", "la dorada fuente", el agua que baña y riega el prado configuran la belleza de la vega y son síntoma de que el palacio que allí se encuentra es una mansión de paz y de tranquilidad.

> Era un cauallero noble, anciano
> En años y experiencias de la guerra.
> (...)
> Do quedara Bernardo bien seruido.(969)

Esta naturaleza amiga la vamos a comentar en varias dimensiones:

-Paisaje potenciador del amor.

-Paisaje que facilita la acción.

-El simbolismo de la noche.

2.2.1.1.-Paisaje potenciador del amor

Si el hombre que ama queda enriquecido, el amor que brota y se desarrolla en un rico y bello paisaje queda potenciado. La naturaleza que se manifiesta en un paisaje bello potencia el amor y enriquece al hombre. Esto lo comprobamos de forma concreta en algunos pasajes del poema.

En el canto VI, encontramos una estrofa, que es un prototipo de los rasgos de la naturaleza amiga y

---

(969) H.H.B., III, fol. 18 vº, 324.

potenciadora del amor. Bernardo va caminando con Ulania , y esta quiere hablarle de la belleza de su dama, Gociana, para que brote el amor hacia ella en el corazón de Bernardo. A la vez, quiere un ambiente propicio para explicar a Bernardo los valores del escudo de oro.

"Tres dias anduuieron sin reposo:
Mas despues por tornar con nueuo aliento,
Paran al pie de un alamo hermoso,
Al qual daua combate el fresco viento,
Iunto de un arroyuelo sonoroso,
Que de un peñasco muestra el nacimiento,
Los cauallos dexando y palafrenes,
Gozar de la campaña y de sus bienes.(970)

La naturaleza propicia y el ambiente potenciador del amor queda perfectamente definido con cuatro elementos naturales:

-Alamo.

-Viento.

-Arroyuelo.

-Peñasco.

Los tres primeros elementos son los factores activos y dinámicos del paisaje. Son elementos positivos y plenificadores de los sentidos. El autor no se limita a aludir a ellos, sino que los juzga y analiza con un adjetivo calificativo plenificador.

-El álamo es hermoso.

-El viento es fresco.

-El arroyuelo es sonoro.

---

(970) H.H.B., VI, fol. 27vº, 525.

Los sentidos fundamentales quedan plenificados con estos elementos: la vista (hermoso), el tacto (fresco) y el oído (sonoro). El cuarto elemento, el peñasco, no tiene adjetivación porque realmente no la necesita, ya que incluye un monema derivativo apreciativo, -asco. Podríamos identificarlo con lo que tradicionalmente se ha llamado derivativo despectivo; pero aquí más bien es apreciativo en un sentido natural y agreste, no sofisticado por ninguna técnica ni artificio. Tampoco necesita ser un peñasco suave, tosco, verde o negro. Es un elemento pasivo del paisaje, que sirve de base natural a una cosa bella: a un manantial que origina un arroyuelo. Y este arroyuelo sí que está doblemente matizado, primero por el derivativo apreciativo, -uelo, y después por el adjetivo, "sonoro".

Todo este paisaje constituye un bien, que ofrece disfrute y gozo a caballos, palafrenes, damas y caballeros.

> "Los cauallos dexando y palafrenes
> Gozar de la campaña y de sus bienes."(971)

Todo plenificado, reposado y gozoso, Ulania habla a Bernardo de su señora, Gociana.

> Trata del gran valor de su señora
> Y su estraña beldad leuanta al cielo:
> Tambien de tierra y mar recuenta agora,
> Del elarse en inuierno hasta el suelo.
> Como mas de cien millas alla mora
> De las vrsas tomando el paralelo:

---

(971) H.H.B., VI, fol. 27 vº, 525.

Y quando el Sol del Toro se desuia
Por tres meses continuos siempre es dia.(972)

En este mismo canto VI, encontramos reunidas la naturaleza amiga y la naturaleza adversa, en la estrofa 616.

De suerte que passo alli todo el dia,
Triste por la montaña aspera y fiera:
Y al fin se hallo do un bosquezillo auia
Con una fuente al pie de una ladera.
Donde llegando, un cauallero via,
Que alçada de su yelmo la visera,
A un arbol arrimado se quexaua:
Por delante del qual rezio passaua.(973)

La naturaleza adversa queda definida en los dos primeros versos:

-De suerte que paso allí todo el día,

Triste por la montaña ASPERA Y FIERA.

Se refiere a Marfisa.

Con tres adjetivos queda definido todo: triste, áspera y fiera. La aspereza y fiereza de la montaña genera la tristeza en la dama-caballero.

Y el tercer verso comienza: "Y al fin..." Con esta expresión temporal se patentiza una transición a un paisaje diferente. Será un paisaje de naturaleza amiga.

Si la naturaleza adversa se define con tres adjetivos, la naturaleza amiga se define también con tres términos lingüísticos, con tres sustantivos: Bosquecillo, fuente y ladera.

---

(972) H.H.B., VI, fol. 28 rº, 527.

(973) H.H.B., VI, fol. 32 rº, 616.

El elemento nuclear es la fuente con su asentamiento natural "al pie de una ladera", y un fruto de la fuente: un bosquecillo, que, en el contexto próximo de la montaña áspera y fiera, nos provoca la imagen de un oasis del desierto, con toda su valoración positiva. Allí hay un caballero, que, con su yelmo y visera, rompe y sofistica la naturaleza salvaje.

Este paisaje podía ser propicio para el amor, y allí se juntan los dos polos amorosos: dama y caballero. Pero la reclamación del caballo por parte de Guidón genera la discordia y brota la guerra. En lugar de potenciar el amor, el paisaje ha sido testigo de la guerra entre dos amantes: Guidón y Marfisa.

Se rompen todos los esquemas y se derrumba la filosofía renacentista. Pero no, hay un elemento mágico-literario renacentista que todo lo explica: la fuente es una fuente encantada, fabricada por Merlín. Es la "fuente del triste desamor".

La fortuna cruel(974) transforma la gloria en tristeza. Los dos amantes, fatigados por la lucha...

> (...)
> A la orilla vinieron de la fuente:
> La qual con dulze y sonoro estruendo,
> Entre las guijas corre mansamente.
> Marfisa de la lid cansada siendo,
> Por desechar la sed del pecho ardiente
> A la peña se llega, y determina

---

(974) José Antonio Maravall ha definido la fortuna como el suelo movedizo donde el hombre se apoya. Véase su obra El mundo social de "La Celestina", ed. cit., pág. 139.

Beuer del agua clara y cristalina.

(...)
La congoxosa sed queda apagada:
Y (lo que más admira) la centella
Del amoroso pecho fue apagada.
Pero sabed que aquesta fuente bella,
Es la que por Merlin fue fabricada,
Del triste desamor, cuyo tesoro
solo pudo estimar el vil Medoro.

(...)
Y el amor de Guidon assi oluidaua,
Que antes muestra da de estar corrida
De lo passado, y sierua de Cupido
Con menoscabo suyo assi auer sido.(975)

En el canto IX, encontramos la descripción del castillo del señor de Trajeto, padre de Aureliana, con el contexto paisajístico que le rodea. En seis octavas reales (IX, 898-903) se nos describe un locus amoenus, con cita textual de "...ameno lugar".

Hallome flaca amor, y desarmada:
Y assi con crueldad hirio de agudo.
Fortuna entonces grata,pero ayrada
Quando pense tenerla por escudo(976):

---

(975) H.H.B., VII, fol. vº, 642-644.

(976) La contraposición, la antítesis,la dialéctica es una constante de época que se refleja muy frecuentemente en A. Alonso, como en este caso. Ya hemos aludido a la "amarguisima dulzura de amor", que encontramos en Otis Green, op. cit., pag. 109. El oxímoron genera una paradoja de amor.

Esta contradicción, inversión, dialéctica,... fue el tema de un coloquio internacional, celebrado en Tours, en 1977 y publicado en 1979: L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires. De la fin du XVI siècle au milieu du XVII. Etudes réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo. Colloque International. Tours, 17-19 novembre 1977. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979. En esta obra se desarrollan temas como "La fascination du monde

Porque sabed que junto a la morada
Donde el traydor me fue tan fiero y crudo,
Vna laguna hay, que noche y dia
Vierte por muchas partes su agua fria.

La qual de vn rio procede, y tan cercana
A mi castillo esta, que lo rodea:
Adonde como auino una mañana,
Estando libre yo desta pelea,
Mirando sola desde una ventana
Que a la mesma y al campo señorea,
(Cosa para mi nueua) en la agua clara
Vn barco vi venir como una xara.

En el qual de mancebos y donzellas
Venia vna luzida compañia
(...)
Con musica diuina y armonia...
...los quales a un ameno
Lugar van a parar de flores lleno.(977)

En este caso desborda los rasgos o elementos del locus asmoenus medieval. Encontramos, como elementos definidos del paisaje amigo, propio para el amor, los siguientes:

-castillo
-laguna
-río
-barco
-mancebo y doncellas
-ropas bellas
-música divina y armonía
-flores en lugar ameno.

El paisaje es propicio para el amor, y Aureliana, superprotegida por su padre para que no cause mal en ella el "cruel Cupido", responde a la llamada del escenario para el amor. Se enamora de uno de los mancebos, Orfineo,

---

renversé dans les troubles du XVI siècle" y otros muchos, analizados en la obra de Quevedo, Gracián, Rabelais, en donde el tema del "mundo al revés" contraposicional queda patente.

(977) H.H.B., IX, fols. 46 vº, 900 y 47 rº, 901-902.

con el desenlace posterior que conocemos.

Aqui no podemos eludir el hacer referencia al paisaje amoroso del jardin de Briandea (XII, 1222-1232). Son once estrofas con profusión de fuentes, claras y frias, verdinegras y saladas (1226), aves cantoras, árboles, prados, peces, hierbas, flores, música suave, avecillas, jazmines, viento, frutos, arboleda, estanque, pesqueria, hiedra, arena,...

"Hazen aquel lugar ser tan ameno,
Que otro no se halla en lo terreno."(978)

Voy a transcribir la primera estrofa de este pasaje a modo de representación significativa de la eficacia del locus amoenus para el amor.

"La reyna con Bernaldo, en compañia
De Fortundo y Ulania passeando
Se van hazia una fuente clara y fria,
Que de lexos veen estar murmurando:
El suave concerto y armonia
De aues que cantaban escuchando:
Con tan gustosas platicas que obliga
A Amor, pues que el lo hace que el lo diga.(979)

Al tratar de los protagonistas primordiales del amor en el poema, el autor hace una descripción tan exuberante del paisaje amoroso donde se encuentran Bernardo y Gociana que, en mi opinión, resulta alambicado, barroco y demasiado recargado.

El paisaje del palacio encantado de cristal, del canto XXVI, que sirve de escenario para la peripecia

---

(978) H.H.B., Canto XII, fol. 63 vº, 1229.

(979) H.H.B., XXII, fol. 63 rº, 1222.

amorosa de Bernardo y Marfisa, no deja de ser exuberante, pero más definido, ordenado y atractivo.

En sólo tres estrofas, genera A. Alonso un paisaje modélico de la naturaleza amiga, el lugar ameno más denso y apropiado para el incremento del amor y plenitud del mismo. Además, la amenidad y gozo de este paisaje viene resaltada más por la contraposición con el lugar de tortura y sufrimiento, donde Angélica llora eternamente la triste situación de su marido.

No sobra ni falta una palabra, de forma que, en el último verso de la tercera estrofa, se expresa con precisión la plenitud sensorial que genera tal paisaje: "Los ojos y el oydo entreteniendo".

"Antes de yr al lugar do su tormento
Angelica con lagrimas celebra,
Y con aquel continuo sentimiento
En su pena y trabajo se requiebra,
Hallaron un gran numero sin cuento
De fuentes, cuya entrada siempre quiebra
En medio el campo verde y rico prado,
De flores y arboledas esmaltado.

Eran de alegre vista los vmbrosos
Alamos para Alcides coronarse.
Gran copia de laureles, tan hermosos,
Que en ellos podia Febo coronarse.
Los Salzes, los cipreses, los ramosos
Fresnos que no consienten maltratarse,
Las parras van los olmos exalando,
Y las sequaces Yedras provocando.

Estan de un blando zefiro tocados
Los ramos dulcemente murmurando:
Las aues con acentos delicados
El ayre cerca y lejos regalando,
Mil claros arroyuelos variados,
De arena y oro se hallan encontrando:
Menudas pedrezuelas reboluiendo,

Los ojos y el oydo entreteniendo.(980)

7.2.1.2.-Paisaje que facilita la acción.

Voy a aludir sólo a dos pasajes fundamentales, por su relación con Bernardo, uno al principio del libro y otro al final del mismo.

En el canto III, Bernardo está cansado por la lucha contra los malhechores de Argiano, por la lucha con Marfisa y por la larga espera del retorno de Marfisa, que definitivamente no vendrá.

Bernardo busca alojamiento y...

> ...passando el monte, à caso vino
> por un prado florido y deleytoso,
> Que una dorada fuente baña y riega,
> A un palacio...(981)

Con tres pinceladas descriptivas, queda definido un paisaje que serena, sosiega, descansa y es anuncio de buenos augurios para Bernardo.

Igualmente, en el canto XXIX, Bernardo se halla fatigado porque son demasiadas las luchas que va sosteniendo con los nueve de la fama en la cueva encantada de Segovia. La impresión que tiene el lector al llegar a la estrofa 2978 es de un alivio de la fatiga de Bernardo, a la vez que una ayuda para seguir luchando.

---

(980) H.H.B., XXVI, fol. 134 vº, 2627-2629.

(981) H.H.B., III, fol. 17 vº, 323.

Porque vencidos todos por su mano
(despues de un largo afan) con valentia
Y esfuerzo mas que de hombre, en un gran llano
salio lleno de flores y alegria
Donde el palacio ultimo galano
Que de un foso profundo se ceñia,
Se demostro, la qual alta morada
De la Herculea fuerza era guardada.(982)

Es el efecto reparador con la ayuda del paisaje propicio.

2.2.1.3.-El simbolismo de la noche.

Dentro del apartado de la naturaleza cabe hablar de la noche como un elemento cósmico, que encierra un valor de ciclo rítmico(983). Leyendo la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, uno saca la impresión de que la noche tiene un valor mágico, disuasorio, de recogimiento e introspección personal.

Cuando dos caballeros mantienen una pelea que se alarga, siempre hay un factor que marca el final, transitorio o definitivo: La noche. Tiene un poder simbólico y polivalente. La noche es buena porque con ella cesa toda rivalidad y lucha. La noche es mala porque

---

(982) H.H.B., XXIX, fol. 152 vº, 2978.

(983) Como todo símbolo, representa un doble aspecto: el de las tiniebas donde fermenta el devenir y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida. Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, ed. cit., págs. 753-53.

la oscuridad incrementa los peligros.

Bernardo está en plena pelea con un caballero a quien no conoce. Este le dice a Bernardo:

> Si te parece, pues que ya esta escura
> La tierra toda en tenebroso velo,
> Que se dilate un poco esta auentura,
> Hasta que nueva luz muestre el cielo.
> En este valle ameno y su verdura
> Tomemos por assiento el fresco suelo:
> Y porque entiendas no hablar con miedo,
> Sepas que soy Roldan y hacerlo puedo.
>
> Pero con todo esto fue contento
> De diferir la lid hasta otro dia,
> Porque la noche impide y es su intento
> Poderle desmostrar cuanto valia.
> (...)(984)

Igualmente en el reto entre Roldán y Ferraguto, en Los Pirineos, suspenden dos veces la lucha por la llegada de la noche, como ya he indicado y desarrollado en un apartado anterior (XXXI, 3239-3244):

> (...)
>
> Y assi la noche escura venir viendo,
> Entre ellos se trato por buena via,
> De diferir la lid hasta la vuelta
> Del carro en que va Febo à rienda suelta.
>
> (...)
> Ygual entre los dos ha andado Marte
> Y con ygual valor hasta que el velo
> Escuro de la noche sobreuino,
> Que dexar la batalla les conuino.(985)

Lo mismo ocurre en el campo sarraceno, circunstancia que es aprovechada por Roldan.

> Puestos en escuadron por una pieça

---

(984) H.H.B., VI, fol. 31 vº, 601 y 603.

(985) H.H.B., XXXI, 165 vº, 3239 y 3244.

Estan a ver el barbaro que hazia,
(...)
Pero viendo que toda su braueza
Para, en guardar el campo hasta el dia,
Tomando la ocasion quietamente
Hazia Paris rebuelue con su gente.(986)

La noche es la hora de la lechuza y el descanso para todos. En la batalla de Paris la noche trae el sosiego para todos.

Duro entre los dos campos la trauada
Y terrible batalla,hasta tanto
Que dexo la lechuza su morada,
Y salio a celebrar el triste llanto:
Y que la noche escura y ofuscada
Pudo ya desplegar su duro manto,
Dando Febo lugar por esta causa
Entre todos se haga alguna pausa.(987)

Hay que respetar la noche. Llega la noche y Bernardo tiene que abandonar el palacio de la Fama y despedirse de Alcides:

(...)

Y mostrandose escuro ya el leuante,
Mudando el tardo passo en presuroso,
Vinieron a parar de alli a la via
por donde el español salir deuia.(988)

La noche incrementa los peligros. En el viaje de Bernardo en barco hacia Islandia, antes de desembarcar en Noruega, con la noche se incrementa el peligro y la furia de la tempestad:

Del cielo era la lluvia tan estraña,
Que no pueden mouerse à parte alguna.

---

(986) H.H.B., XIV, fol. 74 vº, 1452.

(987) H.H.B., XXI, fol. 155 vº, 2059.

(988) H.H.B., XXIX, fol. 157 rº, 3075.

Ruge escota y timon, no basta maña
Para el rigor contrario de Fotuna.
Y aumentando Neptuno furia y saña,
Con gran crueldad mostro mas importuna
Su yra atroz en el primer dia,
Y al venir de la noche escura y fria.(989)

La noche ejerce siempre una influencia definitiva. Es un factor de alusión constante.

A modo de epílogo de este apartado sobre el tema de la naturaleza, diré que, en el exordio del canto XXIV, se menciona a la naturaleza como sabia y gran maestra.

Fue maestra tan sabia la natura,
Segun proberuio antiguo de prudentes,
Que con piedad y fe sincera y pura,
Hizo la prevencion de inconuenientes.(990)

2.2.2.-La naturaleza adversa.

Repito, que en nuestro poema, la naturaleza no es algo estereotipado ni mero factor literario de idealización. Encontramos también la naturaleza real, con sus dimensiones de adversidad y riesgo que se viven en la realidad denotativa.

Estos factores de naturaleza adversa los encontramos sobre todo: -en la geografía,

-en la metereología,

---

(989) H.H.B., X, fol. 55 rº, 1062.

(990) H.H.B., XXIV, fol. 120 vº, 2350.

-en el bosque,

-en la noche.

La geografía

La geografía del terreno se convierte con frecuencia en un factor de riesgo que hay que sortear o evitar. De lo contrario, se sufren las consecuencias que sufre Marfisa en el canto V, 423.

> Digo que ha tropeçado à la baxada
> De un foso no pequeño: donde auia
> Una haya del viento derribada,
> Que mucho estorbo en el pasar hazia.(991)

La misma Marfisa pasa un día triste por la montaña áspera y fiera.

> De suerte que passo alli todo el dia,
> Triste por la montaña aspera y fiera: (992)

En la escala que hace Bernardo en Noruega, encuentra un puerto con rocas espantosas y sierras peligrosas.

> Tocan la ribera y en un puerto,
> Entre sierras enhiestas y fragosas,
> Que de atalaya y guarda esta desierto,
> Dan cabo en unas rocas espantosas:(993)

La metereología

Es otro elemento de la naturaleza que puede ser

---

(991) H.H.B., V, fol. 22 vΩ, 423.

(992) H.H.B., VII, fol. 32 rΩ, 616.

(993) H.H.B., X, fol. 55 rΩ, 1069.

propicio o desfavorable. En una misma estrofa, encontramos la alusión al viento próspero para la navegación y al enemigo cierzo inexpugnable.

> Seys dias gozaron viento favorable
> Al cabo de los quales se adelanta
> Un cierço de tal suerte inexpugnable,
> Que solo ymaginar en el espanta.
> Y hecha la fortuna incontrastable,
> Las ondas de Neptuno assi leuanta,
> Que viendose en aprieto de la vida,
> A solo Dios tuuieron por guarida.(994)

Cuando tienen que superar la tempestad marina, Bernardo, Ulania y todos los acompañantes se sienten abandonados por fortuna (X, fol.55 rº, 1062): "...no basta maña/ Para el rigor contrario de Fortuna." Y la tormenta es tan fuerte que tienen necesidad de hacer escala en puerto para reparar la nave.

En el canto XV, 1502, el viento de Poniente impide que Bernardo pueda ir hacia Francia.

> Surge la nave en una playa abierta,
> Que estender no se pudo hazia Occidente:
> Porque la Tramontana queda muerta
> De vn forçoso y brauissimo poniente.
> (...)(995)

El bosque

El bosque sirve para la estrategia bélica de las "emboscadas", pero también puede convertirse, en sí

---

(994) H.H.B., X, fol. 54 vº, 1057.

(995) H.H.B., XV, fol. 77 rº, 1502.

mismo, en un peligro insalvable(996). Asociado a la oscuridad de la noche, el peligro crece.

Esto le ocurre a Goliambrot en el Canto IX, 845. La oscuridad de la selva y de la noche le impiden ver ningún tipo de salida.

> Pues siendo dentro ya en la selua oscura
> Y del castillo fuerte prolongados,
> Al tiempo que Faeton en la frescura
> Del mar lança los yugos inflamados,
> El guerrero feroz en la espessura
> De los arboles altos y enrramados
> Se le desaparesce de tal guisa,
> Que à el ni casi luz ya no diuisa.(997)

El bosque y la noche impiden a Marfisa volver a Pésaro a tomar venganza de la causante de su dolor (XXVI, fol.140 vº, 2753):

> (...)
> Mas por donde volver no se le alcança,
> ... pues quanto andaua
> Tanto mas por la selua se emboscaua.

---

(996) El bosque salvaje y silvestre aparece en los poemas épicos como escenario rudo e inhabitable, propicio para desventuras, como el "robledal de Corpes", que en el Cantar de Mío Cid sirve de escenario para la afrenta de los Infantes de Carrión sobre las hijas del Cid: "Aqui seredes escarnidas en estos fieros montes" (Cantar de Mío Cid, verso 2715). Y también sirve de contraste para la exaltación del locus amoenus. Así en el Orlando Furioso, I, 33: Fugge tra selve spaventose e scure,
Per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Es el escenario salvaje y rudo por donde huye Angélica; y después, por contraste, surge un bosque precioso (I, 35) con brisa, arroyos, prados y sombra. Igualmente en el Cantar de Mío Cid, en el robledo de Corpes, junto a los montes altos, ramas que tocan las nubes y fieras alrededor "Fallaron un vergel con una limpia fuont" (v. 2700).

(997) H.H.B., IX, fol. 44 rº, 845.

En estas dos ultimas citas comprobamos que, aunque el bosque y la noche son dos factores naturales diferentes, aparecen plenamente asociados reforzando su rasgo de naturaleza adversa.

2.3.-El simbolismo numérico.

No podemos pretender llevar a cabo un análisis numerológico de la obra. "La numerología incorpora la creencia pitagórica de que 'todas las cosas pueden ser expresadas en términos numéricos'. (...) El dominio y la aplicación práctica de los significados de estos números proporcionará un mayor conocimiento personal de la vida."(998) Platón también tiene su teoría sobre el número y le otorga tal importancia que afirma: "Los números son el más alto grado del conocimiento." "El número es el conocimiento mismo."(999)

---

(998) Julia Line, Manual práctico de numerología, Madrid, EDAF, 1985, pág. 14.

(999) Estos principios los afirma Platón en su Epinomis, y, según Matila C. Ghyka, procede del Pitagorismo más ortodoxo. Sólo que Platón aparece como "un iniciado que no había prestado el juramento del silencio (El número de oro, I. Los ritmos, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1968, pág. 20, nota 2). Pitágoras nace entre 580 y 570 a. de J. C., y muere hacia el año 500 a. de J. C. Fundó la secta o escuela pitagórica, con tal éxito que sus discípulos se apoderaron del poder político en gran parte de la Magna Grecia. Platón (429-347 a. de J. C.) parece

Matila C. Ghyka, al hablar de la obra matemática de Nicómaco, de la doctrina pitagórica, de la platónica y de la Escuela de Alejandría, dice:

> "En la base de las ideas y de las definiciones que seguirán se encuentra la afirmación: 'Todo está dispuesto conforme al Número, que ya en el siglo IV a. J. C. pasaba entre los que habían conocido a los últimos supervivientes de la Escuela primitiva fundada por el Maestro en Sicilia como la más importante de sus revelaciones folosóficas. (...) ...la teoría de los Números de hoy comienza a parecerse de extraño modo a la de Platón y de Nicómaco, esperándose que nuestra Física y nuestra Cosmogonía se unan a las del propio Iéros Logos"(1000).

No hace falta ser un técnico en numerología o en Gematría Cabalística(1001) para intuir en la lectura de la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio un determinado ritmo numérico o módulo numérico (como los módulos ternarios estructurales) o simplemente la repetición sistemática de

---

que se inició en las doctrinas pitagóricas influido por Arquitas de Tarento, gran matemático de la antigüedad, que llegó a reconstruir un estado pitagórico. Platón tuvo contactos con él en su primer viaje por la Magna Grecia el 388 a. de J. C. Las ideas y rito pitagóricos fueron transmitiéndose de forma esotérica en pequeños grupos aislados y asumieron su custodia los platónicos pitagóricos (Cfr. Ibidem, págs. 20 y 21).

(1000) Ibid., págs. 21 y 22. "El Iéros Logos es el Discurso sagrado, atribuido a Pitágoras, pero redactado probablemente después de su muerte (principios del s. V a. J. C.)"

(1001) "Es un arte profundo mágico-filosófico que utiliza las veintidós letras del alfabeto hebreo, y sus números correspondientes pra descifrar significados ocultos..." (Ibid., pág. 13).

una base numérica asociada a una persona, a un grupo o a una realidad.

> "La cifras árabes y el sistema decimal hicieron tan fácil el cálculo (lo que llamamos aritmética), que olvidamos la distinción entre filosofía del Número, Teoría de los Números y Cálculo, y la diferencia entre números ordinales y cardinales, y hemos tenido que esperar a la creación de la teoría de Conjuntos de Cantor-Russell para descubrir de nuevo que la cifra 2, el número dos, la díada o par, y la idea de Dualidad eran cosas muy diferentes. Tratemos, pues, de olvidar las cifras y de pensar en números puros y nos parecerá entonces tan razonable como a nuestros dos antiguos guías admitir que, estando el Cosmos ordenado y ritmado, el Número es, según la expresión de Nicómaco, la esencia eterna de la realidad."(1002)

Con "...nuestros dos antiguo guías" se refiere a Nicómaco de Gerasa y a Platón. Nicómaco de Gerasa, según explica Matila C. Ghyka(1003), diferencia entre Aritmología, de enfoque metafísico, que se ocupa del "Número Puro", la Aritmética, que se ocupa del número científico abstracto; y finalmente el Cálculo (lo que hoy llamamos Aritmética), más bien una técnica que una ciencia, que se refiere a los números concretos. Por otra parte, Platón dice que el cáculo (la Logística) se refiere a los objetos enumerables, nunca a los números. Supone que "todo lo que puede ser enumerado es número (así, en lugar de la tríada, toma 3, en lugar de la

---

(1002) Ibidem, pág. 23.

(1003) El Número de Oro, I. Los Ritos, ed. cit., págs. 22 y 23.

década, 10) y les aplica los teoremas de la aritmetica."(1004) Añade Nicomaco de Gerasa que los principios u orígenes del numero y de las demás cosas son "lo mismo" y "lo otro", es decir, la cualidad de ser algo igual (igualdad) o algo distinto (desigualdad).

> "El caos primitivo, falto de orden y de forma, y de todo lo que diferencia según las categorías de la cualidad, de la cantidad, etc., fue organizado y ordenado según el Número" (Nicomaco de Gerasa)(1005).

Los textos latinos medievales citan con mucha frecuencia la frase bíblica del libro de la Sabiduría de Salomón, XI, 21: Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti. Según Curtius(1006), puede tratarse de una fórmula originariamente griega, que se encuentra en Sófocles, Gorgias y Platón, y que después se aplica en jurisprudencia romana. Pero en la Biblia se concibe esta frase como referida al orden divino universal y así se interpreto posteriormente.

> "San Isidoro explica bajo la rúbrica Quid praestent numeri (Etimologias, III, IV, I): Ratio numerorum contemnenda non est. In multis enim sanctarum scripturarum locis quantum mysterium habent elucet. Non enim frustra in laudibus Dei dictum est: Omnia in mensura et numero et pondere fecisti. Entre tanto, ha demostrado Hermann Kring que la idea de ordo en la imagen medieval del mundo proviene justamente de esa frase bíblica; gracias a

---

(1004) Ibidem.

(1005) Ibidem, pág. 23, Nota 7.

(1006) Cfr. Literatura europea y Edad Media Latina, pág. 704-706.

> ella, el número quedó consagrado como factor configurador de la Creación divina, adquiriendo una dignidad metafísica. Tal es el grandioso trasfondo de la composición numérica literaria."(1007)

Ya en la antigüedad clásica se encuentran indicios de esta composición numérica aplicada a la obra literaria. La Ilíada y la Odisea constan de 24 libros en sintonía con las 24 letras del alfabeto griego. Virgilio y Estacio dividen sus epopeyas en 12 libros. Por esta influencia clásica Wieland reduce su Oberon a 12 libros, aunque originariamente tenía 14. El Paraíso perdido de Milton constaba de 10 libros, y le añadió después dos para que tuviera 12(1008). Esta razón de la composición numérica aplicada a la estructuración del poema que estudio ya la he desarrollado en el apartado de "La estructura de la obra de A. Alonso."(1009)

1.- Con Bernardo se asocia constantemente el número tres; y no como aspecto meramente cuantitativo, sino cualitativo. Dice Julia Line: "Pitágoras enseñó que los números son mucho más que un medio de medida -representan cualidades-, son las cifras las que representan

---

(1007) Ibidem, pág. 705.

(1008) Cfr. Ibidem, capítulo XV, "Composición numérica", págs. 700-712.

(1009) Véase supra, III.-Estudio de la obra. A.-La Sintáctica, 2.-Las secuencias ternarias.

cantidades."(1010) Sin embargo, con Roldán se asocia más el número cuatro(1011).

2.-Con el grupo pagano se asocia frecuentemente el número cuatro o el número ocho, que es cuatro más cuatro. Con el grupo español, en Roncesvalles, y el cristiano, en París, se asocia el número tres o el seis, que es tres más tres(1012).

3.-Con la realidad de la fuente del jardín de la

---

(1010) Julia Line, Manual práctico de numereología, ed. cit., pág. 35.

(1011) Si en el poema hay una contraposición entre Bernardo y Roldán, también la habrá entre sus números simbólicos. Habrá, pues oposición entre el número tres, bernárdico, y el número cuatro, roldánico. Y así es; pero no es eso sólo. El número tres tiene sus significados universales y personales; y el número cuatro tiene sus significados universales y pesonales diferenciados; sin embargo, ambos encierran un sistema de valores. Y es que Bernardo y Roldán no sólo son adversarios y opositores; tienen mucho en común: ambos son caballeros, ambos son grandes guerreros y los dos han luchado unidos e identificados en el ideal cristiano carolingio. Ya hemos dicho que, según Pitágoras, "Los números representan cualidades; los signos representan cantidades. Los números operan en el plano espiritual, mientras que los signos sirven para medir las cosas en el plano material." (F. Javane-D. Bunker, La clave secreta de los números, Barcelona, Ed. Martínez Roca, Col. La otra ciencia, 1984, pág. 22). En los significados diferenciados de cada tesis se puede engendrar la oposición de la antítesis y la fusión de la síntesis.

(1012) El ritmo numérico interno del poema está marcado. El número tres y sus múltiplos es la composición numérica del héroe vencedor, Bernardo, del ejército cristiano, del ejército español, de todo lo asociado con estos tres núcleos. El ritmo numérico del cuatro corrresponde al héroe vencido, Roldán, al ejército moro, al ejército francés vencido en Roncesvalles. El cuatro está asociado a situaciones o hechos de carga negativa. Cfr. infra, en las páginas siguientes, citas textuales del poema que hacen referencia al número cuatro, apartadoi 2.3.2.

casa de Briandea, se asocia el número siete(1013): siete caños que se elevan hacia el cielo y siete caños a los lados, que esmaltan las hierbas, las flores y la tierra (canto XII). Y también el numero tres en la forma de seis mas seis: doce doncellas de Briandea acuden a la cámara de amor de Bernardo y Gociana: seis los sirven y otras seis interpretan suave música (canto XII).

Con la realidad del carro que llega a donde está Melisa hablando con Carlomagno se asocia el número cuatro: el carro va tirado por cuatro leones, el falso conde de Carpenta, que aparece hechizado, se sienta sobre el sillón de alabastro, que se apoya también sobre cuatro leones (canto II)(1014).

Tres puertas y, en la segunda de ellas, tres leones guardan el palacio encantado de cristal de Malgesi, donde Angélica y Medoro lloran y penan constantemente (canto

---

(1013) Si la arquitectura numérica del poema se basa sólo en dos bases numericas, podria fallar la estructura de los módulos ternarios de toda la obra. Tal vez por eso, además del número tres y del número cuatro, la composición numérica exige un tercer número que complete la base arquitectónica del poema: el número siete. No puede ser más coherente. Siete, además de toda la carga simbólica positiva de número sagrado, es igual a la suma de tres más cuatro. Podríamos llamarlo, dentro del poema, el número síntesis.

(1014) El número cuatro se asocia aquí con el engaño y la maldad de las hadas Falerina, Morgana y Alcina. Se nos confirma lo dicho en la nota anterior: "El cuatro está asociado a situaciones o hechos de carga negativa." (Infra, págs. 540-41, nota 1042 y 1043).

XXVI)(1015).

Siete arcos forman una gran portada donde queda padeciendo su encantamiento Melisa (canto II)(1016).

Todo esto genera una arquitectura simbólica, a veces, oculta y difícil de interpretar, que tiene como base el ritmo numérico.

Por lo que llevo dicho, los números más importantes que aparecen en el texto, desde el punto de vista simbólico y analítico, son el número tres, con sus múltiplos el seis y el doce; el número cuatro, con su múltiplo el ocho, y también el número siete.

2.3.1.-Predominio del simbolismo numérico del tres y múltiplos del tres.

Pitágoras descubrió y analizó el significado místico

---

(1015) Este número tres del palacio de Malgesí puede parecer que rompe el sistema rítmico de la composición numérica, puesto que este palacio de cristal es el escenario del llanto constante y del castigo; pero estas tres puertas y estos tres leones se asocian y marcan el ritmo de Bernardo victorioso cuando entra allí, acompañado de Marfisa, y son estos grupos ternarios los que destacarán el triunfo de Bernardo.

(1016) Como en el caso anterior, se tiene aquí la sensación de ruptura rítmica con este número siete de los arcos del escenario del dolor del mal encantamiento que sufre Melisa. Pero igualmente que en el caso anterior, los siete arcos, en los que fracasan todos los caballeros que intentan la liberación de Melisa, se asocian con Bernardo, único héroe capaz de atravesarlos hasta llegar victorioso a rescatar a Melisa. Los siete arcos son un hito universal de la victoria de Bernardo.

de los números. Según él, los números del 1 al 9 tienen siginificados universales en el plano macrocósmico, y significados personales en el plano microcósmico del individuo. Pitágoras enseñaba una trilogia de leyes: "La Evolución es la ley de la vida; el Número es la ley del universo; la Unidad es la ley de Dios."(1017)

El predominio del simbolismo numérico del tres está presente a lo largo de toda la obra y a ello obedece el análisis que he hecho de las secuencias ternarias en el punto 2 de La Sintáctica(1018). Esto supone ya un argumento para el predominio numérico del tres(1019). Pero, además, hemos dicho que el número que se asocia más constantemente con Bernardo es también el número

---

(1017) Faith Javane-Dusty Bunker, La clave secreta de los números, ed. cit., págs. 21-22.

(1018) Cfr. págs. 315 y ss.

(1019) Cuando Curtius habla de las "Sentencias numéricas", dice que en los intentos del sistematismo numérico del pensamiento facilitó mucho la tarea el número tres. "Lo más frecuente son las series de tres miembros (...):

Sunt tria que redolent in carmine: Verba polita, dicendique color, interiorque fauus.

La manzana del Paraíso (...):
In Pomo tria sunt: odor et sapor et color...

Las calamidades domésticas (...):
Asserit ut Salomon: tria sunt, confusio quorum excludit fragiles commodiore domo.
Haec tria sunt: fumus, aqua stillans, noxia coniux.
Sub palea granum spirituale latet.
(E. R. Curtius, Literatura Europea y Eda Media Latina, II, ed. cit., págs. 713-715)

tres(1020). Siendo Bernardo el protagonista, objeto y fin fundamental de esta obra, el argumento anterior del predomino del tres queda definitivamente constatado y justificado.

Veamos puntualmente algunos casos de la asignación y asociación del numero tres con el personaje protagonista Bernardo.

-Bernardo llega a pelear con Guidón al final del tercer día.

El dia postrero, al termino que puesto(1021)

---

(1020) Los tratados sobre numerologia vienen a coincidir en los significados universales y en los significados personales de los números, aunque, a veces, se notan diferencias de enfoque. Julia Line nos dice sobre el número 3:

"Significados universales: El número del tiempo y del destino -pasado, presente y futuro. El número de la familia -padre, madre, hijo. Nacimiento, vida, muerte. Cielo, tierra, infierno. Trinidades en general. Creación y procreación que representan poder creativo tanto espiritual como sexual...

Significados personales: Tienen un gran deseo de subir en el mundo y generalmente lo logran porque son perspicaces, originales, observadores y les gusta trabajar duro. Están preparados para recibir órdenes, pero esto les disgusta, y cuando dan órdenes a veces pueden ser dictatoriales. Los números tres son personas que tienen mucha suerte y aun las desgracias tienen para ellos un buen desenlace. Son versátiles, inteligentes, satíricos y capaces de aventajar fácilmente a las personas con dificultades o lentas de pensamiento." (Op. cit., págs. 38-39). Se pueden añadir muchas más cosas sobre el número tres, siguiendo los dictámenes de la numerología. Para ver su aplicación a Bernardo, basta con lo indicado.

(1021) En este apartado de "El simbolismo numérico" haré subrayados en las citas textuales del poema, que serán subrayados funcionales deícticos, y en ningún caso transcripciones del escrito original del poema de A. Alonso.

Por Carlo ha sido, al paladin que piensa
De la alteza en que esta no ser depuesto,
Aunque otra es la que mas haze defensa:
A la hora que ya de su molesto
Viaje, la jornada tan immensa
Febo va concluyendo, vn cauallero
Venir vieron a guisa de guerrero.(1022)

Antes nos dice el poema que Carlomagno entrega el escudo a Guidon.

Al qual llamando luego, da y entrega
El fuerte escudo, y manda le defienda
Tres dias armado en medio de la vega,
(...)(1023)

El primer dia Guidón lucha contra los tres reyes nórdicos. El segundo día, Guidón vence a Guerreros de Inglaterra, Francia y Alemania (tres paises). El tercer día (tres días) llega Bernardo.

-Bernardo anda perdido durante dos días (canto V). Al final del tercer día(1024), se reencuentra y salva el

---

(1022) H.H.B., II, fol. 9 rº, 156.

(1023) H.H.B., I, fol. 5 vº, 90.

(1024) La insistencia en la puntualidad del tres, "al final del tercer día", parece una condensación de resonancias bíblicas y de la magia popular y tradicional del tres. "En todos los números mencionados en la Biblia se suponía un sentido oculto" (E. R. Curtius, op. cit., pág. 703); pero el tres es el número bíblico de la plenitud, porque "es el símbolo de la Trinidad" (ibidem, pág. 707), y el número del triunfo de Jesús, que resucita al tercer día. La tradición popular otorga una magia especial al tres, como rito ("...a la de tres") o como número carismático del éxito ("a la tercera va la vencida").

escudo de oro de Gociana de las manos del ladrón Furmonte.

> Vino à dar a una selva ciega, escura,
> Y sin saber do va dos dias camina:
> De paz siempre, sin caso de auentura,
> Ni cosa de la historia nuestra digna.
> El dia tercero, quando de su altura
> Al remoto Occidente el sol declina,
> Hirio aunque de lexos, en su oydo,
> La ronca voz de vn llanto entristecido.(1025)

-En el canto XII, Bernardo está con Gociana y recibe la orden de partir al tercer dia para ir en ayuda de Carlomagno.

Cuando termina de profetizar Briandea, A. Alonso hace una transición a traves de una orden de Apolo.

> Porque de vuestro vientre en tan buen punto
> Saldra tal resplandor que alumbre a Islanda,
> Y estendera su nombre y fama junto,
> Quanto su luz el Sol por toda vanda.
> El vn reyno sera al otro conjunto:
> Y con esto callar Apolo manda,
> Porque el mesmo hazer quiere la guia:
> Y assi es fuerça que parta al tercer dia.(1026)

Es significativa esta reiteración del "tercer dia", asociada siempre con Bernardo.

-El sabio Nemosin hizo tres salas en el palacio encantado de Briandea. Las tres son visitadas progresivamente por Bernardo.

---

(1025) H.H.B., V, fol. 26 rº, 495.

(1026) H.H.B., XII, fol. 65 rº, 1262.

"El Magico....(...)
Tres salas hizo aqui en un solo dia.(1027)

-En la batalla de Roncesvalles resuena fuertemente tres veces el nombre de Bernardo, llamado por Roldán:

Passa de alli, y adonde vio que estaua
El moço valeroso arremetiendo,
Tres vezes por su nombre le llamaua
Al combate que ser espera horrendo.
Bernardo que ya vee lo que esperaua,
No tarda en el salir, feroz rompiendo
Por medio las esquadras tan contento
Como à la dulce presa Leon hambriento.(1028)

-En el canto XXV Bernardo es el primero en pasar vencedor las tres puertas del palacio encantado de cristal de Malgesi, donde Angélica y Medoro se lamentan y lloran constantemente; y es el primero en derrotar a los tres leones(1029) que guardan la segunda puerta.

Tras la primera puerta, sostenida
En dos fuertes pilares de diamante
Que de gran gente y mucha es defendida,
Para auer de passar mas adelante
Ay otra, do al entrar tiembla la vida
A qualquiera varon, aunque constante,
La qual de tres leones es guardada,
De fiereza increible y no pensada.

En la tercera entrada vn cauallero

---

(1027) H.H.B., XII, fol. 65 vº, 1270.

(1028) H.H.B., XXXII, fol. 175 rº, 3429.

(1029) El 3 "COMBINA LAS CUALIDADES del 1 y el 2. (...) El tres significa la necesidad de comunicar y se sumerge en la pura alegria de vivir. (...) Su imagen creativa permite que todas las cosas sean posibles..." (Faith Javane-Dusty Bunker, op. cit., pág. 23)

Feroz esta,...(1030)

-En Roncesvalles, Bernardo dividirá el ejército español en tres escuadrones:

Tres esquadrones solos el guerrero
Haze para enuestir con Carlomagno:"(1031)

El numero tres se constituye en el número constante de Bernardo, siempre el mismo, como una obsesión y una atracción. "El ritmo consite en un impulso acompasado del alma, que corresponde a un número que siempre es el mismo que nos obsesiona y nos atrae. Es una especie de danza poética que implica un enlace en cierta combinación numérica o por lo menos aproximada."(1032)

MÚLTIPLOS DEL TRES

Hablaremos sólo del número seis y del número doce, que aparecen claramente, sobre todo en tres casos muy puntuales y siempre relacionados también con Bernardo por su pertenencia al ejército cristiano en la batalla de París o por su asociación con Gociana.

1º.-Carlomagno organiza su ejército en seis partes contra los moros.

El magnanimo hijo de Pipino

---

(1030) H.H.B., XXV, fol. 131 vº, 2574 y 2575.

(1031) H.H.B., XXXI, fol. 169 rº, 3304.

(1032) Matila C. Ghyka, El número de oro, I. Los Ritmos, ed. cit., pág. 155.

Auiendo con piadoso y sancto zelo
Gozado ya de aquel manjar diuino,
Que da à las almas gracia para el cielo,
Como à esta mesma hora en campo vino
Por puerta sant Dionisio, y sant Marcelo,
Su gente auiendo echado toda fuera,
Las hazes ordeno desta manera.

Hizo seys partes dellas, y al famoso
Astolfo duque la primera entrega,
Con hombres quinze mil, de aquel copioso
Exercito con que el en Paris llega.(1033)

Ademas, vemos que el número mencionado, "quinze mil", también es multiplo de tres, a la vez que "número redondo"(1034)

2º.-Encima del escudo de oro de Gociana, entre esmaltes, aparecia el numero 12 ("por cifra"). Era el ultimo de los doce escudos fabricados por arte mágico en tiempos de Constantino.

Encima del escudo parescia
Por cifra entre el esmalte refulgente,
El numero dozeno, do servia
El año que señala enteramente,
Desde que se perdio la monarchia
Del imperio de Grecia, y del Oriente,
Hasta que el de Occidente nuevo vino
En el poder de vn principe diuino.(1035)

3º.-En el canto XII, después de amarse Bernardo y Gociana en el encantamiento de la casa de Briandea,

---

(1033) H.H.B., XIX, fol. 94 vº, 1840 y 1841.

(1034) Según la terminología de Otto Schumann, son números redondos "todos los divisibles por 5 y por 10". Descubrió en la poesia latina de la Edad Media la preferencia por los "números redondos", 50, 100, 200, etc. (Cito por E. R. Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, ed. cit., págs. 705-706)

(1035) H.H.B., VI, fol. 28 vº, 543.

llegan doce damas que se dividen en dos grupos de seis más seis.

> Porque abriendo las puerta con las bellas
> Ventanas donde esta la honrrosa cama,
> Luego vieron venir doze donzellas,
> Y llegar al lugar do Amor se inflama,
> Al leuantar siruieron las seys dellas
> Al cauallero y generosa dama:
> Las otras seys con musica suaue
> Hazian ser su venida menos graue.(1036)

Queda muy claro que el número tres es el número por antonomasia de Bernardo. Y que también se asocian con el mismo personaje el número seis(1037), múltiplo del tres, y el numero doce, multiplo del seis y cuatro veces tres(1038).

---

(1036) H.H.B., XII, fol. 64 vº, 1256.

(1037) El número 6, como significado universal, es "el Alma Humana porque seis es símbolo de la unión entre el Fuego y el Agua. El número de ambivalencia y esfuerzo. Un "número perfecto" porque equivale a la suma de sus divisores (1+2+3=6) y es divisible tanto por 3 (impar) como por 2 (par) combinando así armoniosamente los elementos de cada uno. El número de días de Creación y por lo tanto símbolo del cese del esfuerzo. El número del amor, del matrimonio y de la felicidad doméstica. Un número hermafrodita." (Julia Line, op. cit., pág. 42). ¿Será por este simbolismo por lo que el seis aparece en el ámbito de Bernardo, descansando del esfuerzo de la lucha contra Polidoro, en el encantamiento de la Cueva de Briandea, y gozando del amor y del matrimonio, simbólico, con Gociana?

(1038) Matila C. Ghyka alude a las "propiedades de simetría estática interna, de tendencia a la equipartición homogénea, isótropa, en el equilibrio que presentan los números 12 y 6 y los ritmos y formas que se le asemejan" con motivo de analizar el alejandrino francés y sus posiblidades de cortaduras tanto simétricas como asimétricas. Cfr. Op. cit., I. Los ritmos, pág. 168.

Según los manuales y tratados de Numerología(1039), el número tres tiene como símbolo a Júpiter, y en mitología está relacionado también con Neptuno, que lleva un tridente(1040).

Su signo es el triángulo.

Tiene muchos significados personales, pero el más destacado es que "los números tres son ambiciosos, no les gusta ocupar puestos en calidad de subordinados y siempre tratan de ir por delante de los demás."(1041)

2.3.2.-El simbolismo del número cuatro y de su múltiplo el ocho.

Podemos analizar el simbolismo del 4 y del 8 a partir de los significados universales o individuales de la numerología. Desde el punto de vista teórico, el cuatro(1042) es tan positivo como pueda serlo cualquier

---

(1039) Cfr. Julia Line, Manual práctico de numerología, ed. cit.
Austin Coates, Numerología, Barcelona, Martínez Roca, Col. La otra ciencia, 1976.
Faith Javane y Dusty Bunker, La clave secreta de los números, Barcelona, Martínez Roca, La otra ciencia, 1984.
Matila C. Ghyka, El número de oro, I. Los ritmos. II. Los ritos.

(1040) Cfr. Julia Line, op. cit., pág. 39.

(1041) Ibidem, pág. 39.

(1042) "El número cuatro ha sido considerado siempre como un número sagrado y muchas culturas antiguas tenían nombres de cuatro letras para mencionar a Dios -Allh (árabe), Adad (asiria), Amun (egipcia), Itga (tártara) y

otro número o incluso tiene matices de peculiaridad numerológica muy enriquecida(1043); e igualmente ocurre con el número ocho(1044). Sin embargo, el interés del número cuatro, y de su múltiplo el ocho, se centra aquí en el significado que le viene dado por el intertexto del poema. Este es el análisis que voy a hacer. Por otra parte en los significados personales todo número puede tener sus negativos, y, aquí les ha tocado al cuatro y al ocho portar esa carga, por determinación coherente del

---

Esar (turca)." (Julia Line, op. cit., pág. 39)

(1043) "También es número perfecto el cuatro, que con los tres anteriores constituye el diez..." (E. R.Curtius, op. cit., pág. 703). Esta combinación con los tres anteriores constituye la "Tetracto propiamente dicha, cuyo descubrimiento por Pitágoras fue considerado de tanta importancia que la invoca en el juramento de los pitagóricos, era la sucesión de los cuatro primeros números 1, 2, 3, 4, considerada como sucesión y como conjunto. Era, pues:

(1+2+3+4=10)

en realidad la década en cuanto a origen de la formación "cuaternaria"

```
          1      (como cuarto número triangular).
        1   1
      1   1   1
    1   1   1   1
```

La tetracto tenía así a la vez las cualidades trascendentes de la Década (...) y las cualidades dinámicas del crecimiento triangular, base a su vez de la generación de todos los números triangulares planos o sólidos (...).

(1044) El número 8. "Número de éxito material y de implicación terrenal. Tiene un equilibrio cuádruple porque cuando se divide por dos, sus partes son iguales (4 y 4) y cuando se divide nuevamente por dos, las partes que quedan son asimismo iguales (2 y 2, 2 y 2). Los griegos lo llamaban el número de la justicia debido a sus divisiones iguales." (Ibidem, pág. 46)

artífice de la obra. Un rasgo objetivo del número cuatro, recalcado por los manuales, y no necesariamente "de los números cuatro negativos", es que los "números cuatro" "a veces son torpes, porque están muy apegados a tierra"(1045), frente a los "números tres", "que representan poder creativo tanto espiritual como sexual"(1046).

Después de destacar muy intensamente la presencia del número tres, encontramos con una cierta relevancia el número cuatro, aunque a mucha distancia del anterior. Y si el número tres tiene un marcado carácter de positividad, pues su asociación con Bernardo lo identifica con el triunfo en todo momento y su conexión con la estructura de la obra lo hacen identificarse con el autor, no ocurre lo mismo con el número cuatro. Este se asigna a personajes identificados con los antiprotagonistas o a situaciones condenadas al fracaso o marcadas por la falsedad y el engaño: el engaño de las malas encantadoras, Falerina, Morgana y Alcina, que llegan ante Carlomagno para pedir ayuda a Rugero para la liberación del falso conde de Carpenta, tiene dos marcas numéricas señaladas con el número cuatro. La primera corresponde al sillón de alabastro donde se sentó el falso conde, sustentado sobre cuatro leones. La segunda

---

(1045) Cfr. Julia Line, op. cit., pág. 39.

(1046) Ibidem, pág. 39.

es mucho más patente: llegan hasta Carlomagno en un carro tirado por cuatro leones. El resultado es absolutamente negativo. No solamente engañan a Carlomagno, a Rugero y a todos los caballeros presentes, sino que, después de una transformación, arrastran por los pelos a la buena maga Melisa y la someten indefinidamente a la tortura de un cruel encantamiento.

-Preceden cuatro leones que arrastran el carro.

-El engaño se origina a partir del sillón de alabastro sostenido también por cuatro leones(1047).

Una vez hecho el cruel encantamiento de Melisa, también seguirá predominando el número cuatro: Melisa asienta sus pies sobre cuatro pilares de fuego; y, a poca distancia suya, hay cuatro pilares de oro ardiendo que sostienen una techumbre. Pero también aparecerá el número siete como veremos después.

Si el tres se identificaba antes con Bernardo y sus huestes, el cuatro se identificará ahora con las huestes francesas derrotadas en Roncesvalles; igual que antes se identificaba con el ejército moro de Radagaso, organizado en ocho batallones (cuatro + cuatro) para la batalla de París, batalla que perderán y les ocasionará más de 70.000 muertos.

---

(1047) "La percepción de un símbolo es eminentemente personal, no sólo en el sentido de que varía con cada sujeto, sino también de que procede de la persona entera..." (Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, ed. cit., Introducción, pág. 16)

Veamos las citas textuales concretas:

-Las magas arteras, transformadas, se presentan en un carro tirado por cuatro leones.

> Una espantable y magica auentura
> Entrar por aquel campo parescia:
> Que era un estraño carro en la hechura,
> Que de cuatro leones se regia:
> Y vna dama estremada en hermosura,
> Llena de paño negro ante el venia:
> Con vn varon anciano junto à ella,
> Que padre muestra ser de la donzella.(1048)

Cuando, al avanzar el canto, la dama enlutada y hermosa nos cuenta el origen del falso encantamiento de su esposo, llegamos a otra referencia de origen donde también aparece como dato numérico el número cuatro:

> Auia dentro una fuente christalina,
> Y con gran arte alli tambien labrada
> Vna silla de piedra alabastrina,
> Sobre cuatro leones assentada.
> Pues (como he dicho) andando en la marina
> El conde en esta cosa hiciesse entrada
> Y del agua gustase algo sediento,
> La silla tomo luego por asiento.(1049)

Después del encantamiento de Melisa, aparece dos veces el número cuatro en el escenario de sufrimiento de Melisa:

> Sobre cuatro pilares, que formados
> de fuego son, y en medio una serpiente,
> Sus blancos pies estauan afirmados,
> Y el cuerpo en una silla mas ardiente.
> De alli a poca distancia hay levantados
> Quatro pilares de oro refulgente,
> Que sostienen de un cielo la techumbre,

---

(1048) H.H.B., II, fol. 11 rº, 199.

(1049) H.H.B., II, fol. 11 vº, 210.

Y quitan las tinieblas con su lumbre.(1050)

El ejército francés, dirigido por Roldán en Roncesvalles contra las huestes de Alfonso el Casto, está estructurado en cuatro escuadrones, condenados a la derrota frente al ejército español. Este, dirigido por Bernardo y dividido en tres escuadrones(1051), alcanzará el triunfo final.

En este medio el Senador Romano,
Como el campo de España sobreuino,
No cae de su valor, mas torna vfano,
Por ver el premio ya de su camino.
Sus esquadrones forma en medio el llano,
Consultando con mas de un paladino,
Y puesto en la vanguarda su estandarte,
Su gente en cuatro hazes la reparte.(1052)

Antes de llegar a Roncesvalles ya había aparecido el módulo del número cuatro a través de su múltiplo el ocho: el ejército de Radagaso se organiza en ocho esquadrones o grupos para la batalla de París, predestinada a la derrota de los ocho escuadrones moros, frente al triunfo del ejército de Carlomagno estructurado en seis escuadrones (tres + tres).

El hijo de Gradaso, de su gente
Ordenar ocho hazes delibera:
Para poder romper mas facilmente
Al christiano caudillo que lo espera.
Al rey de Trapobanos el valiente,

---

(1050) H.H.B., II, fol. 12 vº, 224.

(1051) La base numérica del tres, que fue antes el número de la victoria y del triunfo de las huestes cristianas en París, pasa ahora a ser el mismo número de la estructura de las huestes españolas triunfadoras en Roncesvalles.

(1052) H.H.B., XXXI, fol. 169 vº, 3371.

Llamado Goliambrot, dio la primera,
Con hombres veynte mil, y en compañia
Va Gradamor y el rey de la Rusia.(1053)

El número mencionado, "veynte mil", también es múltiplo de cuatro y a su vez un "número redondo", según la teoría de Otto Schumann(1054).

Numerológicamente ni el cuatro, ni el ocho, ni ningún número son necesariamente negativos. Son los contextos concretos en los que aparecen los que determinan su positividad o negatividad. En el contexto concreto de la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, al cuatro y al ocho les ha tocado llevar la carga negativa. Sin embargo, a partir de las características cabalísticas primarias del cuatro y del ocho, frente a las del tres y del seis, se pueden deducir ciertas razones por las que A. Alonso configuró así la estructura numérica de su obra.

El cuatro tiene como significados universales el mundo, la tierra, la materia sólida, los "cuatro aspectos de la materia: mineral, gaseosa, animal y vegetal."(1055)

El poder creativo espiritual del número tres(1056) tiene una clara dominancia sobre la sola materialidad del

---

(1053) H.H.B., XIX, fol. 94 rº, 1831.

(1054) Expuesta por E. R. Curtius, op. cit., II, págs. 705-706.

(1055) Julia Line, op. cit., pág. 39.

(1056) Cfr. Ibidem, pág. 38.

número cuatro; y es ésta, quizás, la razón por la que Agustín Alonso se guía.

2.3.3.-Simbolismo del número siete.

Tal vez, después de los números mencionados hasta aquí, merezca la pena mencionar que también el número siete, con su gran carga simbólico-mística, aparece en el poema, aunque con menos frecuencia que los anteriores.

El número siete es el "número mágico que rige los misterios ocultos, las ceremonias mágicas y la clarividencia. Es el número sagrado y místico en casi todas las sociedades (...). El siete representa la misteriosa 'fuerza de Dios' en la naturaleza."(1057) Aparece en el poema cuando se nos describe la fuente del jardín de Briandea, donde aparecen siete caños que miran hacia el cielo y otros siete que orientan el agua hacia la tierra, como cerrando un círculo de comunicación vital y revitalizadora entre el cielo y la tierra, arriba y abajo, cohesionado por el agua, símbolo de vida.

> Siete caños en alto se leuantan,
> Que a las nubes llegar quieren de buelo:
> Y otros siete a los lados, con que esmaltan
> Yeruas, flores y quanto ofresce el suelo.
> Las musicas suaves que discantan
> Las auezilas del ornado cielo
> Hazen aquel lugar ser tan ameno,

(1057) Ibidem, pág. 43.

Que otro no se halla en lo terreno.(1058)

Igualmente aparece el número siete en el encantamiento de Melisa, después del engaño de Falerina, Morgana y Alcina. Aunque sigue predominando la negatividad del cuatro, aparece el número siete, que en el poema tiene connotación positiva; a pesar de que, en el lamentable encantamiento de Melisa, es difícil el verle su positividad. ¿Dónde radica ésta?

Cuando, en el canto XXII, contemplan moros y cristinos el encantamiento de Melisa, todos quieren intentar la salvación de la maga. Los caballeros paganos fracasaran todos y ninguno llegará hasta el séptimo arco para liberar a Melisa. Los caballeros cristianos no se atreven a intentar esa liberación: Reinaldo no quiere relacionarse nunca con encantamientos; a Marfisa no se le permite por ser mujer. Aquí viene la respuesta: sólo Bernardo traspasará los siete arcos y liberará a Melisa. Por tanto, este número siete(1059) también está asociado y reservado a Bernardo, como los siete caños que contempla Bernardo en el jardín de Briandea.

Siete arcos hechos ay delante della,

---

(1058) H.H.B., XII, fol. 63 vº, 1229.

(1059) "Este número (siete) representa el triunfo del espíritu sobre la materia, la unión de tres más cuatro, del cielo y la tierra y de la vida y la sustancia. El Gran Oso apuntando a una estrella fija (a veces llamada el eje del universo) es una manifestación celestial de la verdad fundamental del número siete." (Julia Line, op. cit., pág. 45)

Que forman una fuerte y gran portada,
En vista artificiosa, extraña y bella,
Do se guarda la maga assi encantada.
Y el que intentar quisiere la querella,
Por siete passos sube grada a grada.
En el arco primero parescia
Vn letrero de oro que dezia.

Venganza de la maga Falerina,
Fuente de gran saber, y alta experiencia,
Y de Morgana antigua, y braua Alcina,
Prueua assi mesma digna de excelencia,
Qualquiera cauallero que se inclina
A hazer reuocar esta sentencia,
Si fuere de bondad auentajada
Aura libertad ella, y el la espada.(1060)

Bernardo lo supera todo, pasa los siete arcos y rompe el encantamiento.

Quebrantase el espejo, y un tal fuego
Se enciende del, que llega à las estrellas
El humo denegrido, espesso y ciego,
Mezclado en biuas llamas y centellas.
El brauo encantamento ha sido luego
Con arcos y columnas mas que bellas
Deshecho en aquel punto, y consumido,
Como si alli jamas lo ouiera auido.(1061)

---

(1060) H.H.B., II, fol. 12 vº, 225 y 226.

(1061) H.H.B., XXII, fol. 115 vº, 2257.

## 3.-LA SEMÁNTICA DE LOS TÓPICOS MEDIEVALES Y OTROS TEMAS

### 3.1.-Persistencia de los tópicos medievales.

Llama poderosamente la atención que en una obra renacentista la muerte y la fortuna tengan una machacona presencia a través de todos los cantos. Los tópicos renacentistas están identificados con el amor, la naturaleza, la belleza. De aquí surge un contraste en esta obra de A. Alonso: Encontramos los lugares comunes renacentistas del amor, la naturaleza, la belleza, que ya hemos comentado en el punto 2. Pero, asociados a ellos, aparecen abrumadoramente presentes la muerte y la fortuna: El poema se abre con la Muerte de Rodamonte por Rugero; y se cierra con la muerte de Roldán por Bernardo. El desarrollo del libro está marcado por la trayectoria de tres guerras, especialmente la de Radagaso contra Carlomagno y los cristianos, y con muchos retos y lances mortales de la actuación caballeresca. Por otra parte, la fortuna es invocada en cualquier situación, como veremos en el análisis que hacemos a continuación.

¿Cómo se explica la presencia de estos dos tópicos medievales en una obra plena y específicamente Renacentista?

Nos lo podemos explicar teniendo en cuenta las

características básicas de nuestra Literatura Española(1062): En el Renacimiento persisten los aspectos medievales asociados con la renovación humanista(1063). Por tanto encontramos el fin didáctico moralizante, el tópico de la muerte y el tópico de la fortuna(1064).

3.1.1.-Lo didáctico-moralizante.

En los exordios de los 32 cantos y en determinados puntos del desarrollo de los mismos, se encuentran unos mensajes puntuales de enseñanza y de moralización: Son los principios doctrinales enunciados categóricamente por

---

(1062) Véase la nota 964, págs. 504-505. Dámaso Alonso ve el medievo literario español prolongado en todo el futuro posterior de nuestra literatura.

(1063) "...el siglo XVI era todavía una época aristocrática con muchos rasgos que recuerdan la sociedad de fines de la Edad Media...." (Frank Pierce, "La poesía épica española del Siglo de Oro", ed. cit., pags. 90-91).

(1064) "...La literatura española conserva hasta fines del siglo XVII, muchos rasgos medievales, que le dan una fisonomía peculiar." (Ernst Robert Curtius, Literatura Europea y Edad Media Latina, II, ed. cit., pág. 753). Cfr. Todo el cap. XX, del vol. II, "El 'retraso' cultural de España", págs. 753-756.

"Todo el que se propone seriamente establecer una clara división entre la Edad Media y el Renacimiento advierte que los límites se le ensanchan y escapan. Percibe en plena Edad Media formas y movimientos que parecen ostentar ya el sello del Renacimiento, y para poder abarcar también estas manifestaciones se estira el concepto de Renacimiento hasta un extremo en que pierde toda su fuerza elástica. Pero esto es aplicable también al lado contrario." (Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pág. 396)

el narrador(1065). Y son claramente moralizantes y didácticos. Y, aunque van fundamentalmente en los exordios de los cantos(1066), tienen unos rasgos que nos recuerdan a las moralejas de las fábulas o a los dísticos de D. Juan Manuel en el Conde Lucanor, que van al final de la narración como mensaje didáctico y moralizante(1067).

Esto, a veces, es tan claro que, después de enunciar el principio del exordio, se hace una llamada a su conexión con lo ocurrido en el canto anterior o con lo que ocurrirá en el desarrollo inmediato.

---

(1065) Luzán, cuando habla de la "sentencia", la identifica con "sentir o parecer de calidad" o como "dicho o axioma moral e instructivo expresado en breves palabras,..." (La Poética, ed. cit., pág. 611 y 612). A partir de la cultura griega, diferencia entre dianoia (sentencia de calidad, "que dicen las personas introducidas o el poeta") y gnome (sentencia "que significa un concepto moral e instructivo en breves palabras"). "No hay duda que la epopeya, como poema dirigido principalmente a instruir y enseñar, admite, como uno de sus mejores adornos, la gnome. Pero ha de usarla el poeta con mucho tiento y moderación. Las sentencias morales no han de ser muchas ni fuera de razón; el amontonarlas a cada paso es perder el fruto de la poesía, y es meterse el poeta a predicador y a catedrático, y esto cansa y ahuyenta los lectores." (Ibidem)

(1066) Recordemos que los exordios, aunque van al principio de cada canto, en cuanto a contenidos, son como epílogos, síntesis o consecuencia de lo que se ha expuesto en el canto inmediatamente anterior.

(1067) Agustín Alonso coloca la carga doctrinal y didáctica en los exordios, por fidelidad a la estructuración de su modelo el Orlando Furioso de Ludovico Ariosto. No puede olvidarlo, porque marca la moda y centro de interés en la épica del momento.

Así, el exordio del canto XXVII nos viene a decir: la ira conduce al error. Inmediatamente, en la estrofa siguiente, nos recuerda lo narrado en la última parte del canto anterior: Marfisa mata a Dorifebo, descontrolada por la ira. Cuando se serena, lamenta su actuación.

> O a quanto error atrahe la ciega yra
> Quando razon no ay que el hombre aguarde
> Y quando el cruel odio es el que inspira
> La alma que en fuego de vengança se arde,
> Tal que en vano despues gime y sospira,
> Y del mal hecho se arrepiente tarde:
> Aunque qualquier furor y odio es liuiano
> Respecto del que causa amor tyrano.(1068)

Y sigue en la estrofa siguiente:

> Mato Marfisa ayrada a Dorifebo,
> Porque le dio la dolorosa nueua:
> Mas bien lleuo su pago este mancebo,
> Como aquel rey que abrio la Herculea cueua:
> O como el blanco cuervo que hizo Febo
> A su ninfa matar, que en premio lleua
> Ser buelto negro, o como Aglauro osada,
> Que por mirar fue en piedra transformada.(1069)

Algunos principios didáctico-moralizantes que encontramos en la obra son los siguientes:

-El que hace el mal, al fin, lleva la pena. (IX, fol. 48 rº, 928).

-Venganza trae venganza. Aunque tarde, siempre llegará el castigo. (XV, fol. 80 rº, 155).

-La ira conduce al error. (XXVII, 141 rº, 2756).

-La ira trae venganza y muerte. (XXVIII, fol. 145 vº, 2843 y 2844).

---

(1068) H.H.B., XXVII, fol. 141 rº, 2756.

(1069) H.H.B., fol.141 rº, 2757.

-El amor ciego es enemigo fiero. (XI, fol. 63 rº, 1205).

Tal vez el tópico de la muerte, y también el de la fortuna, tengan una dimensión didáctica y moralizante por la que se puedan asociar e incluir en este rasgo de la Literatura Medieval, que persiste poderosamente en nuestra literatura renacentista.

3.1.2.-El tópico de la muerte.

Todos sabemos del tópico medieval de la muerte, de su poder igualatorio y arrasador y de los temas especificos sobre la muerte, de la literatura medieval: Danza Macabra o Danza de la Muerte, Coplas de Jorge Manrique(1070). En el poema de Agustín Alonso, la muerte no tiene un tratamiento especifico, sino un tratamiento funcional, pero, tan reiterado, que llama poderosoamente la atención. Destacan más los temas del amor, de la victoria, del nacionalismo, de los ideales caballerescos, de la religión; pero, junto a cada uno de ellos, subyace el tema de la muerte con su presencia abrumadora.

-La primera celebración de la victoria de Rugero, conlleva la muerte de Rodamonte.

---

(1070) Cfr. A. D. Deyermond, Historia de la Literatura Española, 1, Barcelona, Ariel, 11ª edición, 1985, págs. 337-345.

-El sugestivo y prometedor tema del escudo de oro de Gociana provoca muchas muertes.

-El ascenso en la honra y el honor de Bernardo lo consigue gracias a la muerte de muchos de sus adversarios.

-Paris y los cristianos de Carlomagno quedan liberados después de la muerte de mas de 70.000 paganos y 10.000 cristianos.

Tisbina y Erodiano recuperan la felicidad perdida despues de la muerte de Fronteforte, Barradante y sus hombres, con el suicidio desesperado de la madre de Fronteforte.

Asi podriamos seguir hasta llegar a la necesaria muerte de Roldán para la libertad del reino castellano-leonés, la gloria del nacionalismo español y la fama y victoria definitiva de Bernardo.

Sin embargo, tenemos que ser justos con Agustín Alonso y no quedarnos sólo con la estadística del tema de la muerte. Aparte de lo ya indicado, que destacan más los temas del amor y de la vida, insistimos en que el tema de la muerte tiene un tratamiento funcional y, tal vez, también una dosis de fin didáctico-moralizante, como ha quedado insinuado antes. Pero A. Alonso es un autor vitalista, que lamenta la muerte y que, incluso cuando se impone como fin sustancial, en las guerras y batallas, trata de eclipsarla con los rasgos vitalistas del triunfo

y la celebración de la victoria y aceptar la muerte como mal menor. La muerte para A. Alonso es algo rechazable e insufrible:

> Entrañable dolor, graue tormento
> Aunque se diesse un pecho de diamante
> Es el partir un corazon contento
> De la dulce presencia de su amante.
> Pero mas insufrible sentimiento
> Si la rauiosa muerte en un instante
> Por desgracia o traycion quita la vida
> A aquel en quien la vuestra esta esculpida.(1071)

Es la "rauiosa muerte".

En el canto XXI, Reinaldo escucha la dolorida música de la muerte y el lamento de los agonizantes después de la batalla.

> Oye el triste bullicio, y dolorida
> Musica de la muerte: oye inhumano
> Son, de la gente misera herida,
> Que yace entretexida por el llano.
> A mas de uno perder vee alli la vida
> Por falta de maestro y cirujano,
> De padre o tal amigo a do recorra,
> Que en menester tan grande le socorra.(1072)

Califica a la muerte de inhumana, de dolorida musica(1073).

---

(1071) H.H.B., XV, fol. 76 rº, 1476.

(1072) H.H.B., XXI, fol. 107 rº, 2089.

(1073) En el transfondo del tratamiento de la muerte que se hace en este poema, vibra toda la tradición de nuestra literatura medieval. Así la calificación de "rauiosa muerte" recuerda el tratamiento que Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, hace de la muerte en el Libro de Buen Amor (Estrofa 1520 y ss.). "La dolorida musica" se asocia con la Danza macabra o Danza de la muerte, composición anónima del S. XV:

> A la dança mortal venit los nascidos
> Que en el mundo soes de qualquiera estado,

Por ser inhumana quiere evitarla, aunque la naturaleza de la guerra conlleve la muerte.

En la batalla de París ha habido demasiados muertos y es inevitable que siga la guerra: el rey Marsilio y el de Protenia le aconsejan a Radagaso para que se delibere cuál sea el vencedor (moros o cristianos) sin que se produzcan tantas muertes. Marsilio, con la confirmación del viejo de Protenia, propone que la pelea sólo sea entre seis u ocho nobles de ambos bandos, para evitar que se produzcan tantas muertes.

He aquí el plan que se programa para evitar la pérdida de tanta vida. (XXII, fol. 110 rº, 2149 y 2150).

> "Y ya que tu quisiesses (desseando
> las muertes evitar de gente tanta)
> Passar con la intencion que vas mostrando,
> Que por el bien de todos se leuanta,
> Pues tantos nobles tiene de tu vando
> De tan alto valor que al mundo espanta,
> Sean tambien del numero, y contigo
> Vayan, pues ya los teme el enemigo.
>
> Tratese que de seys, o de ocho sea,
> Contra otros seys o ocho, de la parte
> De cada campo, en campo la pelea:
> Vsa contra fortuna ingenio y arte.
> Esto responde el rey, y esto dessea

---

(...)

"En el siglo XIV aparece el notable término de macabre, o como se decía primitivamente: Macabré. Je fis de Macabré la dance, dice en 1376 el poeta Jean Le Fèvre. Es un nombre propio, cualquiera que sea la muy discutida etimología de la palabra. Sólo mucho más tarde se ha abstraído de La Danse macabre el objetivo, que ha llegado a tener para nosotros un matiz significativo tan preciso y peculiar, que podemos designar con el término macabro la visión entera de la muerte que tenía la última Edad Media." (J. Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., págs. 203-204)

(...)(1074)

Igualmente, antes de comenzar la batalla de Roncesvalles, Bernardo pondera las cosas y reta a Roldán a través de una carta, para evitar que se produzcan muchas muertes (XXXI, 3295)(1075).

Pues como el español fuerte pondera
Las cosas ya venidas en tal trance,
Porque a su voluntad iniqua y fiera
El digno galardon el conde alcance,
Escreuirle una carta delibera,
En que le ofresce un venturoso lance,
De gran premio y honor, y assi la embia,
(...)(1076)

En último término, se acepta la muerte para evitar más muertes: Rustican mata a Sylvana para que ésta no ocasione más muertes.

Y diziendo, Alla yras, falsa atreuida,
Ingrata, desleal al fiel amante,
Adonde el mal hazer nunca se oluida,
Mas con la pena esta siempre delante.
Pues que por ti se pierde tanta vida,

---

(1074) H.H.B., XXII, fol. 110 rº, 2149 y 2150.

(1075) El paralelismo en la organización de la batalla de Roncesvalles, entre españoles y franceses, y la ya consumada batalla de París, entre cristianos y sarracenos, hace que no solo haya proporcionalidad en los bloques numéricos y en la organización de los ejércitos; también el reto entre Bernardo y Goliambrot, antes de la gran batalla de París, conlleva otro reto entre Bernardo y Roldán, antes de la batalla de Roncesvalles. En ambas ocasiones, este reto tiene el buen fin de evitar muertes masivas; y en ambas ocasiones, su celebración oportuna quedará frustrada: Bernardo lucha y mata a Goliambrot después de los miles de muertos enterrados y quemados por los dos ejércitos contendientes. En Roncesvalles se consuma el reto a muerte entre Bernardo y Roldán cuando el campo de batalla rebosa de muertos y los sobrevivientes franceses huyen hacia París.

(1076) H.H.B., XXXI, fol. 168 vº, 3295.

Y tu me has hecho ser tan mal andante:
Vente luego tras mi, que pues yo muero,
Que causes otro mal jamas no quiero.(1077)

El tratamiento que recibe la muerte en el poema no es sólo reminiscencia del tópico medieval. El vitalismo de A. Alonso está por encima de "la rauiosa muerte". Además, emplea una terminología que sí recuerda a la medieval (Parca), pero la supera y la inscribe en un campo más humanista de cultura y mitología clásica:

"La muerte (I, fol 1 rº, 3).

"La rauisosa muerte" (XV, fol. 76 rº, 1476).

"La Parca cruel" (II, fol. 9 rº, 162).

"Atropos" (XV, fol. 77 rº, 1499).

"Muerte" (XXII, fol. 174 rº, 3407):

"Y assi todo es morir, porque rastrando
Muerte los saca de uno a otro vando."

La terminología de "Parca cruel" y "Atropos" supone un contexto de cultura mitológica clásica y por tanto humanística.

El último uso consignado de "Muerte", sin artículo, que aparece en el último canto, supone incluso una abstracción conceptual. El mismo uso de "Muerte", sin artículo, en la Edad Media, no supone esta abstracción, sino un recurso literario de prosopopeya. Lo vemos en el Arcipreste de Hita (siglo XIV) cuando se dirige a la

---

(1077) H.H.B., IV, fol. 21 vº, 401.

muerte y habla con ella para denostarla por la muerte de la Trotaconventos(1078).

3.1.3.-El tópico de la fortuna lo inunda todo.

Igualmente que el tema de la muerte, es posible que también nos encontremos en el poema con el tema de la fortuna como pervivencia y continuidad de la literatura medieval. Pero la fortuna, aunque sea un lugar comun tipicamente medieval, resulta como una constante en el hombre de todo tiempo, por la tendencia a atribuir a un ser superior e inexorable la causa inevitable de todos los hechos.

Jose Antonio Maravall habla de la superación parcial de la fortuna antigua con la llegada de...

> "unas leyes físicas que Galileo reducirá a una combinación de guarismos. Pero ese momento queda todavía un tanto alejado de la época que consideramos y hasta fines del s. XVI no empezara a constituirse este tipo de pensamiento. A través del drama humano que representa, en la crisis de la modernidad, la idea de fortuna, en el fondo lo que se vive es el esfuerzo humano por descubrir un nuevo sistema de conexión de los hechos que se producen en el universo, esto es, un esfuerzo por encontrar respuesta a la inquietante pregunta de cómo y por qué razones unos hechos

---

(1078) Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, II, Madrid, editorial Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 8ª edición, 1963, estrofa 1520, pág. 231. "¡Ay Muerte! ¡Muerta sseas, muerta é malandante!"

se suceden a otros."(1079)

En el poema aparece la Fortuna invadiéndolo todo.

La cruel fortuna es causa

-de la muerte,

-de la derrota,

-de la tempestad,

-de la separación del ser querido.

La buena fortuna conduce

-a la victoria,

-a la decisión oportuna,

-al éxito.

La rueda de la fortuna lo gobierna todo (V, fol. 25 rº, 486):

"Aunque (como acontesce) uno le queda
Que Fortuna lançó baxo su rueda."

Vamos a ver algunas de las apariciones puntuales de la fortuna en el poema. A veces, es una fortuna anclada en la Edad Media, contra la que no se puede luchar. Otras, es la fortuna como concepto más universal del Renacimiento, que acepta una lucha contra la mala fortuna para llegar a buen puerto(1080).

---

(1079) José Antonio Maravall, El mundo social de "La Celestina", ed. cit., pág. 137.

(1080) En el Prólogo del Lazarillo, novela enclavada ya en nuestro Renacimiento, encontramos claramente la Fortuna como un concepto más universal, que supera la inabordabilidad que le corresponde en la Edad Media. Ahora ya se puede luchar para hacer propicia la fortuna, que en la E. M. era inamovilble. "Y pues vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso,

Radagaso se anima a hacer la guerra a Carlomagno:

(...)

Vaya el intento prospero adelante,
Pues ya fortuna muestra suerte amiga.
(...)(1081)

Cuando muere el rey noruego, vencido por Guidón, también se atribuye a fortuna:

"Fortuna a su esperar cerro la via."(1082)

Guidón ha disfrutado de buena fortuna hasta que es vencido por "el cauallero del aguila" (Bernardo). La buena fortuna se trueca en cruel fortuna:

"Viendose del triunfo glorioso,
Por fortuna cruel desposeido..."(1083)

El conde de Carpenta se encuentra con la que será su esposa por un capricho de fortuna:

Fortuna por hazerme descontenta

---

parecióme no tomalle por el medio, sino del principio porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que siéndoles contraria, con fuerça y maña remando, salieron a buen puerto." (Lazarillo de Tormes, edición de Amando Isasi Angulo, Barcelona, ed. Bruguera, col. Bruguera Libro Clásico, 1980, pág. 119)

(1081) H.H.B., I, fol.5 rº, 75.

(1082) H.H.B., II, fol. 7 vº, 126.

(1083) H.H.B., II, fol. 10 vº, 183.

(...)
Le traxo en aciago y triste dia
A un fuerte y gran castillo que yo auia.(1084)

Marfisa ataca a los ladrones de Bayardo, y todos huyen, mas uno cae bajo la rueda de Fortuna.

" ... uno le queda
Que Fortuna lançó bajo su rueda."(1085)

La fortuna es incierta:

"Porque fortuna incierta con sus mañas,
(...)
Lo que tenemos cerca nos desvia
Y quando no cuidamos nos lo enuia."(1086)

Cuando Guidón queda definitivamente abandonado por Marfisa, maldice de Fortuna:

"O triste desventura, ò cruel fortuna"(1087)

Tisbina es secuestrada por Fronteforte para que la disfrute sexualmente su hijo Barradante. Este se encuentra con ella en el castillo familiar y Fortuna tramó un plan:

Mas Fortuna...
(...)
Tramo, qual suele en caso ayrado y fiero,

---

(1084) H.H.B., II, fol. 11 vº, 206.

(1085) H.H.B., V, fol. 25 rº, 486.

(1086) H.H.B., VII, fol. 32 vº, 622.

(1087) H.H.B., VII, fol. 34 rº, 650.

Con que pago el Iayan, pago el portero."(1088)

Y es que Tisbina simuló aceptación y a la vez fuerte cansancio; y ruega al jayán que la deje descansar, prometiéndole amor para el dia siguiente. Fronteforte acepta, y, por la noche, Tisbina le corta la cabeza, mientras él está dormido. Inmediatamente, Tisbina huye del castillo descolgándose por la ventana hasta una roca.

Aquí está muy patente la doble cara de la Fortuna.

Buena fortuna para Tisbina, porque se autolibera; y mala fortuna para Fronteforte.

Fortuna convierte el gozo de Erodianmo en llanto, cuando secuenstran a su esposa y, a él, lo hacen prisionero.

"Fortuna su costrumbre antigua vsando,
Quiso que el llanto en gozo se boluiesse."(1089)

Carlomagno está disfrutando de paz en su imperio sin pensar que fortuna lo fuera a perturbar con la guerra de Radagaso:

Estaua Carlos en Paris holgando
Sin recelo de tanta desventura,
En gran contentamiento, recreando
La vida reduzida ya a segura:
No sugeto a cuydados, ni pensando
Que Fortuna lo abata de su altura:

---

(1088) H.H.B., VII, fol. 35 rº, 668.

(1089) H.H.B., VIII, fol. 38 d, 739.

Quando le llega nueua que venia
Contra el la indiana moreria.(1090)

La Fortuna envidiosa troco la felicidad envidiable de Aureliana en llanto.

Mas fortuna cruel...
(...)
Me condeno a perpetuo llanto y pena.(1091)

Goliambrot fue salvado por Fortuna, porque la llegada de la noche hace que termine la batalla con Roldán, que es apoyado por un escuadrón de soldados fieles a Carlomagno.

(...)
...llego à saluarle
Fortuna, que cuydado del tenia.(1092)

La fortuna incontrastable provoca una gran tempestad marina en el viaje de Bernardo a Islandia y ya sólo confían en Dios:

Y hecha la Fortuna incontrastable,
(...)
A solo Dios tuuieron por guarida.(1093)

"...no basta maña
Para rigor contrario de Fortuna.(1094)

---

(1090) H.H.B., VIII, fol. 40 vº, 777.

(1091) H.H.B., IX, fol. 48 rº, 923.

(1092) H.H.B., X, fol. 53 vº, 1030.

(1093) H.H.B., X, fol. 34 vº, 1057.

(1094) H.H.B., X, fol. 35 rº, 1062.

La mala fortuna motiva el nombre de Fortundo:

> Mi nombre...
> Fortundo es, a quien la burladora
> Fortuna, siempre trae como a vasallo.(1095)

Gociana maldice a la Fortuna por hacerla caer en las redes del amor y la califica de cruel y malvada:

> (...)
> Ay (sospirando dize) cruel malvada
> Fortuna...
> Tambien tu en mi clauaste tu saeta,
> Haziendo liga por me dar tormento,
> Con el paterno Amor crudo y violento.(1096)

Fortuna desvaria y es siempre inestable:

> "...Fortuna siempre desuaria."(1097)
>
> "Y que fiar no deue reino y vida
> De las bueltas de aquesta tan mudable..."(1098)

Le dice Marfisa a Bernardo que Fortuna siempre se le muestra a el propicia:

> Inuicto cauallero, la hemosa
> Dama le respondio, tambien es claro
> Quien lleua lo mejor pues que la honrosa
> Lid vencio esse valor vuestro tan raro,
> Fortuna en todo tranze poderosa
> Os da fauor y nombre tan preclaro
> Como al mayor amigo que ella tiene.

---

(1095) H.H.B., XI, fol. 57 rº, 1103.

(1096) H.H.B., XIV, fol. 72 rº, 1398.

(1097) H.H.B., XXII, fol. 110 rº, 2146.

(1098) H.H.B., XXII, fol. 110 rº, 2147.

Por quien su honor y fama se mantiene.(1099)

No ocurre lo mismo con Dorifebo, a quien fortuna lo llevó al desván, desde el que vio a Arminda con Bernardo y cuya revelación a Marfisa desencadenará su muerte.

Y fue que la ventura lo traya
Al desvan...(1100)

La buena y la mala fortuna anda suelta entre todas las octavas, cincelando a sus héroes y ejecutando a sus victimas.

---

(1099) H.H.B., XXVI, fol 137 vº, 2685.

(1100) H.H.B., XXVI, fol. 139 rº, 2722.

OTROS TEMAS

3.2.-Estima del juicio prudente.

Todo el poema de Las hazañas de Bernardo está impregnado de este valor: la estima de la madurez del juicio prudente(1101). Esto se aprecia como una virtud, elogiable por encima de cualquier situación. Este juicio prudente se estima tanto en moros como en cristianos, en franceses como en españoles, en personajes históricos como en personajes literarios.

A. Alonso es un autor omnisciente. Su omnisciencia marca con el signo positivo la decisión prudente y con el signo negativo y el lamento la inexperiencia y el impulso imprudente, ya antes de que el fracaso y el desatino se haga patente.

Con el modo de pensar y el criterio de juicio que tiene cada personaje, Alonso profetiza el desenlace que

---

(1101) La prudencia está intimamente relacionada con la justicia (precaucion para evitar la injusticia). Ambas virtudes son las bases éticas del equilibrio en la conducta y la actuación del hombre. Siendo el equilibrio la dimensión artístico-filosófica del Renacimiento, se explica el objetivo y ahinco en el elogio del juicio prudente en este poema de Alonso. "La justicia, o Themis, o la Balanza, representa la vida eterna (E. Levi); el equilibrio de las fuerzas desencadenadas, las corrientes antagónicas, el resultado de los actos, el debe y el haber (Th. Tereschenko); la ley, la disciplina, la adaptación a las necesidades de la economía..." (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, op. cit., pág. 618, Voz Justicia).

les espera.

Canto I:

-El Rey de Protenia es prudente: su voto siempre fue el mas acertado.

-Radagaso, joven inexperto está decidido a hacer la guerra sin atender a otras razones. Sera derrotado y morirá.

-Goliambrot, "cruel y sediento de venganza", es motivado por la ira: A pesar de su fuerza y preparación guerrera, fracasara con la derrota y la muerte.

Canto VIII:

-Carlomagno celebra prudentemente consejo para ver cómo puede retener al invasor sarraceno: Su prudencia lo conducirá a la victoria.

Canto XXX:

-Alfonso el Casto actúa con prudencia y reune el Consejo de Estado en Salamanca para dar una respuesta a Astolfo, emisario de Carlomagno: La prudencia de Alfonso lo conducira al triunfo final.

-Roldán (en este canto) actúa impulsado por la envidia, incompatible con la prudencia: fracasará en sus intentos y arrastrará en su fracaso a Carlomagno y a los franceses.

3.2.1.-El rey de Protenia frente a Radagaso y Goliambrot.

En el ámbito pagano hay una persona que destaca por su prudencia y virtud, frente al ánimo ardiente y feroz del resto, especialmente la gente joven: Es el rey de Protenia.

Radagaso propone hacer la guerra a Carlomagno.

> Esto con juuenil animo ardiente,
> Propuso el fiero moço, y atendiendo
> Estuuo al parescer de aquella gente:
> El qual se fue algun tiempo suspendiendo.
> Entre los quales reyes, el prudente
> De Protenia fue el suyo apercibiendo,
> Como quien entre todos es mas viejo,
> De mas virtud, valor y alto consejo(1102).
>
> (...)
> Tienenle todos ellos gran respeto:
> Su voto siempre fue el mas acertado:
> Y assi todos le dan la voz primera.
> (...)(1103)
>
> (...)
> Pero mi voto es que sera en vano
> El pretender vencer a Carlomagno.(1104)
>
> (...)
> La experiencia enseña de tal arte

---

(1102) No hay prejuicio en A. Alonso ni desprecio del enemigo. Cuando habla de los enemigos de Carlomagno y de los cristianos, siempre destaca la virtud y la ética del Protenio o la valentía y el heroísmo de Goliambrot o la experiencia estratégica de Marsilio. Igualmente hará cuando aluda a los franceses, enemigos de Alfonso y de los españoles. Ahí están como enemigos, pero con sus virtudes y valores. Los opositores desempeñan su función, y en su aprecio y estima, radica la mayor relevancia del héroe o del pueblo que los venza.

(1103) H.H.B., I, fol. 4 vΩ, 65 y 66.

(1104) H.H.B., I, fol. 4 vΩ, 67.

En obras mill armadas, sin la muestra,
Que siempre ira caydo tu estandarte,
Como por lo de atras ya se nos muestra.(1105)

Dexa pues, valeroso rey, empresa
Que tan grande peligro y costas ofresce.
(...)(1106)

Y no creas que yo, por couardia
Dexo de te animar a la jornada:
(...)
Mas como sieruo tuyo y leal amigo
Lo que conuiene mas, eso te digo.(1107)

Con la sucesión de los versos que acabamos de seleccionar, A. Alonso marca la estructura y aprecio del hombre prudente en el campo moro. La prudencia se adelanta a la visión del desenlace.

La prudencia del Protenio contrasta con la imprudencia, inexperiencia y ánimo ardiente y fiero de Radagaso y Goliambrot: se equivocarán y conducirán la empresa al fracaso.

Despues que el de Protenia dio su voto:
Lo qual al moço fue gran descontento,
Por darse aqui un principio de alboroto,
Y respondido auer contra el intento:
El fiero Goliambrot, como remoto
De paz, antes cruel, duro, y sediento
De sangre humana y guerras, con su braua
Y desfrenada ira, assi hablaua.

Que infamia? que baxeza? quien se atiene
A consejo tan malo dar oydo?

---

(1105) H.H.B., fol. 4 vº, 70.

(1106) H.H.B., I, fol. 4 vº, 71.

(1107) H.H.B., I, fol. 4 vº, 72.

No consiste el negocio en que lo aprueue
Vn hombre tan de guerras despedido.
No se ha de permitir ni nadie deue
Boluer la cara al Marte enbrauescido,
Pues solo en nuestro braço, y fuerte lança,
Consiste deste hecho la esperança.(1108)

Esto dixo. Lo qual fue rescebido
De los que creen ser cierta la ganancia:
(...)(1109)

Fue la confusion grande que alli auia,
La discordia, el furor mas que inhumano.
Pero atajose luego la porfia,
Interponiendo el rey su cetro y mano.
Y diziendo: sabed la intencion mia,
La qual es de buscar a Carlomagno,
Sin que costa o peligro tenga fuerça
A que mi buen proposito se tuerça.(1110)

A pesar de ver el rey de Protenia la equivocación de "Lo que inexpertos moços han juzgado"(I, 79), guiado por su juicio prudente, en las estrofas siguientes, aconseja bien a Radagaso y le desea el éxito (que no conseguirá)(1111).

---

(1108) H.H.B., I, fol. 4 vº, 73-74.

(1109) H.H.B., I, fol. 5 rº, 76.

(1110) H.H.B., I, fol. 5 rº, 77.

(1111) Podríamos calificar el criterio del rey Protenio como el criterio "domado". No solamente se hace patente su prudencia, sino que ésta brilla más por la ausencia del orgullo y la soberbia, que se hace patente en la inmadurez de los más jóvenes e impulsivos azuzadores de Radagaso. La imprudencia va acompañada de la agresividad, de la impaciencia y de la soberbia. El fiero Goliambrot es "remoto de paz", "cruel, duro y sediento de sangre humana" (H.H.B., I, 73). La prudencia es reposada, madura y humilde. En la calma y en la humildad se generan los mejores deseos de éxito para Radagaso, por parte del anciano Protenio. Pero Radagaso no sigue el criterio del viejo Protenio, fraguado a golpes de experiencia, "de más virtud, valor y alto consejo" (H.H.B., I, 65).

3.2.2.-El juicio prudente de Carlomagno.

En el campo cristiano, un personaje que destaca por su juicio prudente es Carlomagno. Asi es presentado ya en el canto primero.

La bella Ulania, mensajera de la reina de Islandia, se dirige a Carlomagno, a quien entrega el escudo de oro, para la eleccion de esposo de Gociana.

Gociana, de rodillas ante Carlomagno, le habla de esta manera:

> Sagrado emperador, en quien se encierra
> Un saber y valor tan soberano,
> Que por el ancho mar y larga tierra,
> Suena el inuicto nombre Carlomano
> Y te muestras tan sabio en paz y en guerra,
> Que tienes el renombre de Christiano,
> Ensalçando con sola tu persona,
> Nuestra Christiana fe, y tu gran corona.
>
> La Reina de la insula perdida,
> que Islanda antiguamente fue nombrada,
> De tu grandeza y fama conmovida,
> Recorre à ti, y suplica sea amparada.
> (...)(1112)
>
> (...)
> Querria un cauallero ygual que ella,
> Y que en las armas fuese sin segundo.
> (...)(1113)
>
> Lo qual como mas recto, y mas prudente
> Iuez, a ti se encarga, y assi quiere

---

(1112) H.H.B., I, fol. 3 vº, 47-48.

(1113) H.H.B., I, fol. 3 vº, 49.

De tu mano se entregue este excelente
Escudo, al que en valor lo meresciere.
(...)(1114)

Carlomagno es elegido y celebrado como emperador prudente.

Esa misma prudencia de Carlomagno brilla cuando tiene que enfrentarse a la guerra de Radagaso.

Carlomagno se encuentra con su imperio y señorio, gastado y debilitado por las anteriores guerras, cuando llega la invasion y ataque de Radagaso. Carlomagno actua asi:

En fin como varon y tan prudente,
Y como tan experto en casos tales,
A consejo juntar hizo su gente,
Los que en la guerra son mas principales.
Para que se consulte breuemente,
Que modo contra aquellos capitales
Se tenga para hazer que se arrepientan
De lo que con tal furia agora intentan.(1115)

La prudencia de Carlomagno lo conducirá al exito(1116).

---

(1114) H.H.B., I, fol. 3 vº, 50.

(1115) H.H.B., VIII, fol. 40 vº, 780.

(1116) Lo moralizante y didáctico aparece impregnando todo tipo de acción y desenlace. Da lo mismo que sea Rustican, Bernardo o Carlomagno. La buena acción, rectitud de conducta y la prudencia tendrán su recompensa. Las conductas imprudentes e inmorales no quedarán sin castigo.

Ninguno en mal hazer ponga esperança
Que algun bien resultar le pueda dello:
Que aunque el dudoso mar muestre bonança,
Vn huracan vendra a descomponello.
(H.H.B., V, fol. .22 vº, 421, Exordio)

Mas aunque tarde, llegara el castigo,

El jucio prudente de Carlomagno frente a Roldán.

Carlomagno ha actuado siempre como rey prudente. Cuando todos se le oponen en su corte(1117), no puede celebrar "prudentemente" el Consejo de Estado y sera el principio de su fin.

Roldán está celoso y envidioso de Bernardo. La envidia emponzoña el corazón de Roldan.

> De fantasticas formas la violenta
> Embidia acompañada, en diferente
> Figura que la suya se presenta
> A don Roldan, que duerme quietamente(1118).
> (...)(1119)

> El coraçon le toca en el instante
> Con la mano cruel qual nieve elada.
> Cuya ponçoña fue tan penetrante,
> Que hasta las entrañas hizo entrada.
> Y no contenta en verle a su talante,
> Vna serpiente le echa endemoniada
> En medio el coraçon, en los oydos

---

> Que en fin en todas cosas ay mudança.
> Y el mesmo tiempo le sera enemigo
> A la traidora casa de Magança.
> (...)
> (H.H.B., XV, fol. 80 rº, 1555)

(1117) "Todos se le oponen", no hay concordia. Será "el principio del fin". Ignacio Luzán menciona y recuerda una sentencia de un historiador latino: Concordia res parvae crescunt, discordia magnae dilabuntur (Ignacio Luzán, La Poética, ed. cit., pág. 612).

(1118) Es la presentación alegórica de la envidia en forma de figura humana, de la que habla Droulers (Cfr. Julián Gállego, Visión y símbolos..., ed. cit., pág. 25).

(1119) H.H.B., XXVIII, fol. 146 vº, 2860.

Otra, y otra en los ojos y sentidos.(1120)

Así envenenado, Roldán se presenta ante Carlomagno y le exige que reivindique el reino de Castilla-Leon ante el rey Casto, que se lo adeuda a Carlomagno por una promesa del pasado. A su vez, Carlomagno se lo había prometido a Roldán por sus servicios.

Toda la corte francesa apoya la reivindicación de Roldán.

(...)
Carlos aunque percibe de que llaga
Y de que fuego aquel feruor salia.
Y el estar inclinando a malos fines
Don Roldan y los otros Paladines.(1121)

Puesto que ser mal hecho considera
Venir tan presto en ello sin consejo,
Complazerles en todo delibera,
Que mal yra contra ellos siendo viejo,
Y assi les dexa libre la carrera.
(...)(1122)

Los castellanos no aceptan el vasallaje francés, y Alfonso el Casto determina anular su promesa a Carlomagno; y así lo hace a través de Astolfo.

Consecuencia: Francia tiene que declarar la guerra a España por las presiones de Roldán y los cortesanos.

---

(1120) H.H.B., XXVIII, fol. 146 vº, 2863. La alegoría de la serpiente respeta los módulos ternarios o ternos gnómicos. En este caso, el triple veneno emponzoña y quiebra las razones del corazón y los sentidos de Roldán.

(1121) H.H.B., XXVIII, fol. 147 vº, 2885.

(1122) H.H.B., XXVIII, fol. 147 vº, 2886.

El prudente Carlomagno preve el tragico desenlace de este error.

> Sabe que es necessario aunque no quiera
> Mouerse contra el rey, pues no mantiene
> La fe que tan guardada ser deuiera,
> (...)(1123)

Se declara la guerra a Alfonso el Casto y a España.

> Alli vieras al mozo vagabundo
> Con aquel gran pregon regozijarse:
> Pero con un dolor triste y profundo
> Al viejo que es mas triste fatigarse:
> Porque sabe mayor mal en el mundo
> Que el de la guerra no poder hallarse,
> Pues que la libertad queda perdida,
> El ser, la quietud y dulce vida.(1124)

La decision impruderte(1125) tendrá el desenlace de Roncesvalles, con la muerte de Roldán y Carlomagno.

### 3.2.3.-El juicio prudente de Alfonso el Casto.

Ante las pretensiones del rey frances, Bernardo y los castellanos influyen en Alfonso para que anule su promesa: Castilla fue siempre libre y no se debe dar su cetro a ningun rey extranjero (XXVIII, 2896).

Promete anularlo y asi lo hace a través de Astolfo en mensaje a Carlomagno. Alfonso el Casto es un hombre

---

(1123) H.H.B., XXX, fol. 163 rº, 32919.

(1124) H.H.B. XXX, fol. 163 vº, 3199.

(1125) El equilibrio y justicia buscado por la prudencia se quiebra; y con él se empieza a resquebrajar el imperio cristiano de Carlomagno.

prudente y reune el Consejo de Estado para tener una decision apoyada(1126).

Bernardo y Astolfo...

"Por ribera del Tormes clara y fria
Fueron a Salamanca, donde el viejo
Alfonso tenia ya junto el Consejo."(1127)

Venida pues la gente castellana,
Y la a quien en Leon dio el mandato,
Alfonso les propone de do mana
El tumulto de guerra y aparato.
Ruegales que la mas honesta y sana
Respuesta den conforme a aquel contrato
Que el hizo antiguamente: porque quiere
Seguir el parescer que mejor fuere.(1128)

La respuesta de los castellanos leoneses es unanime y todos se unen, apoyados por el resto de España, contra los franceses.

La actuacion prudente tendrá la recompensa de la victoria.

Agustin Alonso se nos manifiesta como un gran creador de caracteres. Sabe definir perfectamente el caracter del Rey de Protenia, el de Carlomagno y el caracter de Alfonso el Casto frente al de Radagaso y Goliambrot y frente al de Roldán. Son caracteres, frecuentemente asociados a la edad. La ancianidad, la

---

(1126) La integridad del Reino de Castilla persiste incólume porque su rey sigue el imperio de la prudencia, frente a Carlomagno, que se ve desbordado y coaccionado por la tirania de la imprudencia de Roldán y sus secuaces.

(1127) H.H.B., XXX, fol. 162 vº, 3184.

(1128) H.H.B. XXX, fol. 162 vº, 3185.

vejez es madurez, densidad, prudencia. Al Protenio, a Carlomagno y a Alfonso el Casto los define sistemáticamente, varias veces, como viejos, frente a la imprudencia de los jóvenes inexpertos. La vejez es calidad, la juventud, riesgo. Todo esto se encuentra en consonancia con el simbolismo tradicional de lo expresado con el termino "anciano", "viejo", "antiguo".

> "ANCIANO. Lo anciano, lo ancestral, lo antiguo reviste el carácter sagrado, cualquiera que sea el objeto o la persona así cualificados.
>
> El solo hecho de haber envejecido, sin desaparecer enteramente, evoca ya una suerte de conservación. Que un ser haya resistido el desgaste del tiempo se siente como una prueba de solidez, de autenticidad, de verdad. Alcanza así en las profundidades misteriosas lo que está en la fuente de la existencia y de lo cual participa en medida privilegiada. (...)
>
> Para la simbólica lo anciano no es lo caduco, sino lo pesistente, durable, lo que participa de lo eterno. Influye en el siquismo como un elemento estabilizador y como una presencia del más allá.(1129)

---

(1129) Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, Barcelona, editorial Herder, 1988. Voz "Anciano", pág. 94.

3.3.-Semantica dialectica del pueblo.

La estructura dialéctica que encontramos en muchos aspectos de la obra se halla tambien en lo que se refiere al tratamiento del pueblo(1130). El concepto de pueblo que se deduce de la lectura del poema es un concepto restringido. Pueblo es la masa del estamento social mas bajo. En alguna ocasión, se establece una clara contraposición entre "los señores" y "la gente del pueblo".

> Repartense las damas y señores
> Por el vergel compuesto y deleytoso:
> Dos a dos, quatro a quatro entre las flores,
> Gozando de su olor tan amoroso,
> Alli los caualleros amadores
> Pueden entre sus damas el penoso
> Tormento descubrir, porque la entrada
> A gente popular no fue otorgada.(1131)

Vemos una clara contraposición entre "damas", "señores" y "caballeros", por una parte, y "la gente

---

(1130) "...el triunfo de la sintesis intrisecamente contradictoria judio-griego-cristiana constituye uno de los hechos más extraordinarios en la historia del pensamiento humano. Nunca llego a ser una sintesis perfecta. En la literatura las contradicciones son casi constantes." (Otis H. Green, op. cit., pág. 22, a propósito del Sic et non, págs. 17-43). "...en muchos aspectos el fondo de la Edad Media es el mismo que el de la Edad de Oro del principio hasta el fin." (Ibidem, pág. 42).

"El duelo de los magos continuará indefinidamente, necesario tal vez como uno de esos grandes antagonismos creadores de armonía mediante la oposición fecunda de lo Mismo y de lo Otro, de Sí y No de Pitágoras" (Matila C. Ghika, El numero de Oro, II. Los Ritos, Buenos Aires, ed. Poseidón, 1968, pág. 206).

Véase también Ernst Robert Curtius, op. cit., I, pág. 143 y ss. "El mundo al revés".

(1131) H.H.B., XII, fol. 63 rº, 1221.

popular" por otra.

Sin embargo, a veces, el contexto en el que se menciona el término pueblo, o un sintagma que implique este concepto, supone un enfoque mas generalizado. Y esto lo comprobamos especialmente cuando se refiere a los españoles.

> (...)
> Se tuuo siempre entre españolas gentes,
> o morir o vencer, como valientes.(1132)

"Españolas gentes" es el pueblo español sin distincion de estamentos. Pero incluso cuando hace diferenciación estamental referida a los españoles, no contrapone "el pueblo" a "los señores", como antes hemos visto que lo hacia referido a Islandia: El nacionalismo del poema se manisfiesta tambien en el tratamiento del concepto pueblo y en los terminos de expresion del mismo.

Veamoslo:

> De armas, lanças, escudos y caballos,
> Cada qual se apercibe diligente:
> Hidalgos, caualleros y vassallos,
> Acostumbrados todos igualmente.
> No era necessario el animallos
> En destruycion de la Francesa gente,
> Que por sus libertades y franquezas
> Todos prometen ya grandes proezas:(1133)

"Todos" son las "españolas gentes", con diferenciación de estratos sociales; pero integrando todos los estamentos del pueblo español.

---

(1132) H.H.B., XIII, fol. 68 rº, 1316.

(1133) H.H.B., XXXI, fol. 1\ 7 vº, 3280.

El enfoque dialectico del pueblo se comprueba fundamentalmente cuando se refiere a nacionalidades no españolas, en las que señores, damas y caballeros se diferencian de la gente popular, como hemos visto en la cita anterior. Entonces hay una contraposicion entre el pueblo noble y justiciero y el pueblo vil e ignorante.

1º.-PUEBLO NOBLE Y JUSTICIERO

El primer tratamiento del pueblo noble, justiciero y defensor de sus libertades es el del pueblo español, lo cual confirma los rasgos nacionalistas del poema.

Este pueblo noble y justiciero lo encontramos en Amberes: Bernardo lucha contra el cruel gigante Antigon hasta derrotarlo y causarle la muerte. El pueblo de Amberes se erige en pueblo justiciero y vengador del jayan (IX, fol. 46 vº, 891-893).

(...)
Acuden a la grande marauilla
Que al juyzio moral sobrepujaua.
Mas hasta ver la flaca y amarilla
Gente, salida de prision tan braua,
Y los miembros terribles y espantosos
Del Iayan muerto, en tierra, estan dudosos.

Pero certificados, fueron tantos
Los insultos que han hecho, y tan extraños,
En el abominable cuerpo, quantos
Ellos han padescido en muchos años,
Alli el furor,y el renouar de llantos
De los que han rescebido algunos daños
Oyen: alli los pies, manos y braços,
Cortan como el hazia en mill pedaços.

(...)
...con gloria
Del nombre y del varon fuerte de España.

(...)
Mandan que quede rasa la campaña
Derribando el palacio, y que tal hombre
Jamas entre mortales mas se nombre.(1134)

El pueblo es el depositario de la verdad o quien intuye la misma. Es el enfoque del pueblo bajo aquel principio clásico de Vox populi, vox Dei. Esto ocurre con el pueblo de Estemberg: Gotilda, viuda del virtuoso Conrado, es muy estimada por el pueblo, y se decide a contraer matrimonio con Dolindo, un extranjero desconocido de hermoso aspecto externo. El pueblo lo conceptúa un grave error(1135), pero respeta y elogia la decisión de Gotilda.

Gotilda era de todos amada,
Que aunque por grande error el vulgo tiene
Con un moçó extrangero ser casada,
Que no saben de donde ó como viene,
Dissimulan, y es dello alabada.
(...)
Mayormente que veen que sostenia
Lo mesmo que Conrado antes solia.(1136)

El transcurso del tiempo demostrará que el pueblo tiene la razón: Dolindo degüella a Gotilda y huye con sus riquezas. Y aquí interviene el principio didáctico-moralizante, tan presente en la obra: "El que haze el

---

(1134) H.H.B., IX, fol. 46 vº, 891-893.

(1135) Aunque será en la Ilustración del siglo XVIII cuando esté más vigente el principio de Vox populi, vox Dei, aquí, sin mencionar este principio, es el que explica el funcionamiento de los hechos.

(1136) H.H.B., IX, fol. 48 vº, 938.

mal, al fin, lleva la pena" (IX, 928). Una grave tempestad obliga a Dolindo a regresar, y el pueblo entero de Estemberg toma venganza.

(...)
... lo prendieron
Y a los de Estemberg lo remitieron.(1137)

No tanta furia uso el pueblo Anuersano
En el Iayan que vos dexastes muerto,
Ni biuiendo el bestial monstro inhumano
Tanta crueldad en cuerpo que aya abierto,
Como en Dolindo perfido villano,
Desde el grande al menor, porque creo cierto
Que en la espaciosa villa no quedasse
Quien su espada sobre el no ensangrentasse.(1138)

El pueblo de Estemberg es aún más vengativo con Dolindo que el pueblo de Amberes con Antigón.

2º.-PUEBLO VIL E IGNORANTE

En contraposición al pueblo noble, justiciero y depositario de la verdad, aparece también el pueblo vil e ignorante, la turba mora cobarde que huye en la batalla de Paris (XIX, 1865)(1139).

---

(1137) H.H.B., IX, fol. 49 a, 945.

(1138) H.H.B., IX, 49 rº, 946.

(1139) La cobardía y la huida es un grave deshonor segun las leyes del caballero. Véanse Las Partidas de Alfonso X el Sabio, Partida Segunda, Título XXI, Ley II. Este pueblo moro que huye es el reflejo paralelo del pueblo frances, que huye igualmente, después, en Roncesvalles, sin posiblidad de restaurar la honra.

Fue tanta la matança, el daño tanto
Que nuestra gente en su llegar ha hecho,
Que la Francesa toda con espanto
La espalda buelue a do mostraua el pecho...
(H.H.B., XXXII, fol. 175 rº, 3422)

En los mensajes proféticos del escudo de Gociana, Ulania explica a Bernardo lo que allí ve:

> Alemania paresce en el instante
> Al dominio de Cesar rebelada.
> Veese el pueblo comun, ciego, ignorante,
> Contra su buen señor tomar la espada.
> (...)(1140)

El César es Carlos V.
El pueblo es ciego e ignorante.

En Islandia, después de vencer a los invasores, el pueblo vil saquea las tiendas de los vencidos, con permiso de la reina.

> (...)
> Meten a saco las hermosas tiendas,
> Soltando al pueblo vil largas las riendas.(1141)

El pueblo pagano huye cobardemente de la batalla de París. Es gente flaca, vil y fugitiva, frente al rey Gradamor y al Ruso, que son paganos de valor.

(Está hablando del rey Gradamor).

> El qual de los Christianos assi haze,
> Como tajante hoz en tierna yerua,
> Mas su horrendo furor no satisfaze,
> Ni su saña cruel mas que proterua.
> Porque el pueblo que trae, mal que le plaze,
> (...)
> Huyendo va a los otros esquadrones.
>
> Mas tan feroz esta brauo y valiente,
> Que si bien se retrae, gritando ayuda,
> Su flaca, vil y fugitiva gente,
> El hazia atras ni un solo passo muda.
> Hiriendo a todas partes tan cruelmente,

---

(1140) H.H.B., VI, fol. 30 vº, 577.

(1141) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1160.

Que resiste a la espada siempre aguda
De la furia Francesa, hasta que vino
Socorro de refresco qual conuino.(1142)

La diferencia entre el pueblo villano y la jerarquia noble está aqui patentemente marcada en el campo pagano.

(1142) H.H.B., XIX, fol. 95 vº, 1865 y 1866.

3.4.-Sentido festivo de las celebraciones de victoria.

De entre los temas periféricos, pero plenamente fusionados con los aspectos fundamentales del poema, nos encontramos con éste: sentido festivo(1143) de las celebraciones de victoria.

El libro se abre con una declaración de intenciones y objetivos del autor ("proposición"): cantar las hazañas y el alto renombre de Bernardo del Carpio. Esto le ocupa sólo dos octavas. Inmediatamente después se habla de la victoria de Rugero sobre el moro Rodamonte y la alegría que esto desencadena en todo el palacio de Carlomagno. Esta es una gran victoria que ensalza el nombre de Rugero y que es festejada inmediatamente por todo el

---

(1143) El sentido de la fiesta y la diversión está muy arraigado en la última Edad Media (s. XV); y esto se transmite al siglo XVI. En el XV, según nos dice Huizinga (El otoño de la Edad Media, ed. cit., págs. 37-40), confluyen la crueldad y la ternura a la vez, pero siempre con una dimensión de fiesta y diversión. "En París se concierta en 1425 un esbatement (diversión) de cuatro ciegos armados que luchan por un cochinillo. El día antes recorren con sus armaduras la ciudad, precedidos de un gaitero y de un hombre con un gran estandarte en que está pintado el conchinillo.

Velázquez nos ha conservado las figuras conmovedoramente tristes de aquellas enanas que en su tiempo estaban todavía en honor como bufonas en la corte de España. Estas enanas eran una diversión favorita en las cortes del s. XV. En los artificiosos entremets de las grandes fiestas de la corte exhibían sus artes y su deformidad." (Ibidem, 37-38)

mundo(1144).

La celebración festiva de la victoria de Rugero sobre Rodamonte adquiere tanta importancia que A. Alonso dedica, en el canto I, 32 octavas a hablar y comentar la fiesta que se desencadena en le palacio de Carlomagno (estrofas 10-41 del canto I).

> Todos en todo estremo estan contentos,
> En fiestas y en combites relegados,
> Ocupando sus dulces pensamientos
> En amorosos trances y cuydados.
> Ya no se oye otro que instrumentos,
> De diversas maneras acordados,
> Canciones de las guerras acabadas(1145),
> Por los graciosos musicos cantadas.
>
> Dentro del pauellon rico y pomposo,
> Que ser tan grande y bello aueys oydo,
> Se hizo vn real combite sumptuoso,

---

(1144) El arraigado sentido festivo de la sociedad y de la gente de la época se manifiesta aprovechando cualquier motivo, incluso motivos tan distantes de la fiesta como las epidemias de peste, crueles matanzas y procesos de brujería: "En medio de una epidemia pestífera que castigó a París, proponen los duques de Borgoña y de Orleáns celebrar una cour d'amour para distraer a las gentes." (Huizinga, op. cit., pág. 39). En 1461, después de unos procesos de brujería, que cayeron sobre Arras como una plaga infernal, sus moradores celebraron el triunfo de la justicia con un concurso de folies moralisées" (Ibidem). Si esto es así, ¿cuál no sería la intensidad festiva de la celebración de las victorias y los triunfos de la guerra? Este es el contexto, la justificación y el encaje, dentro del poema, de esas largas estrofas dedicadas a la descripción de los festejos de la victoria.

(1145) "En primer lugar, los ministriles que describieron los torneos de Hem y de Chauvency lo hacían en verso, y su primer objetivo era el de entretener a su auditorio; pero las descripciones del s. XV están en prosa y pretenden proporcionar un documento detallado y objetivo." (M. Keen, La caballaería, ed. cit., pág. 268)

De diuersas viandas bastecido(1146).

---

(1146) Una dimensión importante de la celebración de la fiesta es el banquete, el "gran banquete". Ya lo era en el Edad Media; y lo fue mucho más en los siglos posteriores, especialmente en Francia. "El paso terminó con un gran banquete en el que Lalaing recibió a los que habían participado y en el cual se distribuyeron los premios. Una complicada maqueta de Chalon en donde estaba el puente de Saint Lorent, la isla y el pabellón era presentada como un entremets, para recordar el acontecimiento y para deleitar a los invitados." (M. Keen, op. cit., pág. 267). "...el paso era una nueva manera de representar una clásica situación militar, en la cual unos cuantos hombres, o uno solo, se encargaban de defender una posición estratégica, el paso, contra todos los que llegaran, y por supuesto era también un establecido tópico literario de la épica más antigua." (Ibidem, pág. 268).

Sobre el comportamiento y progreso del arte culinario, he aquí lo que nos dice la Historia de la vida privada: "No es que el buen gusto fuera desde tiempo inmemorial un privilegio de nuestra nación: los franceses de los siglos XVII y XVIII eran conscientes de que sólo lo tenían desde hacía algunas generaciones. Escuchemos lo que dicen al respecto el padre Guillaume-Hyacinthe Bougeant y el padre Pierre Brumoy, jesuitas y prologuistas de Los dones de Comus (1739): 'Los italianos pulieron toda Europa y son ellos, sin disputa, quienes nos enseñaron a comer (...). No obstante, hace más de dos siglos que se conoce la buena cocina en Francia, pero puede asegurarse sin prevención que nunca fue tan exquisita y que nunca se trabajó con tanta pulcritud ni con gusto tan fino'". (Historia de la vida privada, Tomo III, Del Renacimiento a la Ilustración, Dirigida por Philippe Ariès y Geroges Duby, Madrid, Taurus, 1989, pág. 299). Véase en esa misma obra, págs. 267-308, el capítulo "La distinción a través del gusto", con desarrollos y numerosas ilustracioanes de la época, que confirman la importancia otorgada y alcanzada por la gastronomía desde el Renacimiento hasta la Ilustración.

Y mucho antes del s. XVI, San Bernardo de Claraval censura a los cluniacenses por el abuso de la buena mesa, en estos términos: "La mesa se cubre de manjares. Es cierto que se abstienen de carne, pero en cambio duplican las porciones de enormes pescados... Sus cocineros lo preparan todo tan exquisito, que, aun después de devorar cuatro o cinco platillos, la hartura no mengua el apetito... ¿Quién podrá decir de cuántas maneras diversas se arreglan y preparan los huevos (por no hablar de lo demás), con cuánto esmero se baten, se vuelven a batir,

Qualquiera cauallero desseoso
De se ver en amor fauorescido
A su dama festeja y da señales
De las llagas secretas y mortales.(1147)

Siendo pues la real mesa quitada,
Se dio dulce principio al amoroso
Serao, con suauidad tan acordada,
Que el mesmo Apolo dello esta embidioso.
Cada qual se entremete do prendada
(Por fuerza de archero poderoso)
El alma tiene ya y alli se enrreda,

---

se licuan, se endurecen, se desmenuzan, y cómo los sirven ora fritos, ora asados, ora rellenos, ora solos, ora mezclados con otros manjares?...¿Para qué mencionar el agua, cuando ni siquiera el vino aguado se tolera?..." (Carta de San Bernardo al abad Guillermo de Saint Tierry, apud E. R. Curtius, op. cit., I, pág. 183)

(1147) Esto tiene mucho de retórico, sin embargo, en la vida real los caballeros no sólo exponían la vida en la batallas, sino que estaban sometidos a las enfermedades, a las malas condiciones de acampada, a la humedad, a heridas que no cerraban, a cauterios insufribles. Cfr. M. Keen, op. cit., pág. 294-295, el testimonio histórico del s. XV sobre Pero Niño, caballero andante, que se autoaplica un terrible cauterio en una herida incurable de su pierna, para evitar así la amputación de la misma por decisión de los cirujanos. Jean Beaumont, en los Votos de la Garza Real, da el siguiente testimonio realista de la vida del caballero en el momento del combate: "Cuando estamos en las tabernas bebiendo aquellos vinos tan fuertes, y junto a las damas que nos contemplan, con sus tersas gargantas, con sus seductores cuerpos, con sus ojos resplandecientes con una bella sonrisa, entonces la naturaleza nos impulsa a tener un corazón animoso. Y unos podríamos vencer a Jaumont y Agolant, y otros a Oliveros y a Roldán. Pero cuando estamos en campaña sobre nuestros veloces corceles, con nuestros escudos al cuello, las lanzas al ristre o bajas, y el intenso frío nos va helando totalmente, y los miembros se nos quebrantan mientras los enemigos se acercan, entonces quisiéramos estar en una cueva tan profunda que nunca nadie pudiera vernos." (Cito por M. Keen, op. cit., pág. 294). El texto original de Jean Beaumont, del poema Voeu du héron, se encuentran en J. Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pág. 113, cuya traducción, más textual, al castellano aparece en la nota 4 de la misma página.

Esperando vn fauor se le conceda.(1148)

Aqui se desencadena el apasionado amor entre Guidón y Marfisa. Todo es fiesta, convites, trances amorosos, instrumentos y música festiva y bailes divertidos. Los caballeros se despojan de las armas para la fiesta y los saraos.

A penas pues dio vista el claro dia:
Que en las reales tiendas el se halla:
Adonde junta esta gran compañia,
Que amor tiene ya puestos en batallas.
Todos estan en cosas de alegria:
Ya no hay vestir arnes ni fina malla,
Seraos y grandes premios para fiestas,
Es lo que se propone en sus requestas.(1149)

Esto es el ambiente de las celebraciones de victoria. Y la celebración no se lleva a cabo sólo en la corte imperial, sino que cuando hay una victoria de ejército, de caballero, sobre otro ejército, sobre otro caballero o sobre monstruos, gigantes o vestiglos, siempre se siente el eco del gozo, la alegría y la celebración de esa victoria.

Como tema periférico, nos vamos a limitar a hacer referencia a estas celebraciones en una triple dimensión:

1.-Victorias de Carlomagno.

2.-Victorias sobre gigantes y jayanes.

3.-La victoria final de Roncesvalles.

---

(1148) H.H.B., I, fol. 1 vº, 10-12.

(1149) H.H.B., I, fol. 3 rº, 41.

3.4.1.-Victorias de Carlomagno.

Las victorias de Carlomagno y los suyos se celebran siempre. En las palabras introductorias a esta cuestión hemos visto el ambiente festivo que suscita la victoria sobre Rodamonte. A lo largo de la obra, también encontramos alusiones y referencias a otras celebraciones de victoria, lo cual nos confirma que la fiesta posterior al triunfo tenía una dimensión fundamental. En el texto aparecen expresamente manifiestas las celebraciones de las victorias siguientes de Carlomagno:

1º.-Sobre Rodamonte (canto I).

2º.-Sobre el Rey de Aragón y el Africano (canto VIII).

3º.-Sobre Radagaso (canto XXV).

3.4.1.1.-Victoria sobre Rodamonte (canto I).

Desde el punto de vista textual expreso, es la victoria más celebrada y la que más datos nos aporta sobre la forma de celebrarla y actividades festivas. Esta celebración tiene fundamentalmente tres dimensiones:

-Los convites o dimensión gastronómica(1150).

-El sarao o actividad musical y de baile(1151).

---

(1150) Cfr. supra, Nota 1146, de las páginas 588-589.

(1151) Cfr. supra, nota 1145, pág. 588, "ministriles".

-La actividad amorosa(1152).

De estas tres actividades o dimensiones, la más importante es la actividad amorosa, el amor como dimensión caballeresca y elemento fundamental de la épica culta según el Canon de Ferrara(1153). La octava, además de épica, es una estrofa adecuada para la expresión del amor. Y en estas 32 octavas de celebración de victoria, la gran mayoría habla del amor(1154).

---

(1152) Otis Green, España y la tradición occidental, tomo I, El espíritu castellano de la literartura desde "El Cid" hasta Calderón, cap. V, desarrolla un apartado que titula "Costumbres del siglo XVI", pág. 196 y ss. Aquí habla de la influencia de la tradición amorosa en la conducta real de damas y caballeros. Aduce el testimonio del capitán Ignacio de Loyola, que en 1539, convaleciente de sus heridas, sueña en amores fantásticos con "una dama innominada de la más alta alcurnia"; y cita a fray Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, que incluyó en su obra Aviso de privados una parte titulada: "Sobre la capacidad que debe mostrar el cortesano para servir a las damas y tener contentos a los porteros". Y añade Otis H. Green: "Se ve a las claras que este título rezuma ironía, pero ni esa ironía ni la condenación tajante de los moralistas más severos podían desarraigar el amor caballeresco ni sonriendo ni frunciendo el entrecejo" (pág. 197).

(1153) Cfr. Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI, II, ed. cit., pág. 794.

(1154) En el s. XV, el Libro de la consolación de España, anónimo, testimonia puntualmente la importancia e intensidad alcanzada en la sociedad española por la actividad amorosa cortesana y caballeresca: "Agora en este tiempo tenemos y reputamos por virtudes a los vicios y pecados y los tales nombres le ponemos, ca llamamos a la lujuria de la carne y al adulterio amores y bien querencias; en cosa tan sucia y tan vil decimos tan altísimo nombre y quitámosle el suyo; y tenemos por mejor al que más usa destos amores, y más loado es por ello y más honra le hacen, ca es tenido por más desenvuelto y por más hombre, y aun se da más favor por ello y quiere más valer por necedad. Y mucho sin seso es reputado hoy

Además de las estrofas 11 y 12 del canto I,antes citadas, que hacen referencia al anhelo y actividad amorosa, vamos a ver la intensidad temática del amor en muchas más citas.

> Amor por medio dellos discurriendo,
> De sus flechas y arco andaua armado,
> De aqueste amante à aquel yendo y viniendo,
> En diuersos sugetos transformado,
> Ya tropieça, ya cae, ya va siguiendo,
> (Aunque ciego) ya entra mas ayrado
> En ojos y conceptos de amadores,
> Causando mill tormentos y dolores.(1155)

De estas fiestas arrancan amores apasionados y tormentosos, como es el caso de Guidón y Mafisa, cuyo eco se prolongará a lo largo de una parte de la obra(1156). Algo similar ocurrirá también con el ardoroso amor de Fronteforte por Tisbina, que nacerá con motivo de la celebración de otra victoria, en este caso de Carlomagno.

> Andaua el cruel Cupido tan contento,
> No perdiendo ocasion de los amantes,
> Entre esperanças biuas y tormento,
> Entre bonança y rayos fulminantes,
> Que ya tiene por cierto el vencimiento,
> Y espera sus dorados y triunfantes
> Carros vendran cargados de despojos.
> Con solo el bello encuentro de unos ojos.
>
> La dama, que de amor del cauallero
> Se siente estar herida de tal arte,
> Resiste con semblante mas seuero,
> Al fuego que en las venas se reparte;

---

el que no anda en los tales amores,..." (Apud O. H. Green, op. cit., pág. 39).

(1155) H.H.B., I, fol. 1 vº, 14.

(1156) Hasta que en el canto XVIII, comienza la fase de amistad entre Bernardo y Marfisa, que terminará después en ardiente pasión amorosa.

No lo haze assi Guidon su prisionero,
Porque la vista della jamas parte,
Y tanta alteracion la turba y ciega,
Que reposo no halla ni sossiega.

La fiesta y el serao ya fenescido,
(Merced de Cintia bella) y cada vno
En su quieso albergue recogido,
Dando entrada a Morfeo el importuno:
Quando del fuerte passo defendido
La noche esta entregada, y de consuno
Las aues, animales, y la gente,
De dulce sueño gozan ygualmente.(1157)

Marfisa y Guidón pasan la noche desasosegados con suspiros y lamentos, tocados por los dardos de Cupido, que no los deja descansar.

Pues mientras ella assi se duele y quexa,
Haziendo de sus ojos biua fuente,
Teme, duda, rebuelue, y se aconseja,
Segun que va cargando el accidente:
No penseys que el amor tampoco dexa
Duerma Guidon vn sueño quietamente,
Porque gime tambien, llora, y sospira(1158),
Y con el nueuo amor habla con yra,

O quan en vano (dize) valor mio,
Pierdes tu fortaleza tan vsada,
Pues no entiendo a que mando, ò señorio,
Mi fuerça y libertad siento prendada(1159).

Guidón comenta consigo mismo, impulsado por el

---

(1157) H.H.B., I, fol. 2 rº, 22-24.

(1158) "...No hay el menor indicio de burla o sarcasmo en estas lamentaciones de los enamorados, que hoy nos parecen tan absurdamente irreales. Zarandeado por la tormenta del amor el héroe experimenta una tremenda conmoción emocional, un extraño conflicto entre la esperanza y la desesperación, entre el amor extático y el sufrimiento insoportable..." (Miss Mary Patchell, The Palmerin Romances in Elizabethan prose Fiction, New York, 1947, capítulo sobre el "Tratamiento del amor", pág. 56 y ss., cito por O. H. Green, op. cit., pág. 199).

(1159) H.H.B., I, fol. 2 vº, 34 y fol. 3 rº, 35.

ardiente amor que siente hacia Marfisa:

> Mas quiero la dexar, hasta que prueue
> Si con ella valdra amoroso ruego:
> O amor derretira la elada nieue,
> Templando en ella mi encendido fuego.
> (...)
> Desta suerte Guidon esta hablando.
>
> (...)
>
> A penas pues dio vista el claro dia:
> Que en las reales tiendas el se halla:
> Adonde junta esta gran compañia,
> Que amor tiene ya puestos en batalla.
> Todos tratan en cosa de alegria:
> Ya no ay vestir arnes ni fina malla,
> Seraos y grandes premios para fiestas,
> Es lo que se propone en sus requestas.(1160)

Todavia prodriamos incrementar las citas, pero creo que no es necesario.

Los convites o dimensión gastronomica tambien es una actividad ineludible en toda la fiesta. Quizas aqui es lo primero en la realización y en el abandono.

> Todos en todo estremo estan contentos,
> En fiestas y en combites regalados,
> Ocupando sus dulces pensamientos
> En amorosos trances y cuydados.
> (...)(1161)

> Siendo pues la real mesa quitada,
> Se dio dulce principio al amoroso
> Serao,con suauidad tan acordada,
> Que el mesmo Apolo dello esta embidioso.
> (...)(1162)

---

(1160) H.H.B., I, fol. 3 rº, 39 y 41.

(1161) H.H.B., I, fol. 1 vº, 10.

(1162) H.H.B., I, fol. 1 vº, 12.

La buena gastronomía y las ricas viandas son un elemento clave de la fiesta:

> Dentro del pauellon rico y pomposo,
> Que ser tan grande y bello aueys oydo,
> Se hizo un real combite sumptuoso,
> De diuersas viandas bastecido.
> (...)(1163)

Y por lo que se refiere a la música y al baile, es el ambiente normal de toda fiesta y es un factor que está reiteradamente expresado en las 32 estrofas narrativas:

> (...)
> Ya no se oye otro que instrumentos,
> De diuersas maneras acordados.
> Canciones de las guerras acabadas,
> Por los graciosos musicos cantadas.(1164)

Todo esto ocurría en tiempo de Carlomagno, que poseía gran riqueza de guerreros, "Reyes, duques, marqueses, y otra gente"(1165), y que sabían despojarse a tiempo de sus armaduras y cambiaban el ritmo de la guerra por el ritmo de la fiesta.

---

(1163) H.H.B., I, fol. 1 vº, 11.

(1164) H.H.B., I, fol. 1 vº, 10.

(1165) Cfr, H.H.B., I, fol. 3 rº, 43.

3.4.1.2.-Victoria sobre el rey de Aragon y el Africano (canto VIII).

La segunda vez que se menciona en el poema otra celebración de victoria es una cita bastante puntual, que no ocupa más de doce versos; pero es suficientemente significativa para esa actividad amorosa que conllevaba la fiesta y los amorores turbulentos que de ella, a veces, se derivaban.

Encontramos la referencia en el canto VIII: se celebra la victoria por el triunfo de Carlomagno sobre el rey de Aragón y el Africano. En ella se desencadena una loca pasión amorosa en Barradante hacia Tisbina. Ella no le corresponde por su promesa de matrimonio con Erodiano, pero el padre de Barradante, el gigante Fronteforte, recurre al secuestro y a la violencia.

Erodiano cuenta su historia a Bernardo, después de que éste le ha auxiliado, liberado y ha dado muerte al gigante Fronteforte.

(...)
Sucedio en este tiempo que se hazia
Vna fiesta de dias ya publicada,
Por la victoria que ouo Carlomano
Contra el rey de Aragon y el Africano.

A estas fiestas vino vn arrogante
Hijo deste Iayan que tu oy has muerto,
Llamado por su nombre Barradante;
El qual (como Tisbina me hizo cierto)
Se le mostro muy nueuo y fiel amante,
Con estraño dolor y pecho abierto:

Y uso de medios y aun de medianeras(1166),
Para aclarar su intento mas de veras.(1167)

3.4.1.3.-Victoria sobre Radagaso (canto XXV).

La guerra que promueve Radagaso contra Carlomagno inunda la mayor parte de la acción épica del poema. Se extiende desde el canto I hasta el XXIV, ambos inclusive. Siendo una guerra de tal magnitud y tan duradera y opresiva, la celebración de la victoria final tiene que ser de unas dimensiones desbordantes. Esto cae por su propio peso y está en la línea lógica de toda la obra. A. Alonso no se detiene en pormenorizarla, pero da clara y expresa noticia de la misma. Es una dimensión que no se puede eludir.

Los muertos van por muertos, y el que siente
Por padre, hijo, o hermano alguna pena,
Entre si passa el misero accidente,
Porque el pesar el gozo desordena,
Luto por la ciudad no se consiente,
La fiesta universal todo lo atruena,
Hazense ricos dones, y costosos,
Y adornanse los templos sumptuosos.

Con una incomparable y suma gloria
El viejo emperador Carlos procede.

---

(1166) El amor por medianeras es una herencia medieval. Nos la atestiguan la Trotaconventos del Libro de Buen Amor y la vieja Celestina de la Tragicomedia de Calisto y Melibea. Según José Amezcua, en los amores caballerescos "...menudean los personajes en algunos momentos con rasgos de 'tercería': el 'amor transferido' que encontraba Sergio Fernández en Celestina." (José Amezcua, Libros de caballerías hispánicos, ed. cit., pág. 20)

(1167) H.H.B., VIII, fol. 38 vº, 733-734.

Y porque desta excelsa y gran vitoria
Para siempre la fama inmortal quede,
Que por el orbe todo sea notoria,
Y de edad en edad perpetua ruede,
Esculpir, y escreuir la gran batalla
Mando, y despues en publico sacalla.(1168)

Esta fiesta destruye el luto y el dolor y universaliza la alegria. "La fiesta universal todo lo atruena."

3.4.2.-Victoria sobre gigantes: Victoria sobre Druón (Antigon) (Canto IX).

La victoria sobre gigantes y jayanes también se celebra, aunque de diferente manera. Las tres dimensiones fundamentales de las celebraciones de victorias bélicas, convites, músicas y bailes, con lances amorosos, ordinariamente no se dan aqui. La celebración es una fiesta interna de recuperacion de la paz y la seguridad que antes se la tenia hipotecada el gigante. Descargan la tension destruyendo toda huella y vestigio que quede de aquel enemigo.

En el canto IX encontramos la lucha a muerte de Bernardo con Druón, también llamado Antigón; nombres, de paronomasia con el peligroso "dragón" épico, el primero (Druón), y con resonancia etimológico-semántica de

(1168) H.H.B., XXV, fol. 125 vº, 2449-2450.

antagonista y enemigo sustancial y constante, el segundo (Antigón). Bernardo lo aniquila. Así recupera la libertad Aureliana, que era azotada sin piedad por el gigante. Y, al mismo tiempo, quedan liberados todos los cautivos que tenia en sus mazmorras. Los vecinos de la villa próxima acuden al lugar para comprobar realmente la muerte del gigante. Y una vez liberados de la ameneza, celebran el hecho destruyendo el palacio de Druon y toda huella del mismo en aquellas tierras, después de haber descuartizado el cuerpo abominable(1169).

Pero certificados, fueron tantos
Los insultos que han hecho, y tan extraños,
En el abominable cuerpo, quantos
Ellos han padecido en muchos años,
Alli el furor, y el renouar los llantos
De los que han rescebido algunos daños
Oyen: alli los pies, manos y braços,
Cortan como el hazia en mil pedaços.

Y consigo los lleuan por memoria
De aquella tan ilustre y gran hazaña,
Y hasta hoy los guardan con gran gloria
Del nombre y del varon fuerte de España.
Y por eternizar mas la victoria,
Mandan que quede rasa la campaña,
Derribando el palacio y que tal hombre
Iamas entre mortales mas se nombre.(1170)

---

(1169) El pueblo actúa corroborando con sus hechos la acción del héroe: termina de aniquilar todas las huellas del enemigo después de que Bernardo le ha quitado la vida. Y el poeta no pierde una ocasión más para intercalar la cuña nacionalista caracterizadora del poeta, denominando a Bernardo con un epíteto épico en el que aparece España:

"...Y hasta hoy lo guarda con gran gloria
Del nombre y del varon fuerte de España."
(H.H.B., IX, 893, vv. 3º y 4º)

(1170) H.H.B., IX, fol. 46 vº, 892 y 893.

3.4.3.-La victoria de Roncesvalles y su estructura abierta (canto XXXII).

Si la expresión de la celebración de la victoria de la batalla de Paris es sintética y minima, mas todavia lo es la celebración debida a la victoria de Roncesvalles. Termina el texto de todo el poema con la muerte de Roldán y dos alusiones al gozo y celebración del triunfo.

La primera alusión se refiere a Alfonso el Casto: Antes de que Bernardo termine la lucha con Roldán, el rey castellano-leones se ve ya victorioso y goza del triunfo.

> Pues como el castellano victorioso
> Vio roto al enemigo y que la plaça
> Le queda libre ya, el don tan hermoso
> Que le ofresce fortuna y tiempo abraça:
> Y hiriendo en el pueblo temeroso,
> A España del Frances desembaraça,
> Gozando del triumpho y de la gloria
> Que tan deuida es a tal vitoria.(1171)

La otra alusión son los cuatro versos con que termina la ultima octava del libro: Roldán queda muerto y Bernardo victorioso.

> (...)
> Y libre en quien tal bien y honrra se encierra,
> Cuya inmortal memoria esta gozando
> Del triunfo y victoria esclarecida,
> Con que la ilustre España le combida.(1172)

---

(1171) H.H.B., XXXII, fol. 176 rº, 3448.

(1172) H.H.B., XXXII, fol. 177 vº, 3481.

El lector, guiado por la lógica y el hábito de la celebración festiva después de la victoria bélica, puede quedarse frustrado por la no expresión de la celebración directa del triunfo. Sólo se formulan los cuatro versos finales, que hablan de libertad, bien, honra, inmortal memoria, gozo, triunfo, victoria esclarecida, ...

Demasiada condensación implícita y exigua manifestación explícita de la fiesta. Pero tampoco era necesario más; porque sabemos que A. Alonso sigue el canon de Ferrara y, por tanto, es muy consciente de la característica que debe tener toda obra de épica culta renacentista.

> "Entramos con ello en una varia materia tradicional, de cantares caballerescos, que Boiardo quiere 'nobilitare' y que forman parte del canon de épica caballeresca que constituye el Innamorato. Quiero señalar, como valor de este canon, el consciente carácter de materia continuable que Boiardo imprime a su poema y que comprenderá Ariosto componiendo su Furioso como 'giunta' al Innamorato. Este carácter, ofrecimiento que vitaliza en continuación el valor del canon, Boiardo lo aprende de una literatura tradicional, de carácter oral, distinguiéndose así del carácter cerrado y personalísimo que tenía el Morgante, no obstante el conocido valor de estímulo que tuvo en Boiardo el poema de Pulci."(1173)

En esa estructura abierta y en el carácter "continuable" de la obra radica la perspectiva de celebración abierta de la victoria de Roncesvalles. Puede llegar otro poeta épico que empiece su epopeya con la

---

(1173) Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI, II, ed. cit., pág. 795.

celebracion de la victoria de Roncesvalles, donde acaba la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, al igual que, en éste, Agustin Alonso empieza con la celebracion de la victoria de Rugero sobre Rodamonte, donde termina Ludovico Ariosto su Orlando Furioso.

## C.-LA RETÓRICA O PRAGMÁTICA

"El tercer gran apartado que comentaremos en nuestra exegesis del texto literario sera el aspecto Verbal de Todorov, o sea, las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato. Coincide mas o menos, este aspecto con lo que Charles Morris llamaba Pragmática, cuyo objeto es estudiar las relaciones entre los signos y los sujetos que los usan, así como establecer las relaciones entre los signos y sus intérpretes. Si aquí se prefiere llamar Retórica a este apartado analítico es porque lo que engloba se adapta más al sentido tradicional que se le ha dado al término desde los griegos y romanos."

(José Romera Castillo, El comentario de textos semiológico, ed. cit., pág.67)

## C.-LA RETÓRICA O PRAGMÁTICA

### 1.-RASGOS CONCRETOS DEL LENGUAJE DE LA COMPOSICION (RELACION SIGNO-USUARIOS).

#### 1.1.-Los aspectos religiosos y mitológicos del discurso.

En la Historia de la hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, encontramos elementos básicos de la estructura interna de la obra que podrían oponerse aparentemente. Sin embargo, se encuentran dentro de una concepción ideológica en la que no solamante son reconciliables, sino que están intimamente fusionados. Por una parte, asistimos a la mitificación de Bernardo. Bernardo es el centro, motivación, principio y fin de toda la obra:

-Cuando hay un problema, lo resuelve Bernardo.

-Cuando hay un combate, lo gana Bernardo.

-Cuando hay un encantamiento, lo rompe y supera Bernardo.

Por tanto, estaríamos ante una obra literaria antropocéntrica, cuyo núcleo fundamental y definitivo sería Bernardo.

Pero, por otra parte, tanto en la facción pagana, como en la facción cristiana, hay un claro teocentrismo:

se acude a Dios constantemente, se confía en Dios, se ruega a Dios y Dios es el fundamento de todas las cosas.

Bernardo, o el caballero correspondiente, actúa cuando hay que resolver un problema.

A Dios se acude cuando hay que solucionar un problema.

El propio caballero y, en general, todos los personajes del poema acuden a Dios, son religiosos y teocéntricos.

Veámoslo.

En el canto X, Bernardo, con una serie de personas, viajan en barco hacia Islandia. Durante los seis primeros días tienen viento en popa. Después se desencadena un cierzo (naturaleza adversa) inexpugnable, que amenaza sus vidas, y ya sólo confían en Dios.

> Seys dias gozaron viento fauorable:
> Al cabo de los quales se adelanta
> Vn cierço de tal suerte inexpugnable,
> Que solo ymaginar en el espanta.
> Y hecha la fortuna incontrastable,
> Las ondas de Neptuno assi leuanta,
> Que viendose en aprieto de la vida,
> A solo Dios tuvieron por guarida.(1174)

Sólo a Dios tienen por refugio.

De nada sirven los recursos a la ciencia humana.

> No hay marinero alguno que usar pueda
> De su saber, y hallar la carta es vano:
> Que al compas de fortuna todo rueda,
> Y el suyo tiembla si lo toma en mano.
> No ay bruxula ni agua que este queda,
> Ni para su salud remedio hay sano:

---

(1174) H.H.B., , fol. 54 vº, 1057.

Frequentase la bomba, y aun en eso
El viento ayrado es siempre molesto.(1175)

Ante estas circunstancias, nadie puede hacer nada y todo el mundo está perplejo. Sólo Bernardo no desmaya.

(...)
Solo el varon de España, aunque vee cierta
La muerte ante sus ojos, no desmaya,
Antes, entrellos, hecho un marinero,
A todas partes va siempre ligero.(1176)

Bernardo es equivalente a otra divinidad y tiene un tratamiento literario equiparable a una divinidad:

"A solo Dios tuuieron por guarida." (X, 1057, 8º)

"Solo el varon de España... no desmaya." (X, 1065, 5º y 6º).

¿Cómo se resuelve esta posible oposición de Teocentrismo - Antropocentrismo, si es que existe?

La solución se nos da en la estrofa siguiente. A. Alonso sigue mitificanto a Bernardo: antropocentrismo, sí.

Pero "Era teniendo en Dios firme esperanza" (X, 1066): teocentrismo, sí; y por encima del antropocentrismo. Es decir, que, cuanto más cerca se está del teocentrismo mayor antropocentrismo se genera. La estrofa es sumamente elocuente y conciliadora de la mitificación de Bernardo con el teocentrismo básico:

Muestrase (como es) firme y constante:
Prometeles aura presto bonança:

---

(1175) H.H.B., X, fol. 55 rº, 1064.

(1176) H.H.B., X, fol. 55 rº, 1065.

Porque hazia las partes de Leuante
Parescen ya señales de mudança.
Aunque su prometer en el instante
Era teniendo en Dios firme esperança.(1177)

En toda la obra se aprecia un humanismo antropocéntrico renacentista, pero impregnado y fundamentado en un teocentrismo medieval. Repito el texto de D. Alonso porque aporta una luz esclarecedora y definitiva en la reconciliación de los temas aquí planteados.

Dice Dámaso Alonso:

> "Lo esencialmente español, lo diferencialmente español en Literatura es esto: que nuestro Renacimiento y nuestro posrenacimiento barroco son una conjunción de lo medieval hispánico y de lo renacentista y barroco europeo. España no vuelve la espalda a lo medieval al llegar al siglo XVI (como lo hace Francia), sino que, sin cerrarse a los influjos del momento, continúa la tradición de la Edad Media. Esta es la gran originalidad de España y de la literatura española, su gran secreto y la clave de su fuerza y de su desasosiego íntimo. Hay como una veta de literatura medieval (romancero y cancionero popular, etc), que entra en el siglo XVI, pasa, adelgazándose, al siglo XVII y llega soterradamente hasta nuestros días."(1178)

No es para nosotros un dato nuevo. La religiosidad y el idealismo religioso caballeresco es algo en lo que vengo insistiendo en más de uno de los desarrollos anteriores. Y no sólo referido a la literatura y

---

(1177) H.H.B., X, fol. 55 rº, 1066.

(1178) Dámaso Alonso, Poesía española. Antología. Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional, Madrid, Gredos, 1935, pág. 9.

manifestaciones artísticas españolas, sino también a todo lo europeo(1179).

La religiosidad o vinculación con la divinidad es una constante a lo largo de la obra, especialmente en determinados momentos claves. Y no sólo es un rasgo caracterizador de los cristianos; lo encontramos igualmente en el campo no cristiano. Es más, se mencionan antes los dioses paganos que el Dios cristiano. En el canto I, los partidarios de Radagaso mencionan tres veces a sus dioses. La primera vez que los cristianos mencionan al Dios cristiano será en el canto II, cuando Guidón sale sobre Bayarte a defender el escudo de Gociana.

Y juntamente con los aspectos religiosos que aparecen en la obra, encontramos otro aspecto mucho más constante y presente machaconamente en las estrofas: la mitología de herencia clásica grecolatina, que impregna el discurso del poema.

Junto al tema del amor y al tema de la naturaleza,

---

(1179) "Quien estudia el espíritu del Renacimiento sin un esquema preconcebido encuentra en él muchas cosas "medievales", más de las que parecen permitir las teorías. Ariosto, Rabelais, Margarita de Navarra, Castiglione y todas las artes plásticas están llenos de elementos medievales en su forma y en su contenido. Y, sin embargo, no podemos suprimir la división. La Edad Media y el Renacimiento se han tornado para nosotros conceptos en los cuales paladeamos la esencia de estas épocas en su peculiaridad y diversidad, con la misma exacta distinción que la diferencia entre la manzana y la fresa, aunque sea casi imposible puntualizar con palabras esta diferencia." (Johan Huizinga, El otoño de la Edad Media, ed. cit., pág. 396)

se da la alusión a los mitos grecolatinos, heredados de la literatura antigua, especialmente de la Metamorfosis de Ovidio(1180).

> "La mitología clásica, en un vasto proceso similar, llegó a ser considerada como una cantera de ejemplos de caballería. La Epistre d'Othea à Hector de Christine de Pisan es una especie de enciclopedia de exposiciones didácticas para caballeros. Así el rescate de Andrómeda por Perseo enseña que 'todos los caballeros debían socorrer a las mujeres que necesitaban auxilio', y el alado caballo Pegaso significaba 'que el buen nombre del caballero debería ser llevado a todos los países"; Ceres 'que aumentó el grano sin disminuir nada' significaba la largesse de la caballería: 'de la misma manera un buen caballero debería entregarse generosamente a todas las personas y dar su ayuda y consuelo, y después su fuerza', y así sucesivamente."(1181)

Este aspecto mitológico es constante. Es difícil encontrar varias estrofas seguidas sin que tengan alusiones, metáforas o perífrasis mitológicas. Más frecuente es encontrar en una sola estrofa varias alusiones mitológicas. Estas alusiones mitológicas empiezan en la estrofa tercera del canto I:

> Despues que el rey de Sarza Rodamonte,
> Que al mundo fue tan fiero y tan temido,
> Passo la negra barca de Caronte,
> Dexando atras las aguas del oluido,
> Y las de aquel ardiente Flegetonte,
> Donde guerra a las Furias ha mouido:
> Ruger con grande gozo y gloria estraña,

---

(1180) Véase la exposición que hace sobre la intensa influencia de Ovidio en Europa, ya a partir de la Edad Media, Gilbert Highet, La tradición clásica, I, Ed. cit., págs. 102-108.

(1181) Maurice Keen, La caballería, ed. cit., págs. 150-151.

Quedo por vencedor en la campaña.(1182)

La religiosidad(1183) y la mitología son aspectos que aparecen claramente marcados en la obra.

La religiosidad es un rasgo tanto del campo pagano de Radagaso y Marsilio como del campo cristiano de Carlomagno y Bernardo.

1.1.1.-El teocentrismo.

Desde el momento que comprobamos el idealismo religioso caballeresco, sospechamos que el teocentrismo tiene que darse en esta obra de épica caballeresca. Además hemos visto cómo, sobre los rasgos antropoéntricos, hay un teocentrismo predominante y básico.

El teocentrismo presente en la obra supone no perder la dimensión medieval del Dios, medida de todas las cosas. Por eso se menciona tan frecuentemente y especialmente en las situaciones de importancia: riesgo, decisión, problema grave, necesidad vital,...

---

(1182) H.H.B., I, fol. 1 rº, 3.

(1183) Si el Nacionalismo y el Contrarreformismo son dos rasgos de ciertos poemas épicos españoles de finales del siglo XVI (Cfr. Esther Lacadena, op. cit., págs. 41 y 73), el poema de A. Alonso, que en primer lugar es un poema nacionalista, también lo es contrarreformista (Cfr. Cantos VI y XVIII de Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio).

El teocentrismo aparece fundamentalmente en las siguientes circunstancias homologadas:

a) En la preparacion de una acción importante.

b) Despues de la consecución de algo importante.

c) En las situaciones de peligro grave.

d) Excepcionalmente, en el campo pagano, aparece, a veces, despues de un fracaso o de no haber superado una circunstancia grave. Entonces el teocentrismo reviste la forma de blasfemia, que también pertenece al paradigma teocentrico.

Todas estas circunstancias están homologadas tanto en el campo cristiano como en el pagano, excepto la última, que sólo aparece en el campo moro como un rasgo que denigra el comportamiento del caballero blasfemo. La limitación humana no puede confiar sólo en sus posibilidades porque pueden agotarse en cualquier momento. Para superar esa limitación humana se acude a la divinidad, que plenifica y transciende la pequeñez del hombre.

1.1.1.1.-Campo moro.

El teocentrismo en el campo moro queda manifiesto desde el primer canto, donde encontramos tres menciones expresas de sus dioses Macon y Trivigante.

Al afán caballeresco(1184), los moros asocian la exaltacion de su religión y de su dios Macon:

> Pondremos a Macon en gran altura,
> Sin el favor del qual no hay quien acierte.
> (I, fol. 4 rº, 64)

Para ganar la guerra a Carlomagno es necesario contar con la ayuda de Macon(1185).

> Bien sera menester que sea propicio
> Macon, para el successo del passaje.
> (I, fol 4 vº, 69)

Invocan a sus dioses Macon y Trivigante para que les sean propicios en la guerra.

> No permita Macon ni Trivigante
> Dexar, rey, de seguir a lo que instiga
> El nombre de tu padre y el triumphante
> Honor, que es lo que mas aqui te obliga.
> (I, fol. 5 rº, 75).

Agustin Alonso siempre aprovecha para que, en lo tocante al asunto religioso, brille la ortodoxia por encima de cualquier otro tipo de dogma(1186). Y lo mismo

---

(1184) Recordemos que, desde el punto de vista caballeresco, existe una gran coincidencia entre los ideales del Islam y los del Occidente cristiano. Véase Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media Latina, II, ed. cit., pag. 749.

(1185) El teocentrismo de persistencia medieval en el Occidente europeo se identifica también como rasgo en el enfoque de las acciones caballerescas sarracenas.

(1186) Sospecho que esto corresponde a un sello de claro matiz tridentino y marcadamente contrarreformista. Todavia subsiste en pleno vigor el principio católico, extra ecclesia, nulla salus. Habremos de esperar al Concilio Vaticano II, que expone, como doctrina soteriológica, la posibilidad de la salvación fuera del seno de la iglesia católica. Vid. Concilio Vaticano II. Constituciones, Decretos, Declaraciones, Madrid, B.A.C., MCMLXV, Constitución Lumen Gentium, 16, págs. 35 y 36.

ataca al Protestantismo, en el canto XVI, tachándolo de bestia inmunda y pestilente, que aquí manifiesta aspectos refractarios de la religión pagana. Así habla del rey Persa Baliardo, que es "enemigo de Dios y de natura" (IV, 352).

Además, dice que, cuando el ejército sarraceno entra en Francia, van conquistando todo y profanando los lugares sagrados. Lo cual indica un grado de perversidad religiosa.

> Y assi lento passaje entretiniendo
> Se yuan con tal orden caminando,
> Las villas y ciudades destruyendo,
> Y los lugares sacros profanando.
> Mas Goliambrot, cuyo furor horrendo
> Andaua en sus entrañas contrastando,
> Por dar muestra evidente de quien era,
> Hazer una alta empresa delibera.(1187)

Y el feroz Druón (o Antigón) blasfema dos veces contra Macón cuando va siendo derrotado por Bernardo (IX, 876 y 872).

No obstante, en el campo sarraceno, pervive siempre una dimensión religiosa teocéntrica positiva. Así, se habla en el canto IV, 35, de la llegada del rey de Oriente, sucesor de los tres Reyes adoradores del Creador(1188).

---

(1187) H.H.B., VIII, fol. 41 rº, 789.

(1188) En esta mención de los Tres Reyes de Oriente, aglutina A. Alonso la tradición evangélica (Mt. 2, 1-3) y la religioso-litúrgica de la Epifanía, con la dimensión literaria alusiva a los Reyes Magos. Esta inspiró determinadas composiciones literarias medievales, como el Libre dels tres Reys d'Orient, del s. XIII, poema que se

A Baruarano...,
...señor de tres reynos juntamente:
(...)
Cuya silla real esta en Oriente,
De donde a los tres reyes guio la estrella,
Para venir a ver al criador della.(1189)

La autoridad y jerarquia les procede de su dios Macon: Radagaso, hijo de Gradaso, ha sido puesto como rey por Macon (XIV, 1466).

Agrimarte da gracias a Macon por haberle permitido llegar a Paris y poder pelear con Roldán(1190).

Da gracias a Macon, porque traydo
Lo aya en tal sazon, y cree por cierto
Que esta vitoria la aya diferido
Por hazer su valor al mundo cierto:
Porque si don Roldan fuera vencido
Por otro, y no por el, le hazia gran tuerto.(1191)

Finalmente Radagaso quiere la honra y exaltación de sus dioses:

La honra y soberano ensalçamiento
De nuestros dioses (dize) y santo zelo:
(...)
Me trae a proponer lo que paresce
Sera util al mal que tanto cresce.(1192)

---

nutre de los evangelios canónicos y de los apócrifos; y el mas conocido Auto de los Reyes Magos, composición teatral de fines del s. XII o principios del XIII. Cfr. A. D. Deyermond, Historia de la Literatura Española. La Edad Media, Barcelona, Ariel, 7ª ed., 1980, pags. 133-135 Y 369-371 respectivamente.

(1189) H.H.B., IV, fol. 19 rº, 355.

(1190) Siguen los aspectos identificativos de los jerarcas y caballeros del Islam con los del Occidente cristiano.

(1191) H.H.B.,XVII, fol. 87 rº, 1797.

(1192) H.H.B., XXII, fol. 109 vº, 2138.

Lo que precede, con sus citas, creo que son suficientes pautas para constatar el teocentrismo en el campo moro.

1.1.1.2.-Campo cristiano.

La dimensión teocéntrica se ve mucho más clara en el campo cristiano.

1º.-Porque Agustín Alonso tiene más conocimiento de causa.

2º.-Porque se manifiesta siempre como un hombre religioso, de exquisita pulcritud moral y defensor de la ortodoxia. El Dios cristiano es el apoyo y la esperanza constante de los cristianos. Por eso acuden a él en todo tipo de problema o necesidad. Y cuando tienen un éxito, se acuerdan de Dios, a quien atribuyen el buen resultado, gracias a su ayuda.

Cuando Guidón va a empezar la primera pelea para defender el escudo de oro, todos sus partidarios acuden a Dios con la oración:

> Ruegan a Dios que bienandante
> Le saque de la lid y alta aventura.(1193)

El Dios cristiano es el Dios omnipotente a quien Bernardo da las gracias por haber vencido al malvado Rusticán y al perverso Agamón, de cuyo castillo

---

(1193) H.H.B., II, fol. 7 rº, 118.

Bernardo toma posesion.

> Auiendo pues Bernaldo gracias dado
> por la victoria a Dios omnipotente:
> En possession se mete del castillo,
> Sin que hombre pueda ya contradezillo.(1194)

En el canto VI, 560, alude a Lutero y califica muy negativamente a la secta protestante: "La abominable secta de Lutero".

> "La ambientación caballeresca, la ironia, el realismo, que partiendo de Pulci culminan en Ariosto, informaran la epica renacentista. España adaptara estos modelos prefijados -clásicos e italianos- a dos vivas corrientes del siglo XVI, el nacionalismo y la Contrarreforma, que se dejaran sentir en los poemas más o menos historicos y en los religiosos."(1195)

Guidón hace una exclamación espontanea, que supone confianza y apoyo en la Divinidad como vinculación religiosa:

"Ay, Dios, quien no la ouiera conoscido".(1196) (Se refiere a Marfisa).

Erodiano da las gracias al "Summo hazedor" (VII, 716) por haberlo librado de la prisión de Fronteforte. Lo libera Bernardo.

La honestidad, como virtud religiosa, guia el matrimonio de Erodiano y Tisbina (VIII, 726) y el de Aureliana y Orfineo (IX, 926).

---

(1194) H.H.B., IV, fol. 22 rº, 412.

(1195) Esther Lacadena, Nacionalismo y alegoria..., ed. cit. pág. 41.

(1196) H.H.B., VII, fol. 34 rº, 653, 1º.

Aureliana, despues de agradecerselo a Bernardo, da gracias a Dios por su liberación de Druon: "Dios que ama, gouierna y rige todo lo criado".(IX, 889).

En la necesidad solo se espera en Dios y se acude a El. Asi, cuando Bernardo y todos los que le acompañan hacia Islandia están amenazados por la grave tormenta marina, buscan su apoyo y refugio en Dios:

> Que viendose en aprieto de la vida,
> A solo Dios tuuieron por guarida(1197)

Y en esta necesidad no solo ruegan a Dios, sino que hacen promesa de ir a Santiago de Compostela o a Jerusalén en peregrinacion(1198).

> Los passageros todos so cubierta
> Estan rogando a Dios que piedad aya.
> Quien de yr á Santiago haze oferta,
> Quien à Ierusalem passa la raya.
> Solo el varon de España, aunque vee cierta
> La muerte ante sus ojos no desmasya,
> Antes entrellos, echo un marinero,
> A todas partes va siempre ligero.(1199)

---

(1197) H.H.B., X, fol. 59 vº, 1057.

(1198) El teocentrismo tan acendrado conlleva la no alusion a los santos y la parquedad de menciones marianas, que en A. Alonso tiene dos excepciones: la invocación a la Virgen y la devoción a Santiago de Compostela. La invoción a la Virgen la hace por boca de Fortundo (H.H.B., X, fol. 55 vº, 1073). La devoción a Santiago de Compostela se manifiesta en forma de promesa de peregrinación, con motivo de la tempestad marina (X, fol. 55 rº, 1065); y en relación con la peregrinación que hace Dña. Tiber, hermana de Carlomagno (XI, fol. 56 rº, 1087). Se alude a la protección especial que Santiago tiene sobre España al referirse al rey Ramiro I, que fue ayudado por el Santo en la batalla de Clavijo, en el periodo de la Reconquista (Canto XXIX, 3015).

(1199) H.H.B., X, fol. 55 rº, 1065.

En el canto XIV, Carlomagno confiesa y reafirma su fe en Cristo frente a la embajada de Radagaso.

En todo lo referente a la Batalla de Paris, la fe aparece como algo fundamental: Carlomagno, confiado en Dios, acepta el dasafio de Radagaso.

> El sabio emperador certificado
> Del valor de su gente tan preclara,
> En la bondad divina confiado,
> La qual nunca a los fieles desampara,
> El desafio acepta, y va aplazado
> Para aquel mismo dia que señalara.
> Mas al siguiente canto se dilata
> lo que entre los exercitos se trata.(1200)

1.1.2.-La supremacia del Dios cristiano.

A lo largo del tratamiento de la batalla de Paris, parece subyacer un juicio de valor sobre la eficacia de la ayuda divina a uno y otro bando. Los del campo moro son mas de 200.000 hombres. Los del campo cristiano son menos de la mitad. Durante la tregua de los doce dias, los sarracenos tienen que incinerar a sus muertos, que ascienden a 70.000. Mientras que en el campo cristiano han muerto 10.000. Sólo prestando atención a la connotación literaria del volumen de las cifras, cuando la batalla todavia no está decidida, hay dos grandes razones de peso que inclinan la balanza a demostrar la eficacia del Dios cristiano, a quien Carlomagno ha

---

(1200) H.H.B., XVIII, fol. 92 vº, 1807.

acudido constantemente en oración.

Los cristianos son menos de la mitad.

Los cristianos han tenido menos bajas que los arabes.

Lo cual indica que la protección divina de los cristianos es más eficaz que la de los dioses paganos.

Ademas los cristinaos están confiados en la victoria, gracias a la ayuda que viene de Dios en defensa de la santa fe.

> (...)
> Agora en defension de la fe sancta
> La vitoria suprema y glorïosa
> Sera nuestra, y podremos de un encuentro
> Lançarlos con Pluton alla en el centro.(1201)

Al final, la victoria será para el campo cristiano. Existe en todo ello un juicio de valor implícito en el que al Dios cristiano se le otorga una supremacía sobre los demas dioses paganos.

1.1.2.1.-La mención a la Virgen.

A lo largo de todo el poema, encontramos, como rasgo religioso, una devoción centrada en Dios. Podríamos decir que sólo aparece fundamentalmente el culto religioso centrado en Dios. No se menciona a ninguna jararquía celestial de ángeles, arcángeles,... Ni se menciona a ningún santo, a quien se dirija la oración, a quien se

(1201) H.H.B., XIX, fol. 93 vº, 1825.

acuda con ruegos o se le tribute acción de gracias. Sólo se menciona a Santiago de Compostela y a Jerusalén, como lugares o centros de peregrinación; pero la oración y la promesa van dirigidas a Dios.

"Los passageros...
Estan, rogando a Dios...
Quien de ir á Santiago haze oferta,
Quien a Jerusalem passa la raya."(1202)

También se menciona a Santiago, como lugar de romería religiosa, cuando se alude a la peregrinación de Dña. Tiber, hermana de Carlomagno:

Sucedio assi, que en una romeria
De Santiago Apostol retornando
Dña Tiber, que hermana se dezia
Del Rey Carlos, que en Francia tiene el mando.(1203)

Y si aparece el culto a Santiago, apóstol de Dios, por parte del Rey Ramino I de Leon, al que Santiago ayuda en las luchas contra los sarracenos(1204):

---

(1202) H.H.B., X, fol. 55 rº, 1065.

(1203) H.H.B., XI, fol. 56 rº, 1087.

(1204) Aquí se fusionan dos tradiciones. La tradición jacobea, de ámbito europeo, sobre el "Camino de Santiago", que lleva a los peregrinos hasta el sepulcro del apóstol, en Compostela, y la tradición legendaria de "Santiago Matamoros". Esta última puntualizada en la leyenda de la aparición del apóstol en la batalla de Clavijo para ayudar a las huestes cristianas de Ramiro I contra las tropas de Abd al-Rahman II, en la lucha por la Reconquista, en el siglo IX.

El profesor Claudio Sánchez Albornoz ha estudiado, en el ámbito de la Historia, lo que se refiere a esta batalla, y dice así: "Ningún historiador digno de tal nombre tiene hoy por auténtica la tradición de la batalla de Clavijo. (...) Y, sin embargo, ningún estudioso que se asome a la historia española del siglo IX podrá negar con fundamento que se combatió en verdad en Clavijo entre

"Don Ramiro primero este es llamado
Que vees con traje nuevo y tan precioso,
Rey de Leon, varon justo, esforçado,
A buenos bueno, a malos espantoso.
Sera por su virtud siempre ayudado
En las guerras de aquel tan glorioso
Apostol de Dios sieruo, á quien adora,
Contra la sarracina gente mora.(1205)

Y hay otro pasaje en el poema en el que se tributa devoción especial a la Virgen María(1206): es una

---

musulmanes y cristianos, si no en el reino de Ramiro I, contra Abd al-Rahman II y para librar a la cristiandad española del fabuloso 'tributo de las cien doncellas', si, mientras reinaba Ordoño I, contra el 'Moro Muza', 'Tercer Rey de España', y para asegurar las fronteras del reino que se cernia sobre ellas desde el Ebro central." (Claudio Sánchez Albornoz, Vascos y Navarros en su primera historia, Madrid, Ed. del Centro, 2ª ed., 1976, Págs. 343-344). Continua después el mismo autor diciendo que si se peleo en Clavijo, aunque posteriormente la leyenda "transformó adornó y fantaseó" el hecho histórico real. Y en ello pudo influir el amaño de algun clérigo poco escrupuloso, en beneficio de mayores prebendas para la iglesia de Santiago.

(1205) XXIX, fol. 154 rº, 3015.

(1206) Las doctrinas de Erasmo ejercen gran influencia en España. Cfr. Marcel Bataillon, Erasmo en España, México-Buenos Aires, F.C.E., 2ª ed. en español, 1966. Erasmo es partícipe y defiende un teocentrismo fundamental que genera la oración dirigida a Dios y sólo acepta la devoción a la Virgen y a los santos como un mal menor. En 1523 escribe: "Las únicas oraciones lo bastante venerables para que se respete su letra son las que provienen de la escritura, y entre todas el Pater noster, cuyas peticiones ha parafraseado Erasmo recientemente: la mayor parte de su nuevo opúsculo sobre la oración se consagra a la invocación de los santos y de las Santísima Virgen. No reprueba él esta práctica, pero muestra que el culto de los santos y de sus imágenes se ha derivado como un mal menor, del politeismo pagano." (Marcel Bataillon, Ersamo en España, ed. cit., pág. 144).

Sin embargo, con base en la doctrina de Trento, hay una tendencia durante la Contrarreforma a una "exaltación de la Virgen como Corredentora", relacionada con la declaración del dogma de la Redención, dogma católico y no cristiano. Cfr. Esther Lacadena, op. cit., pág. 41,

jaculatoria dirigida a la Virgen en los bosques de Noruega por Fortundo, cuando lo llevan a ajusticiar por no apoyar la causa del Rey Lurcano.

> O virgen soberana, madre pura,
> Ayudame en tan graue desuentura.(1207)

Y la jaculatoria es eficaz, porque Fortundo consigue escapar de la muerte, gracias a la intervención rápida y casual de Bernardo, a quien llama poderosamante la atencion el escuchar hablar en castellano en aquellos bosques escandinavos(1208).

Esta única ocasión del culto o devocion manifiesta a la Virgen es suficientemente significativa como para comentarla aqui. Y es tal este caracter excepcional que, cuando Fortundo da las gracias a Bernardo, le dice que él era una ayuda del cielo, enviado por Dios Omnipotente. Es decir que se retorna, de nuevo, al culto teocentrico y no se vuelve a mencionar a la Virgen.

> El triste preso que el piadoso zelo
> Conosce bien del español valiente,
> Postrandose de pechos en el suelo,
> Por sieruo se le ofresce libremente:

---

nota 6.

(1207) H.H.B., X, fol. 55 vº, 1073.

(1208) A. Alonso aporta su grano de arena a la universalidad del español en el s. XVI y lo hace resonar en los bosques de Noruega. Véase Rafael Lapesa, Historia de la Lengua Española, Madrid, Escelicer, 7ª ed., 1968, págs. 199-200, "El español, lengua universal."

Diziendo que socorro era del cielo,
Embiado por Dios omnipotente.
(...)(1209)

1.1.3.-Las alusiones mitológicas del discurso.

"La epopeya del Renacimiento se escribe, como puede suponerse, a imitación de la epopeya clásica (Homero, Virgilio)."(1210). Aquí encontramos un claro nexo entre la cultura clásica y el Renacimiento, que arrastra consigo la mitología clásica y la inserta en la Literatura del Renacimiento para matizarla y refinarla.

Y sigue diciendo el profesor Guillermo Díaz Plaja:

> "Las 'canciones de gesta' medievales, bárbaras, pero impresionantes por su estilo directo, dejan paso a una manera más culta y refinada, más "literaria" que utiliza casi siempre la estrofa típica de la octava real. Los mismos héroes de las gestas se transforman. Así Roland, el protagonista de la Chanson, se convierte en un personaje mitad fantástico en la epopeya Orlando Enamorado de Mateo Boyardo (1441-1494). Esta transformación es más viva en la obra, del mismo protagonista, Orlando Furioso, debida a Ludovico Ariosto (1474-1533). Este poema, continuación del de Boyardo, sostiene el carácter militar y amoroso, pero nos presenta el tema con un tono de ironía completamente nuevo, eco de la brillante y alegre corte de los duques de Este, en Ferrara. El personaje no es un héroe épico, sino que se ha convertido en una figura fantástica."(1211)

Así, nosotros podemos continuar diciendo que la Historia y hechos del inuencible cauallero Bernardo del

---

(1209) H.H.B., X, fol. 56 rº, 1081.

(1210) Guillermo Díaz Plaja, La Literatura Universal, Barcelona, Ed. Danae, S. A., 10ª ed., 1977, pág. 227.

(1211) Ibid., págs. 227-230.

Carpio de Agustín Alonso es una continuación de "las historias de Ariosto, después de la muerte de Rodamonte"(1212), que otorga el protagonismo de Roldán al héroe nacional español, Bernardo del Carpio. Con menos elucubraciones fantásticas, pero cultivando el tono irónico de Ariosto(1213) y manteniendo a Bernardo como un héroe caballeresco mítico en el ambiente de ornamentación mitológica característico del Renacimiento.

Esta ornamentación mitológica la utilizan todos los autores de la época con mayor o menor intensidad. Incluso algunos la critican, pero ellos mismos la usan. Así Barahona de Soto critica alguna de las perífrasis mitológicas temporales para señalar los ciclos de las estaciones del año, "pero Barahona incurre también en él, en Las lágrimas de Angélica, al precisar la llegada del invierno"(1214).

En el poema de A. Alonso, la ornamentación mitológica es frecuentísima, aunque sin las exuberancias fantásticas de Ariosto. Pero la alusión, la metáfora, la comparación y las perífrasis mitológicas son un recurso constante.

Vamos a ver algunos casos representativos.

De las cuatro octavas reales que contiene el folio 1

---

(1212) H.H.B., Sumario del Canto Primero, fol. 1 rº.

(1213) Cfr. Maxime Chevalier, op. cit., pág. 196.

(1214) Esther Lacadena Calero, op. cit., pág. 415.

rº del libro, dos de ellas, la tercera y la cuarta, son ya una constante alusión y metáfora mitológica.

> Despues que el rey de Sarza Rodamonte,
> Que al mundo fue tan fiero y tan temido,
> Passo la negra barca ded Caronte,
> Dexando atras las aguas del oluido,
> Y las de aquel ardiente Flegetonte,
> Donde Guerra a las Furias ha mouido:
> Ruger, con grande gozo y gloria estraña,
> Quedo por vencedor en la campaña.
>
> No aquel Romano Horacio, a quien la suerte
> De los Albanos dio inmortal trofeo,
> Tal renombre adquirio: ni por la muerte
> Del crudo Minotauro, el gran Teseo:
> Ni el inuencible Alcides, brauo y fuerte,
> Tanta gloria alcanço del fiero Anteo,
> Quanta de auer vencido a aquel pagano,
> Al gran Ruger da el sangriento llano.(1215)

En la primera octava transcrita hay una triple alusión mitológica a Caronte(1216), Flegetonte(1217) y las Furias(1218) para referirse a la muerte y condenación de Rodamonte.

---

(1215) H.H.B., I, fol. 1 rº, 3 y 4.

(1216) "Caronte es un genio del mundo infernal. Su misión es pasar las almas a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos; éstos, en pago, deben darle un óbolo." (Pierre Grimal, Diccionario de mitología griega y romana, ed. cit., pág. 89, Voz Caronte)

(1217) "El Flegetonte es uno de los ríos de los Infiernos. Se une al Cocito para formar el Aqueronte. Se decía que en la confluencia de ambos ríos había una gran cascada. El nombre de este río, relacionado por los griegos con el verbo que significa 'quemar', sugería que se trataba de un río de fuego. De ahí el nombre que a veces se le da de Piriflegetonte (el Flegetonte de fuego)." (Ibidem, pág. 204, Voz Flegetonte)

(1218) Son demonios del mundo infernal, pertenecientes a las creencias romanas y asimiladas a las Erinias griegas. (Ibidem, pág. 208, Voz Furias)

En la segunda octava encontramos también una triple alusion mitológica comparativa: Horacio y los Albanos, Teseo y el Minotauro, Alcides y Anteo. Los tres famosos casos mitológicos dieron menos fama y renombre a Horacio, a Teseo y a Alcides que a Rugero el haber matado a Rodamonte. Se trata de un recurso literario de comparacion hiperbólica.

Las comparaciones mitologicas de Bernardo y otros caballeros con Marte, dios de la guerra, son muy frecuentes:

(...)

Guardate, Paladín, que eres perdido
Si sobre ti de lleno la descarga,
Porque el guerrero con quien hoy te hallas,
Es otro Marte, rey de las batallas.(1219)

En los cuatro versos anteriores, el narrador se dirige hipotéticamente a Guidón, con quien está peleando por el escudo de oro, y le advierte que Bernardo es como Marte, rey de las batallas.

Son muy frecuentes las alusiones a Cupido o a Venus en asuntos de amor y belleza femenina. Se habla del enamoramiento entre Guidón y Marfisa:

Andaba el cruel Cupido tan contento,
No perdiendo ocasion de los amantes,
Entre esperanzas bivas y tormento,
Entre bonança y rayos fulminantes,
Que ya tiene por cierto el vencimiento.
Y espera sus dorados y triunfantes
carros vendran cargados de despojos,

---

(1219) H.H.B., II, fol. 10 rº, 173.

Con solo el bello encuentro de unos ojos.(1220)

En el canto XI, cuando se describe la belleza de Gociana, se alude a la divina Venus, con quien se compara la reina Gociana:

"Esta obra, à la de Venus semejante..."(1221)

"De la faz a la Venus dedicada
(Donde la perficion toda se via)
De blanca leche y sangre matizada...(1222)

Se alude a los aspectos liricos del poeta estableciendo una comparacion humilde con la lira del Tracio Orfeo:

Pero justo seria que se pusiesse
Fin al canto, en el qual del Tracio Orfeo
N se puede imitar la dulce lira:
Y assi la mia cansada se retira.(1223)

Son abundantisimas las referencias mitológicas al sol, bajo la denominacion de Febo. En el canto X, después de la grave tormenta que soportan Bernardo, Ulania y sus acompañantes, antes de desembarcar en Noruega. Encontramos una estrofa en la que hay una cuadruple referencia mitológica a la calma del viento (Eolo) y del mar (Neptuno) y al brillo del sol (Febo) y del alba (Aurora):

Tres dias duro el combate, y aplacando

---

(1220) I, fol 2 rº, 22.

(1221) H.H.B., XI, fol 60 rº, 1167.

(1222) H.H.B., XI, fol. 60 vº, 1174.

(1223) H.H.B., III, fol. 18 rº, 339.

Al quarto este furor y dura saña,
El leuantado mar fue sossegando
De la horrible contienda mas que estraña:
Eolo sus esquadrones retirando
Dexo libre a Neptuno la campaña.
Tambien se demostraron a esta hora
El rutilante Febo y clara Aurora.(1224)

Voy a terminar las muestras de citas textuales mitológicas con una octava del Canto XII, en la que se mencionan expresamente tres divinidades mitológicas y, con una perifrasis alusiva, se designa a Venus, sin nombrarla.

A la derecha mano estaua Ceres,
Con la corona de una verde espiga:
A su lado Morfeo, con dos mugeres,
A quien cada qual le es forçosa amiga.
La madre de los gozos y plazeres,
De tristeza y trabajos enemiga,
De la otra parte esta: y al Dios Cupido
Tiene por la una mano rezio asido.(1225)

"La madre de los gozos y plazeres,

De tristeza y trabajos enemiga" es Venus, cuyo carro lo arrastraban un tiro de palomas, con perfumes de mirto y de rosas(1226)

---

(1224) H.H.B., X, fol. 55 rº, 1067.

(1225) H.H.B., XII, fol. 63 rº, 1217.

(1226) El animal favorito de Venus es la paloma, y sus flores son la rosa y el mirto. Cfr. Pierre Grimal, op. cit., pags. 11 y 12, Voz Afrodita.

1.2.-Rasgos lingüísticos.

La expresión formal a lo largo de todo el poema se caracteriza por la identificación con la lengua del Siglo de Oro, en la fase de la segunda mitad del siglo XVI, y por los recursos literarios típicos de esta época.

No es mi objetivo llevar a cabo un análisis en profundidad de los aspectos lingüísticos y estilísticos, porque este no es el objetivo del trabajo; pero sí los quiero estudiar de manera global, como corresponde al método semiológico que seguimos para un mejor y más amplio conocimiento de la obra. Este análisis parcial nos indicará la pauta marcada a lo largo de la composición, en lo que se refiere a la expresión.

En el plano lingüístico vamos a analizar sólo aspectos que encontramos en sesenta estrofas: las treinta primeras y las treinta últimas.

La lengua del poema de Agustín Alonso.

"En el siglo XVI se completa la unificación de la lengua literaria. (...) No quedó apenas otra literatura que la escrita en lengua castellana"(1227).

> "El español áureo, mucho más seguro que el de la Edad Media, era, sin embargo, un idioma en evolución muy activa. El concepto de corrección lingüística era más amplio que en

(1227) Rafael Lapesa, Historia de la lengua española, Madrid, Escelicer, 7ª Edición, 1968, pág. 201.

> los periodos anteriores, y entre el vulgarismo y las expresiones admitidas no mediaban límites tajantes. Con todo, hay una labor de selección entre sonidos, formas y giros coincidentes, que condujo a considerable fijación de usos en la lengua literaria y, en menor grado, en la lengua hablada también."(1228)

El castellano que encontramos en A. Alonso tiene estas características expuestas por el Profesor Lapesa. Era más seguro que el español de la Edad Media, pero no estaba fijado, sino que se encontraba en dinámica evolutiva. Esto hace que encontremos aún, en nuestro poema, fonemas medievales en convivencia con fonemas ya modernizados(1229). De igual forma, encontramos grafías de fonemas no especificamente medievales que no se corresponden con la ortografía moderna.

Intercalo la fotocopia de las 30 primeras estrofas y las 30 últimas del texto original del poema Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio. Así nos sirven de referencia al análisis de los rasgos lingüísticos que, a continuación, hago.

---

(1228) Cfr. Ibid., pág.243.

(1229) Se da un periodo de coexistencia de sistemas fonológicos, medieval y moderno. Este es el periodo en el que se elabora el poema de la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio. "Un cambio radical del consonantismo, generalizado entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, determinó el paso del sistema fonológico medieval al moderno." (Rafael Lapesa, Historia de la Lengua Española, ed. cit., pág. 245)

# LAS HAZAÑAS DEL inuencible cauallero Bernaldo del Carpio.

## Summario del Canto primero.

*EN EL QVAL SE PROSSIGVEN LAS HISTORIAS de Arioſto, deſpues de la muerte de Rodamonte: y primeramente de como llega Vlania a la corte con el eſcudo de oro que trae de Iſlanda en compañia de los tres Reyes. El qual da Carlos à Guidon Seluaje què lo defienda. En eſte tiempo, vn hijo del Rey Gradaſo trata paſſar en Francia con grande exercito, en vengança de la muerte de ſu padre.*

CANTO el alto renombre, y las hazañas
DE Bernaldo del Carpio valeroſo,
ANTIGVO defenſor de las Eſpañas
Contra el Frances y Moro belicoſo.
Dire tambien las guerras tan eſtrañas
Que en deſtruycion del reyno venturoſo,
Y en vengança del fuerte rey Gradaſo,
Mouio ſu hijo el brauo Radagaſo.

De Çarlomano, en memorable rima,
Y de ſus Paladines eſforçados,
Los hechos ſeguire de grande eſtima,
Por antiguas hyſtorias celebrados:
Y del modo que à todo dieron cima,
En honra de los nueſtros ya paſſados,
Si me ſera del cielo concedido.
Fauor, para cumplir lo prometido.

Deſpues que el rey de Sarza Rodamonte,
Que al mundo fue tan fiero y tan temido,
Paſſo la negra barca de Caronte,
Dexando atras las aguas del oluido,
Y las de aquel ardiente Flegetonte,
Donde guerra à las Furias ha mouido:
Ruger con grande gozo, y gloria eſtraña,
Quedo por vencedor en la campaña.

No aquel Romano Horacio, a quiē la fuerte
De los Albanos dio immortal troſeo,
Tal renombrè adquirio: ni por la muerte
Del crudo Minotauro, el gran Teſeo:
Ni el inuencible Alcides, brauo y fuerte,
Tanta gloria alcanço del fiero Anteo,
Quanta de auer vencido à aquel pagano,
Al gran Ruger le da el ſangriento llano.

A A Penas

A penas pues de la batalla cruda
El fin se vio, de todos tan temido,
Quando nadie quedo que à ver no acuda,
Quien al gran vencedor, quien al vencido.
Todo el mundo à Ruger honrra y saluda,
Y ensalça su valor esclarecido.
Constantino Leon llega triumphante,
Aquien siguen Reynaldos, y el de Aglante.

Admiranse en estremo, que el guerrero
Rendir aya podido al gran pagano,
Sabiendo que era aquel el mero fiero
Que les puso à Paris a sacomano.
Mas ya que el Sol dexando este hemisfero
Se tornaua à bañar en l'Oceano,
Cada qual se retira à su compaña,
Dexando el muerto moro en la campaña.

Aqui salio verdad lo que le auia
Dicho aquel Sabio antiguo nigromante,
De Garamanta rey, quando queria
Passar en Francia el tartaro Agramante,
Que si lo efectuaua, quedaria
Por ceuo de las aues, pues delante
Del campo Franco queda el impio moro,
Qual en la plaça el jarretado toro.

Carlos emperador con gran compaña,
Al campo donde esta, à abraçarle vino,
Con Naymo y Salamon rey de Bretaña,
Astolfo, y el antiguo rey Sobrino:
Pero sin detenerse en la campaña,
A las tiendas hizieron su camino:
Toda la demas gente alli quedando,
El hecho tan heroico eternizando.

La Emperatriz alegre lo esperaua,
Con Bradamante, bella y dulce esposa,
Que entre las otras damas se mostraua
Qual entre lilios la purpurea rosa.
El renombre y fauor que se le daua,
La gloria de hazaña tan famosa,
No se puede explicar, ni el alegria
Que la ciudad y exercito hazia.

Todos en todo estremo estan contentos,
En fiestas, y en combites regalados,
Ocupando sus dulces pensamientos
En amorosos trances y cuydados.
Y ano se oye otro que instrumentos,
De diuersas maneras acordados,
Canciones de las guerras acabadas,
Por los graciosos musicos cantadas.

Dentro del pauellon rico y pompoſo,
Que ser tan grande y bello aueys oydo,
Se hizo vn real combite sumptuoso,
De diuersas viandas bastecido.
Qualquiera cauallero desseoso
De se ver en amor fauorescido
A su dama se alleja, y da señales
De las llagas secretas y mortales.

Siendo pues la real mesa quitada,
Se dio dulce principio al amoroso
Serao, con suauidad tan acordada,
Que el mesmo Apolo dello esta embidioso.
Cada qual se entremete do prendada
(Por fuerça del archero poderoso)
El alma tiene ya, y alli se enrreda,
Esperando vn fauor se le conceda.

Donde el dulce tormento, y el rauioso
Desden, andan rebueltos en batalla.
Donde no vale al cuerdo, ni al brauoso,
Mostrar constancia, ni el vestir de malla:
Donde con vn furor impetuoso
Los zelos van ganando la muralla,
Y rompiendo los fuertes esquadrones
De los mas valerosos coraçones.

Amor por medio dellos discurriendo,
De sus flechas y arco andaua armado,
De aqueste amãte à aquel yendo y viniẽdo,
En diuersos sugetos transformado,
Ya tropieça, ya cae, ya va siguiendo,
(Aunque ciego) ya entra mas ayrado
En ojos y conceptos de amadores,
Causando mill tormentos y dolores.

Y assi

Y assi no ay en la sala cortesano
De quien no tenga ya pleyto omenaje;
O sea dama hermosa, ô moço vsano,
Quieran ô no, le prestan vassallaje.
Sola Marfisa bella, al gran tyrano
Procura resistir, y hazer vltraje,
Contra sus tyros firme siempre estando,
Sus fuerças y poder menospreciando.

La qual afrenta amor ya no pudiendo
Sufrir, por ver burlar de su potencia,
Contra ella rebuelue, apercibiendo
Las armas de la misera violencia:
Con implacable colera diziendo:
Es possible valer tu resistencia?
Pues yo hare que sigas mi estandarte,
Aunque del vando seas del fiero Marte.

Y como Apolo haze quando fria
La tierra halla, y mas se le defiende,
Que alli mas fezio el resplandor embia,
Y con mayor vigor y fuerça ofende:
Assi haze el Amor con osadia,
Que à la altiua y cruel herir pretende,
Agora que la halla descuydada,
Al ocio y al plazer del todo dada.

Y sacando vn quadrillo del aljaua,
En su secreta yerua inficionado,
En los ojos hermosos lo templaua
Del Seluaje Guidon, moço agraciado:
Y al pecho de la dama, que burlaua
De su valor, apunta, ya flechado
El arco de tal suerte, que de claro
La cruel saeta passa sin reparo.

Y no contento aun del golpe hecho,
Qual montere sagaz, pone la mira
En otra parte, y contra el tierno pecho
Del Seluaje Guidon mueue la yra.
Y sin valer defensa, ni pertrecho,
Le passa el coraçon con otra vira,
En la beldad templada de la dama,
Conque de nueuo amor, Amor le inflama.

Era moço Guidon, fuerte, y apuesto:
Marfisa moça, altiua, fuerte, y bella.
El, gracioso, cortes, sabio, y honesto:
Cortes, graciosa, honesta, y sabia ella:
El hijo ser de Amon es manifiesto:
De Rugero de Risa la donzella,
Assi que siendo yguales en valores,
Era justo lo fuessen en amores.

Y mucho antes ya el Seluaje auia
Los ojos puesto en la hermosa dama:
Pero el andar armada defendia,
Poder emprender hecho de tal fama,
Hasta que Amor, con cruda aleuosia,
De su mano encender quiso esta llama:
Qual viento que tal vez viene abiuando
El fuego que se yua ya acabando.

Andaua el cruel Cupido tan contento,
No perdiendo ocasion de los amantes,
Entre esperanças biuas y tormento,
Entre bonança y rayos fulminantes,
Que ya tiene por cierto el vencimiento,
Y espera sus dorados y triumfantes
Carros vendran cargados de despojos,
Con solo el bello encuentro de vnos ojos.

La dama, que de amor del cauallero
Se siente estar herida de tal arte,
Resiste con semblante mas seuero,
Al fuego que en las venas se reparte:
No lo haze assi Guidon su prisionero,
Porque la vista della jamas parte,
Y tanta alteracion la turba y ciega,
Que reposo no halla ni sossiega.

La fiesta y el serao ya feneseido,
(Merced de Cintia bella) y cada vno
En su quieso albergue recogido,
Dando entrada à Morfeo el importuno:
Quando del fuerte passo defendido
La noche esta entregada, y de consuno
Las aues, animales, y la gente,
De dulce sueño gozan ygualmente.

Sola Marfiſa bella, que cansada
De vna paſſion cruel, aſpera, y dura,
Ella inquieta ſiempre, y deſuelada,
Que el ſueño le interrompe ſu tristura:
Contemplar en Guidon ſolo le agrada,
Admirando ſu gracia y hermoſura.
Eſpantaſe de verſe en tal manera,
Tan trocada de aquello que antes era.

Mill bueltas eſta dando al penſamiento.
Ni por eſto hallar puede repoſo.
Haze y deshaze mill torreſ de viento,
Temiendo algun ſuceſſo congojoſo.
Como naue en el mar, que en vn momento
La enuiſte el Huracan tempeſtuoſo:
Aſſi era combatida la donzella,
Que ſe aſſige, ſe duele, y ſe querella.

Espoſſible (dezia conſigo hablando)
Que te dexes vencer de aquella fuerte,
Marfiſa? que ſolias tu peleando,
A mill hombres armados dar la muerte.
En ti ya para ti no tienes mando.
Do eſta tu gran valor? tu animo fuerte?
Es poſſible que amor con falſas mañas
Entrar ayа podido en tus entrañas?

Solias tu deſpreciar a quien dezia
Que Amor era traydor, crudo, inhumano:
Y alli meſmo llamar gran couardia
Seguir tras el pendon de aquel tyrano.
Y aun ſi te acuerdas bien, dixiſte vn dia,
Que amor no puede entrar en juyzio ſano:
Y agora ſu poder aſſi te aquexa,
Que vn punto repoſar aun no te dexa?

Ay, triſte, que no puedo lo que ſiento
Dezir, ſin que parezca deſuario.
Que excede mi paſſion al ſentimiento:
Y de mi meſma ya no me confio.
Penſar en la que ſoy me da tormento,
Por no ſer, lo que ſoy ſi me deſuio,
Es tan grande el amor, y va tan alto,
Que queda mi valor en todo falto.

Pero enque me confundo? que ymagino?
Dexandome lleuar do no penſana:
Cayendo de vno en otro deſatino
Mi dulce liberta I haziendo eſclaua.
Mas que puede hazerme, aun que diuino?
Que en ſu furia no ha de ſer tan braua,
Amor no es voluntad? pues que porfia?
Que en vano le es aqui ſu tyrania.

En todo eſtremo triſte Carlomano
Determino ha desado dela Eſpana,
Con intencion de en breue vna gran mano
Juntar de gente,en Francia y Alemana,
Para boluer al reyno Caſtellano,
A vengar ella afrenta tan eſtraña.
Mas ele tiempo,ni vendra,ni vino,
Que la Parca atajo vida y camino.

Aunque deſpues,ganoſo de vengança,
Don Balisfo brauo haze nueua entrada:
Pero ſabio tapuco ſu esperança,
Que preſto concluyo con la jornada,
Pues por el meſmo braço,y meſma lança
De aquel por quien Eſpaña es libertada
Perdio el orgullo,y vida,con ſegundo.
Troſeo,para el Hiſpano ſin ſegundo.

Auia ya con ſauor del Toledano
Metidoſe tan dentro de Caſtilla,
Que lo que fue impoſsible al grã Romano,
El pretendio gozar,que es ſceptro y silla.
Pero diole el terreno Caſtellano
Eſtancia triſte,no ſin gran mauzilla
De ſu huelle,la qual deſamparado
Lo dexa,y va huyendo a ſu mal grado.

Pero bueluo à hallarme enla batalla,
O por mejor dezir enla tormenta,
Que entre los dos ya villes començalla,
Y ſabeys el porque tal ſe ſuſtenta,
Tan terrible y cruel,que ya con malla,
Con eſcudo,ni armes,no ay tener cuenta,
Ni jamas ſe dio en muro bateria
Tan fuerte como es ella porſia.

El conde don Roldan brauo y ſañudo,
Lenantado enlos pies,con Durindana
Al Eſpañol tiro vn golpe tan crudo,
Que de henderlo lleua hambrienta gana:
Mas fue preſto Bernaldo à dar eſcudo
A la cruel eſpada ya cercana,
Haziendo conla ſuya tal defenſa,
Que no ſucedera como lo penſa.

Y al tiempo que el reparo hecho auia,
En Roldan deſcargo vn golpe tan fiero,
Que en vn muſlo aunque armado le heria,
Y la ſangre ſalio haziendo reguero:
Mas no de ſu valor diminuya
El conde,antes bibrando el fuerte azero,
Tambien ſu cruda eſpada aparar vino
Sobre el ſangriento arnes,que no eſtã fino.

Toco furioſo,y deſuarando paſſa
Enla loriga,y entra por la malla,
Que ſi aquel hierro fuera blanda maſſa,
Y enla ſenoril carne lugar halla:
La ſangre tine la campaña raſa
De vno y otro guerrero,y la batalla
Con el dolor ſe enciende y arde tanto,
Que era vn terror,y vn temeroſo eſpanto.

Roldan que ſe uee herido,que fue coſa
Dificil para el,no vſada,y nueua,
Por eſto no deſmaya,antes acoſa
A ſu contrario,con contraria prueua.
No deſeuyda Bernaldo ni repoſa,
Antes porque el Frances nada le deua,
Con gran preſteza,hecho vn pardo fiero,
Entra y ſale feroz,brauoſo,y ligero.

Dos horas anduuieron combatiendo,
Sus fuerças y furor ſiempre augmentando:
Las lorigas y mallas deshaziendo,
Los arneſes y yelmos abollando.
Era tanto el terror,tanto el eſtruendo,
Que pareſcia eſtuuieſſen peleando
Mil hombres en campaña,y la floreſta
Hundirſe con terrible y gran tempeſta.

Al fin con vn furor ſangriento y crudo,
Arrugando la faz haſta la frente,
Por dar muerte al que anda tan ſañudo,
Y de cuyo valor gran daño ſiente,
Echando el conde atras el roto eſcudo,
Y aferrando la que hizo alla enOriente
La vengatiua Maga,con dos manos
Penſo hazer qual ſuele entre paganos.

Al cõ



Al contrario inuencible ſe abolança,
Creyendo de partirle:mas no ha ydo
El golpe fiero à donde ſu eſperança:
Porque Bernaldo el cuerpo le ha torcido:
Dio en vn Robre cercano,y quanto alcãça
Tanto el agudo hierro ha diuidido,
Con tanta fuerça,que à cogerlo en lleno,
Tomara la medida del terreno.

Bernaldo hiere al conde àla paſſada
De vn furioſo reues,ſobre vna pierna,
Con crueldad rompiendo la hadada
Carne,que à Baliſarda es blanda y tierna.
Impaciente Roldan ſuelta la eſpada,
Viendo quan mal conella ſe gouierna,
Y arremete à Bernaldo,confiado
De acabar por alli lo començado.

Por no prouar tercera vez el filo
De Baliſarda cruel,que lo maltrata,
Pienſa poder,mudando vn otro eſtilo,
Hallar en ſu ſauor fortuna grata.
Mas la embidioſa Parca,que de vn hilo
El deſigno colgo,lo desbarata,
Pues do penſaua el conde hallar ſalida
Le hizo hallar muerte aborreſcida.

Y al tiempo que Roldan ronel entraua,
Ganoſo de le dar el fiero abraço,
Bernaldo con la fuerça que paſſaua
A toda otra mortal,y conel braço
Que era aferrado,afierra à aquel de Braua,
Y la eſpada ſolto que hazia embaraço,
Y con terrible y formidable guerra
Vn tiento da por derribarle en tierra.

Mas el gran paladin que no valia
En fuerça menos que el,rehuſa el buelo,
Y con nueua,terrible,y gran porſia,
Tambien quiere Bernaldo venga al ſuelo:
Abraçados qual vemos la ſombria
Yedra tenaz,al Alamo o Ciruelo,
Haziendo fuerça a fuerça reſiſtencia,
Y vſando delo eſtremo de potencia.

Finalmente la lid les fue tan cruda,
Que à tierra van,vencidos de aquel fiero
Y contino lidiar,tal que no muda
El pie,el vno ni el otro caualleros
Hasta que el freſco viento les dio ayuda,
Con repoſo breuiſsimo y ligero:
Pero alentando vn poco,la batalla
Como de nueuo bueluen à traualla.

Al recobrarſe el principe Romano
A Baliſarda fuerte ante ſi vido,
Que quando a braços fueron por el llano
Las eſpadas entramos han perdido:
A fierra della el conde brauo,vſano
En ver mejorar tanto ſu partido,
Y à herir arremete,confiado
No ſolo quedar rey,pero vengado.

Mas ſi orgulloſo el tienta y procura
Su bien,conel ageno y graue daño,
No con menos furor fuerça y brauura
Reſcibe al meſmo punto el deſengaño,
Con Durindana cruel,que por ventura
Bernaldo recobro,ni teme engaño
En los hierros auer,que ſer baſtante
Se juzga bien contra el Frances pujante.

El fiero Paladin hiere y trabaja
Con Baliſarda al caualleros nueſtro,
Pero ſu gran valor preſto ſe ataja,
Pueſto que enel herir ſea tan maeſtro,
Que le tiene Bernaldo gran ventaja,
En acometedor,en ſuelto,y dieſtro,
Y en que tambien al gran ſeñor de Braua
Gran fuerça(por las llagas)le faltaua.

No era tal el orgullo y fortaleza
Del gran Frances,con ſer en demaſia,
Quanto la gran ſoltura,y ligereza,
Y la fuerça en que el moço ſe excedia:
Tanto que don Roldan,que en ſi flaqueza,
Y eſfuerço en ſu enemigo creſcer via,
Determina de vn golpe ſolamente
Salir de tan cruel inconueniente.

Y por

Y por del gran dolor que assi le encona
Lançar el rejalgar, con vn leonino
Furor, la espada en alto, se abandona
Contra quien le impidio reyno y camino.
Diziendo, Ora veras, si de corona,
O deste real sceptro soy indigno,
Que me dara de ti justa vengança
Aquesse golpe solo, si te alcança.

Y qual suele del rayo fulminante
Enla alta torre aquel impetuoso
Furor romper, tal fue de aquel de Angláte
El golpe enel Hispano valeroso.
Tanto que ya el escudo rutilante
Partido va, y del yelmo tan costoso
El cerco buela, y parte dela villa,
Sin que el encanto o hierro lo resista.

Espantado Bernaldo deste crudo
Y tan terrible golpe, echa del pecho
A las espaldas el rajado escudo,
Que del no espera mas auer prouecho:
Y qual fiero Dragon, brauo y sañudo,
Por ser del daño todo satisfecho,
Durindana a dos manos luego toma,
Y hiere encima al Senador de Roma.

Tan fuera de razon, fuera de tino,
Sobre el yelmo de Almonte la descarga,
Que no fuera bastante el de Mambrino
Contra la fortaleza con que carga,
Y assi se entro por el azero fino,
Tal es la pesadumbre, y tal la carga
Del hierro, a su señor no agradescido,
Que le dexo priuado del sentido.

No enel herido solo executada
La furia fue del golpe y duro azero,
Mas enel heridor, porque la espada
Dela mano le salta al cauallero.
Loqual viendo, y que el fin dela jornada
Consiste enel morir del conde fiero,
Por dar remate en todo, con el cierra,
Y de vn bayuen venir lo hizo a tierra.

Diole de manos rezio, y tanto esfuerço
Haze en este juntar, que à tierra viene
El conde, ya priuado de intelecto,
Por el rigor que el hierro y braço tiene.
Entonces Muerte, a quien era sujeto,
A su executor manda le condene:
Y à penas toca en tierra el varon alto,
Que encima del Bernaldo fue de vn salto.

Pues por cerrar de España ya la puerta,
Y porque aquel incendio mas no arda,
Dela mano del conde, que era abierta,
Con gran presteza saca à Balisarda:
El qual viendo que ya tan sin reparta
Sela concede auer, vn poco aguarda,
Si finuerto sera, o no, atendiendo,
Y la execucion cruda suspendiendo.

Pues mientras en tal duda detenido
Ella, clauada enel siempre la villa,
Como quien ya le tiene por rendido,
Sin que aya cosa alguna que relista.
El hado contra el conde enemigo,
Que ya quiere acabar con la conquista,
Y a Bernaldo tal gloria le promete,
Enel suelo le muestra vn gallardete.

Era vna vandereta que traya
Asida y puesta al hierro dela lança,
Que el paje de Bermudez dado auia,
El qual pedir paresce cruel vengança:
Y assi ayrado le dize, Esto te embia
El alma de Bermudez, que te alcança
Enla mal vista España: y por la frente
Metio la espada al paladin valiente.

Del golpe tan estraño quedo en tierra.
La sangre con la vida derramando,
Aquel por quien tēblaua el mundo en gue
Assi tan celebrado y brauo Orlando: (rra,
Y libre en quien tal bien y honra se encie-
Cuya immortal memoria esta gozādo (rra,
Del triunfo, y victoria esclarescida,
Con que la illustre España le combida.

Fin.

# SONETO DE LVYS HVR
## TADO DE TOLEDO, EN ALABANça de el valeroso Español y esforçado caballero Bernaldo del Carpio.

DE ACHILES, y de Vlixes cante Homero,
Virgilio, de su Eneas peregrino,
Ariosto, de Orlando Paladino,
Mena, del Rey don Iuan el justiciero.
De Bernaldo del Carpio, el cauallero,
Yo canto en nuestra España su destino,
Que perfiguiendo el pueblo Sarracino,
Fue el Marte mas pujante y verdadero.
Iosue, ni Dauid, ni el Macabeo,
Alexandro, ni Cesar, ni el Troyano,
Artus, ni Carlos, ni Gudufre alcança
Donde los hechos de Bernaldo leo,
Y assi sobre los nueue este Christiano,
En todo el mundo es digno de alabança.

Fue impressa, con licencia, en Toledo, en casa de Pero Lopez de Haro. A costa de Iuan Boyer, mercader de libros. Año de. M. D. LXXXV.

A) FONEMAS MEDIEVALES

Ç: Grafía del fonema típicamente medieval /ŝ/, dentoalveolar africado y sordo.

Lo encontramos en:

vengança: I, fol. 1 rº, 1; XXXII, fol. 176 vº 3453; XXXII, fol. 177 vº, 3472.

esforçados: I, fol.1 rº, 2.

ensalça: I, fol. 1 vº, 5.

abraçarle: I, fol. 1 vº, 8.

coraçones: I, fol. 1 vº, 13; I fol. 2 rº, 19.

moços, fuerças: I, fol. 2a, 15; I, fol. 2a, 18.

moça: I, fol. 2 rº, 20.

esperanças, bonanças: I, fol. 2 rº, 22.

braço: I, fol. 2 rº, 22; XXXII, fol. 177 rº 3465; XXXII, fol. 177 vº, 3477.

lança: I, fol. 2 rº, 22.

fuerça-s: XXXII, 177 vº, 3457; XXXII, fol. 177 rº, 3462, 3465, 3466, 3470.

abolança: XXXII, fol. 177 rº, 3462.

alcança: XXXII, fol. 177 rº, 3462; XXXII, fol. 177 b, 3472.

embaraço: XXXII, fol. 177 rº, 3465.

abraçados: XXXII, fol. 177 rº, 3466.

En muchas ocasiones, encontramos la grafía z seguida de e,i. Así:

hizieron: I, fol. 1 vº, 8.

hazia: I, fol. 1c, 9.

El fonema medieval /ŝ/, dentoalveolar, africado, sordo; y el fonema medieval /ẑ/, dentoalveolar, africado, sonoro, desaparecieron sustituidos por el fonema del español moderno /θ/, interdental, fricativo, sordo(1230). Este fonema /θ/ aparece ya en el poema con muchísima mayor frecuencia que los fonemas medievales a los que sustituye. Estadísticamente, podemos decir que marca ya la norma.

En esta época de finales del S. XVI, se da confusión de los fonemas b y v, oclusivo y fricativo. Esto nos lo atestigua Villalón, en 1558, y así lo expone R. Lapesa: "Ningún puro castellano sabe hacer diferencia."(1231)

En el poema de A. Alonso, encontramos las grafías b, v y u, que en la Edad Media tuvieron la siguiente

---

(1230) Para todo lo referente al reajuste fonológico de los siglos XVI y XVII, véase la obra clásica de Emilio Alarcos LLorach, Fonología Española, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 4ª edición aumentada y revisada, 1971, especialmente las págs. 268-278. También en Rafael Lapesa, Historia de la Lengua Española, ed. cit., especialemnte temas VIII al XIV. Y en Ramón Menéndez Pidal, Manual de Gramática histórica española, Madrid, Espasa-Calpe, decimocuarta edición, 1973.

(1231) Rafael Lapesa, op.cit., pág. 245. Véase también Ramón Menéndez Pidal, Manual de Gramática histórica española, ed. cit., pág. 114.

correspondencia: b, grafía del fonema típicamente medieval /b/: bilabial, oclusivo, sonoro; v y u, grafías de los fonemas típicamente medievales: /β/ bilabial, fricativo, sonoro; y /v/ labiodental, fricativo, sonoro(1232).

En esta época de transición, parece que se da la confusión entre los fonemas /b/ y /v/, oclusivo y fricativo respectivamente. El fonema labiodental /v/ parece que ya había desaparecido(1233).

Las grafías b, v y u aparecen en el poema según la disposición típica de la época:

Renombre: I, fol. 1 rº, 1.

Bernaldo: I, fol. 1 rº, 1.

valeroso: I, fol. 1 rº, 1.

venturoso: "

vengança: "

mouio: "

brauo: I, fol. 1 rº, 1 y 4.

memorable: I, fol. 1 rº, 2.

celebrados: "

fauor: I, fol. 1 rº, 2; I, fol. 1 vº, 9: I, fol. 1 vº, 12.

---

(1232) Véase Ramón Menéndez Pidal, op. cit., págs. 114 y 115.

(1233) Cfr. Emilio Alarcos LLorach, op.cit., Pág. 269.

barca: I, fol. 1 rº, 3.

oluido: I, fol. 1 rº, 3.

mouido: I, fol. 1 rº, 3.

vencedor: I, fol. 1 rº, 3; I, fol. 1 vº, 5.

Albanos: I, fol. 1 rº, 4.

inuencible: I, fol. 1 rº, 4.

auer: I, fol. 1 rº, 4.

vencido: I, fol. 1 rº, 4; I, fol. 1 rº,5.

batalla: I, fol. 1 vº, 5.

vio: I, fol. 1 vº, 5.

ver: I, fol. 1 vº, 5.

valor: " "

sabiendo: I, fol. 1 vº, 6.

tornaua: I, fol. 1 vº, 6.

bañar: " "

verdad: I, fol. 1 vº, 7.

auia: ("había" moderno) I, fol. 1 vº, 7.

sabio: I, fol. 1vº, 7.

efectuaua, ceuo, aues, abraçarle, vino, Bretaña, sobrino, esperaua, Bradamante, bella/o, daua, combites, diuersas, acabadas, pauellon, cauallero, fauorescido, suauidad, embidioso, rauioso, rebueltos, brauoso, vestir, van, valerosos, andaua, etc.

En las últimas treinta estrofas (desde la 3452), encontramos de la misma forma:

Breue: XXXII, fol. 176 vº, 3452.

boluer: XXXII, fol. 176 vº, 3452.

brauo: XXXII, fol. 176 vº, 3453.

nueua: " " "

fauor: XXXII, fol. 176 vº, 3454.

bueluo: XXXII, fol. 176 vº, 3455.

vistes (vosotros): " "

leuantado, bibrando, uee (de ver), vsada, prueua, deua, brauoso, anduuieron, estuuiessen, vengatiua, inuencible, diuidido, tomaua, reues, gouierna, prouar, embidioso, estaua, passaua, buelo, cauallero, etc.

Así podríamos alargar la lista de palabras confirmatorias de esta dispersión entre "b", "v" y "u" a lo largo de todos los cantos del poema. Me he limitado sólo a unos términos, correspondientes al canto I y al canto XXXII, primero y último del poema.

B) GRAFIAS DE FONEMAS NO ESPECIFICAMENTE MEDIEVALES QUE NO SE CORRESPONDEN CON LA ORTOGRAFIA ACTUAL.

Además de la fase en que se halla la lengua, de falta de fijación por inmadurez del sistema, nos encontramos con vacilaciones ortográficas que conducen a una dispersión asistemática en el uso de las grafías:

reyno x reino: I, fol. 1 rº, 1.

honrra x honra: I, fol. 1 rº, 2; I, fol. 1 vº, 5.

hystorias x historias: "

immortal x inmortal: I, fol. 1 rº, 4.

à x a: I, fol. 1 rº, 4; I, fol. 1 vº, 5, etc.

qual x cual: I, fol. 1 vº, 6 y 7.

l'Oceano x el océano: I, fol. 1 vº, 6.

quando x cuando: I, fol. 1 vº, 7.

â x a: I, fol. 1c, 7.

cuydados x cuidados: I, fol. 1 vº, 9.

oydo x oído: I, fool. 1 vº, 10.

sumptuoso x suntuoso: I, fol. 1 vº, 11.

bastecido x abastecido: I, fol. 1 vº, 11.

qualquiera x cualquiera: I, fol. 1 vº, 11.

fauorescido x favorecido: "

mesmo x mismo: I, fol. 1 vº, 12.

dello x de ello: I, fol. 1 vº, 12.

archero x arquero: I, fol. 1 vº, 12.

enrreda x enreda: "

esquadrones x escuadrones: I, fol. 1 vº, 12.

sugetos x sujetos: I, fol. 1 vº, 14.

ayrado x airado: I, fol. 1 d, 14.

mill x mil: "

ô x o: I, fol. 2 rº, 15.

pleyto x pleito: "

tyros x tiros: "

tyrano x tirano: "

qual x cual: I, fol. 2 rº, 16.

descuydada x descuidada: I, fol. 2 rº, 17.

quadrillo x caudradillo: I, fol. 2 rº, 18.

Seluaje x salvaje: " 18 y 19.

yra x ira: I, fol. 2 rº, 19.

esperanzas biuas x esperanza viva: I, fol. 2rº, 19.

yguales x iguales: I, 2 rº, 20.

fenescido x fenecido: I, 2 rº, 24.

tristura x tristeza: I, 2 vº, 25.

successo x suceso: I, 2 vº, 26.

traydor x traidor: I, 2 vº, 28.

estremo x extremo: XXXII, 3452.

reyno x reino: "

la España x España: "

scetro x cetro: XXXII, 3454.

vistes x visteis: XXXII, 3455.

sabeys x sabéis: " "

disminuya x disminuía: 3457.

pardo x leopardo: 3459.

augmentando x aumentando: 3460.

tempesta x tempestad: 3460.

abolanza x abalanza: 3462.

robre x roble: "

ydo x ido: "

aborrescida x aborrecida: 3464.

qual x cual: 3466.

contino x continuo: 3467

entramos x entre ambos o ambos: 3468.

ora x ahora: 3472.

deste x de este: 3472.

qual x cual: 3474.

executada x ejecutada: 3476.

rehierta x reyerta: 3478.

encruelescido x encruelecido: 3479.

vandereta x banderita o banderilla: 3480.

paresce x parece: 3480.

esclarescida x esclarecida: 3481.

combida x convida: 3481.

C) OTROS ASPECTOS LINGÜISTICOS CARACTERISTICOS DEL POEMA EN SINTONIA CON EL USO DE LA LENGUA DEL S. XVI.

Todos estos aspectos lingüísticos serán siempre referidos a las sesenta estrofas antes mencionadas, elegidas como base de nuestro análisis.

1.-Vacilación y trueque de líquidas.

Bernardo ("Al Benigno Lector") / Bernaldo (mucho más frecuente y constante a lo largo del poema).

Robre x roble: 3462.

2.-No se da apócope del adjetivo ante el nombre.

...grande estima: I, fol. 1 rº, 2.

3.-Vacilación de "l" y "ll" finales.

-mil hombres en campaña (XXXII,3460).

-mill bueltas (I, 26).

4.-Vacilación en el uso de "f" y la persistencia del grupo latino "ph".

-triumphantes (I, 5).

-triumfantes (I, 22). Queda la "m" ante la f por resonancia de la bilabial "p" del grupo "ph".

-triunfo: en forma plenamente modernizada (XXXII, 3481).-

5.-Asimilación de líquidas, con alguna vacilación.

-començalla (XXXII, 3455).

-traualla (XXXII, 3467).

-abraçarle (I, 8). (Vacilación)

6.-Vacilación entre "x" y "j".

-exercito (I, 9).

-atajo (XXXII, 3452).

-dexado (XXXII, 3452).

-jornada (3453).

-dexa (3454).

-jamas (3455).

-ataja (3470).

-trauaja (3470).

-executada (3476).

-execucion (3478).

7.-Giros o modismos.

-Tiro un golpe (XXXII, 3456) x dio un golpe o lanzó un golpe.

8.-Se usa ya la "x" con valor de "x" moderna:

-excedia (XXXII, 3471).

9.-Se usa el apóstrofo como acento, desaparecido en el castellano moderno.

-l'Oceano (I, 6).

10.-Se usan el acento grave y el circunflejo en la preposición "a" y en la conjunción "o", inexistentes en el castellano moderno.

- à, â (I, 8).

-ô (I, 15).

11.-Uso de formas en plural frente al uso singular actual del castellano moderno.

-esperanças biuas (I, 22) / esperanza viva.

12.-Uso del artículo con nombres propios frente a la

norma actual.

-la España (3452).

13.-Uso de la conjunción adversativa "pero" con valor exclusivo en lugar del valor restrictivo que le corresponde en la actualidad.

-no solo quedar rey, pero vengado (XXXII, 3468).

14.-Uso del superlativo en "-isimo" en lugar de la forma perifrástica más normalizada "mui...".

-breuisimo y ligero ( XXXII, 3467).

15.-Uso de perífrasis expresivas específicas:

a) Auia ya con fauor del Toledano
Metidose tan dentro de Castilla (3454).

auia metidose x se había metido.

b) Acumulación de preposiciones:

-Y por de gran dolor que assi le encona (3472).

c) Otro x otra cosa: Ya no se oye otro que instrumentos (I, 10),

d) Ora x ahora: Ora veras (3472).

e) Diole de manos rezio (3477) x le pegó fuertemente.

17.-Persistencia de grupos cultos.

-sumptuoso (I, 10). Grupo -MP.

18.-Contracciones arcaicas.

-dello (I, 12) x de ello.

-della (I, 20) x de ella.

-entramos (3468) x entre ambos.

-deste (3472) x de este.

19.-Estructuras morfológicas distintas por el uso diferenciado de lexemas o de morfemas sufijos.

-quadrillo (I, 18) x cuadradillo.

-tristura (I, 25) x tristeza.

20.-Mayor fidelidad etimológica.

-Seluaje (I, 18 y 19) x Salvaje.

21.-Formas arcaicas de pronombres indefinidos.

-mesmo, mesma (I, 29 y XXXII, 3453).

22.-Formas verbales sin diptongación en el morfema de la segunda persona del plural del pretérito perfecto simple.

-vistes (3455) x visteis.

23.-Adjetivos sin diptongar.

-contino (3467) x continuo.

24.-**Metábasis** del adjetivo, con función de sustantivo por eliminación del núcleo nominal.

-Hecho un pardo fiero (XXXII, 3459). Pardo x leopardo.

25.-Arcaísmos.

-Tempesta (XXXII, 3460) x tempestad.

26.-Persistencia de "s" líquida por etimología (resonancia) latina.

-Scetro (XXXII, 3454) < SCETRUM, x cetro.

27.-Partículas exclamativas diferentes del castellano moderno.

-quan mal (3463) x qué mal.

28.-Diminutivo en -eta.

-vandereta (3480) x banderita, banderilla.

1.3.-Rasgos estilísticos.

En cuanto a los aspectos estilísticos o literarios que encierra el poema, nos vamos a fijar fundamentalmente en tres:

1.-El verso endecasílabo.

2.-La estrofa ocatava real.

3.-Los recursos literarios.

1.3.1.-El verso endecasílabo.

En este poema sólo se encuentra el verso endecasílabo, como corresponde a la estructura versal de la octava real.

Sabemos que el verso endecasílabo tuvo su implantación y madurez definitiva, en nuestra lengua castellana, en el siglo XVI, con Garcilaso de la Vega. Es un verso de origen italiano.

Nos dice Tomás Navarro Tomás:

> "El endecasílabo es el más largo de los versos simples usados en español. Su primer apoyo rítmico se sitúa sobre las sílabas 1, 2, 3 ó 4. No hay variedad de endecasílabo que reciba ese primer apoyo sobre la sexta y que deje las cinco sílabas anteriores en anacrusis. Ningún verso español admite más de tres sílabas en esa posición. El periodo rítmico comprendido entre el indicado apoyo y el acento fijo de la sílaba décima se divide en cuatro partes. A cada parte corresponde una cláusula de una, dos o tres sílabas. Los cuatro tipos rítmicos que de estas condiciones resultan son los siguientes:
>
> 1.-Enfático. (...)
> 2.-Heroico. (...)
> 3.-Melódico. (...)
> 4.-Sáfico. (...)"(1234)

El Enfático tiene acento en la primera sílaba.

---

(1234) Tomás Navarro Tomás, Métrica Española, Madrid, Guadarrama, 5ª edición, 1978, pág. 198.

El Heroico empieza con la primera sílaba en anacrusis y lleva el acento rítmico en la segunda sílaba.

El Melódico empieza con dos sílabas en anacrusis y lleva el acento en la tercera sílaba.

El Sáfico empieza con tres sílabas en anacrusis y lleva el acento en la cuarta sílaba.

Todos ellos llevan un acento intermedio en la sexta sílaba, excepto el sáfico, que puede llevarlo en la sexta o en la octava.

Se estudia un quinto tipo de endecasílabo, el Dactílico. Consta de tres cláusulas dactílicas seguidas y termina en un troqueo. Este endecasílabo fue utilizado, sobre todo, por los modernistas(1235).

El profesor Tomás Navarro Tomás analiza 171 tipos diferentes de endecasílabo según los acentos prosódicos y rítmicos que concurran y según su distribución(1236). No obstante, él mismo insiste en que las cuatro clases de endecasílabo antes indicadas son las fundamentales, desde el punto de vista rítmico del endecasílabo.

> "Las múltiples combinaciones de acentuación prosódica del endecasílabo ordinario se reducen, desde el punto de vista rítmico, a los cuatro tipos anteriores. La concurrencia y conflicto de acentos puede hacer dudosa en algunos casos la clasificación correspondiente. Un mismo verso en tales

---

(1235) Tomás Navarro Tomás, Los poetas en sus versos: Desde Jorge Manrique a García Lorca, Barcelona, Ariel, 1973, págs. 107-108.

(1236) Ibid.

> circunstancias puede adscribirse a uno u otro tipo, según el vocablo a quien se da preferencia para destacarlo con el primer tiempo marcado. Estas oscilaciones, en todo caso, ni suelen ser frecuentes ni afectan a la base del indicado sistema."(1237)

Teniendo esto en cuenta, en un análisis general de los versos del libro de A. Alonso, encontramos los cuatro tipos generales de verso endecasílabo.

1.-Enfático, con acento en la primera sílaba, intermedio en la sexta y el acento fijo en la décima.

2.-Heroico, con acento en la segunada sílaba, intermedio en la sexta y el final en la décima.

3.-Melódico, con acento en la tercera sílaba, intermedio en la sexta y el final en la décima.

4.-Sáfico, con acento en la cuarta, intermedio en la sexta sílaba y final obligado en la décima.

Ya en la primera octava del poema encontramos, en los cuatro primeros versos, un ejemplo de cada uno de ellos:

1º.-Canto el alto renombre y las hazañas: ENFATICO.

Acentos: 1ª (') 6ª 10ª

2º. De Bernaldo del Carpio valeroso: MELODICO.

Acentos: 3ª 6ª 10ª

---

(1237) Tomás Navarro Tomás, Métrica Española, ed. cit., pág. 199.

3º.-Antiguo defensor de las Españas: HEROICO.

Acentos: 2ª 6ª 10ª

4º.-Contra el frances y el moro belicoso: SAFICO.

Acentos: (') 4ª 6ª 10ª

Califico el verso primero como enfático porque doy prioridad rítmica al acento prosódico de "canto", núcleo verbal, sobre el acento de "alto", modificador de "renombre". Si este último tuviera prioridad sobre el de "canto", el verso sería endecasílabo melódico. Igualmente el verso cuarto lo clasifico como endecasílabo sáfico, porque el acento de "contra" es secundario. Se trata de un nexo y reviste menor importancia que el de "francés", que, aunque adjetivo, está sustantivado y desempeña la función de núcleo nominal.

Estos cuatro tipos de verso endecasílabo son los estadísticamente predominantes en toda la composición.

Esporádicamente encontramos algún otro tipo de verso endecasílabo que lleva el acento intermedio en la octava sílaba.

De Carlomagno en memorable rima (I, 2, 1º)

Acentos: 4ª 8ª 10ª

Con Balisarda al cancillero nuestro (3470, 2º)

Acentos: 4ª 8ª 10ª

En ambos casos son variantes del endecasílabo SAFICO.

Otro tipo, menos frecuente, de endecasílabo que encontramos en el poema es el endecasílabo sáfico de cuatro acentos, en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª:

Astolfo duque la primera entrega (XIX, 1841)
- - - - - - - - - - -
Acentos: 2ª 4ª 8ª 10ª

Este último verso que he analizado tiene la misma distribución que el endecasílabo de Góngora analizado por Tomás Navarro Tomás:

"Tipo Sáfico: Infame turba de nocturnas aves
- - - - - - - - - - -
Acentos: 2ª 4ª 8ª 10ª
(Góngora, Polifemo, 39)"(1238)

Los endecasílabos más frecuentes en todo el poema son los sáficos, de ritmo sereno, suave y reposado(1239). Los menos frecuentes son los endecasílabos enfáticos, más incisivos y agresivos; y donde aparecen, sobre todo, es en el primer verso de algunas estrofas. Es como si fuera un impulso vehemente inicial para que después fluya la octava con la serenidad del sáfico, la densidad épica del heroico y la armonía del melódico.

Veásmoslo en el Canto XVI, fol. 83 rº, 1616:

---

(1238) Tomás Navarro Tomás, Los poetas en sus versos..., ed. cit., pág. 95.

(1239) Cfr. Ibid., pág. 140.

Entra por el vedado encantamento -----> ENFATICO

Como el mejor de todos los nacidos: ---> SAFICO

No bastando el antiguo impedimento ----> MELODICO

A resistir sus passos atreuidos. ------> SAFICO

Lo qual los que en su daño y seguimiento--> HEROICO

Por estobarle el passo eran venidos. --> SAFICO

No pudieron hazer, como han llegado ---> MELODICO

Al termino del Mago limitado. ---------> HEROICO

De los ocho versos de esta estrofa, sólo uno es ENFATICO, el primero; tres son SAFICOS; dos son MELODICOS y dos HEROICOS. Lo cual confirma lo que ya hemos indicado antes sobre la escasez de los enfáticos, frente a la mayor abundancia de los sáficos.

Nadie mejor que Dámaso Alonso ha cantado las delicias lírico-literarias del verso endecasílabo:

> "¿Qué ángel matizó la sabia alternancia de los acentos, la grave voz recurrente de la sexta sílaba, o los dos golpes contrastados de la cuarta y la octava, en el modo sáfico? ¿Quién le dio la magia proteica de ser siempre uno y siempre vario, nuevo y cambiante en cesuras y libres quasihemistiquios, concertado a las siete sílabas o las cinco, lánguida criatura ondulante, en sí mismo valle y colina?... Pero de la música del endecasílabo no nos cansaremos, no nos saciaremos nunca..."(1240)

---

(1240) Dámaso Alonso, "Elogio al endecasílabo", en <u>De los siglos oscuros al de Oro</u>, Gredos, Madrid, 2ª ed., 1964, pág. 180.

1.3.2.-La estrofa octava real

El poema de la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio consta, como ya hemos indicado, de 3.481 octavas. Todas ellas son absolutamente homogéneas en su estructura de rima: ABABABCC. Es la estructura de la octava real u octava toscana. Esta estrofa fue inventada por Boccaccio, "con toda su plenitud en el Teseida"(1241), que con la "Spagna, que se recitaba en público hacia 1380, (...) penetra en el Canon de Ferrara la octava toscana, que había nacido años atrás en el Teseida de Boccaccio."(1242)

Esta octava real, de rima alterna con terminación en pareado, procede de otra estructura anterior, cultivada en el s. XIII como octava siciliana, de rima alterna. En el s. XIV, Boccaccio le da la estructura de terminación en pareado y la utilizan profusamente Boiardo, Bembo, Ariosto y muchos otros escritores italianos para poemas épicos, líricos y bucólicos indistintamente.

En España la introdujo Boscán, s. XVI, con su poema

---

(1241) Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI, I, ed. cit., pág. 48.

(1242) Antonio Prieto, op. cit., II, pág. 799.

Octava Rima(1243), sobre el imperio del amor. El nombre de octava rima fue el más común a esta estrofa.

Garcilaso la usó en su tercera égloga; Jorge de Montemayor, en algunos poemas de su novela pastoril Los siete libros de Diana (1559); Gil Polo, en el Canto de Turia. Alonso de Ercilla la consagró definitivamente como estrofa épica en La Araucana. Algún otro español, como Diego Hurtado de Mendoza modificó ligeramente la estructura distribucional de los versos respetando el pareado final, en alguna composición lírica. Otras veces sigue plenamente la forma normalizada, como en la Fábula de Adonis, y en una composición dedicada a una moza vasca, en la que contrasta la gravedad de la estrofa con un lenguaje poco cuidado en el que incluso aparecen distorsionadas concordancias vizcaínas(1244).

> "En todos los casos y distintamente al soneto, la octava es una forma eminentemente renacentista, aritocrática. Hurtado de Mendoza jugará desmitificadoramente con la octava, pero, frente a ello, y mucho más representativamente, a la octava acudirá

---

(1243) "Octava real.-También llamada octava rima, como en italiano. En el s. XIV, BOCCACCIO, en su Teseida, modificó la primitiva octava siciliana, de rima alternada, haciendo que sus dos últimos versos fuesen pareados, y quedando, por lo tanto, su rima del siguiente modo: ABABABCC. Con esta estructura la emplearon escritores como BOYARDO, BEMBO, ARIOSTO, etc. En España fue introducida por BOSCAN, con su poema, de más de cien estrofas, Octava rima." (Antonio Quilis, Métrica española, Barcelona, Ariel, 5ª edición corregida y aumentada, 1989, pág. 109)

(1244) Véase Tomás Navarro Tomás, Métrica Española, ed. cit., págs. 206-207.

> Gregorio Hernández de Velasco para traducir, en 1555, la Eneida y la octava será el metro que escoja para traducir De partu Virginis de Sannazaro, (...) dedicándosela a Clemente VII."(1245)

Los autores coinciden en que la octava es una forma métrica adecuada para la expresión lírica, para la expresión del amor y, al mismo tiempo, encierra una gran capacidad de valor narrativo(1246).

La octava real es la estrofa que utilizaban todos los autores de épica culta renacentista española, siguiendo el Canon de Ferrara, y fundamentados en los valores líricos, amorosos y narrativos que encierra su estructura.

Las octavas de Agustín Alonso, generalmente, están divididas en dos partes sintácticas, integradas cada una de ellas por los cuatro primeros y los cuatro últimos versos respectivamente.

La octava más frecuente es aquella en la que el cuarto verso termina una unidad de comunicación completa. Ortográficamente aparece un punto u otro signo ortográfico equivalente, como es el cierre de interrogación o de dos puntos, de profusa utilización en el Renacimiento. Igualmente ocurre con el octavo verso.

Por tanto, las octavas más generalizadas de A. Alonso constan de dos partes sintácticas:

---

(1245) Antonio Prieto, op. cit. I, pág. 48.

(1246) Ibid., Tomo II, pág. 803.

Primera, los cuatro primeros versos.

Segunda, los cuatro ultimos.

Para no acudir siempre al canto primero o al último, donde también se da esta generalidad de las octavas, vamos a ver cómo es así en el canto segundo, dos primeras estrofas, y en el canto penúltimo, canto XXXI, las dos últimas estrofas.

Canto II, fol. 7 rº, 113:

O vengativo amor, y como claro
Nos fuerças conocer tu poderio:
Haziendo liberal un pecho auaro,
Y el mas feroz perder todo su brio.

(4º v., 1ª parte sintáctica de la octava).

No basta a tu furor algun reparo,
De ingenio, fortaleza o señorio.
Que todo lo sugetas, y de modo,
Que se deua rendir y allanar todo.

(8º v., 2ª parte sintáctica de la octava).

Canto II, fol. 7 rº, 114:

A la hermosa Marfisa haces que sea
Primera a obedecer, aunque forçada,
Por auer sido al alma Citerea
Y à tu dominio altiuo rebelada.

(4º v., 1ª parte sintáctica de la octava).

Mas una paga tal bien se la emplea
Pues quiso ser de todos estremada.
Pero bueluo a hablar de los guerreros,
Que en el palenque ya se muestran fieros.

(8º v., 2ª Parte sintáctica de la octava).

Canto XXXI, fol. 170 rº, 3324:

Vedlos en esse llano, y ved qualmente
Es familia assaz poca, y nunca usada
A pelear si no es una gente
En guerras no sagaz y desarmada:

(4º v., 1ª parte sintáctica de la octava).

Poco sera vencerlo de repente,
Y para pocas horas hay jornada:
Prueuen pues el furor de vuestras manos,
Salgamos con victoria braua vfanos.

(8º v., 2ª parte sintáctica de la octava).

Canto XXXI, fol. 170 rº, 3325:

Hasta aqui conquistados aueys sido:
Agora que soys ya conquistadores,
La razon lo requiere, y es deuido
Que en todo demostremos ser mejores.

(4º v., 1ª parte sintáctica de la octava).

Ea pues Flordelis, y esclarecido
Nombre frances, resuenen a tambores:
Mas vayan acercandose entre tanto
Que apercibo la lid para otro canto.

(8º v., 2ª parte sintáctica de la octava).

En alguna ocasión aparece la octava en la que el cuarto verso termina en una coma y tiene continuidad sintáctica coordinativa o subordinativa en el quinto verso y el resto de la octava. Veámoslo en una octava del canto I y en otra del canto XVI.

Canto I, fol. 3 vº, 54:

Y por no agrauiar a hombre ninguno,
Si yo en particular hoy me inclinare,
Lo dare con tal pacto, que si alguno
auerlo como propio codiciare,

(4º v., sin final sintáctico).

Le pueda yr à ganar; y aquel solo uno
Que ser el vencedor se declarare,
El fuerte escudo lleve y juntamente
Lo que mas se le da como à valiente.

Igualmente ocurre en el Canto XVI, fol. 83 vº, 1613:

Pues ya que el cauallero se adelanta
A la fuente que a el esta cercana,
La valerosa reyna se leuanta,
Ayrada qual rabiosa tigre Hircana,

(4º v., sin final sintáctico).

Y va tras el con furia tal que espanta,
Por se vengar a si, y a la inhumana
Encantadora, que esto procuraua:
Mas el guerrero ya no la aguardaua.

Se registran muchos encabalgamientos a lo largo del poema, pero nunca entre el 4º y 5º versos de la octava.

1.3.3.-Los recursos literarios.

En una composición de épica culta renacentista tan extensa como el poema Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, casi 28.000 versos, encontramos innumerables recursos estilísticos de todo tipo. No voy a localizar pormenorizadamente cada uno de ellos y, menos, analizarlos. Esto nos ocuparía un espacio y un tiempo excesivos. Me voy a limitar a una enumeración generalizada de los principales recursos literarios que aparecen en el poema, y después haré una localización concreta identificando alguno de estos

recursos. Para ello seguiré un método meramente lineal.

## PRINCIPALES RECURSOS LITERARIOS QUE APARECEN

1º.-Recursos de dicción o de palabras.

Encontramos fundamentalmente anáforas, polisíndeton, asíndeton, poliptoton...

A veces, se fusionan dos recursos de dicción en una misma expresión. Así, encontramos la anáfora y el polisíndeton en tres versos que citamos a continuación:

> "Qual mar nudoso en la Africana arena,
> O en los duros peñascos levantado,
> O tenebroso cielo cuando truena,
> O pinar de los vientos contrastados."(1247)

Por la obviedad de estos recursos, aunque abundan muchísimo en el poema, prescindo de hacer más localizaciones.

2º.-Recursos de pensamiento.

Estos recursos son los más abundantes en el poema, después de las alusiones mitológicas y de las metáforas. Aparecen descripciones, hipérboles, prosopopeyas, antítesis, paradojas, perífrasis, epítetos literarios,

---

(1247) H.H.B., XXXII, fol. 170 rº, 3339.

etc., como veremos en la licalización concreta de los recursos.

3º.-Recursos gramaticales.

Se da la elipsis y el pleonasmo. Pero el recurso gramatical más importante, presente en esta obra, es el hipérbaton, como rasgo muy característico del Renacimiento, a imitación de las lenguas clásicas. Valgan como muestra de hipérbaton tres ejemplos que vamos a poner ahora, correpondientes a la primera y segunda parte de la obra. Después veremos más casos.

1º.-"Mill bueltas esta dando al pensamiento
Ni por esto hallar puede reposo."
(I, fol. 2 vº, 26, 1º y 2º)

2º.-"Es posible (dezia consigo hablando)"
(I, fol. 2 vº, 27, 1º)

3º.-"Aualos, y Alarcones singulares
De la gloria de España fundamentos."
(XXVIII, fol. 149 rº, 2919, 3º y 4º)

"Aualos, y Alarcones" son los apellidos de familias españolas ilustres que acuden a Roncesvalles para defender la independencia del reino castellano-leonés.

4º.-Alusiones mitológicas: ya analizadas en el punto 1.1.3, de este apartado de La Retórica o Pragmática.

5º.-Metáforas y alegorías.

Las analizaremos en último lugar, en los puntos 1.3.3.1 y 1.3.3.2.

LOCALIZACION CONCRETA DE ALGUNOS RECURSOS LITERARIOS

Aparte de las alusiones mitológicas que aparecen en la 3ª y 4ª estrofa del poema, ya referidas, hay metáforas y otros recursos incluidos:

"La negra barca de Caronte": Es una perífrasis metafórica para indicar la Muerte.

"Aquel ardiente Flegetonte": El fuego del infierno, la condenación eterna, según la ortodoxia cristiana. Se trata de una metáfora con un epíteto. "Flegetonte": río infernal: infierno. "Ardiente" funciona como un adjetivo explicativo, epíteto del fuego del infierno(1248).

I, fol. 1 vº, 9: Bradamante, bella y dulce esposa.
Que entre las otras damas se mostraua
Qual entre lilios la purpurea rosa".

Dulce esposa: Adjetivación sinestésica, que sensualiza más los encantos de Bradamante, esposa de Rugero.

Lilios y rosa: Metáforas impuras en forma de

(1248) "El Flegetonte es uno de los ríos de los Infiernos etc." (Pierre Grimal, op. cit., pág. 204).

comparación literaria con el término comparativo "qual". Supone estilización y plenificación de la belleza de Bradamante y sus acompañantes. Lilios: damas. Purpúrea rosa: Bradamante.

I, fol. 1 vº, 13: "Dulce tormento,..."

Se trata de un oxímoron. Hay una antítesis entre los semas del adyacente "dulce" y el núcleo "tormento". Se está refiriendo a la batalla amorosa desencadenada por Cupido en la celebración del triunfo de Rugero sobre Rodamonte.

I, fol. 1 vº, 14: "Amor...
De sus flechas y arco andaua armado".

Hay una cuádruple metáfora, que genera una alegoría amorosa: "flechas", "arco", "andaua", "armado". Hace referencia a todo el montaje de Cupido para hacer su "guerra" de amor(1249) por semejanza a los pertrechos de guerra de los arqueros.

I, fol. 1 vº, 14:

Ya tropieza, ya cae, ya va siguiendo,
(aunque ciego) ya entra mas ayrado".

La repetición del nexo "ya" genera un polisíndeton de matiz anafórico.

---

(1249) "Combate del amor" lo denomina Francisco de Osuna en su Ley de Amor, en el s. XVI. Véase Denis de Rougemont, op. cit., págs. 249-250.

"Ciego": metáfora pura referida al amor.

I, fol. 2 rº, 20:

"El, gracioso, cortes, sabio y honesto:
Cortes, graciosa, honesta y sabia ella".

Aquí encontramos varios recursos asociados:

1.-Elipsis verbal en ambos versos.

2.-Adjetivación y enumeración.

3.-Etopeya, en cuanto descripción de rasgos éticos de la persona.

4.-Quiasmo literarrio: La expresión del segundo verso supone un cruce de los elementos del primero. Primer verso: Pronombre, elipsis verbal y adjetivos. Segundo verso: Adjetivos, elipsis verbal y pronombre.

5.-Antítesis: El, ella.

6.-Identificación adjetival.

I, 2 vº, 26: "Como nave en el mar, que en un momento
La enuiste el Huracan tempestuoso:
Assi era combatida la donzella,
Que se aflige, se duele y se querella."

Aquí encontramos varias metáforas concatenadas, que generan la alegoría de la nave embestida por la tomenta, como términos imaginarios, y la mujer (Marfisa), atacada por la pasión amorosa. Después tenemos una enumeración anafórica con la repetición del "se".

I, fol. 2 vº, 27:
"Do esta tu gran valor? tu animo fuerte?"

I, fol. 2 vº, 30:
"Pero en que me confundo? que ymagino?"

Concatenación de interrogaciones retóricas en ambos casos. Además hay paralelismo sinonímico y anafórico en ambos versos: "tu...?", "tu...?"

"que...?", "que...?"

I, fol. 4 rº, 56:
"Iamas se vido flor tanto temprana
Rendir fruto tan rico y estimado."

Se está refiriendo al rey Radagaso, hijo de Gradaso. Se trata de metáforas agrarias, que generan una alegoría, con una antítesis de ponderación hiperbólica.

I, fol. 6 rº, 100:

"Ay, triste, que me mata ver que veo,
Que ya no puedo auer lo que he podido."

Es un lamento reflexivo de Marfisa, enamorada de Guidón, ante la perspectiva de perderlo si él sale victorioso en la lucha por el escudo de oro de Gociana.

Es una exclamación literaria, con doble poliptoton sobre los verbos "ver" y "poder": "ver", "veo" y "puedo", "he podido". Hay una antítesis en "no puedo" / "he podido".

III, fol. 14 vº, 266:
"El español valiente".

Epíteto literario referido a Bernardo.

III, fol. 14 vº, 269:

"... y buelue con gran saña,
y de nuevo aquel fuerte y duro azero".

Polisíndeton, que sugiere la insistencia en los ataques llevados a cabo por Bernardo en la defensa del señor de Trana. Y los epítetos "fuerte y duro", aplicados a acero (espada). "Azero" es una metonimia.

IV, fol. 20 rº, 386:

"Qual hambriento leon (...)
Sale dexando el sitio ensangrentado,
De tal modo Bernardo hoy haze riza".

Metáfora impura en forma de símil plenificador de la agresividad de Bernardo en la batalla; e hipérbaton en el último verso.

La metáfora y la alegoría aparecen con mucha frecuencia en todo el poema. Además de las metáforas y alegorías, a las que levemente he aludido, merece la pena destacar en el poema el grupo de metáforas eróticas o amorosas y el grupo de cuatro categorías actanciales de gran densidad alegórica.

1.3.3.1.-<u>Las metáforas amorosas</u>.

En el tratamiento literario de lo erótico, A. Alonso hace uso extensa e intensamente de la metáfora y la

alegoría erótica. A veces, encontramos la metáfora pura, en la que sólo se menciona el término imaginario; y en otras ocasiones, se da la metáfora impura, con mención de los dos términos, imaginario y real, en forma de símil comparativo o como imagen literaria, sin término comparativo.

Dice Erodiano cuando le cuenta su caso a Bernardo:

> Fue tal mi lançada tan furiosa,
> Que el pecho me passo de parte a parte,
> Viendo mi alegre huerto sin mi rosa,
> Cuya fragancia a dar vida era parte.
> (...)(1250)

Los versos primero y segundo, por una parte, y el tercero y cuarto, por ótra, son metáforas puras continuadas que se constituyen en elegoría literaria.

> Como naue en el mar, que en un momento
> La enviste el huracan tempestuoso:
> Assi era combatida la donzella,
> Que se aflige, se duele y se querella.(1251)

Aquí tenemos doble metáfora, una impura en forma de símil comparativo. Los términos correlativos "como" y "assi" sirven de nexo comparativo entre los términos imaginarios y los reales:

Nave _____ doncella (Marfisa).

Y otra metáfora pura:

Huracán = amor (término real ausente).

Podemos señalar cuatro núcleos fundamentales

---

(1250) H.H.B., VIII, fol. 38 vº,737.

(1251) H.H.B., I, fol. 2 vº, 26.

alrededor de los cuales se agrupan las metáforas y alegorías eróticas en el poema:

Primer núcleo: El amor entre Marfisa y Guidón.

Segundo núcleo: " " " Aureliana y Orfineo.

Tercer núcelo: " " " Gociana y Bernardo.

Cuarto núcleo: " " " Mafisa y Bernardo.

Encontramos también otros subnúcleos amorosos que surgen de la expresión amorosa de otras parejas, como son:

Erodiano _____Tisbina(1252),

Arminda _____Bernardo(1253),

Dorifebo _____Marfisa(1254).

Y, dentro de estos núcleos y subnúcleos, podemos agrupar las distintas metáforas en varios tipos:

1.-Metáforas mitológico-bélicas.

2.-Metáforas meteorológicas.

3.-De procesos naturales.

4.-Cinegéticas.

5.-De otros tipos.

Pero observamos siempre una cosa predominate: En casi todas las metáforas amorosas, encontramos un factor de agresión identificado con el amor. La agresión del

---

(1252) Cfr. H.H.B., canto VIII.

(1253) Cfr. Canto XXVI.

(1254) Cfr. canto XXVI.

amor conlleva la muerte(1255), la herida, el dolor, el sufrimiento y la perdida de la libertad:

-La saeta del amor atraviesa el pecho de Marfisa y también el de Guidón (I, 18-19).

-El amor es el fuego o la llama que abrasa (I, 21).

-El amor quita libertad porque es el tirano amor (I,28).

-El amor causa dolor: Los ojos de Marfisa son viva fuente (I, 34).

-El amor es perturbación y riesgo: El corazón de Dorifebo es volcán de amor hacia Marfisa (XXVI, 2710).

-El amor es una llaga en el corazón de Orfineo (IX,907).

-El amor duro y violento llega hasta el centro de las entrañas de Bernardo (XI, 1166).

Excepcionalmente encontramos también el amor deseado y agradable, como en los cantos XXV y XXVI, en la plenitud amorosa de Bernardo y Marfisa:

---

(1255) "El amor, según el Arcipreste (de Talavera), ocasiona más muertes que la guerra y es la mayor destrucción de las haciendas de los ricos. Y aún lo peor es que aniquila el propio ser, abrasándolo en una entrega al ser amado que niega todo el orden natural." (José Antonio Maravall, El mundo social de la Celestina, ed. cit. pág. 160).

El Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, en su Corbacho o Reprobación de amor mundano, publicado en el año 1438, dice en el capítulo III: "Cómo por amor se siguen muertes, omezillos e guerras.(...) Onde se levantan muchas trayciones e tractos etelianos, muertes e lysyones, e cosas que esplicar sería muy prolixo." (Corbacho, Barcelona, Ediciones Orbis, S. A., 1983, pág. 22).

(...)
El dulce amor en el se reuerdece
Como la tierna yerba en la cayda
Del agua desseada y que se viste
Del traje en que el biuir suyo consiste.(1256)

Pero esto es la excepción. Este enfoque del amor riesgo, agresión, dolor y muerte se fundamenta en el tratamiento medieval del amor caballeresco.

> "...en la Edad Media el amor y la muerte son una misma realidad, según las teorías amorosas de la época, vista desde ángulos distintos, hasta tal punto que, como nos dice Rougemont, las actividades militares propias de la nobleza, como el torneo, tenían por motivación y finalidad la defensa, el desagravio o la obtención de la dama amada. Y la muerte es consecuencia innegable de la guerra. Por otra parte, al ser la guerra una actividad noble, sus símbolos forman parte de la retórica amorosa de la corte,..."(1257)

En H.H.B., las actividades militares de la nobleza y de los caballeros tenían como motivación el desagravio o la obtención de la dama amada, según la teoría expuesta por Rougemont(1258). El reto y el torneo pueden obedecer a un abanico de motivaciones, sin excluir la de la lucha por la dama, como ocurre en el torneo de Guidón contra los caballeros aspirantes al escudo y a la mano de Gociana; y como le ocurre a Bernardo en la guerra contra

---

(1256) H.H.B., XXV, fol. 132 vº, 2593.

(1257) Elisa Martínez Garrido, "La retórica erótica del Orlando Furioso de Ariosto", Filología Moderna, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Nº 77, 1985, pág. 133.

(1258) Denis Rougemont, El amor y occidente, ed. cit., págs. 247-250.

Polidoro. Perc también es cierto que, en el amor de nuestra obra, queda muchísimo de medievalismo; y amor, muerte, pérdida de libertad y sufrimiento están asociados(1259). E incluso lo moralizante de la Edad Media lo encontramos como lugar común en Agustín Alonso. Y esto, lo moralizante, también se aplica al amor. El amor desordenado, el erotismo, como tendencia de dispersión amorosa, tendrá su castigo.

PRIMER NÚCLEO DE METÁFORAS AMOROSAS

Amor entre Guidón y Marfisa.

El amor en este núcleo es el enemigo que ataca, la tempestad que embiste, el tirano que esclaviza. Guidón está invadido por el amor de Marfisa. Esta, criada en los montes de Carena con leche de leonas (I, 37), no conoció el amor. Es una dama guerrera, que tiene el pecho de hielo frente a las dulzuras amorosas (I,33). Las metáforas hacen referencia al ataque violento que generan

---

(1259) "La muerte juega un papel central: es la derrota del mundo y la victoria de la vida luminosa. Amor y muerte están unidos por la ascesis, como por el instinto están unidos deseo y guerra. Pero ni ese origen religioso ni esa complicidad fisiológica de los instintos de combate y procreación son suficientes para determinar el uso preciso de las expresiones guerreras en la literatura erótica de Occidente. Lo que lo explica todo es la existencia en la Edad Media de una regla común al arte de amar y al arte militar, que se llama la caballería." (Denis de Rougemont, op. cit., pág. 250)

las flechas de Cupido(1260) en el corazon enamorado de Guidón y en el duro hielo del pecho de Marfisa hasta convertirlo en llama de fuego amoroso.

I, 18: Un cuadradillo, templado en los ojos de Guidón, traspasa el corazon de Marfisa.

> Y sacando un quadradillo del aljaua,
> En su secreta yerua inficionado,
> En los ojos hermosos lo templaua,
> Del Seluaje Guidon, moço agraçiado:
> Y al pecho de la dama que burlaua
> De su valor, apunta, ya flechado
> El arco de tal suerte que de claro
> La cruel saeta passa sin reparo.(1261)

I, 19: Otra flecha, templada en la belleza de la dama, inflama de amor el pecho de Guidón.

> Y no contento aun del golpe hecho,
> Qual montero fugaz pone la mira
> En otra parte y contra el tierno pecho
> Del Seluaje Guidon mueve la yra.
> Y sin valer defensa ni pertrecho,
> Le passa el coraçon con otra vira,
> En la beldad templada de la dama,
> Conque de nueuo amor, Amor le inflama.(1262)

I, 21: Amor enciende la llama en el corazón de Guidón.

> Hasta que Amor, con cruda aleuosia,

---

(1260) Denis de Rougemont recuerda lo que dice el maestro de Santa Teresa, Francisco de Osuna, en su Ley de amor. La guerra del amor también tiene su artilleria, su matanza, su conquista. "El amor combate a fuerza de caricias." (Ibid., págs. 249-50)

(1261) H.H.B., I, fol. 2 rº, 18.

(1262) H.H.B., I, fol. 2 rº, 19.

De su mano encender no quiso esta llama:
Qual viento que tal vez viene abiuando
El fuego que se iua ya acabando.(1263)

I, 26: El amor embiste a Marfisa.

"Como naue en el mar...
La enuiste el huracan..."

I, 28: El tirano amor no deja reposar el corazon de Marfisa.

Solias despreciar a quien dezia
Que Amor era traydor, crudo, inhumano:
Y assi mesmo llamar gran couardia
Seguir tras el pendon de aquel tyrano.
Y aun si te acuerdas bien, dixiste un dia,
Que amor no puede entrar en juyzio sano:
Y agora su poder assi te aquexa,
Que un punto reposar aun no te dexa?(1264)

I, 31: La herida del amor es fuego peor que el del infierno.

Mas ay fuerte Guidon si por ventura
de una mesma saeta estas herido:
despreciar tu valor seria locura:
Aunque mayor lo es tener creydo
Que lo aya tal, que iguale à mi hermosura,
Y rinda a un coraçon jamas vencido.
Mas es fuego peor que del infierno,
Pues muera, aunque tal sea, en llanto eterno.(1265)

I, 33: Amor deshace el hielo del pecho de Marfisa.

---

(1263) H.H.B., I, fol. 2 rº, 21.

(1264) H.H.B., I, fol. 2 vº, 28.

(1265) H.H.B., I, fol. 2 vº, 31.

Assi del presumir queda burlada,
Que viene Amor à deshazer el yelo:
Y donde ella despide un pensamiento,
Acude luego alli con otros ciento.(1266)

I, 34: El amor convierte los ojos de Marfisa en viva fuente de lágrimas.

Pues mientras ella assi se duele y quexa,
Haziendo de sus ojos viva fuente...(1267)

I, 40: Guidón se abrasa en la viva llama del amor.

Da bueltas y gemidos por la cama,
Abrasandose todo en biua llama.(1268)

SEGUNDO NÚCLEO DE METÁFORAS AMOROSAS

El amor entre Aureliana y Orfineo.

La gran belleza de Orfineo genera el amor en Aureliana. Orfineo, herido con rayo fulminante, descubre la llaga de su pecho en el canto que llega hasta Aureliana.

Aquí el amor no es tan tirano y belicoso como en el caso de Guidón y Marfisa, pero es "tormento grave",

"triste hado",

"mal que aqueja".

---

(1266) H.H.B., I, fol. 2 vΩ, 33.

(1267) H.H.B., I, fol. 2 vΩ, 34.

(1268) H.H.B., I, fol. 3 rΩ, 40.

"veneno que paraliza".

Inicialmente hay un posicionamiento bélico(1269):

"Hallome flaca el amor y desarmada" (IX, 900).

Pero despues, se da un planteamiento más lírico en el que actuan la música, el canto y la belleza. Hay metáforas cinegéticas y mitológicas para terminar en una tormenta, en la que Amor es rayo fulminante.

IX, 900: Aureliana no tiene defensas ante el ataque amoroso.

> Hallome flaca amor, y desarmada:
> Y assi con crueldad hirio de agudo.(1270)

IX, 903: Los mancebos y donzellas llegan con música divina y armoniosa.

> Hirio el suave son luego mi oydo,
> Que lo traya el ayre cincunstante.(1271)

IX, 904: La belleza de Orfineo rinde el corazón de

---

(1269) "'Dar un estilo al amor', tal es, según J. Huizinga, la aspiración suprema de la sociedad medieval en el orden ético. 'Es una necesidad social, una necesidad tanto más imperiosa cuanto más feroces son las costumbres. Hay que elevar el amor a la altura del rito, la violencia desbordante de la pasión lo exige...' (...) ...esa moral cortés (...) jugó un papel de un ideal creador de bellas apariencias. Triunfó en la literatura. Y consiguió imponerse en la realidad más violenta de la época, la de la guerra. Ejemplo único de un ars amandi, ese que da nacimiento a un ars bellandi." (Denis de Rougemont, op. cit., págs. 250-251).

(1270) H.H.B., IX, fol. 46 vº, 900.

(1271) H.H.B., IX, fol. 47 rº, 903.

Aureliana.

(...)

Un mancebo galan vi que mostraua
De todos los demas tener el mando:
El qual atentamente me miraua
Visto que de sus vozes voy gustando:
Cuya estraña beldad auria podido
Enamorar la madre de Cupido.(1272)

IX, 905: Aureliana cayó en la red de Cupido como ave incauta o "descuidada cierua".

Ay de mi que fuy presa como el aue
Suele ser en la liga, o descuydada
Cierua, sin me valer estar con llaue,
Pues para amor herirme tuuo entrada.
Clauome con su flecha aguda y graue,
En fuego biuo de dolor templada,
De amores de aquel moço, que Orfineo
Llamado era, y Conde de Otonleo.(1273)

IX, 906: El amor es veneno que paraliza(1274).

De sus ojos la luz dado ha de lleno
En la que ya yua ardiendo de los mios:
Tal que beui por ellos el veneno
Conque todos los miembros quedan frios.
(...)(1275)

IX, 907: Orfineo descubre la llaga de su pecho.

---

(1272) H.H.B., IX, fol. 47 rº, 904.

(1273) H.H.B., IX, fol. 47 rº, 905.

(1274) Aquí A. Alonso recoge la tradición romancera española. Es conocido el romance recopilado por Ramón Menéndez Pidal, titulado "Romance del veneno de Moriana" (Flor nueva de Romances Viejos, ed. cit., pág. 126).

(1275) H.H.B., IX, fol 47 rº, 906.

Guiado pues alli el moço hermoso
De amor: y yo no puesta a largo trecho,
Comiença con un canto sonoroso
A descubrir la llaga de su pecho:
(...)(1276)

IX, 910: Amor se constituye para Aureliana en "tormento grave", "triste hado" y "mal que me aquexaua".

No se si porque Amor se condoliesse
De mi tormento graue y triste hado,
(...)
...como el mal que me aquexaua.(1277)

IX, 925: Orfineo es herido por amor como por un rayo fulminante.

Herido qual de un rayo fulminate,
Pensando cada punto en la cadena
Que me podrian poner al mismo instante
Assi previno el mal que la siguiente
Noche por mi ha venido con su gente.(1278)

TERCER NÚCLEO DE METÁFORAS AMOROSAS

El amor entre Gociana y Bernardo.

Este amor es un amor "duro y violento", que llega hasta el centro de sus entrañas. Es un amor apasionado que genera felicidad; pero, al mismo tiempo, estrecha la

---

(1276) H.H.B., IX, fol. 47 rº, 907.

(1277) H.H.B., IX, fol. 47 rº, 910.

(1278) H.H.B., IX, fol. 48 rº, 925.

libertad de ambos amantes haciéndolos "cautiva" y "prisionero" del amor(1279).

> Aun no auia llegado al rico assiento
> Que por vias ya nueuas ya aun estrañas,
> Amor (como lo fue) duro y violento,
> Hasta el centro llego de sus entañas.(1280)

XI, 1167: Un elemento motivador definido del amor de Bernardo es la belleza irrepetible de Gociana, porque Natura, nada más que surgiera de sus manos, rompió el molde para que no hubiera otra igual.

> (...)
>
> Porque el dia que formar quiso natura
> Esta obra a la de Venus semajante,
> Para perficionarla como hizo,
> La estampa en acabandola deshizo.(1281)

---

(1279) Si nos atenemos a la definición que da de amor León Hebreo, en sus Diálogos de amor, nos quedamos con una mera concepción platónica: "FILON. Puesto que quieres que diga qué es el amor, te diré llana y universalmente. Amor, por lo común significa deseo de alguna cosa (Vid. Banquete de Platón, 199 c- 200 e). SOFIA: Es una definición demasiado sencilla. La hubieras podido expresar con mayor brevedad diciendo tan sólo que amor es deseo; ya que, si es deseo, por fuerza ha de serlo de alguna cosa deseada, de igual modo que el amor lo es de alguna cosa amada." (Op. cit., edición de José Mª Reyes Cano, Textos Universitarios, Barcelona, P.P.U., 1986, pág. 375). Sin embargo, Andrés el Capellán da una definición más especifica donde cabe "el padecer", "la prisión", "el cautiverio": "Amor est passio quaedam innata procedens ex visone et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam, aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri." (Andrés el Capellán, op. cit., pág. 54)

(1280) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1166.

(1281) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1167.

XI, 1178: El pecho de Gociana es el mejor palacio del Amor.

(...)
Amor alla do esta en el tercio cielo,
O en las riberas frescas y floridas,
Iamas hallo morada tan gustosa,
Pues mill vezes el mesmo aqui reposa.

Aqui tiene su cetro aqueste ciego,
Aqui el real dominio tan temido:
Aqui el alto y cruel carro de fuego,
Aqui huye si Venus le ha herido:
Aqui toma la leche, aqui el sossiego,
Aqui quien le buscare tiene el nido:
Aqui adobando está el arco y el plomo,
Solazandose entre uno y otro pomo.(1282)

Se da una concatenación de metáforas a través de siete versos con la anáfora "aqui", que enfatiza el pecho de Gociana como lugar de refugio para el amor.

XI, 1166: Amor hace prisionero a Bernardo.

Aunque no auia llegado al rico assiento
Que por vias ya nueuas y aun estrañas,
Amor (como lo fue) duro y violento,
Hasta el centro llego de sus entrañas:
Sin valerle el auido vencimiento,
Ni la gloria inmortal de sus hazañas:
Pues aunque libre, estraño, tan guerrero,
Y vencedor, se vido prisionero.(1283)

XI,1185: Amor hace cambiar a Gociana.

Pero no imagineys que en ygual grado
No llegasse à la Reyna venturosa
Amor dentro en el pecho delicado,
Con saeta dorada amorosa.
Que por mill partes fundamento ha hallado

---

(1282) H.H.B., XI, fol. 60 vº y 61 rº, 1178-1179.

(1283) H.H.B., XI, fol. 60 rº, 1166.

Para lançar su flecha ponçoñosa,
Y herirla de llaga tan esquiva,
Que del nueuo amador la haga cautiua.(1284)

CUARTO NÚCLEO DE METÁFORAS AMOROSAS

Amor entre Marfisa y Bernardo.

El amor entre Marfisa y Bernardo es un amor más fresco y relajado que todos los anteriores. No aparecen nunca las metáforas del amor tirano, del amor veneno, del amor enemigo que esclaviza y hace prisioneros. Es un amor encendido de luces, como la luna cuando sale de las nubes. Es un amor tierno y vital, como el agua caída sobre la tierna hierba que la espera. Es un amor de auroras y de estrellas(1285).

La qual de tal manera le parece
en traje mugeril rico vestida,
Como cuando entre nuues aparece
La Luna que hasta alli estuuo escondida.
El dulce amor en el se reuerdece,
Como la tierna yerua en la cayda
Del agua desseada, y que se viste
Del traje en que el biuir suyo consiste.(1286)

---

(1284) H.H.B., XI, fol. 61 rº, 1185.

(1285) A mí, el amor de Bernardo y Marfisa me recuerda el amor juvenil, fresco y matutino del "Conde niño" y la Albaniña; el amor del "Enamorado y la Muerte" y también el "Amor del caballero de Moriana" del Romancero tradicional. Amores felices y prometedores, tocados por un desenlace trágico, repentino y final, sin que participe necesariamente la voluntad de los protagonistas. (Vid., Ramón Menéndez Pidal, Flor nueva de Ronces Viejos, ed. cit., págs. 62 y 126-128)

(1286) H.H.B., XXV, fol. 130 vº, 2593.

XXV, 2594: El donaire de Marfisa enciende la centella y la luz en el alma de Bernardo.

> Aviendo pues Bernardo contemplado
> Su graue magestad, su grazia bella,
> El donaire supremo y agraciado,
> De do prende en su alma la centella,
> Agora: con semblante algo turbado,
> Buelto (dize) a la inclita donzella
> Podeys segura entrar, pues que se encierra
> En vos quanto mostrar puede la tierra.(1287)

XXVI, 2624: Marfisa es para el amor de Bernardo como una clara aurora o como una celebrada estrella. Cuando se dirige a ella, lo hace con las palabras más suaves y tiernas con que un hombre se dirige a una mujer en todo el poema.

> Tomando por la mano en esta hora
> El cauallero vfano a la donzella,
> Que representa en si una clara Aurora,
> O la tan celebrada Cipria estrella.
> Venid, dize, mi reyna y gran señora,
> A tomar la corona de mas bella
> De quantas en el mundo tienen vida,
> A vos por justo titulo deuida.(1288)

Este amor entre Marfisa y Bernardo es un amor renacentista enriquecedor y plenificador, excepción de los amores de todos los núcleos anteriores.

Aunque breves, son también interesantes algunos subnúcleos amorosos.

---

(1287) H.H.B., XXV, fol. 132 vº, 2594.

(1288) H.H.B., XXVI, fol. 134 vº, 2624.

1.-ERODIANO Y TISBINA

VIII, 737: Tisbina es la rosa que da fragancia a la vida de Erodiano.

> Fue para mi lançada tan furiosa,
> Que el pecho me passo de parte a parte,
> viendo mi alegre huerto sin mi rosa,
> Cuya fragancia à dar vida era parte.(1289)

2.-DORIFEBO Y MARFISA

XV, 2712: El corazón de Dorifebo es un volcán encendido por el amor hacia Marfisa. Pero es el amor pasión esclavizante; y donde se merma la libertad, se esperan malas consecuencias: Su fuego amenaza cruda muerte.

> El corazón de Dorifebo enciende,
> Y no solo lo enciende mas conuierte
> En ceniza, despues que comprehende
> El valor de Marfisa y bella fuerte:
> Que no con tal furor poluora prende
> El fuego que amenaza cruda muerte,
> Con quanta el moço fue de la belleza
> De la dama gentil, y gran belleza.(1290)

3.-ARMINDA Y BERNARDO

XXVI, 2713: El fruto del amor pasion esclavizante, que pomete tanta dulzura, se va a convertir en fruto

---

(1289) H.H.B., VIII, fol. 38 vº, 737.

(1290) H.H.B., XV, fol. 138 vº, 2712.

amargo.

> Y porque en amargor se buelua el fruto
> Que tanto hasta alli les fue gustoso,
> Con animo dañado y disoluto
> Y quanto imginar pudo dañoso,
> Hizo el niño cruel, ciego y astuto,
> Que de Bernardo fuerte y valeroso
> Se enamorasse la donzella Arminda,
> Y que a lo saltear se incline y rinda.(1291)

Con Dorifebo y Arminda va a comenzar el ocaso repentino del brillante amor de Bernardo y Marfisa. El amor medieval de dolor, esclavitud y muerte va a exigir sus victimass. El erotismo sin límite de Arminda y el casi inmusitado intento erótico de Dorifebo por Marfisa traerán consigo la muerte de Dorifebo, las cenizas de la hoguera amorosa de Bernardo y Marfisa y la tragedia y el triste despertar de la casa del anciano caballero de Pésaro.

Tipología de las metáforas amorosas

1.-Mitológico-bélicas

-La saeta del amor traspasa el pecho de Marfisa y de Guidón (I,18-19).

-El amor es saeta que hiere el corazón de Guidón (I,31).

-Me halló flaca el amor y desarmada (IX,900).

-Era tan bello Orfineo que hubiera podido enamorar a la madre de Cupido (IX, 904).

---

(1291) H.H.B., XXVI, fol. 138 vº, 2713.

-Amor clavó en el pecho de Orfineo la flecha aguda y grave (IX, 905).

-Comienza con su canto sonoro a descubrir la llaga de su pecho (IX, 907).

-Amor arduo y violento llegó hasta el centro de sus entrañas (XI, 1166).

-Amor hace cautiva a Gociana (XI, 1185).

-Amor hace prisionero a Bernardo (XI, 1166).

-Marfisa sigue el pendón del amor tirano (I, 28).

2.-Metereológicas

-"Orfineo, herido qual de un rayo fulminante" (IX,925).

-Amor embiste a Marfisa como nave en el mar es embestida por el huracán (I, 26).

-El pecho de Marfisa es puro hielo (I, 33).

-Marfisa, en traje femenino, parece una luna radiante que sale de entre las nubes (XXV, 2593).

-Reverdece el amor como la tierna hierba con la caída del agua deseada (entre Bernardo y Marfisa) (XXV, 2593).

-De la belleza de Marfisa prende la centella del amor en Bernardo (XXV, 2594).

3.-Procesos naturales

-Se enciende en el pecho de Guidón la llama del amor (I,21).

-Los ojos de Marfisa se convierten en viva fuente de lágrimas a causa del tormento del amor (I,34).

-Guidón está abrasado en la viva llama del amor (I,40).

-Aureliana califica su amor como tormento grave, triste hado, mal que le atormenta (IX, 910).

-El corazón de Dorifebo es un volcán de amor hacia Marfisa (XXVI, 2712).

-El niño cruel, ciego y astuto hizo que Arminda se enamorase de Bernardo (XXVI, 2713).

4.-Cinegéticas

-Aureliana se confiesa "presa" del amor, como el ave queda presa en la liga del cazador (IX, 905).

-Aureliana, víctima, como cierva descuidada de la flecha aguda y grave del amor (IX, 905).

5.-De otros tipos

-Erodiano, cuando le quitan a Tisbina, ve apartada de su huerta la rosa que le daba su perfume (VIII, 727).

-Amor no halló morada tan dichosa como el pecho de Gociana (XI, 1178).

-En el pecho de Gociana tiene el ciego amor su cetro, su temido carro de fuego, su nido, su taller para adobar el arco y el plomo(1292) (XI, 1179).

1.3.3.2.-Las alegorias destacadas en el poema.

1º.-La alegoría de la envidia. La envidia, espoleada por las hadas Falerina, Morgana y Alcina, se presenta a Roldán, envenena su corazón y es la causa de la caída del Imperio de Carlomagno (Canto XXVII).

A la vieja el secreto cometido
Finalmente le fue, de la vengança.
La qual auiendo mucho discurrido
Por hasta el regatón clauar la lança,
El modo que mejor se le ha ofrescido,
Y en que coloca toda su esperança,
Es preualerse luego de la ayuda
De la Embidia infernal, odiosa y cruda.

Parescele que es esta solamente
Quien tiene preeminencia a su albedrio
De destruyr l'imperio de Occidente,
Y el catolico y franco señorio.
Y pues comodo hay tan espediente
Para poder mostrar su poderio,
En el conde Roldan con furia estraña

---

(1292) Esta metáfora podría incluirse en el grupo de las metáforas bélicas, puesto que lo de "adobar el arco y el plomo" se refiere a la forma como debe ser tratada la ballesta, arma bélica de la época. Vid. Esther Lacadena, op. cit., pág. 22.

principio quiere dar a la maraña.(1293)

En el canto XXVIII se sigue la alegoria de la envidia, que empieza a actuar.

De fantasticas formas la violenta
Embidia acompañada, en diferente
Figura que la suya se presenta
A don Roldan que duerme quietamente:
Y en terrible vision le representa
La multitud de la christiana gente
Que tras de un carro de oro va siguiendo,
Con nueuo regozijo, y grande estruendo.

Yua encima Bernaldo valeroso,
Debaxo un arco bello, leuantado,
De palma y de laurel por el famoso
Carlos con grande aplauso coronado:
Y de un esquadron brauo y poderoso
Todo el carro hermoso rodeado,
Diziendo en altas vozes, Biua, biua,
El que hizo à Francia libre de cautiua.(1294)

La envidia está obteniendo sus primeros resultados.

Son los eslabones de la cadena de desdichas para Roldán y Carlomagno.

Auiendo ya su albergue el Sol dexado,
Despierta luego el conde congoxoso,
De un dolor penetrante fatigado,
Do le toco aquel frio tan ponçoñoso:
Iuzga por verdadero aquel passado
Sueño, y aunque le fue triste y penoso,
Muchas gracias le da por el auiso,
Y à fortuna tambien que assi lo quiso.(1295)

2º.-La alegoria de la discordia. La discordia irrumpe entre los cristianos (Canto XVI) y los paganos

---

(1293) H.H.B., XXVII, fol. 145 rº, 2839 y 2840.

(1294) H.H.B., XXVIII, fol. 147, 2860-2861.

(1295) H.H.B., XXVIII, fol. 146 vº, 2864.

(Canto XVII).

Cuando Bernardo conquista el yelmo de oro en la fuente de Merlín y rescata a todos los cautivos, entre ellos a Marfisa, Reinaldo y Ricardeto, en estos últimos brota la envida sobre el agradecimiento por el rescate. Y se origina la discordia desencadenada por el odio y por la envidia.

Pues llegado a él con firme intento
De dar gracias, y hazer que en alto buele
Su nombre y del deuido ofrescimiento
Vsar, como hazer siempre se suele:
Y luego les refresca el pensamiento,
Aquel odio cruel que tanto duele,
Y afirma ser el mesmo la memoria,
Vinoles gran embidia de su gloria.(1296)

Y como consecuencia campea entre ellos la Discordia.

Esta la cruel Discordia en medio dellos,
Tal, que aunque la Razon quiera aplacalla,
Ella los lleua a mal por los cabellos,
Y enciende mas el fuego en su batalla(1297).
Y aunque los caualleros que con ellos
Se hallan procurauan estorualla,
A los quales passion no oprime o ciega,
El querer poner paz se les deniega.(1298)

Sofrosina y Frosenia, mensajeras de la buena hada Logistila, logran imponer la paz y la concordia, después

---

(1296) H.H.B., XVI, fol. 83 vº, 1625.

(1297) Digamos con Droulers y Julián Gállego "que la figura alegórica designa, en el lenguaje corriente, la personificación, bajo una forma ordinariamente humana, acompañada de atributos característicos, de una virtud, de un vicio, de una tendencia o inclinación, de un ser abstracto, de un ser colectivo, de un resultado moral." (Julián Gállego, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, ed. cit., pág. 25)

(1298) H.H.B., XVII, fol. 84 vº, 1642.

de hacerles frenar su ira ( XVII, 1654).

(...)
Cesse de vuestras yras el cruel fuego,
Las pretensiones vayan à una banda:
A Carlos socorred, y esto sea luego,
(...)(1299)

Las dulces y suaves palabras de Sofrosina instauran la paz entre ellos, y, juntos, van a París en ayuda de Carlomagno.

Reynaldos y la gran reyna excelente
Oyendo de la dulce Sofrosina
Y de la compañera tan prudente
Quanto hermosa, aquella gran ruyna,
A la paz amigable juntamente
Cada qual viene luego, y determina,
Dandose por amigos del guerrero,
Yrse a ver con el moro ayrado y fiero.(1300)

Algo similar ocurre en el campo moro. Hay discordia entre Agrimarte-Sacripante y Angélica-Medoro.

Deste caso felice sobreuiene
En el moço atreuido y arrogante
Buscar vengança (como la que tiene
De su cruel tirano) del de Anglante.
Pero primero quiere y se preuiene
En destruycion de aquella tan triumphante
Angelica por quien el desconcierto
Vino de que su padre fuesse muerto.(1301)

La intermediación de Sacripante, interesado en la conquista amorosa de Angélica y, por tanto, enemigo de Medoro, hace que se establezca la paz entre ellos y vayan juntos a París en ayuda de Radagaso.

---

(1299) H.H.B., XVII, fol. 85 rº, 1654.

(1300) H.H.B., XVII, fol. 85 rº, 1657.

(1301) H.H.B., XVII, fol. 86 rº, 1671.

Con esto en fin desiste de la empresa,
Dexando en quietud la dama bella.
Del qual efecto, entendereys si pesa
Al que tanto pretende complazella.
Porque despues que oyo la alta promessa,
Torno a abiuar de nueuo la centella.
Pues con aqueste acuerdo se boluieron,
Y las hazes en paz todas pusieron.

La nueua luego fue dentro en la tierra,
Y en toda la comarca diuulgada,
Como la grande y formidable guerra
Con inuiolable paz era acabada.
Ya el Indio negro, y Tartaro destierra
Las armas, el rancor, la aguda espada,
Y trata y se conuersa libremente,
Con gozo general de toda gente.(1302)

Estas dos alegorias de la discordia tienen su final en el exordio del canto XVIII, donde se hace una donostación de la discordia, que es calificada como furia infernal.

Que Pestilencia en tierra, que tormenta
En el ayrado mar, o qual del cielo
Tempestad mas terrible, ni violenta,
Que es la Discordia en este humano velo?
Quanto con la concordia se sustenta,
Esta furia infernal derriba al suelo.
Donde quiera que habita, a donde llega,
destroça, mata, abrasa,ofusca y ciega.(1303)

3º.-Alegoria profética de la bestia abominable y fiera de la herejia protestante. (Canto XVIII)

Ya ha quedado analizado cómo se ataca a la Reforma protestante, a la que se describe alegóricamente como bestia abominable y fiera, con una serie de connotaciones

---

(1302) H.H.B., XVII, fol. 86 vº, 1688-1689.

(1303) H.H.B., XVIII, fol. 89 rº, 1732.

ya vistas(1304). Sofrosina les explica el significado de la alegoria esculpida en la fuente de Merlin.

> Sabed que aquestos bultos assi estraños,
> De labor tan perfecto y tan polido,
> Hechos de aquel saber, que en los engaños
> De la dueña del lago fue vencido,
> Vendran despues de setecientos años
> A nascer en el mundo: y su sentido
> Que agora esta entre todos como muerto,
> Entonces se vera mas descubierto.
>
> Lo primero mirad esta figura,
> De cruda bestia abominable y fiera,
> (...)(1305)

A esta bestia fiera la combatirá y dará muerte el "gran varon alli esculpido", "armado de diamante"(1306), "...Carlo quinto,/ De España Rey, y Emperador Romano."

4º.-Alegoria del jardin de Briandea, que representa la fugacidad de la gloria mundana, y alegoria de las cuatro estaciones.

El sentido lo aclara expresamente el poeta en el exordio del canto XIV.

> Esta gloria mundana, aquesta vida
> Mortal, perecedera, y deleznable,
> De vicios y deleytes bastecida
> En este mar profundo y miserable,
> Que es sino una huerta destruyda,
> Sugeta al tiempo y à fortuna instable,
> Que passa en vn momento, y se fenesce,
> Como el Iardin deshecho nos lo ofresce.(1307)

---

(1304) Véase supra, B.-La Semántica,págs. 428 y ss.

(1305) H.H.B., XVIII, fol. 91 vº, 1785 y 86.

(1306) Cfr. H.H.B., XVIII, fol. 92 rº, 1789-90.

(1307) H.H.B., XIV, fol. 72 rº, 1394.

El bello jardín es descrito en el canto XII y queda destruido en el canto XIII.

> Y desde a breue pieza, se han hallado,
> Y da la escuridad, los dos amantes,
> Delante de un castillo edificado,
> Donde el bello jardin solia ser antes.
> Del qual sin ver señal, quedo assolado,
> Despues que ya las cosas importantes
> Para que estaua hecho se acabaron,
> Quando Bernaldo y reyna en el entraron.(1308)

La alegoría de las cuatro estaciones está esculpida en la portada de la casa del jardín de Briandea.

> Alegre esta la dulce Primauera,
> Que guirnalda de flores traer se via:
> El gracioso Verano tambien era,
> Que de espigas la frente se ceñia:
> Los toscos pies y puestos hazia fuera
> El Otoño mostoso alli tenia:
> Tambien el frio inuierno, cuyo pelo
> Duro y blando le hazia la nieue y yelo.(1309)

Podríamos seguir haciendo muchísimos más análisis de recursos. Valgan como muestra los que he seleccionado y analizado mínimamente. Hay muchísimos más, con gran variedad y riqueza literaria, como se puede deducir de las pequeñas muestras tomadas de los cuatro primeros cantos.

---

(1308) H.H.B., XIV, fol. 71 vº, 1388.

(1309) H.H.B., XII, fol. 63 rº, 1218.

# IV.-C O N C L U S I O N E S

# C O N C L U S I O N E S

Despues de la lectura y estudio de la obra de A. Alonso uno llega a apreciarla como obra absolutamente distinta del estereotipo mencionado por algunos autores, a cuya cabeza figura la condena de Cervantes. Es una obra extensa y metida de lleno dentro de los largos e interminabales poemas épicos renacentistas, distantes de los gustos literarios y de lectura actuales. En un primer contacto, la larga serie de sus 27.848 versos, en sus 3.481 octavas toscanas o reales parecen un objetivo insuperable. Pero, cuando la voluntad persiste y el lector va desentrañando progresivamente el protagonismo de Bernardo, que va generando el nacionalismo hispano y que actúa motivado por la firmeza temática del amor, sometido a una jerarquía muy estudiada, entonces se empieza a gustar del poema. Porque entre la "majestad heroica" narrativa(1310) se descubre mucha "nobleza

---

(1310) "No cabe duda de que la poesía narrativa, a diferencia de la lírica, se hizo muy asequible, y desde luego se leyó extensamente. Tampoco sería exagerado afirmar que esto refleja el prestigio conocido del género entre la gente culta de una época en un momento en que un soneto o una oda ocupaba un lugar modesto en la escala de valores estéticos y el epos representaba, en cambio,

lírica"(1311), y ambas unidas van tejiendo, en el cañamazo del esquema, el lienzo del poema que, por fin, resulta agradable y atractivo. El cáñamo grosero de mucha narración interminable sustenta el lino suave que borda los paisajes literarios con libidos y amorcillos, con fuentes y palacios encantados. En el centro, Bernardo, que lucha y vence y que gana honor y fama. Por hombre, ama a Gociana; por cristiano, va a París y lucha contra los moros y salva a Roldán y a Carlomagno. Por caballero español, derrota a los fanceses, a Carlomagno y a Roldán, y triunfa España en Roncesvalles.

---

la empresa más seria para un poeta, neófito o consagrado." (Frank Pierce, op. cit., pág. 27, nota 5)

(1311) La poesía épica siembra de poemas el periodo renacentista. Sin embargo, algunos poetas, como Herrera y Garcilaso, no cultivan la épica y se sienten más atraídos por la "nobleza lírica" que por la "majestad heroica", porque sus musas les inspiran amores y no guerras. Pero no por eso dejan de mencionar el epos. Así Garcilaso alaude a la poesía heroica al principio de su Canción Quinta, a la Flor de Gnido:

Si de mi baja lira
tanto pudiera el son,...(...)
no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Nido,
el fiero Marte airado
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido;
ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados.
Mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,...

(Garcilaso de la Vega, Obras, Edición, Introducción y Notas de T. Navarro Tomás, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 9ª Edición, 1970, págs. 193-195)

Virgilio y Ariosto navegan por las venas del poema, que también tiene como viajeros a Boiardo, a Ovidio, a Catáneo, a Pescatore, a Brusantino y a la mejor tradición de la caballería y romacero españoles.

Después del estudio realizado, mi criterio se identifica con el de Homero Serís, quien dice que el poema de Agustín Alonso tiene buenos versos y merecen reeditarse(1312).

Además de estos aspectos genéricos que acabo de indicar, después del estudio del poema de A. Alonso y siguiendo los puntos fundamentales del análisis realizado(1313), se pueden obtener otras conclusiones más concretas.

I.-A partir del Análisis Preliminar

1.-Las Hazañas de Bernardo es un poema típico de la poesía épica del Renacimiento, sometido a varias influencias.

1.1.-La influencia clásica de la Ilíada y la Odisea se encuentra en sus versos fusionada en la unidad

---

(1312)Véase Homero Serís, Guía para nuevas investigaciones de literatura española, en Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington, (Wesllesley College, 1952), pág. 550.

(1313) Me estoy refiriendo fundamentalmente al "Análisis preliminar" y al "Estudio de la obra de Agustín Alonso", en sus tres niveles semiológicos de "La Sintáctica, la Semántica y la Retórica o Pragmática".

virgiliana de la Eneida. En su conjunto resulta, como la Eneida, un poema de toques fantásticos con dimensiones de tragedia intercalada. Es como una novela de aventuras, de amor y de guerra, expresada con el ritmo enfático, heroico, melódico y sáfico del endecasílabo, que van cincelando golpe a golpe las octavas del poema.

1.2.-Ariosto, espejo y guia de Alonso, confirma y refuerza la influencia de Virgilio y de Boiardo. Con menos fantasia imaginativa que el Orlando Furioso, las Hazañas de Bernardo reflejan la asimilación del tono irónico, divertido y algo burlón y exagerado de Ariosto. Este aspecto no es precisamente lo que más destaca en los autores españoles que en aquel momento compusieron poemas sobre Bernardo: la hipérbole épica, las alusiones a Turpín de Rana y a Tibaldo Bretón, como argumento de autoridad, le sirven a Alonso para garantizar este tono divertido(1314).

---

(1314) Viene el rey de Ericonia, y trae consigo
Dos terribles Iayanes sus vassallos:
Que de pieles al pecho hazen abrigo,
Y caualgan Girafas por cauallos.
Llamase aqueste rey, Anasarigo,
Mas los Iayanes quedan sin nombrallos,
Pues tampoco Turpin dexo en su historia
Los nombres, sino sola su memoria.
(H.H.B., IV, fol. 19 rº, 353)

En este mismo canto IV, fol. 20 vº, estr. 380, luchan Bernardo y Agamón y rompen sus lanzas, cuyas astillas salen despedidas hasta la órbita de la luna.

Esto se repite en el canto XXXII, fol. 165 rº, 3226, donde luchan Bernardo y Roldán. Sus lanzas rotas arden en trozos que suben hasta el cielo velozmente y allí se

1.3.-Los rasgos de realismo histórico del poema hacen patente la presencia de Lucano en los versos de Alonso. Lo mismo que el potentísimo tema del amor nos recuerda a Ovidio en secuencias tan claras como la de Erodiano y Tisbina, que conlleva el redoble amoroso ovidiano de los desgraciados amores de Píramo y Tisbe.

1.4.-La influencia de Ariosto no se limita al Orlando Furioso, sino que percibe de él la carga alegórica que encontramos en I cinque canti. Esta queda reflejada en el tratamiento alegórico que A. Alonso hace de la discordia en el eje central del poema (cantos XVI y XVII), la alegorización de las estaciones en el jardín de Briandea (canto XII), hasta la alegoría de la envidia, que emponzoña el corazón de Roldán, fermento del desastre de Roncesvalles para Francia y Carlomagno.

La alegoría y la tradición de los bestiarios medievales se fusionarán en las embestidas que Agustín Alonso hace contra el Protestantismo (canto XVIII). Así queda patente la dimensión contrarreformista del poema y de su autor.

---

convierten en estrellas.

> Pero Turpin de Rana, al qual yo lleuo
> Por norte principal, y por mi guia,
> Y à Tibaldo Bretón, si à ello me atreuo,
> Impiden lo que mas dezir podria,...
> (H.H.B., XV, fol. 79 vº, 1549)

Danase Cataneo, Pescatore y Brusantino se perciben el tratamiento que Alonso hace de las figuras de Marfisa y Rugero.

Las novelas de caballería, y especialmente las de tradición española, influyen en el tratamiento de personajes como Ferragut, muerto por Roldán en Los Pirineos; Landolfino, ladrón de caballos; Macías, prototipo de caballero enamorado (canto XXX).

Cierta influencia del poema de Garrido de Villena, el Roncesvalles, puede verse en el tratamiento vejatorio que Alonso inflinge al personaje de Angélica, condenada a eterno dolor y llanto.

1.5.-De entre los modelos de poemas de épica culta del Siglo de Oro, el poema de la Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio se enclava dentro de las "epopeyas novelescas de hazañas medievales caballerescas, penetradas de influencias clásicas"(1315), cuyos rasgos fundamentales son: complicadas aventuras caballerescas de tiempos remotos, episodios de amor romántico, impregnación de elementos clásicos de todo tipo.

2.-En el poema encontramos mucha historia real

---

(1315) Cfr. Gilbert Highet, La tradición clásica, I, ed. cit., págs. 228-233.

referida al s. XVI, en clave de tiempo profético, leyendas heredadas y ficciones literarias inventadas.

2.1.-El tiempo interno del poema corresponde a la época imperial de Carlomagno. El tiempo externo, límite del tiempo profético, se enclava en la época imperial de Carlos V. El punto de partida (Carlomagno, s. VIII) y el tiempo de llegada (Carlos V, s. XVI) cierran el círculo teocrático-imperial-nacionalista, punto común de apertura y cierre en el que los dos extremos se juntan.

2.2.-Este poema pertenece al ciclo bernardico, situado en el momento álgido (año 1585) del periodo del s. XVI, en el que se canta y desarrolla el tema de Bernardo. Este personaje de Bernardo del Carpio es un mito literario multiforme y proteico, nacido al abrigo de otros Bernardos, con núcleos históricos y superposiciones literarias. Alonso recoge la herencia literaria medieval sobre Bernardo del Carpio, a través de las crónicas del s. XIII: la del Tudense (1236), la del Toledano (1243) y la Primera Crónica General (1289); a través del Poema de Fernán González y a través del Romancero, especialmente el romance primitivo "Las cartas y mensajeros / del rey a Bernardo van", tal vez, en su versión más antigua "Con cartas y mensajeros / el rey al Carpio envió".

2.3.-El personaje central del poema, Bernardo del Carpio, está configurado según la versión de la Primera Crónica General, que concilia las diferencias entre el Tudense y el Toledano; pero con un claro predominio de los rasgo emanados del Toledano. Bernardo es hijo del matrimonio secreto entre Jimena, hermana de Alfonso II el Casto y el conde Sancho de Saldaña. En cuanto a la relación de Bernardo con los moros, sigue íntegramente la versión del Toledano de no pactar nunca con ellos, ni aun en la coyuntura de Roncesvalles. El tema épico del enfrentamiento de Bernardo con el rey por la prisión del conde de Saldaña, narrado en la Primera Crónica General, aparece en el poema (canto II) y genera una tensión relacional entre rey y vasallo. Esta desaparece cuando en el canto XXXI se plantea la guerra contra Francia, con el desenlace de Roncesvalles.

II.-A partir del Estudio de la obra de A. Alonso

A.-LA SINTÁCTICA

1.-La estructura narrativa del poema se fundamenta en tres secuencias básicas por las que discurren los elementos épicos de la composición:

a) Las hazañas de armas de Bernardo Caballero.

b) Los conflictos bélicos en los que participa Bernardo.

c) Las visiones bajo encantamiento y profecías literarias.

Estas tres secuencias básicas, con muchas dimensiones de acción en cada una de ellas, se van entrelazando y combinando para avanzar en el tejido de toda la obra. Un objetivo fundamental de este progreso narrativo será el de ir perfilando la figura de Bernardo, que en el poema está sometido a una metamorfosis mítica: desde el caballero desconocido y enigmático del canto II, que vence a Guidón, hasta el Bernardo transparente e invencible en Roncesvalles (canto XXXII), pasando por el caballero que salva a Carlomagno en la batalla de París y que, a ruegos del emperador, se presenta a sí mismo: -Yo me llamo Bernardo, nací en Castilla y sólo busco honor (Canto XXI, fol. 106 rº, 2073). En el canto XXIX, cuando el rey Artús le pregunta "¿Quién eres?", le responderá ya: "Soy Bernardo en nombre y fama conoscido." (Estr. 2950).

1.1.-La acción armada de Bernardo es siempre contra caballeros, contra delincuentes, en batallas colectivas, contra gigantes, monstruos y encantamientos. En todas ellas sale vencedor, excepto en las luchas contra caballeros, en las que a veces no hay desenlace, sino suspensión. El proceso evolutivo de Bernardo como caballero exige unas etapas y una progresión hasta llegar

a la cima de héroe consagrado.

1.2.-Los tres conflictos bélicos en los que participa Bernardo son etapas épicas en las que queda consagrado y exaltado en lo más alto del amor, de la religión y de la nación: la guerra entre Polidoro y Gociana se reconvierte en el amor entre Bernardo y Gociana; la guerra entre Radagaso y Carlomagno se transforma en la guerra religiosa del Islam contra el Cristianismo, con el que se identifica Bernardo; la guerra de Roncesvalles equivale a la lucha entre Roldán y Bernardo, símbolos de Francia y España, con el triunfo final de Bernardo y de España.

1.3.-Las visiones bajo encantamiento culminan en la Cueva de Hércules del Alcázar de Segovia, donde Bernardo se encuentra con el mundo inferior de los muertos, el palacio de la Fama y el pozo del Olvido Airón. Queda consagrado por la Fama como el primero de los Nueve de la Fama y, victorioso sobre el mundo inferior de la muerte, puede regresar, como Ulises, a su patria, al Carpio y a Salamanca, donde se encuentra la sede monárquica de Alfonso el Casto.

2.-En la secuenciación del poema encontramos una estructura predominante de ritmos ternarios, módulos

ternarios o ternos gnómicos, como los denominan otros autores.

Estos módulos ternarios se encuentran como estructura dialéctica de tesis, antítesis y síntesis; o como secuencias de estructura simétrica con dos hemisferios opuestos y un eje de simetría. El ritmo ternario se repite erigiéndose en metaestructura ternaria de cada uno de los hemisferios de la estructura simétrica. En los 32 cantos del poema encontramos un primer hemisferio: Los 15 primeros cantos; un ecuador: dos cantos; un segundo hemisferio: 15 últimos cantos. En cada uno de los dos hemisferios subyace una estructura ternaria simétrica de ritmo 7 - 1 - 7: 7 cantos el primer subhemisferio, un canto de ecuador de transición, y 7 cantos el segundo subhemisferio.

3.-En este poema el amor es un elemento central y axial con una jerarquía de progreso hasta la cumbre del nacionalismo:

-Amor a la dama.

-Amor a la religión.

-Amor a la nación.

El amor a la religión está por encima del amor a la dama; por eso Bernardo abandona a Gociana en Islandia y se encamina a París en apoyo de Carlomagno contra el Islam. Y el amor a la nación está por encima del amor a

la religión; por eso Bernardo se identifica con los españoles en Roncesvalles y lucha contra los franceses de Carlomagno, a los que antes había apoyado como cristianos. Esta es la jeraquización amorosa inexorable en el poema de Alonso, cuya cúspide la ocupa el amor a la nación o nacionalismo caballeresco. Para mí, radica aquí la raíz y clave nacionalista del poema. Por eso, además de poderlo definir como un poema de aventuras, de amor y de guerra, se puede definir, en su esencia, como un poema nacionalista. Las intercalaciones trágicas se encuentran a lo largo de la obra, como en el modelo virgiliano de la Eneida: desde la tragedia de la infidelidad a Helífero por Sylvana y Rusticán, con la tragedia de fidelidad amorosa de Tisbina a Erodiano frente a Barradante y Fronteforte, hasta la tragedia paternofilial de Ugero y Dudón, en Roncesvalles, pasamos por la muerte de Conrado, Gotilda y Orfineo; y llegamos a la muerte señaladamente trágica, en Pésaro, de Dorifebo por los celos de Marfisa.

En el amor a la dama protagonizado por Bernardo encontramos el amor abierto, el amor cerrado y el amor sublimado:

-El amor abierto es el de Bernardo por Gociana, a la que conquista con su valor y con su esfuerzo. Después la abandona en Islandia. Y por último, en la estructura abierta de la obra, se vislumbra el retorno final de Bernardo con Gociana, como Ulises con Penélope, después

de haber vencido y salvado todos los obstáculos, hasta el del mundo inferior de los muertos, en la Cueva de Hércules de Segovia.

-El amor cerrado es el amor de Bernardo con Marfisa, cuya primera relación emana del odio de Marfisa hacia Bernardo por haber derrotado a Guidón. Transformado el odio en pasión amorosa, viven el amor intensamente, y se cierra su círculo amoroso en el mismo punto de partida: el odio final de Marfisa hacia Bernardo provocado por los celos de ésta.

-El amor sublimado es el posible y nunca realizado amor de Bernardo con Aureliana. Nace el amor entrega de Aureliana hacia el caballero Bernardo, que le ha salvado la vida liberándola de Antigón. Pero hay imperativos categóricos que impiden su desarrollo. El amor eros de Aureliana con Bernardo se sublima en el ágape de la vocación religiosa de Aureliana.

El tratamiento amoroso de A. Alonso en su poema encierra una fuerte jerarquización y la más amplia gama de matices, que van desde el amor rústico y selvático de Rusticán y Silvana hasta el ágape de Aureliana.

## B.-LA SEMÁNTICA

En cuanto a los contenidos fundamentales del poema

podemos establecer las siguientes conclusiones:

1.-Al analizar la sintáctica de las secuencias amorosas del poema hemos dicho que la cúspide superior amorosa le corresponde al amor a la nación o nacionalismo épico. Trasladado esto a la clave semántica, repetimos: Aquí radica la clave nacionalista del poema. Por eso, en su esencia, lo podemos definir como un poema nacionalista, que sigue el canon de Ferrara, uno de cuyos objetivos es la glorificación de la estirpe y de la nación.

-El nacionalismo de Alonso aparece en la primera estrofa, está patente en la última y se desarrolla ampliamente a lo largo de todo el poema. La exaltación de Bernardo del Carpio o de Carlos V o de Felipe II tiene un objetivo idéntico: la exaltación nacionalista española. El poema es un constante encumbramiento, por encima de todo, de Bernardo del Carpio como héroe hispano, frente a los caballeros franceses y a los sarracenos. Se exalta el nacionalismo español frente a los franceses, como nación, y frente a los sarracenos como religión.

Asociado al nacionalismo, en el ámbito histórico-religioso, aparece claro el matiz contrarreformista del poema en las impugnaciones que se hacen al monstruo de la Reforma Protestante.

1.1.-El foco del nacionalismo programdor de toda la

obra lo encontramos ya en la dedicatoria del libro "Al muy Illustre señor Don Diego Fernando de Alarcon, señor de la villa de Valera de Suso, y del consejo de su Magestad", y en el prólogo "Al benigno lector. S.P.D.".

En la dedicatoria, Alonso manifiesta el miedo y la responsabilidad que caen sobre él para cantar los triunfos olvidados de Bernardo del Carpio, "honra y prez de las Españas". El nacionalismo está tan focalizado que el mismo protagonista se convierte en "honra y prez de las Españas".

En el prólogo al lector, se lamenta Alonso de que no haya habido escritores que hayan cantado la gloria de los héroes españoles, que lamentablemente yacen en el olvido. Reivindica para España y para Bernardo del Carpio lo que antes ya había hecho Francia con sus Roldanes y Reinaldos.

1.1.1.-Las dos primeras estrofas programáticas del poema dejan claro un objetivo prioritario: cantar la fama y las hazañas de Bernardo del Carpio, defensor de España contra franceses y moros. Pero sin despreciar ni a Carlomagno ni a sus Paladines, a los que califica de "esforzados"; y a sus hechos, "de grande estima". Es un nacionalismo de exaltación española sin desprecio hacia los demás. No hay razón para la acusación de chauvinismo que M. Chevalier hace a A. Alonso cuando éste excluye de

los Nueve de la Fama a los franceses Carlomagno y Godofredo de Bouillon. En Alonso hay gran respeto por los caballeros moros esforzados como Gradaso, Radagaso, Goliambrot, el virtuoso rey de Protenia,... y mucha veneración por Carlomagno. Si nuestro autor lo elimina de los Nueve de la Fama, es por coherencia histórica y por no someterlo a una derrota infamante en el enfrentamiento ineludible con Bernardo(1316). Este salva a Carlomagno de la muerte en Paris, y Alonso no quiere enfrentarlos en la Cueva de Hércules, en Segovia, para evitar una derrota más a Carlomagno. Es suficiente con la derrota histórica de Roncesvalles. Y aquí, cuando Bernardo termina con la vida del francés Roldán, lo sigue intitulando Alonso como "aquel tan celebrado y bravo Orlando"(1317).

1.1.2.-En el poema existe un ritmo progresivo de exposición nacionalista en tres fases fundamentales:

a) Se empieza con la presentación de Bernardo.

---

(1316) Otra posible razón, según mi criterio, expuesto en el desarrollo del estudio del poema (Cfr. A.-La Semántica, apartado 1.1.3.3) es que A. Alonso localiza a Benardo en la Cueva de Hércules, identificándola con el mundo inferior, de los muertos, por el que necesariamente ha de pasar el héroe épico antes de que vuelva vencedor a su patria. Ni Carlomagno ni Godofredo de Bouillón pueden aparecer allí porque no pertenecen al mundo de los muertos. En este caso se trata del regreso de Bernardo a Salamanca, donde el poema sitúa la corte del rey Alfonso II el Casto, aunque no se corresponda con la realidad histórica.

(1317) H.H.B., Estrofa final del poema, XXXII, fol. 177 vº, 3481, 4º v.

b) Se sigue con las dinastías monárquicas españolas y la visión profética y encomiástica de la geografía e historia de España.

c) Se termina con el elogio al todo de los españoles en la victoria de Roncesvalles.

Ad a) A medida que se va configurando la personalidad del héroe Bernardo, van desapareciendo los epítetos genéricos y se va definiendo con epítetos específicamente nacionalistas: "El valiente Hispano", "El español", "Fuerte león de España", etc. El nacionalismo es un elemento definitorio de Bernardo del Carpio.

Ad b) En las visiones hitóricas y proféticas de las dinastías españolas, se ve claramente la exaltación nacionalista y, asociados a ella, ciertos rasgos de intención genealogista de la Casa de Austria. Así, en la visión de la cueva encantada de Briandea, hay un intento de genealogía exhaustiva de la casa de Austria, desde la primera pareja bíblica, Adán y Eva, hasta Carlos I y Felipe II.

Ad c) La estrofa final del poema elogia a Bernardo, victorioso sobre Roldán; pero, antes, el rey Alfonso el Casto se siente victorioso con todo su pueblo y libres ambos de las pretensiones francesas.

2.-El simbolismo es cultivado por Agustín Alonso en sintonía con los signos de la época del Siglo de Oro:

Simbolismo social, simbolismo de los colores, la naturaleza, el numero,...

2.1.-En el poema lo caballeresco tiene una carga simbólica social. La ambición personal y el amor a la gloria, como manifestaciones de un elevado sentimiento de honor, son ideales caballerescos heredados por el Renacimiento e identificados con los objetivos de Bernardo en el poema. Y estos objetivos de Bernardo no están asociados con la innoble soberbia, sino que los ideales caballerescos los conseguirá respetando unas leyes:

-Ganar honor y fama sin ser esclavo de nada, ni siquiera del amor.

-Ganar fama andando libre el mundo y nuevas tierras, en aventuras grandes o entre guerras.

-Ganar honor siguiendo siempre el criterio de la razón.

2.2.-El tratamiento de la naturaleza en el poema no es un tratamiento estereotipado y homologado con la naturaleza idealizada y bucólica del Renacimiento. No es sólo mero marco de la acción amorosa, escenario para el amor o huella de la mano creadora de Divinidad que, como a los místicos, nos conduce a la transcendencia de Dios. También este tratamiento aparece en el poema con

reiterados locus amoenus; pero la naturaleza en A. Alonso es algo mucho más real. La naturaleza amiga, a veces, se convierte en enemiga, que no potencia el bucolismo ni nos mantiene en la utopia del idealismo. Al contrario, nos obliga a asentar con más fuerza nuestros pies en la tierra ruda y agreste, y a agarrarnos, como Marfisa (Canto V), a las toscas ramas del haya derribada por el viento, para no caer mas abajo, en el socavón del bosque, arrastrada por el caballo. Otras veces la naturaleza es tempestad marina o noche oscura, que alivia la batalla o hace que el guerrero se pierda en el bosque.

La naturaleza en el poema tiene un tratamiento integral.

2.3.-En las Hazañas de Bernardo adquiere un significado especial el simbolismo numérico. En la lectura del poema se percibe un determinado ritmo numérico o módulo numérico (como los módulos ternarios estructurales) o simplemente la repetición sistemática de una base numérica asociada a una persona, a un grupo o a una realidad:

-Con Bernardo del Carpio se asocia constantemente el número tres, no como aspecto meramente cuantitativo, sino cualitativo. Sin embargo, con Roldán se asocia más el número cuatro.

-Con el grupo cristiano, en París, se asocia el

número tres o el seis, que es tres más tres; frente al grupo pagano, con el que se asocia frecuentemente el número cuatro o el numero ocho, que es cuatro más cuatro.

Los números simbólicos más importantes que aparecen en el texto son el numero tres, con sus múltiplos el seis y el doce; el número cuatro, con su múltiplo el ocho, y también el número siete.

El número tres y sus múltiplos tienen un marcado carácter de positividad e identificación con el triunfo.

El cuatro y el ocho tienen un carácter de negatividad y están identificados siempre con los antiprotagonistas o situaciones condenadas al fracaso o marcadas por la falsedad y el engaño.

El número siete en el poema tiene connotación positiva, aunque en el lamentable encantamiento de Melisa resulta difícil ver la positividad de los siete arcos.

3.-Aparecen los tópicos del amor, la naturaleza y la belleza, como característicos de un poema renacentista; pero llama poderosamente la atención la machacona presencia de los tópicos medievales: lo didáctico-moralizante, la muerte y la fortuna.

Agustín Alonso se nos presenta como un moralizador reiterativo y constante.

-Lo didáctico-moralizante aparece, sobre todo, en los exordios de los cantos, en forma de enunciados

doctrinales categóricos en boca del narrador; y, a veces, también en determinados puntos del desarrollo de los cantos. Los principios moralizantes de los exordios, aunque van al principio del canto, aluden frecuentemente al desarrollo del canto inmediatamente anterior y nos recuerdan a las moralejas de las fábulas y a los dísticos de D. Juan Manuel en el Conde Lucanor.

-La muerte y la fortuna aparecen abrumadoramente presentes en toda la composición: el poema se abre con la muerte de Rodamonte por Rugero; y se cierra con la muerte de Roldán por Bernardo. El desarrolo de todo el libro está marcado por la trayectoria de dos guerras y abundantes retos y lances caballerescos, rubricado todo ello frecuentemente con la muerte. La fortuna es invocada en cualquier situación, ya sea como fortuna medieval inexorable, ya sea como fortuna, concepto más universal y moderno contra la que se puede luchar para llegar a buen puerto. La buena y la mala fortuna andan sueltas por las octavas de A. Alonso.

3.2.-El juicio prudente, la prudencia como virtud, la precaución para evitar la injusticia, se aprecia como algo elogiable a lo largo de todo el poema. Es una dimensión más del Agustín Alonso moralista que estima la prudencia con carácter universal lo mismo en moros que en cristianos, en españoles que en franceses, en personajes

históricos que en personajes literarios. Alonso, autor omnisciente, marca con el signo positivo la decisión prudente. Lamenta el impulso imprudente, ya proceda del carácter del personaje, de la inexperiencia o de la equivocación crasa, antes de que el fracaso y el desatino se hagan patentes. Según el modo de pensar y el criterio de juicio que tiene cada personaje, Alonso profetiza el desenlace que le espera:

-El rey de Protenia es prudente y su juicio es siempre acertado. Lo mismo ocurre con el juicio acertado de Carlomagno en la guerra contra los moros, y con el de Alfonso el Casto en Roncesvales.

-Goliambrot, iracundo y sediento de venganza, a pesar de su gran valor y preparación como guerrero, fracasará con la derrota y la muerte. Lo mismo les ocurre a Radagaso y a Roldán, amantes de la guerra sin atender a otras razones.

3.3.-El concepto de pueblo que se deduce del análisis de la obra obedece a un criterio dialéctico:

El pueblo es noble y justiciero.

El pueblo es vil e ignorante.

Esta oposición desaperece cuando se refiere al pueblo español, honrado y valiente en todos los estamentos. Es la contradicción, el sí y el no pitagórico que enriquece y confluye en la connotación literaria.

3.4.-El sentido festivo de las celebraciones de victoria es un tema periférico al poema, pero fusionado con los aspectos fundamentales del mismo. El poema se abre con una "proposición" que ocupa dos estrofas. Siguen después siete estrofas que hablan de la victoria de Rugero sobre Rodamonte, e inmediatamente hay una catarata de 32 octavas en las que sólo se habla y comenta la fiesta que origina la victoria sobre el moro. Se festejan los triunfos de Carlomagno, las victorias sobre giganates y jayanes, y termina el poema con una alusión muy sintética al gozo por la victoria de Roncesvalles. Dada la estructura abierta de la obra, siguiendo el canon de Ferrara, promete fiesta desbordante en la continuidad implícita del poema. Es el sentido de la diversión y de la fiesta, tan arraigado en la última Edad Media que se prolonga en el s. XVI. Es una dimensión semántica del sistema semiológico, fusionada con resonancias pragmáticas de relación signo-sociedad.

C.-LA PRAGMÁTICA

1.-En todo el poema se aprecia un humanismo antropocéntrico renacentista (recuérdese el protagonismo omnímodo de Bernardo), pero impregnado y fundamentado en un teocentrismo medieval. La posible oposición entre

teocentrismo y antropocentrismo la resuelve Alonso con la mitificación de Bernardo, que todo lo protagoniza, sí, pero "Era teniendo en Dios firme esperanza" (Canto X, estr. 1066).

1.1.-La religiosidad o vinculación con la divinidad es una constante en toda la obra, sobre todo en los momentos claves. Y esta religiosidad no es un rasgo solamente cristiano, sino que se encuentra igualmente acendrado en el campo pagano. Es más, se mencionan antes los dioses paganos (canto I) que el Dios cristiano (canto II). Pero hay una diferencia en la mención: a veces, los paganos mencionan a sus dioses de forma blasfema, cosa que nunca ocurre en el campo cristiano. Aquí la mención a la divinidad está siempre asociada con aspectos de positividad religiosa.

-En la batalla de París subyace un juicio de valor sobre la eficacia de la ayuda divina a cristianos y sarracenos. Los paganos son muchos más, tienen muchas bajas y pierden la batalla. Los cristianos son muchos menos, sufren menos bajas y ganan la batalla. Se trata de una guerra religiosa y subyace un mensaje subliminal de la supremacía del Dios cristiano, a quien Carlomagno acude en petición de ayuda.

-Sólo una vez se menciona la devoción a la Virgen María, en forma de jaculatoria mariana, e inmediatamente

se reconvierte y retorna al culto teocéntrico y no se vuelve a mencionar a la Virgen. Parece ejercer influencia la doctrina teológica erasmiana que defiende un teocentrismo fundamental y sólo acepta la oración dirigida a la Virgen y a los Santos como mal menor. O tal vez se aluda a la devoción a la Virgen como rasgo contrarreformista tridentino, que exalta a la Madre de Dios como Corredentora.

-Junto a los aspectos religiosos que aparecen en la obra, encontramos otro aspecto mucho más constante y presente en los versos: la mitología de herencia clásica grecolatina, que impregna el discurso del poema. Es difícil encontrar varias estrofas seguidas sin que contengan alusiones, metáforas o perífrasis mitológicas. Más frecuente es encontrar en una sola estrofa varias alusiones mitológicas.

1.2.-Los rasgos lingüísticos del poema corresponden al castellano en una fase del s. XVI en la que era más seguro que el de la Edad Media, pero no estaba fijado, sino que se encontraba en dinámica evolutiva. Esto hace que encontremos aún en los versos fonemas medievales en convivencia con fonemas ya modernizados. Coexisten en él los sistemas fonológicos medieval y moderno. De igual forma, encontramos grafías de fonemas no específicamente medievales que no se corresponden con la ortografía

actual.

1.3.-A lo largo de la composición sólo encontramos el verso endecasílabo como estructura versal constante de la octava real. Los cuatro tipos más generalizados de endecasílabos del poema son el enfático, el heroico, el melódico y el sáfico. De estos cuatro endecasílabos los más frecuentes son los sáficos, de ritmo sereno y reposado; los menos frecuentes son los enfáticos, incisivos y agresivos, que aparecen sobre todo en el primer verso de algunas estrofas, como impulso vehemente inicial para que después fluya la octava con la serenidad del sáfico, la densidad épica del heroico y la armonía del melódico.

-La estructura estrófica constante del poema es la octava real, de rima alterna en los seis primeros versos, con terminación en pareado.

La octava real es la estrofa que utilizaban todos los autores de épica culta renacentista española, siguiendo el Canon de Ferrara, y fundamentados en los valores líricos, amorosos y narrativos que encierra su estructura.

Las octavas de Agustín Alonso, generalmente, están divididas en dos partes sintácticas, integradas cada una de ellas por los cuatro primeros y los cuatro últimos versos respectivamente.

La octava más frecuente es aquella en la que el cuarto verso termina una unidad de comunicación completa. Ortográficamente aparece un punto u otro signo ortográfico equivalente, como es el cierre de interrogación o de dos puntos, de profusa utilización en el Renacimiento. Igualmente ocurre con el octavo verso.

Por tanto, las octavas más generalizadas de A. Alonso constan de dos partes sintácticas:

Primera, los cuatro primeros versos.

Segunda, los cuatro ultimos.

1.4.-Una composición de la extensión del poema de Alonso encierra recursos estilísticos de todo tipo. En un análisis estadístico tendrían especial incidencia las alusiones mitológicas y los tropos literarios. Y dos grupos de recursos literarios de especial densidad son: las metáforas amorosas y las alegorías destacadas de la envidia, la discordia, la bestia abominable de la herejía protestante, la fugacidad de la gloria mundana y la alegoría de las cuatro estaciones del jardín de Briandea.

Es lamentable que la escasez de datos sobre A. Alonso y las graves dificultades que el investigador encuentra para tratar de recabarlos hayan retraído a los estudiosos de estos temas orientándolos hacia parcelas de investigación más cómodas. A ello se debe, en buena

parte, la ausencia de estudios de cierta amplitud sobre este autor y ótros del Siglo de Oro que merecen mejor fortuna. Mucho me satisfaría que, con este trabajo, haya conseguido arrojar un rayo de luz sobre una obra relevante de nuestra épica heroica del Siglo de Oro.

# V.-A N E X O

## RESÚMENES ARGUMENTALES DE LOS 32 CANTOS DEL POEMA

CANTO PRIMERO.- 112 octavas. 896 versos.

El poeta canta el alto renombre y las hazañas de Bernardo del Carpio. Se prosiguen las historias de Ariosto, después de la muerte de Rodamonte. Se celebra la victoria de Rugero. Marfisa y Guidón quedan enamorados.

Radagaso quiere vengarse de Roldán, asesino de su padre, el rey Gradaso. Lo acompañan los reyes de Levante y se le unirá en España el Rey Marsilio para arrasar Francia y aniquilar la religion cristiana. Todos se preparan para la guerra.

Aparece ante Carlomagno Ulania, embajadora de la reina de Islandia, con su escudo de oro. Dice a Carlomagno que la reina lo nombra juez para que entregue el escudo de oro a quien lo defienda durante tres dias y venza a todos los que luchen por él. Con ese caballero se casará.

Carlomagno lo entrega a Guidón en premio a su servicio y a los de su familia; y nombra jueces a Maimo, Salomón y al rey Sobrino, los cuales preparan el palenque.

Guidón quiere la recompensa, aunque esto ofenda a Marfisa en la que brotan los celos.

Reinaldo presta su caballo Bayardo a su hermano Guidón, el cual espera contrincantes hasta el mediodía, momento en el que llegan tres apuestos caballeros con sus caballos, con sus pajes y con aspecto de alta nobleza.

CANTO SEGUNDO.- 125 octavas. 1.000 versos.

El poeta invoca al vengativo amor que doblega a Marfisa.

Guidón mata al rey de Noruega, al rey de Gocia, Nicanor, y hiere gravemente a Polidoro de Suevia. También vence a guerreros ingleses, franceses, alemanes y de otras naciones.

El último día, a la caída de la tarde, llega un alto y bravo caballero que pone en apuros a Guidón. Este mata al caballo de su adversario y siguen la lucha los dos a pie. Guidón es herido en la cabeza y queda derrotado. El vencedor le perdona la vida a Guidón, y, sin esperar, se va montado en Bayardo.

Salen en su persecución Reinaldo y Marfisa.

Los jueces devuelven el escudo a Ulania.

Melisa explica a Carlomagno que el vencedor es Bernardo del Carpio, sobrino de Alfonso el Casto e hijo de su hermana Jimena y del conde de Saldaña, casados ocultamente y separados de su hijo desde su nacimiento. Cuando Bernardo descubrió la verdad, se enemistó con su tío Alfonso y se retiró al palacio del Carpio.

Tres hadas engañosas, embrujan a Melisa y la dejan penando en el fuego, con el pecho traspasado por la espada de Rugero. Todos están paralizados. En un cartel se lee: "Venganza de Falerina, Morgana y Alcina. Podrá

salvar a Melisa y recuperar la espada un caballero fuerte y valeroso." Desaparecen las embrujadoras.

Carlomagno vuelve en sí y encuentra en sus manos una carta, firmada por Falerina, Morgana y Alcina.

Rugero está desconsolado. Leen el cartel y todos quieren salvar a Melisa. Al día siguiente lo intentarán Rugero y Roldán porque ahora anochece.

Carlomagno regresa sin dar crédito a los agüeros.

CANTO TERCERO.-102 octavas. 816 versos.

Amanece. Rugero y Roldán van a salvar a Melisa, pero ambos fracasan en su intento.

Bernardo, al día siguiente, vio venir deprisa a una dama, que va a salvar de la muerte a su marido. Una mujer lo lleva engañado ante Argiano. Bernardo le ofrece ayuda. Salvan al marido y se alojan en un castillo conocido.

Cuando Roldán fracasa ante Melisa, una dama le pide ayuda y Roldán la sigue. Astolfo, Grifón, Oliveros y otros también fracasan en el encantamiento de Melisa. Todos vuelven a sus destinos.

Bernardo parte del castillo y encuentra a un caballero con una dama. Son Marfisa y la engañadora. Marfisa reta a Bernardo y dan comienzo a la lucha. Entonces un grupo de Argiano ataca a Bernardo. Marfisa no se aprovecha y combate contra los agresores. Uno de los agresores corta las riendas de Marfisa y el caballo huye sin freno. Solo Bernardo, los dispersa y pregunta por el nombre del caballero. Lo espera, anochece y se retira a descansar.

Reinaldo ve la carnicería de los de Argiano y alguien le dice que fue el caballero del águila . Encuentra a Roldán y le cuenta lo ocurrido. Roldán lo lamenta y busca a Bernardo camino de Alemania.

CANTO CUARTO.- 81 octavas. 648 versos.

El poeta ofrece su canto a la reina de las musas. Ve el campo alborotado de trompas y tambores. Radagaso con veintitrés reyes moros y doscientos mil hombres navegan hacia España.

Bernardo encuentra a Helífero malherido y le cuenta que fue su mujer, Sylvana, quien lo hirió y se fugó con Rustican, primo de Agamón. Lo salvaron unos pastores. Bernardo localiza a Rustican y al conde de Agamon y quiere castigarlos. Rustican salió al campo para castigar la osadía de Bernardo. Este lo hiere y queda inmovil en el suelo. Agamón y sus hombres atacan a Bernardo. Rustican vuelve en si, salta sobre el caballo y derriba a Bernardo en un primer ataque. Este reacciona y hiere gravemente a Rustican en la frente. Rustican corre contra Sylvana y le dice: "No volverás a causar más muertes." La decapita y el cae muerto.

Bernardo mata al conde de Agamón. Da gracias a Dios, toma posesión del castillo y libera a los cautivos,entre ellos Prasildo e Iroldo. Manda recado a Helífero porque le corresponde parte del botín. Se queda un tiempo a recuperarse de sus heridas, algunas de ellas graves, pero ninguna mortal. Necesita descansar.

CANTO QUINTO.- 92 octavas. 736 versos.

Nadie espere recompensa de hacer el mal, sino castigo de Dios. Este es el caso de Marfisa, que peleó contra Bernardo. Su caballo cayo en un gran foso y ella se salvó gracias a las ramas de una haya. Intenta volver a donde está Bernardo, pero se pierde.

Helifero da las gracias a Bernardo y este se va.

Bernardo encuentra a Reinaldo, que lo reta para arrebatarle el caballo Bayardo y vengar a su hermano Guidón. Pelean y Reinaldo le pregunta quien es. "Sólo te dire que naci en España y he venido al extranjero a ganar gloria y fama", -responde Bernardo. Reanudan la lucha con más violencia y aparecen diez bandidos que roban los dos caballos. El escudero de Reinaldo salva a Rabicano, pero Fileno no logra salvar a Bayardo. Detienen la lucha para volver después de que recuperen el caballo, pero Fileno y Bernardo se pierden.

Los ladrones de Bayardo ven que se acerca un caballero. Es Marfisa. El que monta a Bayardo la provoca. Ella lo derriba y le quita el caballo. Reconoce a Bayardo y obliga a uno de ellos a que le cuente lo ocurrido. Marfisa marcha en busca de Bernardo.

Mientras, Bernardo ve a seis caballeros que maltratan a una dama. Es Ulania, a quien le han robado el escudo de oro. Bernardo lo rescata y se lo da a Ulania. Ella lo acepta.

CANTO SEXTO.- 109 octavas. 872 versos.

El hispano Bernardo conduce siempre la empresa a la cumbre.

Así gano Bernardo por segunda vez aquel escudo. La dama le ruega que lo acepte. Le dice que lo trajo de Islandia y que no lo cogió porque él desconocia su valor. Fue fraguado por encantamiento en fuego infernal. Bernardo lo coge y entrega el suyo a la dama. Y así queda obligado a ir a Islandia. Se detienen en una fuente y Ulania le cuenta a Bernardo la historia del escudo:

> Fue fabricado por una Sibila en tiempos de Silvestre y Constantino. Esculpió en doce escudos lo que iba a suceder en mil docientos años. En la destrucción de Roma fueron arrojados estos escudos al Tíber y sólo se salvó éste, el numero doce. En él se ve la conquista de Constantinopla por los turcos y la muerte de Justiniano; y también las sucesiones del impero con Maximiliano y su hijo Felipe de Austria, que se casará con la princesa Juana de España, de los que nacerá Carlos, emperador y defensor del cristianismo. Ulania no le contó otras cosas que aparecían: La secta abominable de Lutero, la boda de Carlos en Sevilla con Isabel de Portugal, el nacimiento del príncipe Felipe, destructor del paganismo...

Un caballero interrumpe a Ulania y reclama el escudo. Lucha con Bernardo hasta el anocher. Entonces el provocador pide una tregua y dice que es Roldán, para que no piensen que es por miedo. Bernardo se alegra y acepta. Pero un escudero pide ayuda para sus amos Erodiano y Tisbina y los dos caballeros acuden a socorrerlos.

Marfisa llega a una fuente donde está Guidón que llora sus penas. Reconoce a Bayardo y ataca a Marfisa.

CANTO SÉPTIMO.- 99 octavas. 792 versos.

Fortuna y cielo nos envían las cosas cuando menos esperamos.

Guidón pelea contra la doncella y pierde el yelmo. Marfisa, al reconocerlo, se desmaya. Se recupera Marfisa, se da a conocer y comentan su mala fortuna. Pasean y llegan a la fuente amorosa fabricada por Merlín. Marfisa bebe y queda libre del fuego amoroso. Se va y abandona a Guidón. Este queda destrozado, pero no bebe de la fuente amorosa. Sigue su camino a pie porque no tiene caballo.

Roldán cae en una fosa-trampa en el castillo de Fronteforte. Deseaba liberar a Tisbina de manos de Barradante, hijo de Fronteforte y enfermo de amor por Tisbina. Pero Tisbina se libera por sí sola. Simula amarlo, mas le ruega la deje descansar aquella noche. El duerme esperanzado y Tisbina lo asesina con su propia cimitarra. Después huye del castillo.

La madre del asesinado lo descubre y se suicida con la misma cimitarra. Reina la confusión. Todos huyen. Roldán queda abandonado en la sima.

En este tiempo, Bernardo ha dado muerte al gigante Fronteforte y libera a Erodiano y a otros prisioneros. Van al castillo a buscar a Tisbina. Al no encontrarla, Erodiano llora amargamente. Le dice a Bernardo que no tendrá alegría hasta no encontrar a Tisbina.

Termina el día y acaba el canto.

CANTO OCTAVO.-117 octavas. 936 estrofas.

Después de muertos Barradante y Fronteforte, Erodiano cuenta su historia:

> El y Tisbina se enamoraron, pero era un amor imposible por ser él pobre. Pero murió un tío de Erodiano y éste heredó su castillo. En su ausencia, Barradante se enamoró locamente de Tisbina y enfermó de amor. Por la codicia del castillo, el padre de Tisbina permitió que ésta se casara con Erodiano. En el castillo, el gigante Fronteforte secuestró a Tisbina para deleite y remedio de su hijo Barradante; e hizo prisionero a Erodiano. Este llora porque Tisbina sigue secuestrada.

Ven que se acerca una ninfa. Erodiano reconoce a Tisbina, que cuenta lo ocurrido y escucha la liberación de Erodiano. Bernardo parte al dia siguiente para Dinamarca con Ulania. En el viaje lleva a cabo hazañas y gana honor y fama.

Radagaso ya ha llegado a Barcelona. Se une allí con Marsilio y su sobrino Ferraguto contra Carlomagno. Los sarracenos quieren dominar toda Francia. Carlomagno prepara la guerra.

Los moros ocupan Narbona y Goliambrot cae sobre el castillo de Montalbán con dos mil hombres.

Malgesi, Bibiano y Ugero defienden Montalbán, pero Goliambrot solo causa una carnicería. Fuera, los moros pierden. Goliambrot se desespera y llega un caballero, que lo provoca y lo pone en gran peligro.

CANTO NOVENO.- 118 octavas. 944 Versos.

El buen capitán nunca se ausenta de los suyos. Tenemos el ejemplo en Judic y en Goliambrot. Llegó un caballero y le dice: "Ven contra mí, que yo maté a tu padre." Y dio a Goliambrot un golpe que lo sacó del castillo. Cree que es Reinaldo. Corren los dos hacia el bosque y allí desaparece el retador. Goliambrot queda encarnecido, blasfema, quiere volver a Montalbán, pero se pierde en la selva. Los moros son derrotados en la ausencia de Goliambrot.

Bernardo pasa con Ulania por el Mosa. Cerca de Amberes mata al monstruoso gigante Druón (Antigón) y libera a Aureliana y a muchos cautivos. Las gentes del lugar descuartizan a Antigón.

Aureliana llora y cuenta su historia a Bernardo.

> Soy hija del conde de Trajeto que me encerró en un castillo rodeado por un lago. A los quince años me enamoré de Orfineo cuando navegaba por el lago. Escapamos juntos. Nos casamos, y marchamos a Estemberg. Allí, Gotilda, viuda de Conrado, mujer virtuosa, había sido asesinada por su segundo marido, Dolindo, para usurparle los bienes. Dios castigó a Dolindo, quien fue masacrado por el pueblo de Estemberg. Mucha gente fue al entierro de Goltilda; y el mostruo Antigón se ocultó junto al camino para conseguir víctimas. Cuando pasamos nosotros, mató a Orfineo y me llevó a mí cautiva. ¡Ojalá me hubiera matado con mi esposo! Esta es la causa de mi llanto.

Bernardo la consuela y le promete ayuda; mas el pasado no se puede remediar. Siguen el viaje y se hospedan en una fonda.

Termina el día y también el canto.

CANTO DÉCIMO.- 128 octavas. 1.024 versos.

La avaricia a nadie aprovecha y causa muerte y llanto.

Bernardo, Ulania y Aureliana llegan a un monasterio de monjas, y Aureliana es admitida a la vida religiosa. Los demás siguen hacia Islandia y esperan en Holanda. Astolfo va hacia Irlanda y Escocia a recolectar gente para Carlomagno y reta a Bernardo para comprobar si es tan fuerte como dicen: El que pierda dará al otro su caballo. Bernardo lo vence. Irá a Islandia y volverá rápidamente para ayudar a Carlos.

Roldán sigue en la fosa y Guidón lleva tres días hambriento, sediento y sin caballo. Guidón descubre a Briador, vence a los ladrones y los obliga a que lo lleven al castillo de Fronteforte, donde Guidón libera a Roldán. Se recuperan, ejecutan a todos los de Fronteforte y parten. Llegan a Habsburgo y encuentran a Gontramo recolectando gente para Carlomagno. Van hacia París y, en el camino, Roldán y una escuadra de Ugero luchan con Goliambrot. El moro resulta invencible. La noche hace que termine el combate y siguen todos a París a ayudar a Carlomagno.

Rugero y Ricardeto van a París. Bradamante queda en Bulgaria. Bernardo embarca para Islandia. Una tempestad los detiene en Noruega. Aquí, Bernardo salva de la muerte a un prisionero.

CANTO UNDÉCIMO.- 121 octavas. 968 versos.

Dios no se olvida del necesitado ni soporta al traidor.

Cuando salen de los bosques de Noruega, el prisionero liberado se ofrece como esclavo a Bernardo y le cuenta su historia.

> Nació en Saldaña y fue doncel de D. Sancho Díaz y después de Doña Tiber, hermana de Carlomagno, en cuyo palacio mató a su rival en el amor y huyó a Noruega. Aquí lo iban a ejecutar los usurpadores del trono real cuando lo salvó Bernardo. Su nombre es Fortundo, burlado por la fortuna.

Bernardo se identifica como hijo del conde de Saldaña y dueño del escudo de oro. Fortundo se llena de alegría. Siguen a Islandia y hacen prisionero a un barco suevo. Con este barco llegan sin problemas a Straborg, donde está la reina. Por ahora, sólo recibe a Ulania. Bernardo saldrá al día siguiente solo a matar a Polidoro y pide que esté presente la reina para contemplar la lucha.

Ulania y Fortundo lo preparan todo. Bernardo mata a Polidoro. Luchan los ejércitos y los suevos quedan derrotados. Se encuentran Bernardo y Gociana y el amor los inunda. La belleza de Gociana es de suma perfección.

Hablan amorosamente después de la cena y Gociana prepara para el día siguiente un viaje al jardín mágico de su tía, la buena maga Briandea.

CANTO DUODÉCIMO.- 72 octavas. 576 versos.

El amor es el más fiero de los enemigos del guerrero.

Al día siguiente salen en barco a una mansión apartada de la tierra. Bernardo y Gociana están cada vez más enamorados. Después de una cena fastuosa aparece el gran fuego encantado de la cueva. Gociana va verlo y es arrebatada por una estatua esperpéntica. Pide auxilio a Bernardo, que se lanza tras ella. Los dos están ya dentro de la cueva encantada. Ambos coinciden en deseos y consuman el matrimonio, aunque la castidad lo prohibía, porque deseaba la integridad. Las noches les parecen muy cortas y los días fugaces.

Llega la anciana maga Briandea con doce doncellas y comunica a Bernardo que debe ir a París a ayudar a Carlomagno; y a Gociana le dice que debe estar contenta por el fruto engendrado en su vientre por la unión con el caballero: Será una luz para toda Islandia.

Briandea dice a Bernardo que le quiere mostrar las maravillas que sucederán en siglos venideros, esculpidas por el mago Nemosín. En un solo día hizo tres salas, con relieves de muchas historias. La tercera sala la dejó cerrada para ser abierta sólo para nuestra entrada. En ella está la historia preanunciada de España. Bernardo quiere conocerla. Se la mostrará Briandea en el canto siguiente.

CANTO DÉCIMO TERCERO.- 117 octavas. 936 versos.

El narrador invoca a Febo para que lo ilumine y ayude a contar su historia.

Continua lo anunciado en el canto anterior. Briandea declara la genealogia de la Casa de Austria: Desde Adán, pasando por Noé y Salomón, llegamos al Imperio Romano, con Escipión, Vespasiano y Trajano. A través de las genealogías de Godos, Francos y la Casa de Habsburgo, llegamos a Maximiliano, cuyo hijo Felipe el Hermoso se casa con la princesa española Juana. De ellos nacerá Carlos I de España y V de Alemania, cuyo trono español lo heredará su hijo Felipe II. Se hacen altísimos elogios de todos los miembros de la Casa de Austria, especialmente del Emperador Carlos.

Pasan a otra sala con figuras de bellas damas. Son las mujeres y hermanas del gran Felipe II, cuyos valores, belleza y virtudes se elevan hasta el cielo.

Briandea da a Bernardo un arnés y una espada; y le dice que ya le tiene preparado un yelmo, que recibirá en su momento. La antigua espada de Bernardo se convierte en humo.

Desaparece la oscuridad y aparece un castillo con una fuente que riega la pradera y todos quedan liberados del encantamiento.

CANTO DÉCIMO CUARTO.- 82 octavas. 656 versos.

La gloria mundana es el jardín desaparecido en el canto anterior.

Bernardo y Gociana están tristes porque se tienen que separar y en el palacio reina un gran alboroto. Bernardo deja a Fortundo como ayudante de Gociana y parte para Francia.

El ejército moro ataca en Francia al ejército cristiano, que va perdiendo terreno. Los moros sitian París. Hay cien moros por cada diez cristianos.

Carlomagno atrinchera París y espera ayuda.

Radagaso envía al rey persa con una embajada a Carlomagno: Radagaso te notifica que reniegues de Cristo y de tu fe y le entregues tu reino. Espera respuesta. Si no lo aceptas, te desafía a ti el primero y luego a tu sobrino Roldán, que mató alevosamente a su padre, Gradaso.

Carlomagno confirma su fe y Roldán se defiende de la acusación de alevosía contra Gradaso.

El persa marcha poco contento.

Radagaso forma Consejo con gente imprudente y determina atacar rápidamente a la ciudad.

CANTO DÉCIMO QUINTO.- 81 octavas. 648 versos.

En el exordio se reflexiona sobre el amor y la muerte. Es peor la muerte que el cruel amor.

Bernardo tiene que partir. Gociana llora sin consuelo. Se hacen mutua promesa de fidelidad y Bernardo promete volver.

Parte Bernardo en una nave y Gociana lo contempla desde una alta torre, desesperada, con el solo consuelo del fruto que lleva en el vientre.

Bernardo desembarca en Dacia y surge la aventura del carro enlutado. Lucha con dos caballeros, los vence y sigue la aventura del carro. Los caballeros derrotados son Rugero y Ricardeto. Estos prometen venganza. Mientras luchan, el ladrón Landolfino roba el caballo de Rugero, Frontino.

Ricardeto sale en su persecución y Rugero busca albergue en un castillo. El propietario es el traidor Gino, hermano de Anselmo de Altariva. Quiere vengarse de la muerte que causó Rugero al hijo de Ulieno y de la muerte que dio Bradamante a Pinabelo, hijo de Anselmo de Altariva.

Ginamo y Gino, con sus hombres, asesinan a Rugero y a su escudero cobardemente. Pero no hay maldad que no se descubra. Vengaza trae venganza. Los asesinos pagarán.

CANTO DÉCIMO SEXTO.- 103 octavas. 824 versos.

El narrador maldice de la venganza, que enciende el furor de Marte y que se da en toda época.

Bernardo encuentra a Landolfino, ladrón de caballos, se lanza sobre él, y el ladrón le entrega el caballo Frontino. Llega más tarde Ricardeto y le exige a Landolfino el caballo Frontino. Le dice que se lo llevó el caballero del escudo de oro. Ricardeto lo marca en el rostro.

Ricardeto sale tras Bernardo, pero se pierde. Al día siguiente va hacia la fuente de Espira, hecha por Merlín, donde se guarda el yelmo de oro para quien lo conquiste por su valentía y rompa el encantamiento. Va triste por Rugero.

A Bernardo le cuentan lo del yelmo de oro y va hacia allí en busca de aventura. Lucha y vence a todos los caballeros encantados. El sátiro le entrega el yelmo de oro. Libera a todos, entre ellos a Reinaldo y a Marfisa. Todos le dan las gracias, pero brota la envidia: Marfisa reta a Bernardo por la cuenta pendiente entre ellos. También lo reta Reinaldo por el caballo Bayardo. Llega Ricardeto y lo reta reclamando el caballo Frontino.

Luchan los tres contra Bernardo, pero las hadas Sofrosina y Frosemia hacen la paz entre los cuatro caballeros. Se dan la mano y van juntos a ayudar a Carlomagno, en defensa del cristianismo.

CANTO DÉCIMO SEPTIMO.- 72 octavas. 576 versos.

Comienza el canto elogiando la virtud de la templanza.

Para vengarse de los cristianos llegaron al campo sarraceno cuatro guerreros desde el mar Euxino: Agrimarte, Lidamarte, Sacripante y Medoro con Angélica. Sacripante, rey de Circasa, quiere poseer a Angélica eliminando a Medoro. Agrimarte quiere vengarse de Angelica por la muerte que ella dio a su hermano. Sacripante lo disuade y lo convence para ir a luchar contra Roldán y Rugero.

Llegan a París. Agrimarte reta a Roldán. Este se prepara. Nadie logra detenerlo, ni siquiera Carlomagno.

Radagaso se ofende por el reto de Agrimarte. Se prepara y está decidido a estar presente en la lucha para recriminar a Roldán que dé prioridad a Agrimarte, y a éste por provocarlo. Se genera un triángulo de lucha por reto: Roldán, Agrimarte y Radagaso.

Así surge una batalla multitudinaria porque tres caballeros entran a defender a Agrimarte, una muchedumbre viene a ayudar a Radagaso y Carlomagno envía a veinte mil hombres en ayuda de Roldán.

CANTO DÉCIMO OCTAVO.- 76 octavas. 608 versos.

Hay que evitar la discordia, que es aliada de la muerte.

Grifón y Aquilante castigan a Radagaso. Goliambrot, vestido de serpiente, libera a Radagaso. Está incontenible. Los cristianos huyen y mueren en la retirada. Sólo Roldán aguanta. Carlomagno acude a Dios en oración.

El rey persa muere y está a punto de morir Goliambrot, que blasfema y aguanta piedras y saetas. Cae al foso y sólo se salva vergonzosamente nadando.

Caen muchos prisioneros de ambos bandos. Quedan ofendidos Agrimarte y Radagaso.

Sacripante lamenta que no haya muerto Medoro.

En Espira comienza el enamoramiento entre Bernardo y Marfisa. Sofrosina explica el significado de los símbolos esculpidos en la fuente, que son una profecía de lo que ocurrirá dentro de siete siglos.

Hay una bestia monstruosa que contamina el mundo. La bestia no entrará en España, impedida por Felipe II. Pontífices y prelados la atacarán.

Sofrosina da la orden de Logistila de ir a ayudar a Carlos.

Llegan más moros que cristianos. Carlomagno confía en Dios.

CANTO DÉCIMO NOVENO.- 134 octavas. 1.072 versos.

El narrador está desorientado ante la batalla. La contempla a distancia como el bravo Marte.

Los primeros que salen al campo de batalla son Radagaso con Marsilio. Despues llega pomposamente Carlos con la nobleza bretona.

El ejército moro está ordenado en ocho grupos. El cristiano, en seis grupos. Si vencen, Carlomagno promete un reino a Roldán.

Seis fieros caballeros salen de la floresta y se colocan en la vanguadia cristiana. Despierta admiración el caballero que monta a Frontino. Unos piensan que es Rugero, mas otros lo identifican por el escudo de oro. Bernardo reta a Goliambrot, pero antes de que terminen, hacen ya la guerra los dos ejércitos.

Muere Aquilante; y a su hermano Grifón lo salvan Ricardeto, Bernardo y Mafisa. Bernardo salva a Astolfo y le proporciona un caballo. Reina la confusión.

Sale Ferraguto como un tigre carnicero. Causa ríos de sangre.

Atropos reina en la batalla. Mueren Iroldo y Prasildo; hubiera muerto Ricardeto si no lo hubiera reconocido Ferraguto. Lo hace prisionero para vengar el ultraje contra Marsilio cuando holgó con su hija Flordespina. Seguirá la batalla.

CANTO VIGÉSIMO.- 88 octavas. 704 versos.

No hay exageración. La batalla era así.

Con Durindana, Roldán mata a muchos moros. Estos huyen. Radagaso los arenga y él mismo lucha furioso. Su furor hace huir a los cristianos. Se da cuenta Carlomagno y arenga a sus huestes y envía el último batallón de reserva. Así cambia el signo de la batalla.

Radagaso encuentra a Carlomgano y lo ataca furiosamente. Ambos luchan. Medoro mata al rey Sobrino. los moros triunfan y Carlomagno teme perder la vida. Bernardo ataca por medio a los moros y salva así del peligro a Carlomagno. También acuden a defenderlo Marfisa, Reinaldo, Arlodante, Oliveros y Sansoneto.

Medoro ataca a Roldán, pero Durindana le corta el brazo y Medoro huye dolorido, sin brazo y sin anillo encantado. Agrimarte observa el hecho, blasfema y reta a Roldán. Mientras luchan, Medoro llega desangrándose a la tienda de Angélica. Esta ve la gravedad sin remedio y quiere morir. Piensa que aquello es castigo por sus culpas y pecados. La gente se agolpa ante la tienda de Angélica. Atraído por los lamentos de Angélica, acude Ferraguto. Ve a Angélica y queda ciegamente enamorado. Quiere ir a donde ella está, pero una fuerza extraña lo detiene y lo turba.

CANTO VIGÉSIMO PRIMERO.- 84 octavas. 672 versos.

No hay bien que mucho dure. La fortuna es burladora.

Un carro enlutado arrebata por el aire a Angélica y a Medoro. Ferraguto suspira por Angélica.

Reinaldo ataca fuerte para vengarse de Montalbán. También los moros reaccionan. Nadie es claramente vencedor. La noche restablece la calma. Ambos ejércitos se retiran.

Carlomagno da especiales gracias a Bernardo, a Marfisa y a Reinaldo. Le dice a Bernardo: "A ti se debe la victoria de hoy, con la ayuda de Dios." Le ruega que se identifique. Bernardo responde: "Soy Bernardo, sobrino de Alfonso el Casto. Nací en Castilla y sólo busco honor y fama." Carlomagno repite las gracias.

Esto hace surgir la envidia de Guidón y Roldán. Reinaldo y Marfisa estiman a Bernardo.

Reinaldo sale en busca de su hermano Ricardeto. Coge a un moro como rehén y le cuenta a Reinaldo que Ricardeto fue llevado como prisionero por Ferraguto, pero escapó de la cárcel con ayuda de Flordespina, hija del rey Marsilio, y ambos, con el criado Gilamo, huyen con tres caballos inalcanzables.

Reinaldo vuelve satisfecho a París por saber vivo a Ricardeto.

CANTO VIGÉSIMO SEGUNDO.- 162 octavas. 1.296 versos.

En el exordio se elogia la amistad, en la que confluyen los opuestos: Vida-muerte, invierno-verano, cerca-lejos. Esto se ve en Reinaldo, feliz por la vida de su hermano y triste por la muerte de sus amigos Prasildo e Iroldo.

Los cristianos entierran a sus diez mil muertos. Los moros queman a sus setenta mil caidos. Radagaso se entristece. Para evitar tanto muerto propone a Carlomagno que la lucha sea entre ocho nobles de ambos bandos. Carlomagno lo acepta para que se celebre dentro de doce dias.

En la tregua, hablan franceses y paganos y tienen buena acogida mutua. Los moros contemplan el sufrimiento de Melisa, y todos quieren romper el encantamiento y conseguir la honra y el honor. Lo intentan nueve de ellos y ninguno lo consigue. Bernardo lo intenta a ruegos de Marfisa, libera a Melisa del encantamiento y recupera la espada de Rugero. Melisa, después de dar las gracias a Bernardo, desaparece por arte de magia. Bernardo queda por encima de todos. Roldán siente envidia. Sacripante reconoce a Frontino y reta a Bernardo por el caballo. Bernardo acepta el reto, pero hay que avisar a Carlomagno. Hasta entonces, se supende la pelea.

CANTO VIGÉSIMO TERCERO.- 74 octavas. 592 versos.

Reinaría la paz si el hombre antepusiese siempre el bien honesto; pero reina la guerra en la tierra y en el mar.

Sacripante reclama a Bernardo el caballo Frontino. Marfisa y Goliambrot testifican que lo perdió con Rugero en justa lid. El no lo acepta y ataca a todo el mundo. Todos lo impiden para que no se rompa la tregua.

Habrá lucha entre Sacripante y Bernardo.

Bernardo brinda el triunfo a Marfisa. (Va progresando el mutuo enamoramiento).

Combaten fieramente. Sacripante está impreciso. Bernardo pierde las armas, después de herir al adversario, que pierde mucha sangre. Bernardo agarra a Sacripante, lo atenaza y lo lanza de cabeza contra el suelo. Sacripante muere. Bernardo consigue a Frontino y tiene un diálogo de amor con Marfisa. Esta lo ama.

Cupido perturba a Marfisa. Se le aparece en sueños el viejo cuidador de Rugero y le dice que a ella le corresponde un solo hombre: Bernardo. Ella responde que está consagrada a la castidad. Mas deja la puerta abierta a un amor honesto, un día antes de terminar la tregua de paz.

CANTO VIGÉSIMO CUARTO.- 92 estrofas. 736 versos.

La naturaleza previene los inconvenientes. Cada pecado capital tiene su compensación, menos la soberbia. Cuanto más alto se eleva, mayor será la caída.

Ya se ha cumplido la tregua.

Cuando sale el sol, aparece Carlomagno con los suyos. Radagaso llega con gran pompa. Cada caballero lleva su lema. El lema de Bernardo es: ALCANZASE SIRVIENDO. El de Radagaso: SERA O NO SERE.

Los moros juran sobre el Corán: Si pierden, volverán a Oriente y darán parias de diez cargas de oro de la India. Los cristianos juran sobre un misal: Si pierden, Carlomagno entregrá París, abandonará Francia y será tributario para siempre.

Son jueces Salomón de Bretaña y el rey de Protenia.

Los moros que luchan son: Agrimarte, Anasarigo, Calispero, Lidamarte, Nachanchamul, Maradante, Radagaso y Goliambrot. Los cristianos son: Grifón, Marfisa, Reinaldo, Guidón, El Danés, Astolfo, Roldán y Bernardo.

Roldán fue salvado por Bernardo contra Radagaso.

Son derrotados y muertos todos los sarracenos, excepto Agrimarte, que derrota y mata a Grifón.

Bernardo, después de matar a Goliambrot, vence también a Agrimarte, pero le perdona la vida por varón insigne y fuerte. Apenas termina Bernardo la lucha, el campo atruena ensordecedor.

CANTO VIGÉSIMO QUINTO. 154 octavas. 1.232 versos.

La cruel ambición hace sucumbir a los que la siguen.

Terminada la guerra, quedan los moros en vasallaje. Se les ordena marchar al día siguiente. Bernardo y Astolfo se recuperan de las heridas en la misma habitación.

Bernardo es agasajado y regalado por Carlomagno y visitado por damas y caballeros, sobre todo por Marfisa. La herida de Venus es cada vez más profunda en el corazón de los dos, y Bernardo empieza a desdeñar el amor de la reina Gociana.

Es signo de mal agüero que Rugero no haya aparecido. Reinaldo y Marfisa piensan partir para localizarlo. Malgesí les informa que en Montalbán no están ni Rugero ni Ricardeto.

Un día entra un paje, que entrega a Carlomagno una carta y busca a Bernardo.

Carlomagno abre la carta. Es de Melisa que le da un aviso para Bradamante. Bernardo se despide y ruega a Carlomagno deje libre a Agrimarte cuando sane de sus heridas.

Bradamante intuye la muerte de Rugero. Deja el reino en manos de su padre Amón y parte en busca de su marido, pasando antes por la cueva de Melisa. Descubre a los asesinos y toma venganza.

De camino, el doncel cuenta el caso a Bernardo.

> Yo soy Gilamo, criado de Flordespina, y ayudé a escapar a Flordespina y a Ricardeto. Llegamos al palacio encantado de cristal donde penan Medoro y Angélica. Para liberarlos son necesarios dos, uno más bello que Angélica y otro más bravo que el guardián. Si solo vence uno, liberará a los encantados, pero no a Angélica. Ricardeto y Flordespina lo intentaron, mas fracasaron y quedaron allá prisioneros. Yo marché desesperado hacia Africa pasando por España. En Los Pirineos, me detuvo Melisa y me dio la carta para Carlomagno. Fue Malgesi quien castigó a Angélica por los sufrimientos de amor que había provocado. Medoro tiñe la hierba con su sangre y Angélica riega la tierra con sus lágrimas y se arranca sus cabellos de oro.

Bernardo, conocida la historia, quiere redimirlos. Ve a un caballero a la puerta del palacio. Es Marfisa y se abrazan. Marfisa se viste con bellos vestidos de mujer y hace que resplandezcan sus encantos de perfecta hermosura femenina. Bernardo le da la mano a Marfisa y, juntos, se lanzan a la aventura del palacio.

CANTO VIGÉSIMO SEXTO.- 160 estrofas. 1.240 versos.

El amor lo vence y lo enriquece todo.

Bernardo derrota al guardián del palacio y así consigue entrada libre. Todos lo saludan como libertador, especialmente Flordespina y Ricardeto. En el trono de Marte hay dos coronas. Una se la dan a Bernardo y éste se la entrega a Marfisa. Entra Amor triunfante y Angélica redobla su llanto.

Marfisa quiere ganar la otra corona por su belleza; pero la pierde por haber servido más a Marte que a Amor.

Los encantados salen liberados. Marfisa quiere vestir sus armas, pero se las ha robado Brachilando. Bernardo y Marfisa van al castillo de Brachilando. Se adueñan de él, recuperan todo lo robado y pasan una noche pletórica de amor. Van en busca de Rugero. Llegan a Pésaro y se hospedan en casa de un antiguo caballero. Este tiene dos hijos, Dorifebo y Arminda, que se enamoran locamente de Marfisa y de Bernardo respectivamente. Una noche Arminda narcotiza a Marfisa y ocupa su sitio en el lecho de Bernardo. Dorifebo se lo descubre a Marfisa y le manifiesta su amor. Marfisa, desesperada, mata a Dorifebo y huye. En el bosque reflexiona y ve que se ha equivocado matando a quien la amaba y no a la causante de su dolor. Quiere volver pero se pierde.

Bernardo durmió feliz, pero despertó con triste llanto.

CANTO VIGÉSIMO SEPTIMO.- 87 octavas. 696 versos.

La ciega ira y el amor tirano conllevan siempre el error.

Arminda se levantó del lecho de Bernardo, encuentra a su hermano muerto y su llanto alborota toda la casa. El anciano padre queda consternado. La mente humana todo lo revuelve. Bernardo marcha con Fileno. En Garellano, tiene aventuras con jayanes y libera a una dama en grave situación. Es una mensajera de Gociana que le trae una carta de la reina. Le dice que está muriendo por él. Que vuelva cuanto antes. No quiere que le escriba, sino que vaya a Islandia.

Bernardo queda tocado por el amor. Responde a la dama que antes tiene que resolver un asunto importante. Y le escribe una carta en la que promete que volverá antes de que termine el año. Se embarca para Grecia, pero una tempestada le obliga a tomar tierra en Cataluña.

Mientras, la envidia amenaza a Carlomagno. Flordespina se bautiza para casarse con Ricardeto, al que Carlomagno le promete el reino de Aragón. Pero se olvida de su sobrino Roldán, que está dolorido por ello. Las magas Falerina, Morgana y Alcina prometen vengarse del triunfo del cristianismo. Encuentran un sujeto propicio en Roldán, dolorido y envidioso.

CANTO VIGÉSIMO OCTAVO.- 103 octavas. 824 versos.

La ira cruel aparece poderosa. Habrá venganza y muerte.

De las siete puertas del infierno, la más importante es la de la envidia. Allá va Alcina y dice a la envidia: "El conde Roldán será tu aliado." La envidia va a Francia por una senda invisible y se le aparece en sueños a Roldán. Este sueño empozoña su corazón. La envidia, el odio y la ira le impulsan a ir a ver a Carlomagno porque Roldán recuerda que había prometido a su esposa Alda la corona de reina, pero nunca llega esa corona.

Roldán recuerda a Carlomagno que Alfonso de León le había ofrecido la corona de España por ayudarle contra los moros, y Carlomagno se la había prometido a Roldán. Este quiere que Carlomagno obligue a Alfonso a cumplir su promesa. Pero los castellanos, sobre todo Bernardo, se niegan a que los franceses ocupen el trono de España. Astolfo se presta a ir a España como embajador de Carlos. Este lamenta la situación y teme las consecuencias.

Astolfo viaja a España y recuerda la profecía de la paz en España, cuando él voló en hipogrifo a la luna.

Bernardo viaja a Castilla y promete ir después a Islandia. Llega a Segovia y lleva a cabo la hazaña de la Cueva de Hércules, donde Bernardo vence a los Nueve de la Fama.

CANTO VIGÉSIMO NOVENO.- 129 estrofas. 1.032 versos.

Bernardo alcanza renombre inmortal con su lanza.

Cuando entró en la Cueva de de la Fama, un fuerte caballero que guarda la entrada pregunta a Bernardo quién es. Este responde: "Soy Bernardo, deseoso de fana. ¿Dónde estoy?" -Estás en el Palacio de la Fama. Para entrar tendrás que vencer antes a Julio César, Héctor, Alejandro Magno, Judas, Josué, David y a mí, que soy Artús de Inglaterra.

Bernardo lucha con todos ellos y los vence. Sale a un prado y encuentra el último palacio, de cristal, defendido por Alcides. Bernardo vence también a Alcides. Entonces aparece la Fama inmortal en un carro, sobre una nube de perfume. La Fama es una dama con muchas lenguas y ojos y cubierta con mil alas. La Fama dice: "Dejad paso al caballero. El es el primero entre todos." Después sienta a Bernardo y lo corona. Entonces ordena la Fama se le muestre el tesoro a Bernardo. Allí contempla a los reyes de España que han existido y existirán, sobre todo a Felipe II.

Cuando abandona la sala, ve el pozo del olvido Ayrón.

Bernardo sale de la cueva y lo está esperando el alcaide del alcázar, a quien le cuenta las maravillas que ha contemplado.

CANTO TRIGÉSIMO.- 129 octavas. 1.032 versos.

Al dia siguiente va a Salamanca y es recibido como un héroe por la corte de Alfonso el Casto, aunque al rey esto no le agrada demasiado.

Llega Astolfo y expone a Alfonso la embajada de Carlomagno que reclama el trono de Castilla. El rey le dice que le responderá después de haber celebrado Consejo de Estado.

Se entera Bernardo y va a saludar a Astolfo. Se abrazan y recuerdan la batalla de Paris donde Bernardo le salvó la vida.

Lo lleva a la villa de Albano, bañada por el río. Le place a Astolfo y recuerda la profecia sobre los duques que engrandecerian a España en tiempos de Fele II. Allí ven el triunfo del amor. Un anciano de la casa les explica la deliciosa historia de Macias, que sirve para que todo amante se reserve y EN EL AMOR NO SE DESAME:

> Macias expone su vida y salva dos veces la vida de su amada Espinela. Esta le es infiel y se casa con otro hombre. Cuando Macías se entera, muere de amor.

Los dos comentan: Está bien ese morir por tanto amar.

Los castellano-leoneses no aceptan el vasallaje al francés. Alfonso se lo comunica a Astolfo, que vuelve con la noticia a París. Carlomagno lamenta la respuesta y Roldán se alegra. Roldán prepara un ejército de 70.000 hombres y marcha contra España.

CANTO TRIGÉSIMO PRIMERO.- 122 octavas. 976 versos.

La envidia promueve la tormenta. Roldán camina hacia España con setenta mil hombres. En retaguardia está Carlomagno con diez mil hombres más. Pasan el Pirineo, llegan a Gascuña, en cuya cumbre está el castillo de Lanfusa, y Roldán le pone cerco. Sale Ferraguto y reta a Roldán. Triunfa Roldán y muere Ferraguto. Lanfusa llora amargamente a su hijo, hiere con la espada gravemente a Roldán y se suicida con la misma espada. Unos tienen esto por buen agüero, ótros, por malo.

Roldán deja el castillo y va a ejecutar la dura guerra.

Los castellano-leoneses salen hasta Navarra en busca del enemigo. Alfonso pone el ejército en manos de Bernardo. El ejército español lo forman cuarenta mil hombres.

Ambos ejércitos están prevenidos contra el rey Marsilio, cuyo ejercito está a pocas leguas.

Roldán organiza el ejército frances en cuatro escuadrones.

Bernardo organiza el ejército español en tres escuadrones.

Suenan los tambores de guerra.

CANTO TRIGÉSIMO SEGUNDO.- 156 octavas. 1.248 versos.

Hoy España se une para conseguir la victoria. Los dos ejércitos corren a la guerra al grito de ¡España! y al grito de ¡Francia! Normando insulta a los españoles y Bermúdez acaba con él. Roldán reta a Bermúdez y lo mata. Roldán mata a Bermúdez. Ugero es quien más ataca a Bernardo, pero éste lo hiere. Se retira Ugero a curarse, y su hijo Dudón, al querer vengar la sangre de su padre, encuentra la muerte en la espada de Bernardo. Ugero hace duelo por su hijo y se enfrenta a Bernardo. Balisarda le traspasa el vientre y muere. El suelo está lleno de muertos.

Alfonso ataca a Carlomagno porque ve que los moros de Marsilio van contra la retaguardia francesa.

Roldán sabe que, si no mata a Bernardo, no terminará aquella guerra. Tiene un diálogo conmovedor con su caballo Briador; y busca y desafía a Bernardo.

Bernardo y Roldán luchan apartados en el bosque. Carlomagno huye, y muere atacado por Marsilio. Alfonso se ve ya victorioso.

Bernardo y Roldán rompen los escudos, tiran las espadas y luchan cuerpo a cuerpo. Cada uno recupera la espada del ótro y Bernardo hace penetrar a Durindana en el cuerpo de Roldán, que pierde el sentido. Bernardo le quita Balisarda y se la clava a Roldán en de la frente. Roldán muere y Bernardo queda victorioso.

# VI.-B I B L I O G R A F Í A

## 1.-BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA DE ESTUDIO ESPECIFICO

ALONSO, Agustin, Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio, Toledo, Pero López de Haro, A costa de Iuan Boyer, 1585.

## 2.-OBRAS LITERARIAS

ALONSO, Dámaso, Cancionero y romancero español, Madrid, Salvat, 1969.

ANONIMO, Poema de Fernán González, Texto integro en versión de Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Castalia, Odres Nuevos, 3ª Edición, 1967.

ARIOSTO, Ludovico, Orlando Furioso, Edizione integra, introduzione, texto, argomenti, indice copiossisimo a cura di Nicola Zingarelli, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1959.

ARIOSTO, Ludovico, Orlando Furioso, Edición preparada por Mª Desamparados Cabanes Pecourt, Madrid, Editora Nacional, 1984.

--------, Orlando Furioso, Introducción de Pere Gimferrer, Edición y notas de Francisco José Alcantara, Traducción de Jeronimo de Urrea, Barcelona, Planeta, 1988.

BARAHONA DE SOTO, Luis, Las lágrimas de Angelica, Edición de Jose Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.

BOIARDO, Matteo Maria, Orlando Innamorato, a cura di Giuseppe Anceschi, Milano, Ed. Garzanti, I edizione, 1978, 2 vols.

CERVANTES, Miguel de, D. Quijote de la Mancha, Edición crítica y Comentarios de Vicente Gaos, Madrid, Gredos, 1987, 3 vols.

CERVANTES, Miguel de, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Edición y notas de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols..

CERVANTES, Miguel de, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 28ª ed., 1979.

ERCILLA, Alonso de, La Araucana, Ed. de Marcos A. Morinigo e Isaias Lerner, Madrid, 1979, 2 vols.

ERCILLA, Alonso de, La Araucana, selección, estudio preliminar y notas de Maria Angélica Scotti, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1974.

ESPINEL, Vicente, Marcos de Obregón, Barcelona, Ed. R. Sopena, S. A., 1965.

ESPINOSA, Nicolás, La segunda parte del Orlando con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze Pares de Francia, Anvers, M. Nucio, 1557.

GARCILASO, Obras, Edición, introducción y notas de T. Navarro Tomas, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, 9ª Ed.,1970.

GARRIDO DE VILLENA, Francisco, El verdadero successo de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los Doze Pares de Francia, Valencia, Ioan de Mey Flandro,1955.

HERRERA, Fernando, Poesias, Edición, introducción y notas de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 6ª Ed., 1970.

HOMERO, La ilíada, Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 10ª edición, 1973.

------, Odisea, Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 9ª ed., 1972.

LEÓN, Fr. Luis, Obras completas, Introducciones y notas del P. Félix García, O. S. A., Madrid, B.A.C., 4ª ed. corregida y aumentada, 1957.

LEÓN HEBREO, Diálogos de amor, Introducción, edición, notas e índices por José Mª Reyes Cano, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1986.

LUCANO, La Farsalia, Ed. de Sebastián Mariner, Editora Nacional, Madrid, 1978.

LUCANO, Marco Anneo, Farsalia, Introducción, traducción y notas de Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos, 1984.

MARTINEZ DE TOLEDO, Alfonso (Arcipreste de Talavera), Corbacho o Reprobación del amor mundano, Madrid, Editorial Mediterráneo, 1970.

--------, Corbacho, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.

MENA, Juan de, El laberinto de la fortuna o las trescientas, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Edición, prólogo y notas de José Manuel Blecua, 5ª Ed., 1973.

MENENDEZ PIDAL, Ramón, Flor nueva de Romances viejos, Madrid, ed. Espasa Calpe, Selecciones Austral, 5ª ed., 1982.

QUEVEDO, Francisco de, Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado, en Obra Poética, Edición de José Manuel Blecua, Madrid, Ed. Castalia, 1971, 4 vols., Tomo III, pp.412-452.

--------, La sátira de Valles Ronces, en Obra Poética, Edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia,1971, 4 vols., pp.455-461.

SAN PEDRO, Diego de, Obras, Prólogo y notas de Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 4ª Edición, 1976.

TASSO, Torquato, Jerusalén libertada, Traducción del italiano, prólogo y notas por L. M., Barcelona, Editorial Iberia, Obras Maestras, 1955.

VIRGILI MARONIS, P., Opera, Recognivit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxonii, E typographeo clarendoniano, Oxford classical texts, MCMLXIX.

VIRGILIO, La Eneida, Edición a cargo de Dña. María D. N. Estefanía Alvarez, Barcelona, Bruguera, 5ª Ed., 1974.

--------, Bucolicas - Geórgicas, Introducción, notas y traducción de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Alianza editorial, 1ª Edición, 1981, 2ª Reimpresión, 1986.

--------, Eneida, Introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, Primera edición, 1986, 2ª reimpresión, 1990.

--------, Eneida, Edición de Jose Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1989.

--------, Bucólicas - Geórgicas. Apéndice Virgiliano, Introducción general por J. L. Vidal, Traducciones, Introducciones y Notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990.

VIRUÉS, Cristobal de, Historia del Monserrate, Edición de Cayetano Rosell, BAE, t. XVII, Madrid, Atlas, 1945, pp. 503-570.

## 3.-ESTUDIOS Y ENSAYOS ESPECIFICOS

ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel, Epica medieval española, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1991.

ALVAR, Manuel, "Romancero y poesía tradicional", en Literatura española. Edad Media, Madrid, Editora Nacional, 1972. Págs. 227-295.

BLECUA, Alberto, En el texto de Garcilaso, Madrid, Insula, 1970.

ANDRÉS EL CAPELLÁN, De amore (Tratado sobre el amor), por Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Ed. Sirmio, El festin de Esopo, 1990.

ANDRÉS EL CAPELLÁN, Tratado sobre el amor, por Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Ediciones de Quaderns Crema, El festin de Esopo, 1984.

APARICI Y LLANAS, Ma. P., "Teorías amorosas en la lírica castellana del s. XVI", Boletin de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XLIV, enero-diciembre, 1968.

AA. VV., Estudios sobre el siglo de oro, Homenaje al profesor Francisco Yndurain, Madrid, Editora Nacional, 1984.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, La novela pastoril española, Madrid, Istmo, 2ª edición, 1975.

AVILÉS, Miguel, Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro, Madrid, Editora Nacional, 1981.

CRISTÓBAL, Vicente, "Tempestades épicas", Cuadernos de investigación filológica, Tomo XIV, Colegio Universitario de La Rioja, Logroño, Mayo - Diciembre, (1988), 125-148.

CHEVALIER, Maxime, L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland Furieux", Institute d'études Iberiques et Ibero-Americaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

--------, Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del siglo de oro, Castalia, Madrid, 1968.

--------, Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII, Madrid, Turner, 1976.

EGIDO, Aurora, "La configuración alegórica de El castillo interior", Separata Boletín del museo e instituto "Camón Aznar", X, (1983), 69-93.

--------, "Numismática y literatura de los diálogos de Agustín al museo de Lastanosa", en Estudios sobre el

Siglo de Oro, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp.209-227.

GENNEP, Arnold van, La formación de las leyendas, Presentación de Ramona Violant, Facsimil de la edición de 1914, Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1982.

LACARRA, José Mª, "Roncesvalles: De la historia a la leyenda. Los siglos oscuros", Separata de Estudios sobre el siglo de oro. Homenaje a Francisco Yndurain, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 283-295.

LAMPILLAS, Saverio, Saggio storico-apologetico della Letteratura spagnola conto le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori Italiani, Genova, Presso Felice Repetto in Canneto, MDCCLXXIX. 6 vols.

LAMPILLAS, Javier de, Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos, Zaragoza, Blas Miedes, 1782-1786, 6 vols.

LARA GARRIDO, José, "Teoría y práctica de la épica culta en El Pinciano", Revista de Literatura, XLIV, nº 88, Julio-diciembre (1982), págs. 5-56.

LAZARO CARRETER, Fernando, "Lazarillo de Tormes"en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972.

MARAVALL, José Antonio, El mundo social de "La Celestina", Madrid, Gredos, 1981.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Obras completas, Tomo nº XIII, La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero, editada por Diego Catalán y María del Mar de Bustos, Madrid, Espasa-Calpe, Edición póstuma, 1992.

MOLL, Jaime, "Problemas bibliográficos del libro del siglo de oro", BRAE, LIX, CCXVI, enero-abril, (1979), 49-107.

PRIETO, Antonio, Estudios de literatura europea, Madrid, Narcea, Colección Bitácora, 44, 1975.

--------, Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Ed. Planeta, Ensayos Planeta, 1976.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, Luis Barahona de soto. Estudio biografico, bibliográfico y critico, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

RODRÍGUEZ MONINO, Antonio, Construcción critica y realidad historica en la poesia española de los siglos XVI y XVII, Madrid, Castalia, 2ª Edicion, 1968.

--------, La transmisión de la poesía española en los siglos de oro. Doce estudios con poesias ineditas o poco conocidas. Prólogo y edición al cuidado de Edward M. Wilson, Barcelona, Ariel, 1976.

SERÍS, Homero, "Guia para nuevas investigaciones de Literatura Española", Estudios hispánicos, Homenaje a Archer M. Huntington, (Wellesley College, 1952), 541-569.

--------, Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, Tomo I, Syracuse, New York, Centro de Estudios Hispanicos, Syracuse University, 1960.

SOTO, Hernando de, Emblemas moralizadas, Edición facsímil de la de 1599, Edición e introducción de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación universitaria española, 1983.

TRIOLO, A. A., "Bernardo del Carpio and Barahona de Soto's: 'Las lágrimas de Angélica'", en Kentucky Romance Quarterly, XIV, Lexington, (1967), pags. 265-81.

VARIOS, Colloque international. L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe, Etudes réunis et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1979.

VICTORIO, Juan, "La mujer en la épica castellana", La condición de la mujer en la edad media, Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp.75-84.

VILANOVA, Antonio, Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora, Madrid, C. S. I. C., Revista de Filología Española, Anejo LXVI, 1957.

## 4.-TEORIA Y METODOLOGIA LITERARIA

ARISTÓTELES / HORACIO, Artes Poeticas, edicion bilingüe de Anibal Gonzalez, Madrid,Taurus, 1988.

ARISTÓTELES, Poetica, Texto, Noticia Preliminar, Traduccion y notas de Jose Alsina Clota, Barcelona, Casa editorial Bosch, Icaria Literaria, 1987.

BOBES NAVES, Mª del Carmen, Comentario de textos literarios. Método Semiologico, Madrid, Ed. Cupsa, Colecciones Universitarias, 1978.

--------, La semiotica como teoria lingüistica, Madrid, Gredos,Biblioteca Romanica Hispanica, 2ª ed., 1979.

CASCALES, Francisco, Cartas Filológicas, Edición, introduccion y notas de Justo Garcia Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Catellanos, 1961.

DÍEZ BORQUE, Jose Mª, Métodos de estudio de la obra literaria, (VV.AA.), Coordinados por Diez Borque, Madrid. Taurus,1975.

ECO, UMBERTO, La estructura ausente. Introducción a la semiótica, Barcelona, Ed. Lumen, 1978.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, La derrota de los pedantes, en Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín, Madrid, BAE, Tomo II, Ed. Atlas, 1944.

FORNER, Juan Pablo, Exequias de la lengua castellana, Edición, introducción y notas de Pedro Sáinz y Rodriguez, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1967.

GARCÍA BERRIO, Antonio, Introduccion a la poetica clasicista: Cascales, Barcelona, Ed. Planeta, Ensayos Planeta, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien, "Hacia una teoria del discurso poetico", en Varios, Ensayo de semiotica poetica, Barcelona, Planeta, Ensayos Planeta, 1976.

-----, En torno al sentido. Ensayos semiológicos, Madrid, ed. Fragua, Col. Lingüistica, Epistemologica y Semiotica, 1973.

HENDRICKS, William O., Semiologia del discurso literario, Madrid, 1976.

KAYSER, W. Interpretacion y analisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 4ª edicion revisada, 1968.

LE GUERN, Michel, La metáfora y la metonimia, Madrid, Catedra, 2ª Edicion, 1976.

LUZÁN, Ignacio de, La Poetica, o reglas de la poesia en general y de sus principales especies, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737.

LUZÁN, Ignacio, La Poetica (ediciones de 1737 y 1789), Introduccion y notas por Isabel M. Cid de Sirgado, Universidad de Hofstra, Madrid, Catedra, 1974.

LUZÁN, Ignacio de, La Poetica. Reglas de la poesia en general y de sus principales especies, edicion, prologo y glosario de RUSSELL P. SEBOLD, Universidad de Pensilvania, Barcelona, Ed. Labor, 1977.

MARTINET, Jeanne, Claves para la semiologia, Madrid, Gredos, 1976.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael, Poetica semilogica. "El Polifemo" de Gongora, Universidad de Oviedo, 1980.

PAGNINI, Marcelo, Estructura literaria y método critico, Madrid, Catedra, 1975.

RASTIER, François, "Sistemática de las isotopias", en Ensayos se semiotica poetica, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 107-140.

ROMERA CASTILLO, Jose, El comentariao de textos semiologico, Madrid, Sociedad General Española de Libreria, S. A., Coleccion Temas, 1977.

ROS, Félix, Notas sobre literatura, Madrid, Ediciones Cultura Hispanica, Coleccion Hombres e ideas, 1950.

SAUSSURE, Ferdinand, Curso de lingüistica general, Madrid, Akal Universitaria, 1991.

TAVENS Y OTROS, Elementos para una semiótica del texto artistico, Madrid, Cátedra, 1978.

TODOROV, Tzvetan, Literatura y significación, Barcelona, Planeta, Ensayos/Planeta, 1971.

VALDÉS, Juan de, Diálogo de la lengua, Edicion, estudio preliminar y biografía seleccionada por don Antonio Comas, catedratico de la Universidad de Barcelona, Barcelona, ed. Bruguera, 1ª ed., 1972.

## 5.-BIBLIOGRAFIA GENERAL

ABELLÁN, José Luis, Historia critica del pensamiento español, Tomo II, Edad de Oro (s. XVI), Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1979.

ALARCOS LLORACH, Emilio, Fonologia Española, Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Romanica Hispánica, 4ª edición, aumentada y revisada, 1971.

ALCIATO, A., Emblemas, Edición y comentario de Santiago Sebastián, Madrid, Ed. Akal, 1985.

ALONSO, Dámaso, De los siglos oscuros al de oro, Madrid,Gredos, 2ª Ed., 1964.

---------, Obras completas, Madrid, Gredos, 1972.

ALONSO, Martín, Diccionario medieval español, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, 2 vol.

AMEZCUA, José, Libros de caballerías hispánicos, Madrid, Ediciones Alcalá, 1973.

ANTONIO SÁNCHEZ, Nicolás, Biblioteca Hispana Nova, Romae, 1672.

ASIMOV, Isaac, La Alta Edad Media, Madrid, Alianza Editorial, 3ª edición, 1983.

BARTRA, Agustí, Diccionario de mitología, Barcelona, Buenos Aires, México, Ed. Grijalbo, 1982.

BAYET, Jean, Literatura Latina, Barcelona, Ariel, 3ª ed., 1972.

BATAILLON, Marcel, Erasmo en España, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

CASARES, Julio, Diccionario ideológico de la lengua española, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2ª ed., 1975.

COATES, Austin, Numerología, Barcelona, Martínez Roca, Colección La otra ciencia, 1976.

CONCILIO VATICANO II, Constituciones, Decretos, Declaraciones, Madrid, B.A.C., MCMLXV.

COROMINAS, Joan, Diccionario crítico etimológico de la lengua catellana, Madrid, Gredos, 1974, 4 vols.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, Tesoro de la lengua castellana o española, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987.

CUENCA, Luis Alberto de, Floresta Española de varia caballería, con Prólogo de Carlos García Gual, Madrid, Editora Nacional, 1975.

CURTIUS, Ernest Robert, Literatura europea y edad media latina, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1986.

DELUMEAU, Jean, El miedo en occidente, Madrid, Taurus, 1989.

DEYERMOND, A. D., Historia de la literatura española.La Edad Media, Barcelona, Ariel, 7ª Ed., 1980.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, La literatura Universal, Barcelona, Ed. Dánae, 10ª edición, 1977.

DIEZE, Juan Andrés, Historia de la poesia española, Traducción en español por José Luis Velázquez, Gottingen, 1969.

DORSCH, Friedrich, Diccionario de Psicologia, Barcelona, Herder,1981.

DUBY, Georges, El caballero, la mujer y el cura, Madrid, Taurus, 1982.

ELIADE, Mircea, Mito y Realidad, Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de bolsillo, Punto Omega, 2ª Ed., 1973.

--------, Imágenes y simbolos, Madrid, Taurus, 3ª Ed., 1979.

ENCICLOPEDIA, Enciclopedia universal ilustrada Europeo-Americana, Madrid, Espasa-Calpe, 1911-1980.

ESCOBEDO, J.C., Diccionario enciclopédico de la mitologia, Barcelona, Ed. de Vecchi, 1985.

FATÁS, Guillermo, BORRAS, Gonzalo M., Diccionario de terminos de arte y elementos de arqueologia, Heráldica y Numismatica, Madrid, Alianza, 4ª Edición ampliada y revisada, 1990.

FOURNIVAL, Richard, Le Bestiaire d'amour, suivi de la Réponse de la dame, Publiés par C. Hippeau, Genève, Slatkine Reprints, 1978.

GALLEGO, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro, Madrid, Aguilar, Cultura e historia, 1972.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, Nueva lectura del Lazarillo, Madrid, Castalia, Literatura y Sociedad, 1981.

GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, Historia de España. De los orígenes a la baja Edad Media, Madrid, Alianza Universidad. 1980, 2 vols.

GARCÍA GUAL, Carlos, Epicuro, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

GHIKA, Matila C., El número de oro, I. Los Ritmos, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1968.

--------, El número de oro, II. Los ritos, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1968.

GONZÁLEZ DE GARAY FERNANDEZ, Mª Teresa, Edición crítica de las poesías completas de Francisco López de Zárate con un estudio de su lengua poética, Universidad de Zaragoza, Tesis Doctorales, 12 vols. en 9 microfichas, 1988.

GONZÁLEZ PORTO, BOMPIANI, Diccionario Literario, Barcelona, Montaner y Simón, 1959.

GREEN, Otis H., España y la tradición occidental, El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.

GRIMAL, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1965.

HAUSER, Arnold, Origen de la literatura y del arte modernos, I, El manierismo, crisis del Renacimiento, Barcelona, Ed. Labor, [Guadarrama / Punto Omega], 1982.

HEERS, Jacques, Historia de la Edad Media, en Historia Universal Labor, Tomo II, Barcelona, Ed. Labor, 1986.

HIGHET, Gilbert, La tradición clásica. (Influencias griegas y romanas en la literatura occidental), México, FCE, 1954, 1ª Reimpresión, 1978, 2 vols.

HIZINGA, Johan, El otoño de la Edad Media, Madrid, Alianza Editorial, 2ª Ed., 1979.

JAVANE, Faith y BUNKER, Dusty, La clave secreta de los números, Barcelona, Martínez Roca, La otra ciencia, 1984.

JONES, R. O., Historia de la Literatura española. Siglo de Oro: Prosa y poesía, Barcelona, Ed. Ariel, 2ª ed., 1974.

KEEN, Maurice, La caballería, Barcelona, Ariel, 1986.

LACADENA CALERO, Esther, Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: La Angélica de Barahona de Soto, Zaragoza, Dto. de Literatura de la Universidad de Zaragoza, 1980.

LAPESA, Rafael, Historia de la lengua española, Madrid, Escelicer, 7ª Edición,1968.

LAZARO CARRETER, Fernando, Diccionario de términos filológicos, Madrid, Gredos, 1973.

LEAL, Joannes, Novum Testamentum, Editionem paravit Joannes Leal, S. I., Matriti, B.A.C., 1960.

LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa La idea de la fama en la Edad Media castellana, Madrid, FCE, 1952.

--------, Estudios sobre la literatura española del s. XV, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977.

LINE, Julia, Manual práctico de numerología, Madrid, Ed. EDAF, 1985.

MALAXECHEVERRIA, Ignacio, Bestiario Medieval, Madrid, Ediciones Siruela, 1986.

MARIANA, Juan de, Historia general de España, Ilustrada con notas históricas y críticas, y nuevas tablas cronológicas desde los tiempos más antiguos hasta la muerte del Señor Rey D. Carlos III por el Doctor Don José Sabau y Blanco, conónigo de San Isidro, é individuo de la Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta de D. Leonardo Núñez de Vargas, XDCCCXVIII, Tomo V.

MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa, "La retórica erótica del Orlando Furioso de Ariosto", Filología Moderna, Nº 77, Madrid, Universidad Complutense, (1985), 131-153.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Idea imperial de Carlos V, Madrid, Ed. Espasa Calpe, col. Austral, 6ª ed., 1971.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramon, Manual de Gramática histórica española, Madrid, Espasa Calpe, 6ª ed., 1973.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, Bibliografía hispano-latina clásica, 2ª Edición, Madrid, 1950-1953, 10 vols. (Tomos IV, V y VI Horacio en España).

MOLINER, María, Diccionario de uso del español, Madrid, Gredos, 1981.

NACK WILHEM WÄGNER, Emil, Roma, Barcelona, Ed. Labor, 1960.

NAVARRO TOMAS, Tomás, Los poetas en sus versos: Desde Jorge Manrique a García Lorca, Barcelona, Ariel, 1973.

--------, Métrica Española, Madrid, Guadarrama, 5ª Ed. 1978.

PABST, W., La novela corta en la teoría y en la creación literaria, Madrid, Gredos, 1972.

PALOMO, Mª del Pilar, La poesía en la edad de Oro (Barroco), Madrid, Taurus, Alfaguara, 1987.

PALAU Y DULCET, Antonio, Manual del librero Hispano-americano, Barcelona, Editado por Librería anticuaria de A. Palau, 2ª edición corregida y aumentada por el autor, 1948, Tomo I.

PARKER, Alexander A., La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680, Madrid, Ed. cátedra, Col. Crítica y Estudios Literarios, 1986.

PERICOT GARCIA, Luis y BALLESTER ESCALAS, Rafael, Historia de Roma, Barcelona, Editorial Montaner y Simón, 1963.

PIERCE, Franck, La poesía épica del siglo de oro, Madrid, Gredos, 2ª Ed., 1968.

--------, "La poesía épica española del siglo de oro", Edad de Oro, IV, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, (1985), pp. 87-105.

POLLMANN, Leo, La épica en las literaturas románicas, Barcelona, Planeta, 1973.

SIMÓN DÍAZ, José, Bibliografía de la Literatura Hispánica, Madrid, CSIC, 1973.

--------, El libro español antiguo: análisis de su estructura, Kassel, Edition Reichenberguer, 1983.

SOLE, Jacques, El amor en occidente durante la Edad Moderna, Barcelona, Argos, 1977.

TICKNOR, W. G., Historia de la literatura española, Traducción de Gayangos y Vedia, M. de Rivadeneyra, Madrid, 1954.

TREVIJANO, Pedro, Madurez y sexualidad, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1988.

VARIOS, Historia de la vida privada, Dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby, Madrid, Taurus, 1989. Tomo III, Del Renacimiento a la Ilustración.

VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis Joseph, Orígenes de la poesía castellana, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1754.

VILANOVA, Antonio, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en Historia general de las literaturas hispánicas, Barcelona, Vergara, 1953, T. III.