

## Trabajo Fin de Grado

«Obra toda tejida de cosas admirables»  
La écfrasis en *El Bernardo* de Balbuena.

Autor/es

Martín Zulaica López

Director/es

Alberto Montaner Frutos

Facultad de Filosofía y Letras  
2014

*«El dios puso al fuego duro bronce, estaño, oro precioso  
y plata; colocó en el tajo el gran yunque y cogió con una  
mano el pesado martillo, y con la otra, las tenazas.»*

*(Ilíada, XVIII, 475-478)*

*«Hechos de Italia y triunfo de romanos / en él  
había puesto el dios del fuego.»*

*(Eneida, VIII, 890-891)*

*« [...] como si uno que desconoce todo lo relativo a las  
armaduras, sobre qué se debe colocar en cada miembro,  
quisiera cubrir su cabeza con las grebas y calzarse el  
casco, y refunfuñe porque no encaja bien.»*

*(Confesiones, III, 13)*

*«¡Oh venturosa España, si tuvieras  
de tus Eneas un Marón segundo,  
o a tus nuevos Aquiles un Homero,  
cuán poca envidia tuvieras del primero!»*

*(Bernardo, XVI, 71)*

## ÍNDICE

Palabras preliminares .....	3
I. La elección del doncel: Bernardo se lleva la palma.....	5
I. 1. De las dificultades de estampar <i>sobre diligencia de cuidados ajenos</i> .....	5
I. 2. <i>Los Españoles ingeniosos no tienen en su lengua poema como este</i> .....	6
I. 3. De <i>lineamento sutil y delicado</i> .....	10
II. El concepto de <i>écfrasis</i> .....	12
II. 1. Categorías para el análisis descriptivo .....	13
II. 2. <i>La descriptio multorum aliorum</i> en <i>El Bernardo</i> .....	15
III. <i>Obra toda tejida de cosas admirables</i> .....	16
III. 1. Descripciones de personajes .....	19
III. 2. Descripciones de armas .....	21
III. 3. Descripciones arquitectónicas.....	24
III. 4. Descripciones de objetos mágicos.....	27
III. 5. Descripciones geográficas .....	27
IV. Conclusiones.....	29
V. Bibliografía.....	30
Anexo I: Portada de la <i>editio princeps</i> de <i>El Bernardo</i> .....	33
Anexo II: <i>El Bernardo</i> , Tabla de algunas cosas señaladas de este poema, fol. sn .....	34
Anexo III: Antología de la <i>écfrasis</i> en <i>El Bernardo</i> .....	35

## PALABRAS PRELIMINARES

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

(*El Bernardo*, I, 1-4)

Nuestro propósito en el presente trabajo ha sido el de analizar la operatividad de la *écfasis* o *descriptio* en la poesía épica aurisecular, teniendo en cuenta la relevancia que la figura literaria tuvo en los precedentes genéricos de la antigüedad clásica tales como la *Ilíada* o la *Eneida*, y entre obras similares de la literatura europea contemporánea, como las de Boyardo o Ariosto. La primera labor que debimos acometer fue la de seleccionar el campo de trabajo, un *corpus* textual. Nos encontramos con que la poesía épica renacentista se despachaba en las historias de la literatura, incluidas las más recientes, con unas pocas páginas.<sup>1</sup> Y que en estas, tan solo se detenían con cierta atención en los poemas de Lope (por un prejuicio *ad hominem* que no se demuestra acertado al leer sus poemas) y de Ercilla (por un prejuicio político, aun siendo no obstante, un gran poeta épico). Lo que hacía de la épica la *gran desconocida* de la literatura de nuestro Siglo de Oro.<sup>2</sup> El género, en un sentido, lato sumaba cerca de un centenar y medio de composiciones a lo largo del mismo número de años (entre 1550-1700)<sup>3</sup>. Comprendimos por ello -los números

<sup>1</sup> Las que cotejamos son: Del Río (1948), Díaz-Plaja (1953), Alborg (1961), Valbuena Prat (1982), Wardropper (1983), Pedraza y Rodríguez (1980), Rodríguez Cacho (2009), Ruiz Pérez (2010). De todas ellas la de Valbuena Prat es, con diferencia, la que más atención presta a este género.

<sup>2</sup> El estado de la cuestión crítica es desalentador, pues en los últimos cincuenta años no se ha producido ninguna contribución de carácter holístico u omnicomprensivo del mismo. Sí ha habido algunas contribuciones de relevancia sobre grupos de textos más reducidos por parte de las investigadoras Esther Lacadena, que trabajó la épica de raigambre ariostesca o del *romanzi* y en la que ha destacado luego José Lara Garrido, o Lara Vilà, que ha estudiado con profusión la épica *histórica* y que continúa ampliando el abanico de sus investigaciones, con estudios ambiciosos y de gran rigor como el que ha llevado a cabo sobre la magia en el *corpus* de poemas sobre Bernardo del Carpio y que ha tenido a bien prestarnos cuando todavía se encuentra en prensa. Se debe destacar, en el ámbito de la teoría literaria, la gran contribución que ha supuesto el último volumen sobre la cuestión que ha coordinado junto con María José Vega. En la bibliografía se encontrarán las referencias a sus trabajos. Ver además para una breve síntesis sobre el panorama de estudios sobre el género el trabajo de Rodrigo Cacho Casal citado.

<sup>3</sup> A día de hoy el *corpus* textual y su clasificación se encuentran ‘fijados’ en un análisis de hace más de cincuenta años realizado por el erudito hispanista Frank Pierce, que en su volumen *La poesía épica del Siglo de Oro* incluye un apéndice con un catálogo cronológico de los poemas publicados entre 1550 y 1700

hablaban por sí solos- que tal vez debería ocupar algunas páginas más en nuestras historias literarias. A esto se unía que, los intentos de clasificación o categorización existentes no eran representativos de la vasta realidad textual. Lo que supuso que, tras barajar la opción de llevar a cabo un estudio comparativo entre varios poemas, o analizar la operatividad de la figura literaria en uno solo, nos decantásemos por esta última al no ser posible llevar a cabo una selección representativa de los distintos subgéneros del mismo. De entre el amplísimo catálogo de poemas épicos de nuestro Siglo de Oro decidimos trabajar acerca de *El Bernardo*, escrito por el Obispo de Puerto Rico Bernardo de Balbuena. Un texto por el cual ha mostrado gran estima la totalidad de críticos que a él se ha acercado. El factor determinante de nuestra elección por *El Bernardo*, fue, como veremos, su *virtuosismo descriptivo*. Considerada la mejor de sus cualidades, y por tanto, el poema en que la *écfrasis* prometía alcanzar sus más altas cotas. En el primer apartado acometeremos una introducción al poema, a partir de las apreciaciones de los críticos, que sirva como justificación de nuestra elección.<sup>4</sup> En el siguiente consideraremos la figura literaria en cuestión, la *écfrasis*, analizando su funcionalidad en el seno del texto literario. Después estableceremos un conjunto de variantes de la misma y llevaremos a cabo una búsqueda en el texto. Por último reuniremos la información obtenida extrayendo algunas conclusiones.

---

con una suma cercana a los 150 títulos. Otro catálogo, aunque de carácter parcial, puesto que trata solamente la épica histórica, se incluye en la tesis doctoral de Lara Vilà (Vilà, 2001: pp. 681-689).

<sup>4</sup> No pretendemos llevar a cabo una introducción general a las características de la obra, sino que trataremos solamente los aspectos de la misma relevantes para nuestro análisis.

## I. LA ELECCIÓN DEL DONCEL: BERNARDO SE LLEVA LA PALMA

*Dieron las nunca vistas maravillas  
de sus armas al godo declarado  
por digno sucesor de ambas sillas  
de la Acaya y del cretense estado;  
Y que ante la Princesa de rodillas,  
de inmortales laureles coronado,  
el rico premio goce y joya puesta  
a la honrosa vitoria de la fiesta.*

(*El Bernardo*, XVIII, 8)

En este primer apartado se ofrece una presentación del poema seleccionado, *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, del obispo de Puerto Rico Bernardo de Balbuena. Se lleva a cabo una revisión de la crítica sobre el mismo en los cuatro siglos que median entre su publicación y el momento actual. Y se incide en la calidad de las descripciones del poema como la mayor de sus cualidades. Motivo que justifica nuestra elección para el estudio de la écfrasis.

### I. 1. DE LAS DIFICULTADES DE ESTAMPAR SOBRE DILIGENCIA DE CUIDADOS AJENOS

El 9 de Julio de 1624, el secretario del rey Felipe IV, Sebastián de Contreras redactaba una cédula concediendo la ampliación de la *licencia real*<sup>5</sup> para imprimir un «libro intitulado, Bernardo del Carpio» al obispo de Puerto Rico Bernardo de Balbuena. Fueron los trabajadores de la imprenta de Diego Flamenco, quienes se ocuparon de preparar las planchas completando la fe de erratas el 18 de septiembre de 1624. Finalmente el libro fue tasado en doscientos ochenta maravedís el 28 del mismo mes. El libro carece de colofón, por lo que debió de terminar de imprimirse entre estas dos fechas. Así, «poco menos de veinte» años después de compuesto, según afirma su autor, el poema épico de *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles* salió a la luz. El prelado había tratado de imprimir el poema con anterioridad desde las indias, empresa fracasada de la que se lamentaba en su dedicatoria al Conde de Lemos (Francisco Fernández de Castro): «hasta ahora no se ha hecho, por las dificultades con que de ordinario caminan las cosas que van sobre diligencia de cuidados ajenos». Por fin veía

---

<sup>5</sup> El paratexto previo al poema solo es accesible al completo en la edición *princeps* de 1624. Las citas textuales de este primer epígrafe pertenecen a este; bien sean de la tasa, la dedicatoria, el prólogo, la licencia real o la fe de erratas.

impresa su mayor obra, y no solo por lo que a su extensión se refiere, con un total de 40.000 versos, sino también por la esmerada *labor limae* que llevó a cabo durante más de dos décadas. De la cual se mostraba orgulloso por ser una obra acometida en la «primera edad, con los bríos de la juventud, y la leche de la Retórica», a un tiempo que aseguraba las horas dedicadas al pulido, en un empeño que recuerda a los de Virgilio o Tasso, pues asegura no haberlo acabado «de perfeccionar, que esto es inacabable».

### I. 2. LOS ESPAÑOLES INGENIOSOS NO TIENEN EN SU LENGUA POEMA COMO ESTE

Ya entre sus contemporáneos encontramos menciones a las calidades del autor y de su obra.<sup>6</sup> Las primeras son las de escritores como Mira de Amescua, Cervantes o Lope de Vega.<sup>7</sup> La primera de ellas se encuentra en la aprobación del poema, de la cual se encargó el doctor Mira de Amescua:

Este poema heroico, llamado el Bernardo, que v.m. me remitió, he visto con particular atención, y pienso que los Españoles ingeniosos, dados a la lección de poetas, no tienen en su lengua poema como este, porque en la variedad de los sucesos y episodios hallaran imitado a Ludovico Ariosto, y en la unidad de la acción, y contextura de la fábula, a Torcuato Tasso, y así merece ser impreso y leído y su autor alabado. También advierto a v.m. que no hay en él cosa contra la Fe Católica, y buenas costumbres. (*El Bernardo*, fol. 2v)

Como vemos Mira de Amescua tiene en mucho el poema para el cuál extiende su aprobación. Considera que no hay en español un poema épico de la calidad de este y apunta las herencias de Ariosto y de Tasso. Las dos siguientes menciones son las de Cervantes y Lope. La de Cervantes procede de su *Viaje al Parnaso*, publicado en 1614, y que por tanto, solo tiene en cuenta la novela pastoril de Balbuena publicada en 1608, *Siglo de oro en las Selvas de Erífile*; ya que el Bernardo, aunque escrito muchos años antes no salió a la luz hasta 1624: «Este es aquel poeta memorando, / Que mostró de su ingenio la agudeza / En las selvas de Erífile cantando.» (*Viaje al Parnaso*, II, 205-207). La mención de Lope, notoriamente más extensa, refiere también, además del *Siglo de Oro*, la obra de la que aquí nos ocupamos, *El Bernardo*:

---

<sup>6</sup> Buena parte de las notas de este resumen crítico de la recepción y consideración de Balbuena las tomamos de Van Horne (1927: 153-162). También en el trabajo de Pierce (1961) anteriormente citado se trata de ofrecer la evolución de las consideraciones de críticos y poetas sobre *El Bernardo*; pero en ese caso se hace desde una perspectiva de conjunto de todo el género.

<sup>7</sup> Las citas de sus obras se presentan modernizadas y ajustadas a la actual normativa ortográfica académica.

Y siempre dulce tu memoria sea,  
generoso prelado,  
doctísimo Bernardo de Valbuena.  
Tenías tú el cayado  
de Puerto Rico cuando el fiero Enrique,  
holandés rebelado,  
robó tu librería,  
pero tu ingenio no, que no podía,  
Aunque las fuerzas del olvido aplique.  
¡Qué bien cantaste al español Bernardo!  
¡Qué bien al Siglo de oro!  
Tú fuiste su prelado y su tesoro,  
y tesoro tan rico en Puerto Rico,  
que nunca Puerto Rico fue tan rico.

Lope admiró la facundia de Balbuena y lo bien que cantó al español Bernardo. Lo considera una gran riqueza literaria, un *tesoro doctísimo* de humanas letras. Tras estas menciones rigurosamente contemporáneas a Balbuena, se produjo un olvido generalizado de su obra que ningún crítico ha estudiado hasta la fecha.<sup>8</sup> De manera que la siguiente estimación que encontramos de Balbuena es ya la que hizo Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova*, publicada por primera vez en 1696 en Roma. Dice de *El Bernardo*:

Quod quidem in angulis bibliopolarum delitescens, non sine quadam animi indignatione laude dignis laboribus aequi, saepe vidimus lectum paucis auditumve. [...] quod tam longe et conspectus est, virtute, mea quidem sententia nostros poetas omnes (quod praesicne dictum) longo post se relinquat intervallo. (p. 221)

Pasado solo medio siglo de la publicación del poema vemos cómo, el considerado iniciador de la historia literaria en España, lamenta que el poema ha sido olvidado. Esto no debería sorprendernos, puesto que sucede con una enorme cantidad de obras literarias menores bañadas en el Leteo. La sorpresa se produce al ver que el bibliólogo sevillano considera que, en su opinión, aventaja en mucha distancia ('intervallo') a todos los poetas nuestros, los españoles. Posteriormente, se vuelve a producir un vacío crítico en torno a Balbuena hasta los albores del siglo XIX, es

---

<sup>8</sup> Tal vez podrían encontrarse algunos datos en los epistolarios de la corte del virrey de Nápoles. Puesto que en ella residió Mira de Amescua, con el que me inclino a pensar que Balbuena tuvo trato directo. Por otra parte, se debería estudiar detenidamente la evolución del negocio editorial de Diego Flamenco, impresor de *El Bernardo*.

entonces cuando encontramos los encomios de Quintana que sitúan a Balbuena como par a Garcilaso: «Vivían en este tiempo los tres poetas que más amenidad, más abundancia y facilidad han poseído. El primero es Balbuena, nacido en la Mancha, educado en Méjico, y autor del *Siglo de oro* y de *El Bernardo*. Nadie desde Garcilaso ha dominado como él la lengua, la versificación y la rima» (Quintana, 1838: 21; en Van Horne, 1927: 154); o los de Alberto Lista en su *Examen del Bernardo de Balbuena*, una conferencia leída en la Academia de Letras Humanas de Sevilla en 1799 y publicada por vez primera en 1856, en la cual se proponía ya rescatar al *Bernardo* del olvido:

Emprendo, pues, librar del olvido, en la manera que me es posible, el nombre de uno de nuestros mejores poetas, manifestar el carácter particular de su estilo, y demostrar la utilidad que pueden sacar los amadores de esta divina arte de su lectura e imitación. A este fin expondré el juicio que he formado del *Bernardo*, única obra de este ingenio, aunque es probable que escribiese algunas líricas.<sup>9</sup> (*Examen del Bernardo de Balbuena*, p. 11)

Tras las alabanzas de estos estudiosos la figura de Balbuena fue recuperada para la literatura española gracias a la edición de *El Bernardo* que se realizó en la imprenta madrileña de Sancha en 1808, que será la segunda edición del poema.<sup>10</sup> Así, críticos como Rosell<sup>11</sup>, Ticknor o Menéndez Pelayo también accedieron a este texto<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Nótese que Lista desconocía, al escribir esta conferencia, la existencia de otras obras de Balbuena, como su extenso poema *Grandezza mexicana* y su novela pastoril *Siglo de oro en las Selvas de Erífile*.

<sup>10</sup> En el siglo XIX se realizaron otras dos ediciones del poema, la de Cayetano Rosell de 1851 para la BAE y la de la biblioteca de Gaspar y Roig de 1852, que incluye cincuenta y nueve grabados. En 1914 el impresor catalán Octavio Viader llevó a cabo una lujosa edición de 200 ejemplares a varias tintas y con grabados de gran calidad artística. Desde entonces el texto no ha vuelto a ser editado. Existe una tesis doctoral (que hasta la fecha no hemos podido ver y cuya referencia se da completa en la bibliografía) de comienzos del siglo XX, en que la doctora Margaret Kidder de la University of Illinois, lleva a cabo un estudio para la edición crítica de *El Bernardo*. Después de esta fecha solo cabe notar que el volumen de la BAE de Rosell fue reimpreso en 1945, siendo su edición del poema la más accesible, y sobre la que nosotros hemos trabajado. Así pues, la reedición crítica del poema con un aparato crítico filológico se hace más que nunca necesaria. Los medios electrónicos nos han permitido acceder a todas las ediciones del poema, incluida la *editio princeps*.

<sup>11</sup> Como se ha dicho editó el texto en su tomo de *Poemas épicos I* de la BAE en 1851.

<sup>12</sup> Además de las apreciaciones de estos críticos hoy conocidos, queremos hacer notar un estudio recientemente reeditado en *Analecta Malacitana* del puertorriqueño Manuel Fernández Juncos que vio la luz por vez primera en 1884 y que es el primer análisis de carácter monográfico del texto. En el mismo se dice de Balbuena que «el Bernardo es una de las más importantes y valiosas producciones épicas del Parnaso antiguo español. Aunque –por la edad en que su autor le escribió y por haberse editado en su ausencia– dista mucho de ser un modelo de corrección, revela claramente las admirables dotes de su autor para la poesía heroica.» Este estudio fue uno de los que sirvieron a John Van Horne como punto de partida a sus investigaciones.

En su *History of Spanish Literature* Ticknor afirmaba que *El Bernardo* era uno de los dos o tres poemas agraciados en la lengua española de entre los de su clase, por lo que no debería ser pasado por alto.

But the *Bernardo* of Balbuena, which belongs to the same period, must not be overlooked. It is one of the two or three favored poems of its class in the language; written in the fervor of the author's youth, and published in 1624, when his age and ecclesiastical honors made him doubt whether his dignity would permit him any longer to claim it as his own... (Ticknor, 1863: 483-484; en Van Horne, 1927: 157)

Por su parte, Menéndez Pelayo dedicaba estas palabras de favor a Balbuena en sus *Orígenes de la novela* tras hablar de otros autores que habían tratado la materia de los amores entre Angélica y Orlando antes que él:

Pero luego cayó el asunto en mejores manos, y fueron verdaderos poetas los que celebraron las lágrimas y la *Hermosura* de Angélica, y el inspirado Obispo de Puerto Rico, que hizo resonar de nuevo el canto de guerra de Roncesvalles, dando fantástica inmortalidad al héroe de nuestras antiguas gestas en un poema que es el mejor de su género en castellano y quizás la mejor imitación del Ariosto en cualquier lugar y tiempo. (Menéndez Pelayo, 2008: 226)

*El Bernardo* es para Menéndez Pelayo el *mejor poema de su género*, del libro de caballerías en verso.<sup>13</sup> Y constituye la *mejor imitación del Ariosto*.<sup>14</sup> Las consideraciones que de Balbuena había hecho en su *Antología de poetas hispano-americanos* y en sus *Obras de Lope de Vega* iban en la misma dirección. Una vez entrado el siglo XX, los estudios sobre Balbuena encontraron en John Van Horne al erudito dispuesto a consagrarse a su estudio. En 1927 llevó a cabo un análisis pormenorizado de *El Bernardo* que supuso un enorme avance con respecto a toda la crítica precedente. Pocos años después analizó también la *Grandeza mexicana*. Por último redactó la que fue la primera

---

<sup>13</sup> Menéndez Pelayo agrupa por su temática, los libros de caballerías castellanos junto a los poemas imitadores de los *romanzi* italianos. Algunos hechos que permiten sostener esta opción crítica son: la *prosificación* de la obra de Boyardo por Pedro López de Santa Catalina con el título de *Espejo de caballerías* (1525-1527), presentada al público español (en sus condiciones físicas) como un libro de caballerías castellano o, años después, la *versificación* llevada a cabo por Bernardo Tasso, padre de Torcuato, al traducir la obra de Garcí Rodríguez de Montalvo bajo el título de *Amadigi* (1960). Cfr. Martín Romero (2009).

<sup>14</sup> El propio Balbuena no solo se consideraba *imitador*, sino *continuador* y encargado de llevar la materia de Orlando a su más elevado término. Así lo afirma en el prólogo al *Bernardo*: «este poema se puede llamar el cumplimiento, la última línea y la clave que de lleno en lleno cierra el artificio y máquina de sus fábulas, y aquellos portentos y asombros que de los príncipes de aquel siglo con tanta admiración han celebrado lo mejor de Italia y Francia». (*Bernardo*, prólogo, sn.)

biografía extensa de Balbuena, publicada en 1940.<sup>15</sup> Tras Van Horne, no ha habido ningún estudio detenido sobre el *Bernardo*. Ni tampoco se han llevado a cabo estudios parciales sobre ningún aspecto del poema.<sup>16</sup>

### I. 3. DE LINEAMIENTO SUTIL Y DELICADO

Como vemos, la obra de Balbuena ha sido tenida en un alto concepto por buen número de críticos y poetas, me atrevería a decir que por todos sus lectores.<sup>17</sup> Ahora bien, sorprenderá más aún al lector que todos los análisis del mismo coincidan en destacar siempre la misma característica de su obra, demostrando cuál es su mayor habilidad, la del *virtuosismo descriptivo*.<sup>18</sup> Así hablaba Nicolás Antonio del poema destacando su elegancia descriptiva: «[...] *descriptionum elegantia, geographicae astronomicae quae rei locorum pulcherrima tractatione, miraque exprimendi, fereque oculis subjiciendi,*» (p. 221) Tras él, en la aurora del XIX, Alberto Lista<sup>19</sup> dio un paso más adelante en el comentario crítico de *El Bernardo* al tratar de dar explicación al *fereque oculis sibjiciendi* de Nicolás Antonio; a ese modo en que los ojos se deslizan por sus descripciones:

Se ha dicho que la frondosidad y copia es el carácter específico de Balbuena. [...] Yo confieso que Balbuena es riquísimo tanto en la dicción como en los pensamientos, principalmente en los que se reducen a imágenes. Sus cuadros son extensos, los objetos de que los llena numerosos, su imaginación fecunda los halla en abundancia y su musa pródiga los esparce con suma libertad y lozanía. Mas yo busco algo más, busco un carácter que sea singularísimo del Balbuena, y por el cual se distingan sus versos entre todos los de los demás poetas que han escrito en grande y que, como él, han sabido formar cuadros, que abundan en bellezas. Este carácter es a mi ver, la particular destreza con que señala cada objeto por su

---

<sup>15</sup> Las referencias completas a estas obras de Van Horne se encontrarán en la bibliografía. Una refundición divulgadora de los avances críticos en torno a Balbuena, siguiendo muy de cerca los trabajos de Van Horne, fue elaborada por José Rojas Garcidueñas en 1956.

<sup>16</sup> Mejor suerte han corrido las otras obras de Balbuena. Al *Siglo de oro* se han dedicado algunas atenciones parciales y, esto sí, se ha desarrollado mucho el estudio de la *Grandeza mexicana*, que ha conocido en un espacio de tres años una edición crítica (2011) y una facsímil (2013).

<sup>17</sup> Esta tesis ha sido defendida en el original ensayo de Rosa Perelmanter cuyo título reza: «¿Merece la pena leer el *Bernardo*? Lectura y lectores del poema épico de Bernardo de Balbuena.»

<sup>18</sup> También coinciden en sus valores negativos: su *monstruosa extensión*, en boca de Quintana, y su desaliño compositivo a la hora de estructurar los contenidos del poema.

<sup>19</sup> Maestro de poetas que exigía a sus alumnos la escritura de un poema épico y a cuya vera fue gestado *El diablo mundo*.

*lineamento sutil y delicado*, accesible apenas a otra imaginación que la suya (Lista, 2007: 17) [El destacado es mío.]

En su enorme sensibilidad estética y agudeza crítica, nota como lo particular de Balbuena no es simplemente su capacidad descriptiva, su escritura de *cuadros*,<sup>20</sup> sino que yendo un poco más lejos, es capaz de explicar qué hace de sus descripciones las más hermosas y afortunadas: *su lineamento sutil y delicado* de los objetos.<sup>21</sup> Al igual que Lista, Quintana dice de Balbuena que «sorprende por la soltura del verso, por la novedad y viveza de la expresión, por el gran talento de describir, en que no conoce igual»; y más adelante, por el «don que tenía para inventar, y del mayor que aún le asistía para versificar y describir». En el mismo texto ofrecerá una suma de las calidades del poema encabezadas una vez más por sus descripciones:

[...] descripciones admirables de países, de fenómenos naturales, de edificios y de riquezas; antigüedades de pueblos, de familias y de blasones; sistemas teológicos y filosóficos, alegorías morales, sentencias y pensamientos profundos y nerviosos; comparaciones abundantes, vivas y bellísimas; una dicción poética llena de frases notables por su novedad y atrevimiento; una versificación fácil, agradable donde quiera, no pocas veces alta y pomposa, según los objetos lo requieren; y todo escrito con tal confianza y osadía, con un aire tal de libertad y desahogo, que el poeta parece que juega con las dificultades de su arte sin conocerlas, como su héroe se burla de los peligros, y sin aprensión ni recelo acomete burlando las empresas más arduas, arrollando todo cuanto le sale al encuentro en su camino. Tales son las riquezas poéticas con que el ingenio del autor supo dotar a su *Bernardo*: (Quintana, 1867: 170; en Van Horne, 1927: 155)

También los críticos de la segunda mitad del XIX lo señalan. Así dicen Rosell: «pintó cuadros admirables, dilatados países y regiones, escenas de la naturaleza, ejércitos, batallas, fiestas y desafíos» (Rosell, 1945: III-IV); Ticknor: «Many of the descriptions are rich and beautiful» (Ticknor, 1863: 484); o Menéndez Pelayo, que lo compara a Ariosto aunque concediendo la primacía al italiano: «las facultades descriptivas del Abad de la Jamaica eran casi iguales a las del Ariosto, y por de contado superiores a las de cualquier poeta nuestro.» (Menéndez Pelayo, 1911: 57)

---

<sup>20</sup> Recuérdese aquí la analogía entre pintura y escritura del *dictum* horaciano *ut pictura poesis* (*Arte poética*, 361).

<sup>21</sup> Léase por ejemplo la descripción del joven Ascanio en la antología ofrecida en el Anexo I.

## II. EL CONCEPTO DE ÉCFRASIS

La concepción de esta figura literaria no gozaba de consenso en la crítica literaria hasta hace relativamente poco tiempo. Como han explicado recientemente, autores como Isabel Lozano Renieblas (2005), Juan Francisco Mesa Sanz (2007) o Pedro Antonio Agudelo (2010), siguiendo la crítica anglosajona, el término *écfasis* tuvo en la Antigüedad un significado distinto al que ha tenido en la crítica del siglo XX. Entre la crítica hispanista el cambio de significado se produjo a comienzos del siglo pasado manifestándose como una reducción significativa del término por el acceso a la definición de la figura que hicieron autores de la Antigüedad tardía. La última crítica ha restituido los valores iniciales del mismo por su mayor eficacia explicativa. Así, mientras entre los preceptistas alejandrinos la ἔκφρασις, en latín *descriptio*, consistía en «la descripción detallada de una persona o de un objeto»,<sup>22</sup> posteriormente quedó limitada al ejercicio literario consistente en la descripción de una obra de arte.<sup>23</sup> Nosotros, al emplear el término *écfasis*, nos referiremos a cualquier tipo de descripciones detalladas del poema, no solo a las de obras de arte. Sobre la *descriptio*, dice Lausberg, que «su objetivo es la ἐνάργεια», en latín *evidentia*, que «es la descripción viva y detallada de un objeto [...] mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía; [...]) (§ 810). En este punto no parece acertada la síntesis de Lausberg, ya que trata la *evidentia* como una variante de la descripción cuando no es tal, sino más bien una propiedad de las descripciones. De manera que podríamos hablar de que una determinada *écfasis* tuviera mayor *enárgeia* que otra, o que, empleado los términos latino, una *descriptio* produjera mayor *evidentia* del objeto al lector.<sup>24</sup>

Además, las descripciones tienen la peculiaridad de que en ellas el «conjunto del objeto tiene [...] carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso; se trata

---

<sup>22</sup> Esta definición la tomamos del *Manual de retórica* de Lausberg (§ 1133): «La *descriptio* (Prisc. 10), ἔκφρασις (Herm. prog. 10; Aphth. 12; Theon 11; Nic. Soph. 12) es la descripción detallada de una persona o de un objeto (v. también § 810).»

<sup>23</sup> Así entendía la écfasis, por ejemplo, el hispanista Leo Spitzer en su análisis a la *Oda a una urna griega*; como «la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica», en Pimentel () .

<sup>24</sup> Como se observa, a pesar de que los autores latinos emplean indistintamente ambos correlatos terminológicos, *descriptio* por *écfasis* y *evidentia* por *enárgeia*, estos pueden llevar a confusión, ya que empleando los términos griegos la cualidad de la *enárgeia* de una écfasis permanece exclusivamente sobre la textualidad, mientras que empleando los latinos, la *descriptio* se valora por su capacidad de producir *evidentia*, es decir, no solo por su textualidad, sino en función de su recepción.

de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable)» (§ 810). Esto supone que podamos catalogar como *écfrasis* no solo las que se hagan de objetos, sino también las de acciones, como podrían ser batallas, siempre que estas se ofrezcan en un marco de simultaneidad. «La simultaneidad de los detalles, que es o que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial» (§ 810). La *descriptio* tiene por esto un marcado carácter parentético, ya que detiene el tiempo de la narración haciendo que el discurso se prolongue al referir el tiempo de contemplación del receptor durante mucho más tiempo que en el resto del poema, y forma parte del *ornatus* del mismo, «precisamente por rebasar la *evidentia* de lo necesario» (§ 810). Algunas de los mecanismos lingüísticos que emplea son: «el detallamiento del conjunto del objeto (§ 813), el empleo del presente (§ 814), el empleo de los adverbios de lugar expresivos de presencia (§ 815), el apóstrofe a las personas que aparecen en la narración (§ 816), el estilo directo de las personas que intervienen en el relato (§ 817)» (§ 810).

## II. 1. CATEGORÍAS PARA EL ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Y en reforzada voz, cuando da y lleva  
del tiempo el vuelo con que al mundo engaña  
hacer quería presente, y con suave  
vuelta a las suyas destorcer la llave.

(El Bernardo, XIX, 89, v. 5-8)

En *El Bernardo* encontramos una ingente cantidad de descripciones. Pero, ¿cómo categorizarlas?, ¿es posible agrupar este *corpus descriptivo* en conjuntos menores? De hacerlo así caminaríamos hacia una comprensión más realista de los contenidos del poema que permitirá concretar la intuición común de los lectores del texto según la cual se establecía que el virtuosismo descriptivo era lo mejor del mismo. Nosotros manejaremos el concepto de *écfrasis* en su sentido original, y por tanto incluiremos en este trabajo cualquier clase de descripción. Incluiremos las descripciones de personas, vestimentas, armas, objetos mágicos tales como anillos o espejos, arquitecturas de cuevas y palacios, geografías y, por supuesto, las que representan obras de arte, como tapices, estatuas o cuadros, que por su función artística serán las que más contribuyan al *ornatus*. Como puede comprenderse, cada

una de estas variantes debería ser analizada siguiendo unos criterios específicos muy distantes entre sí. Por ejemplo, las descripciones de mujeres deberían serlo en relación con el tópico de la *descriptio puellae* tras su configuración petrarquista; las de las arquitecturas de cuevas y palacios teniendo en cuenta la configuración de los espacios mágicos; las de escudos y otras armas deberían ponerse en relación con la heráldica europea y con las presentes en las obras clásicas de Homero y Virgilio,<sup>25</sup> las de anillos o espejos mágicos con las existentes en la literatura artúrica; las de tapices o pinturas con las presentes en otros géneros poéticos como la égloga... y un largo etcétera de casos. Tal complejidad intertextual requeriría, no uno, sino numerosos trabajos sobre cada cuestión. En este trabajo pretendemos delinear tan solo unas líneas generales sobre la importancia de la *descriptio* en *El Bernardo* sin ahondar en cada una de estas variedades.

En el apartado dedicado a la *evidentia* por Lausberg (§ 810), se distinguen varias clases de la misma en función de los objetos descritos citando a «Prisc.[iano] praeex. fiunt autem *descriptiones tam personarum quam rerum et temporum et status et locorum et multorum aliorum». Propone como objetos adecuados a:* personas, cosas, tiempos, estados, lugares, etc. Además, a partir de Quintiliano, Lausberg desarrolla lo relativa a las *descriptiones* que contienen procesos distinguiendo los siguientes: de la vida laboral, acontecimientos bélicos, catástrofes naturales, fiestas, epidemias. Como vemos, parecemos estar ante una relación en la cual todo cabe. Las categorías en otros tratadistas pueden diferir en algunos casos, o subdividirse un mayor o menor número de veces, sin necesidad de consenso. Lo que muestra que cualquier realidad es susceptible de ser tratada literariamente dando lugar a una *descriptio*. Y que, gracias a la imaginación, puede permitirnos incluso aumentar la realidad dando acceso a nuevos *mundos posibles*, por emplear la terminología leibniziana. Por citar otro caso, el hispanista Kurt Spang, en sus *Fundamentos de retórica* (pp. 182-187) distingue las siguientes variantes de la *descriptio*:

- *Pragmatografía* (descripción de objetos y acciones)
- *Prosopografía* (descripción de personas)
- *Topografía* (descripción del espacio)
- *Cronografía* (descripción del tiempo)

---

<sup>25</sup> Son las descripciones relativas a los escudos de Aquiles (*Ilíada*, XVIII, 462-613) y de Eneas (*Eneida*, VIII, 810 y ss.) respectivamente.

Cada una de estas categorías podría subdividirse *ad infinitum* si se fueran explicitando más cualidades y creando nuevos términos, pero no creo que una taxonomía de este tipo sea necesaria ni tampoco útil. En una muestra de actitud frenética se convertiría en un nominalismo inoperante, y que incluso dificultaría el trabajo crítico.<sup>26</sup> Como vemos, comparando ambos casos, las clases propuestas son casi las mismas, con la salvedad de que Kurt Spang opta por no incluir la categoría de los *estados* de Prisciano.

## II. 2. LA DESCRIPTIO MULTORUM ALIORUM EN *EL BERNARDO*

En cualquier caso, ante la irrestricción de la *descriptio* que puede tratar no solo las realidades antes expuestas sino muchas otras, *multorum aliorum* como decía Prisciano, nosotros establecemos aquí un conjunto limitado de categorías teniendo en cuenta los materiales encontrados en *El Bernardo*. Nuestro objetivo con ello es el de establecer un sistema particular de organización de la información que permita dar cuenta de los contenidos de la obra de un modo sistemático. Con ello hemos pretendido emplear un proceso de trabajo que parta de la realidad evitando encorsetar a esta con juicios previos. Las categorías descriptivas<sup>27</sup> que finalmente se imponen tras el examen del poema son las siguientes:

- Descripciones de personajes
- Descripciones de armas
- Descripciones arquitectónicas
- Descripciones de objetos mágicos
- Descripciones geográficas

---

<sup>26</sup> Suelen distinguirse entre las descripciones de personas aquellas que tratan los rasgos físicos, para la que se emplea el término *prosopografía* en un sentido restricto; de las que tratan los rasgos espirituales, a la que se suele denominar con el de *etopeya*. El uso de estas dos categorías nos parece razonable, pero entre algunos críticos, como en (Mayoral, 1994), se siguen proponiendo más y más categorías. Así, encontramos que en las descripciones de personas propone también el uso de los términos *patopeya*, para la descripción de los afectos o pasiones, *caracterismo*, para distinguir los modos de hablar, y *genealogía*, para tratar el linaje.

<sup>27</sup> Puede sorprender que las descripciones de obras de arte no ocupen un apartado propio. Lo cierto es que hemos incluido estas, las de tapices, mantos, retratos o hilados, en las de los elementos a los que dan cabida; en su mayoría armas.

### III. OBRA TODA TEJIDA DE COSAS ADMIRABLES

Como se dijo anteriormente (n. 18), una de las quejas más frecuentes de los lectores de *El Bernardo* era la de su enorme extensión. Así por ejemplo Ticknor, tras alabarla por su consabida habilidad descriptiva decía: «But it has one capital defect. It is fatally long, thrice as long as the *Iliad*» (1863: 484; en Van Horne, 1927: 159). John Van Horne se planteó la cuestión de la extensión del poema llegando a conclusiones que resultan interesantes para nuestro trabajo. Llevó a cabo una comparación entre el número de octavas de *El Bernardo* con el de otros poemas del mismo género.

The incomplete *Orlando innamorato* has 69 cantos, 4429 octaves, 35432 lines, and there is little to indicate, when Boiardo broke off, that he had nearly finished the poem. The *Orlando furioso*, with much preliminary material supplied by the *Innamorato*, has 46 cantos, 4841 octaves, 38728 lines. The *Bernardo* has 24 books, 5000 octaves, 40000 lines. It is true that the three poems are all very long, but the difference in length is not great. Yet the *Bernardo* gives the impression of being considerably longer than the *Furioso*. (Van Horne, 1927: 168)

Habiendo observado que la diferencia de la extensión entre *El Bernardo* y sus modelos no era muy grande llegó a la conclusión de que no era ésta la causante de la fatiga al leer el poema. Por ello clasificó las octavas de *El Bernardo* y de otras obras teniendo en cuenta la forma del discurso predominante en cada una, para poder analizar de un modo global si había diferencias en el desarrollo narrativo entre los textos.<sup>28</sup>

The *Furioso* has approximately 150 stanzas of moral introductions, 523 stanzas of secondary stories, and 208 stanzas of catalogues and the like, or in all, some 881 stanzas of material quite foreign to the progress of the action among characters already introduced. In the *Bernardo* I count 1330 stanzas of secondary stories and 755 of catalogues, making some 2085 in all. (Van Horne, 1927: 168-169)

Van Horne concluyó que el motivo de que la lectura de *El Bernardo* fuera tan amena a críticos y poetas, al mismo tiempo que tan dilatada y causante de quejas, se debía a la inclusión de tramas secundarias y de enumeraciones ('catalogues'), puesto que estos apartarían del avance de la acción principal en 2085 de las 5000 octavas. El crítico holandés hace un recuento de 755 octavas construidas como enumeraciones,

---

<sup>28</sup> Estos recuentos, sirven tan solo de modo orientativo, ya que una misma octava puede ser parcialmente estática y parcialmente dinámica para la diégesis, si los cuatro primeros versos se dedican a la descripción de un personaje y los cuatro siguientes a referir una acción llevada a cabo por este.

sus referidos *catalogues*.<sup>29</sup> Pero entre ellas encontramos que incluye por ejemplo los campos español, moro y francés con todas las descripciones heráldicas que contienen o la descripción del tapiz de Iberia con la descripción de los blasones de algunas familias nobiliarias españolas. Lo que no serían ya meras enumeraciones. Más adelante, en otro apartado, recogerá un buen grupo de descripciones, él mismo dice que son solo algunas de las que tiene el poema. En este caso las introduce en un capítulo misceláneo dedicado a comentar el estilo de Balbuena. Dice de ellas que suponen un alivio al lector de la pesada lectura del poema:

Often one stanza furnishes a fairly complete picture of the person or event in question. It is refreshing to encounter such *descriptions* in the Bernardo because they offer a contrast to the prevailing long-windedness of the poem. (Van Horne, 1927: 136)

Y cita la de Garilo (*El Bernardo*, VII, 2),<sup>30</sup> una de las más breves del poema puesto que introduce la prosopografía del caballero en una sola octava:

Era Garilo de ánimo doblado,  
en sutiles astucias atrevido,  
vario, cauto, mudable, recatado,  
de enjuto rostro y corazón fingido,  
de color verdinegro, retostado,  
de erizado cabello, retorcido,

---

<sup>29</sup> Páginas atrás dedica un epígrafe a la cuestión en el que recoge todos estos de forma conjunta bajo el título: *Catalogues and reviews* (Van Horne, 1927: p. 44). Son los siguientes: «Alcina's journey north is the occasion of a geographical catalogue (I, 47-55). Teudonio recounts his genealogy (I, 91-95). Alcina recites to Morgana the history of the Gothic kings from Alaric to Alfonso el Casto (II, 33-68). Iberia describes to Ferragut nine famous Spaniards (II, 183-203). Bernardo and Orontes traverse northern Spain (IV, 68-74). The Spanish troops are reviewed (VIII, 35-108). Proteus recounts the ancestry and parentage of Bernardo (IX, 144-152). Orimandro traces the line of Persian kings (XI, 14-17) and describes his course from the Persian Gulf to Egypt (XI, 27-30). Arcangelica skirts the coasts of Asia (XIV, 46-51). The journey of Mars to the East leads to an enumeration of places (XIV, 90-124). The voyage of Malgesí, Morgante, Orimandro, and Reinaldos on the flying ship leads to the review of Northeast Europe, Greece, and central Europe (XV, 165-186), of Italy, Germany, England, France and Belgium (XVI, 1-45), of Spain (XVI, 46-192), of the heavens (XVI, 208-213; XVII, 21-33), of the moon (XVIII, 94-99), and of the New World (XVIII, 101-112). This voyage leads also to the Tlascalan's predictions of Spanish history (XIX, 3-88). Iberia's tapestries embody the genealogies of great Spanish families (XIX, 132-226). Clemesí describes to Bernardo his descendants (XXI, 48-95). The Moorish army is described (XXIII, 104-132), and also the French army (XXIII, 134-193).»

<sup>30</sup> Nosotros hemos optado por no citar pasajes del poema por extenso ya que aumentarían considerablemente la extensión del trabajo. Hemos preferido incluir al final, en el Anexo III, un conjunto representativo de las habilidades pictóricas de Balbuena a modo de antología de la écfasis en el poema.

los alterados ojos, aunque vivos,  
atraidorados al mirar, y esquivos.<sup>31</sup>

En cualquier caso, Van Horne no considera que las descripciones supongan necesariamente una interrupción de la *diégesis* del poema.<sup>32</sup> Por lo que parece entrar en conflicto su inclusión de los catálogos heráldicos o la *écfrasis* del tapiz del hada Iberia, recientemente mencionados, entre los elementos que interrumpen la *diégesis*, ya que son pasajes principalmente descriptivos. En principio ambas relaciones de octavas deberían ser coincidentes. Pero no es así. Es cierto que no todas las descripciones tienen un carácter catalográfico, lo que justificaría que algunas de estas no se incluyeran en el primer grupo. Pero no consideramos justificado que el resto de descripciones, las que no son enumeraciones en forma alguna, no sean consideradas por Van Horne como elementos parentéticos de la acción, capaces de detener el tiempo, el progreso narrativo. A nuestro entender tanto unas como otras lo son. Una precisión teórica podría ser aquí de utilidad. La *diégesis* narrativa puede demorarse o hacerse morosa por dos vías. La primera de ellas es la vía *digresiva*, o *excuso*, que supone etimológicamente el encaminamiento narrativo por una trama secundaria. La segunda es la vía *parentética*, esta no supone el desarrollo de una trama secundaria sino la detención del tiempo por el uso de las formas discursivas descriptiva o expositiva. Así, Van Horne acierta al señalar que las digresiones en *El Bernardo*, que para él suponen los catálogos y las tramas secundarias, hacen la lectura del poema fatigosa; pero yerra al no considerar la vía parentética, que suponen las descripciones del poema, como parte de este avanzar con un *tempo lento*.

Por ello hemos llevado a cabo un nuevo recuento incluyendo ambas vías en el cómputo. Hemos concluido que en *El Bernardo* hay 1273 octavas de carácter descriptivo, sean o no catalográficas. Lo que unido a las 1330 que incluyen historias

---

<sup>31</sup> (*El Bernardo*, VI, 2)

<sup>32</sup> Las descripciones que recoge en *Portraits and descriptions* (Van Horne, 1927: pp. 136-137) son las siguientes: «Balbuena's portraits and descriptions cover a wide range of subject matter. Among the effective ones are those of Alancredo (I, 140), Bernardo (II, 70; III, 26), Orontes (III, 182-184), Arlaja (VI, 114-116), Valencia (VI, 156-158), Amílcar (VII, 23), Arleta beautiful (VII, 106 ff.), Arleta ugly (VII, 139), the passion of fear (XI, 50), Orlando (XIII, 9; XV, 39; XXIII, 190), Reinaldos (XIII, 10), Paris (XIII, 21), a shipwreck (XIII, 170), a flood (XIII, 150), Angelica (XIV, 129-I31; XYIII, 172 ff.), Garilo (XV, 31), Medoro (XIV, 135-137), an alchemist (XV, 80-81), chaos (XV, 108-109), Europe (XV, 165), England (XVI, 41), Bologna (XVI, 31), Seville (XVI, 183), the Tlascalán magician (XVIII, 115), Dudón (XX, 54), dawn (XXII, 11-12), Bernardo's horse (XXIV, 38-40). Balbuena indulged also in long, detailed, often tiresome descriptions. Morgana's palace in the first book, and the castle of fame in the second are examples.»

secundarias hacen que, de las 5000 octavas del poema, aproximadamente unas 2600 (aproximadamente la mitad del poema) detengan la diégesis. Un número que frente a las 881 del *Orlando Furioso*, en recuento de Van Horne, resulta pasmoso. El propio Balbuena era consciente de la increíble prodigalidad de su pluma para la escritura de descripciones. Así, en la portada al poema<sup>33</sup>, debajo del título, hará que los impresores pongan lo siguiente:

Obra toda tejida de una admirable variedad de cosas, antigüedades de España, casas y linajes nobles della, costumbres de gentes, geográficas descripciones de las más floridas partes del mundo, fábricas de edificios y suntuosos palacios, jardines, caza y frescuras,

Y no satisfecho con ello se entregará a la paciente elaboración de una tabla, incluida al final del poema, en la que dará cuenta de todas estas hermosas creaciones.<sup>34</sup> Llegados a este punto, es ya oportuno tratar cada una de las categorías descriptivas antes establecidas.

### III. 1. DESCRIPCIONES DE PERSONAJES

La fijación descriptiva de los personajes como tipos literarios comienza con la comedia griega de Menandro, configurada a su vez siguiendo *Los caracteres* de Teofrasto. Entre los tipos griegos se encuentran, entre otros, las doncellas, los graciosos, los soldados fanfarrones, los caballeros, los sabios, las viejas... A lo largo de siglos de literatura se han seguido creando nuevos patrones descriptivos de personajes en el seno de cada género literario. En la épica de la Antigüedad es frecuente encontrarnos con los siguientes: dioses y semidioses, héroes, damas y hechiceras.<sup>35</sup> En la épica del Renacimiento se mantendrán los tipos que no entren en conflicto con el sistema cultural del momento (damas y hechiceras), los héroes

---

<sup>33</sup> Reproducción de la portada de la edición príncipe en el Anexo I.

<sup>34</sup> Reproducción de la tabla en el Anexo II al trabajo. La inclusión de estas tablas era frecuente en los poemas épicos. Ercilla también las elaboró para *La Araucana*. No obstante si se comparan ambas se observará cómo, mientras que las de este último traen una relación de pasajes destacables del poema y la referencia a pocas descripciones; en el de Balbuena las tornas se invierten, incluyéndose muchas más menciones al lugar en que pueden encontrarse las hermosas descripciones (de un persona, un palacio o un ejército), que a los pasajes narrativos más estimados por el poeta. Debe añadirse que muchas de las referencias están equivocadas. Fruto, imaginamos, de los problemas de imprenta que tuvo el poema. Además, los folios de la tabla no están numerados.

<sup>35</sup> Sobre la magia en la literatura épica véase (Vilà, 2014, en prensa)

pasarán a ser caballeros,<sup>36</sup> y los dioses y semidioses serán sustituidos por ángeles y por hadas. Son estas últimas criaturas provenientes de la literatura caballerescas medieval que se incorporaron a la épica gracias a Boyardo. Así lo explica el propio Balbuena en el prólogo:

Y porque a la magestad heroica, conforme a nuestra religión, hacen falta para lo verisímil las deidades y semideos con que los antiguos hacían tan admirables y pomposos sus poemas; el Boyardo, y los que le han seguido, inventaron en su lugar las Hadas y encantamientos de los magos, que siendo potestades superiores, sirven de levantar la fábula, y hacerla en el deleite y alegoría más vistosa y admirable.

En *El Bernardo* hemos podido reunir un buen número de descripciones de personajes entre las que las hay de todas las categorías anteriores: damas, hechiceras, hadas, ángeles y caballeros; y una muy singular, la de un escritor contemporáneo de Balbuena, Francisco de Quevedo, introducida como un capricho en mitad de la trama. A continuación damos detalle de dónde se encuentran en el poema:

Alcina (I, 44-45), Alancredo (I, 140-146), Rosia (I, 164), Mahamut (III, 14), jayán Fracaso (III, 38-39), Orontes (III, 182-184), ángel custodio de España (IV, 26-29), Orimandro (IV, 147-148), Garilo (VI, 2-3; XV, 31), Arlaja (VI, 114-116), Amílcar (VII, 23), Arleta disfrazada (VII, 106-112), Arleta envejecida (VII, 139-140; VIII, 1-6), Arganzón (VII, 199), Florinda (VIII, 33), Proteo (IX, 131-138), Voluntad (X, 139), Amor (X, 140-145), Diligencia (X, 150), Gracia (X, 168), Discreción (X, 169), Hermosura y Gentileza (X, 169), Tiempo y Ausencia (X, 177), Esperanza y Mudanza (X, 178), Quimera (XI, 45-46), Crisalba (XI, 109-112), Rey Rodrigo como santo ermitaño (XII, 107-109), Orlando (II, 11; XIII, 9; XV, 39; XXIII, 190), Reinaldos (XIII, 10), Morgante (XIII, 33-35; como nuevo Lucifer XIII, 137; armas de Anteo XXI, 188-195), Arcangélica (XIII, 112-118; XIV, 72), Angélica (XIV, 129-131; XVIII, 172-176), Medoro (XIV, 135-137), Arnaldo (XV, 79-82, 102), locos de fortuna (XVII, 36, 40-46, 53), Tifeo (120, 124), caballero palestino (XVII, 141), Caballero del luto (XVII, 146-147), Argante (XVII, 156-157), Tlascalán (XVIII, 114-119), Dudón (XX, 54), Artabano (XXI, 31), Gigantes africanos (XXIV, 36), Quevedo (XXIV, 95-100), Durandarte (XXIV, 107, 109), Ascanio (XXIV, 139-165), Turpín (193-194)

---

<sup>36</sup> El propio Balbuena dice en el prólogo al *Bernardo* que sus personajes son imitación de los homéricos: «El artificio de su ampliación es imitando las personas más graves de la Ilíada de Homero, porque la del rey Casto es la de Agamenón; la de Bernardo, la de Achiles, al cual la diosa Tetis dio a criar al centauro Chiron, como la hada Alcina dio a Bernardo al sabio Orontes; Ferraguto es Ayax Telamón; Galalón Ulises; Morgante Diomedes; Roldan Héctor; y así de los demás.»

y por supuesto, la de Bernardo, que será tratada con detenimiento en el siguiente capítulo.<sup>37</sup>

### III. 2. DESCRIPCIONES DE ARMAS

Las descripciones de armas en un sentido amplio (desde la descripción material de las armas y armaduras de los caballeros, a lo elementos heráldicos) es tal vez la más recurrente en un poema épico. En *El Bernardo* no encontramos ninguna *écfrasis* extensa a partir de un escudo, como son las de los modelos clásicos de Homero y Virgilio citadas anteriormente. En algunos casos, no en todos, sí que encontramos descripciones detalladas de las armas de los caballeros pero formando parte de su prosopografía; es decir, no siendo ellas el foco de la *écfrasis*. Estas han sido anteriormente aducidas en las descripciones de personajes, pero las restituimos aquí en conjunto aparte:<sup>38</sup>

Morgante (XIII, 33-35; armas de Anteo XXI, 188-195), Medoro (XIV, 135-137), Arnaldo (XV, 79-82), Caballero del luto (XVII, 146-147), Argante (XVII, 156-157), Gigantes africanos (XXIV, 36), Durandarte (XXIV, 107, 109) y Ascanio (XXIV, 139-165).<sup>39</sup>

Además de estas *écfrasis* individuales, el mayor conjunto descriptivo de armas en *El Bernardo* es el que conforman los catálogos de guerreros o *dénombrament épique*,<sup>40</sup> en el cual, el tratamiento descriptivo recibido por los caballeros es el propio de la heráldica, como código lingüístico que permite la identificación en el campo de batalla. En el poema se ofrecen dos extensísimas relaciones de los campos español

---

<sup>37</sup> Aquí se recogen las descripciones que aparecen de forma independiente en el poema. No obstante otras muchas se encuentran en las relaciones hechas por unos personajes a otros; desde los catálogos de caballeros a los tapices, cuadros, mantos o espejos descritos en el poema, de los que hablaremos posteriormente.

<sup>38</sup> No incluimos las de Bernardo puesto que, por su importancia, merecen ser tratadas en un conjunto aparte.

<sup>39</sup> Esta última se reproduce en el Anexo I. En opinión del autor de este trabajo es la más hermosa del poema.

<sup>40</sup> Por establecer una comparación, obsérvese que la enumeración de guerreros en el *Cantar de Mío Cid*, aparece en la batalla de Alcocer (vv. 735-743) o en la descripción de la mesnada engalanada del Cid en Valencia (vv. 1991-1998). En estos casos ambas se cierran con la fórmula «que ý son» (Montaner, 2007: 47-48 y 124-125) y la nómina es la misma, coincidiendo todos los nombres dados con la excepción del de Félez Muñoz, solo presente en la primera. Así, nótese que lo que en el *Cantar* ocupa un número de 8 o 9 versos, en el *Bernardo* se extiende a lo largo de 75 octavas, o sea, 600 versos. En el *Cantar* el catálogo es una suma de nombres mientras que *El Bernardo* es una suma de descripciones.

(VIII, 26-111)<sup>41</sup> y francés (XXIV, 135-193) que en cada octava introducen las armas de distintos caballeros y linajes. También hay una extensa relación del campo moro asentado en la ciudad africana de Biserta en el mismo libro que la del campo francés (XXIII, 105-132). No obstante, esta *descriptio* no posee elementos de la heráldica, sino que emplea rasgos característicos de las etnias o ciudades de procedencia de los guerreros.<sup>42</sup> De este modo el libro XXIII describe al conjunto de enemigos de España en el momento en que transcurre el poema: moros y franceses.<sup>43</sup>

Además de los catálogos de los combatientes en Roncesvalles, en diversos momentos del poema algunos personajes hacen relación a Bernardo de largos catálogos de caballeros españoles dignos de memoria o que son profetizados.<sup>44</sup> No obstante, debe anotarse que en estos catálogos la heráldica no está tan presente como en la reseña del campo español. Esto sucede por ejemplo: en el hilado de las Parcas descrito por el hada Alcina a Morgana (II, 19-91), en el que se cuenta la historia de los reyes visigodos en España hasta el nacimiento de Bernardo; o en la descripción de su manto que hace la hada Iberia (II, 187-218), en el que están bordados, entre otros: Artús, Nuño Belchides, el Cid, el Gran Capitán, Hernán Cortés, el Duque de Alba, Carlos V, Felipe II y el propio Bernardo; posteriormente será también esta hada quien muestre *en una sala las armas y blasones de algunos insignes linajes de España* a Bernardo (XIX, 146-226); la misma que ya en el libro II había profetizado a Ferraguto, describiéndole su manto, algunos guerreros de España (II, 154-218).

---

<sup>41</sup> Puede verse una selección en el Anexo I.

<sup>42</sup> Resultan interesantes las descripciones de algunos de estos guerreros, en relación con las de los araucanos de Ercilla. Ambas son en algunos puntos muy similares. Una imagen común referida de los araucanos y de gigantes moros y franceses, como Morgante, es la de armarse con un árbol o con la entena ('mástil') de un barco para acometer al enemigo. También se los pinta a ambos ataviados con pieles de leones.

<sup>43</sup> Balbuena considera, en el seno de una de las tradiciones historiográficas existentes, que en la batalla de Roncesvalles se enfrentaron españoles, franceses y moros. Por ello incluye a Morgante y a huestes musulmanas en la batalla final del libro XXIV. Otra parte de la crítica considera que no fue así, puesto que proponen la existencia de dos batallas cercanas en el tiempo y en el espacio que habrían sido mezcladas por algunos historiadores y cronistas. Una de ellas entre españoles y moros, y la otra entre españoles y franceses, las cuáles habrían tenido lugar en los años 778 y 808.

<sup>44</sup> La profecía sirve a Balbuena para incluir referencias laudatorias a sus contemporáneos que le consigan el favor de lectores y benefactores.

Especial atención merecen, en este apartado, las descripciones que a lo largo de todo el poema se ofrecen sobre Bernardo y sus armas.<sup>45</sup> La descripción del paladín español se brinda en distintos momentos a lo largo del poema, como si se diera a los lectores por entregas. Ésta, muestra además un progreso del héroe desde su infancia y juventud de doncel, pasando por distintas batallas y combates singulares en los que adquiere varios nombres caballerescos, hasta llegar al apogeo heroico con la victoria definitiva sobre Orlando. Aquí hemos querido presentar estas descripciones parciales, que en algunos casos se dan como parte de una hazaña del caballero, siguiendo el orden de aparición en el poema:

- Alcina cuenta a Morgana de la crianza, primeras armas y destino de Bernardo (II, 75-80), cuya misión es *la destrucción francesa* (II, 75, v. 4).
- Morgana agradece a Alcina la información y decide que le concederá en el futuro al joven guerrero las armas de Aquiles, que describe (II, 94-98).
- En el libro siguiente, (III, 25-32), Teudonio describe a los oídos del encarcelado conde de Saldaña a Bernardo, hijo de este último: «Del doncel solo no sabré pintarte / la gallarda postura con que vino, / que al brío natural llegado al arte, / era un humano traje ángel divino (III, 25, v. 1-4)».
- También contado por Teudonio al conde de Saldaña: Descripción del doncel Bernardo, deseoso de hacer justicia en el mundo, en su batalla contra el jayán Fracaso (III, 37). Primer nombre caballeresco de Bernardo: *doncel de la selva* (III, 37, v. 1).
- También contado por Teudonio al conde de Saldaña: Se describe la crianza del niño en una carta que Orontes envía a Alfonso el Casto (III, 106-109).
- Bernardo desea ser armado caballero de manos del rey Casto, pero no lo logra (IV, 75-76). Armas que encuentra, mientras soñaba, y hace suyas (IV, 83-84). Más adelante, aún soñando, encuentra a la reina del Catay, Angélica, a la que se presenta como *caballero de la Roca* (IV, 94, v. 5-6): «Mi nombre caballero de la Roca / poco famoso y menos importante». Bernardo le pide que le lleve con su esposo Orimandro para que le arme caballero. Angélica le

---

<sup>45</sup> Este estudio particular de la descripción del héroe podría figurar también en el apartado III. 1., pero teniendo en cuenta la ínsita condición de caballero del personaje hemos preferido incluirla aquí.

- ciñe la espada y Orimandro le nombra caballero (IV, 123-128). Bernardo recibe ahora el nombre de *doncel del mar* (IV, 140. v. 2).<sup>46</sup>
- Armas de Bernardo, «*diestro novel*» (IV, 158, v. 1), en su combate contra Orimandro por el amor de Angélica (IV, 155-158). Todavía en sueños.
  - El hada Arbelia entrega, de parte del hada Alcina, las armas de Aquiles a Bernardo (IX, 156-158).
  - Bernardo emplea el nombre de *caballero de la fuente* (XVII, 131).
  - Nuevas armas de Bernardo para las justas de Acaya entregadas a este por la duquesa Crisalba (XVII, 159-162): «con sobrevista orlada de cupidos / en llamas de oro y de rubís ceñidos» (XVII, 160, v. 7-8).
  - Bernardo gana su *famosa espada Balisarda* (XIX, 111-113, 118) tras vencer un encantamiento.
  - Caballo y armas de Bernardo para enfrentarse en Roncesvalles a Orlando. Bernardo aparece como un *soberbio centauro* (XXIV, 37-41). Mote en el escudo: «Y por letra, ‘No hay otra que mi espada’» (XXIV, 40, 8).

### III. 3. DESCRIPCIONES ARQUITECTÓNICAS

Pasamos ahora a considerar los espacios del poema, y en particular, las descripciones arquitectónicas de palacios castillos, cuevas, cámaras, torres, ermitas...<sup>47</sup> En *El Bernardo*, como en la tradición de la literaria caballerescas de la que procede su imaginario, los espacios arquitectónicos se escinden en dos grupos entre los que existe una división tajante. Por una parte encontramos los espacios de la vida real y por otra, antípodamente situados, los espacios maravillosos. En *El Bernardo*, «frente a la exuberante presencia de arquitecturas maravillosas, los edificios, digamos, “normales” o no mágicos son escasos, ocupan un espacio narrativo exiguo y su papel

<sup>46</sup> En principio no parece lógico que se haga llamar caballero cuando todavía no ha sido nombrado tal. Nos sorprende más aún, que después de ser armado caballero pase a emplear el nombre de doncel del mar. A estas cuestiones no hemos conseguido encontrar explicación. Desconocemos si es un fenómeno común en la literatura de la época.

<sup>47</sup> En nuestro trabajo no hemos considerado, por su escasa recurrencia en *El Bernardo*, los espacios propicios al encuentro amoroso tipificados como *locus amoenus* pero no deberían desdeñarse su inclusión en el análisis de otros poemas. Estrictamente solo hemos encontrado uno: *locus amoenus* en el Ebro (II, 122-128). No erraba Alberto Lista al decir que Balbuena incluía muchos menos pasajes de este tipo que Ariosto: «[...] en lo que únicamente excede el primero con notables ventajas a nuestro poeta es en la multitud, extensión y viveza de los cuadros obscenos, género para que parece haber nacido el Ariosto.» (Lista, 30)

en la economía del relato se reduce al de simple escenario»<sup>48</sup> (Neri, 2005, p. 22); más aún, podríamos decir que son prácticamente inexistentes. A continuación ofrecemos un listado de las descripciones arquitectónicas del poema separadas en dos grupos. El primero de ellos recoge las descripciones de edificios ‘normales’; mientras que el segundo, notablemente más extenso, las de espacios en que la *maravilla*, o bien en la labranza del edificio, o en su condición de espacios soñados o alegóricos, es la característica central y constitutiva del espacio mismo.

#### - EDIFICIOS ‘NORMALES’

En los espacios ‘normales’ las acciones de los personajes se desarrollan sin que este ejerza ninguna influencia sobre las mismas o cumpla una función narrativa. Son, como dice Neri, *simples escenarios* para el acontecer de los episodios. Entre ellos encontramos tanto lugares imaginarios, como otros que tienen un referente real.<sup>49</sup> Son muy pocos los que aparecen en *El Bernardo*,<sup>50</sup> ya que la mayoría de episodios acontecen al aire libre, el espacio público al que se consagra todo caballero cuando se decide a ser armado para el bien común. Debido a su escasa relevancia se presentan entremezclados con la narración o simplemente bosquejados; es decir, no son nunca el foco de atención del discurso.<sup>51</sup> Hemos podido recoger los siguientes:

Fortaleza de Mota de Luna, en cuya cárcel está preso el conde de Saldaña (I, 78), castillo ocupado por el saqueador Arcandro (V, 121-123), castillo de Sansueña (V, 197-202), Peñafiel (VII, 200), torre de Sansueña en que está presa Florinda (VIII, 32), castillo

---

<sup>48</sup> No podemos dejar de mencionar la gran ayuda que han supuesto los trabajos sobre las *arquitecturas maravillosas* del hispanista italiano Stefano Neri (2005 y 2007) para llevar a cabo este apartado. Aplicamos aquí a *El Bernardo* lo dicho por Neri sobre los libros de caballerías ya que, como dijimos antes, ambos géneros, libros de caballerías y poesía épica caballeresca, comparten un mismo imaginario. Conviene también saber que Pascual de Gayangos incluyó el poema de Balbuena en su obra: *Libros de caballerías*. Cfr. nota 13

<sup>49</sup> Estos últimos aparecen, sobre todo, introducidos en el seno de las *descripciones geográficas* del poema, que trataremos más adelante.

<sup>50</sup> Dice Neri: «[...] he constatado, en primer lugar, un aplastante dominio numérico y de relevancia narrativa de los edificios mágicos» (Neri, 2007: 384).

<sup>51</sup> Como dice Neri: «Carecemos, por lo tanto, de descripciones detalladas de estas cortes y, en cambio, cuando la acción tiene lugar en ellas, el ojo del narrador parece demorarse con más énfasis en las joyas o en las vestimentas de las doncellas, en los ritos de la etiqueta, en el lujo de las celebraciones o en las libreas de los caballeros. Al revés, los edificios encantados suelen ser objeto de largas y detalladas descripciones arquitectónicas.» (2005, p. 22)

de Yucef (X, 55-58), castillo en ruinas derribado por Orlando (XII, 3-14), convento de San Basilio (XII, 52), edificios de la ciudad de Granada (XXIII, 75-76, 79-83).

- EDIFICIOS MARAVILLOSOS

Por el contrario, los espacios maravillosos son muy numerosos y se presentan profusamente descritos debido a su importancia para el desarrollo de los episodios que en ellos tienen lugar.<sup>52</sup> Se podría decir que estos espacios son, en cierto modo, un personaje más del poema. Así por ejemplo, cuando Ferraguto es engañado por Arleta deberá vencer el encantamiento del castillo de la lujuria (X, 15, 20-23) para poder librarse de la hechicera; o cuando Bernardo penetre en el palacio de la fuente de las maravillas (XIX, 94-97, 119-120) deberá derrotar al jayán Alpende para adquirir su espada Balisarda. Hemos aislado las siguientes:

Isla de Alcina (I, 36), castillo de Morgana (I, 53-64, 208-233; II, 8-9; V, 18), cueva y alcázar de Demogorgón (247-252), sala del tesoro en que quedan los franceses presos por su codicia (V, 7-8), Ferraguto ve en sueños la fuente del contento en que se reflejan los famosos palacios de Galiana (V, 160-185), tienda fantástica de Arleta (VII, 104-105, 113-115), gruta y fuente de Arleta (VIII, 1-7), cueva alegórica de la virtud del esforzado en cuyo seno están el albergue de la juventud y el castillo de la vejez (IX, 61, 80, 94-109), morada del mudable dios Proteo y su destrucción (IX, 127, 153-154), mirador florido de Arbelia (IX, 155-158), castillo de la lujuria en que entra Ferraguto por engaño de Arleta (X, 15, 20-23), castillo de Memoria (X, 188), ermita para enterrar a San Vicente (XII, 105-106, 115-137), cueva de la diosa Temis con las puertas de la virtud y el vicio (XIV, 5, 10-12, 153-157, 163), castillo de Angélica y Medoro (XIV, 18-26), castillo de Engaño y Arnaldo, su sucesor (XV, 73-79), templo de la Fama (XVII, 72-84, 90-92), sepulcro de Bernardo del Carpio (XVII, 99), cueva del mago Tlascalán (XVII, 124-136, 147-159), hospital de los locos de fortuna (XVII, 39), palacio de la fuente de las maravillas en el vientre de un dragón (XIX, 94-97, 119-120), castillo del Carpio (XX, 198, 204-213; XXI, 7-11, 24-25).

---

<sup>52</sup> En cuanto a la cantidad de descripciones de estos edificios presentes en los también extensísimos libros de caballerías, Neri dice haber encontrado un total de 147 descripciones tras analizar un total de 22 textos. Lo que «significa casi una media de siete edificios mágicos por obra» (Neri, 2007: 384). Si siguiéramos las opiniones de Menéndez Pelayo y Pascual de Gayangos, y tomásemos *El Bernardo* como un libro de caballerías en verso, encontraríamos que las 22 descripciones que aquí hemos aislado, triplican la media consignada por Neri. Esto refuerza nuestra opinión sobre la especial importancia que la descripción tiene en el poema de Balbuena (*cfr.* I. 3).

### III. 4. DESCRIPCIONES DE OBJETOS MÁGICOS

En anteriores apartados hemos visto como la magia, bien por influencia de los personajes que la ejercen, bien por los espacios descritos como apropiados para que esta pueda llevarse a cabo; está siempre presente en *El Bernardo*. Aquí agrupamos los objetos que de un modo u otro pueden ser designados como mágicos.

Carroza voladora de Morgana (I, 41-43), caballo encantado Clarión (VII, 64-66), poma mágica venenosa (IX, 17-18), carro del triunfo del amor (X, 165-167), anillo mágico (XV, 91-92; 140-144), barco volador de Malgesí (XV, 148; XVIII, 94), falsa pintura de Arcangélica (XVIII, 80-83), objetos del alquimista Tlascalán (XVIII, 137-146), espejo mágico de Clemesí (XXI, 26-32, 39-95), lágrimas sanadoras de Arminda (XXI, 113-114), banquete mágico dispuesto y sin concurrencia (XXI, 151-184), estatuas de oro encantadas tocando instrumentos (XXI, 96).

### III. 5. DESCRIPCIONES GEOGRÁFICAS

Por último tratamos aquí la écfrasis geográfica. Los tres grupos descriptivos principales son los de las descripciones de Asia, Europa y América. Todas ellas son relaciones hechas por unos personajes a otros. En ellas se intercalan preguntas y afirmaciones de asombro de los que escuchan. La de Asia (XIV, 46-58, 97-122) la dirige Olfa a Bernardo. Y las de los otros continentes descritos: Europa (XV, 165-186; XVI, 7-186) y América (XVIII, 102-122), el mago Malgesí, que describe a Morgante, Orimandro y Reinaldos los lugares que van sobrevolando en el barco encantado del mago. Además de estas descripciones tan extensas, en las que se incluyen mención a toda clase de edificios y parajes, desde las minas de Zacatecas a la gran muralla china, se incluyen también descripciones que son topográficas pero no geográficas. Nos referimos a la que hace, también el mago Malgesí, de las constelaciones de todo el firmamento (XVII, 1-32), y a la explicación astronómica del mago Tlascalán sobre el heliocentrismo (XVIII, 161-164).

Especial importancia tienen, en la descripción hecha sobre América, las octavas 108 a 112. Puesto que en ellas se introduce su autor escribiendo *El Bernardo*.

Aquí entre sus laureles inmortales,  
en fresco temple y agradable frío,  
de aquellos pensamientos celestiales  
esta heroica preñez concibió el mío.  
Aquí entre verdes juncias y cristales  
manó la humilde fuente de este río;  
de la quietud y paz que ahora se encierra,  
deseos de fama urdieron esta guerra.<sup>53</sup>

También hay en el poema otras geografías de España más breves que la del capítulo XVI en las que ésta se entremezcla con sucesos históricos. Por ejemplo en el libro V (187-216), Alfonso el Casto cuenta a su consejo los males que asolan España describiéndola reino a reino y explicando, como dice la alegoría final, *el gran daño que viene a un reino de tener muchas cabezas.*

---

<sup>53</sup> (XVIII, 112)

#### IV. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos procurado dar justificación a los testimonios de lectura existentes de *El Bernardo*, un extenso poema épico que es hoy un completo desconocido y al que hace ya cincuenta años que no se dedicaba ningún estudio de crítica filológica. Estos testimonios coincidían en valorar la gran calidad poética de Balbuena, especialmente en las descripciones, al mismo tiempo que criticaban su fatigosa lectura y enorme extensión. Hemos demostrado que estos dos juicios no solo no son contradictorios, sino que son interdependientes el uno del otro, siendo la gran profusión descriptiva uno de los motivos que producía la fatiga de los lectores. Esto ha sido probado numéricamente gracias a la catalogación de las octavas del poema. Puesto que aproximadamente la mitad de las mismas, 2600 de las 5000 que tiene el poema, detienen el avance narrativo. Así mismo, se ha llevado a cabo una revisión de la repercusión de la figura de la *écfrasis* en el desarrollo narrativo del poema distinguiendo las formas discursivas digresiva y parentética en que se puede manifestar; y aceptando ambas como antidiiegéticas. Por último hemos llevado a cabo una clasificación de las variedades de la *écfrasis* por el objeto al que atienden, dando cuenta de la gran cantidad y diversidad que la figura presenta en *El Bernardo*; lo que abre las puertas a posteriores estudios comparativos con otros poemas y géneros. En definitiva, hemos concluido que el abundante uso de las *écfrasis* en *El Bernardo* responde en parte a las características del género épico caballeresco, pues estas son frecuentes también en otras obras del mismo, pero en el poema de Balbuena no son solo la mera puesta en acto de unos preceptos genéricos, sino una característica propia del autor, una marca de estilo que deberá ser estudiada con atención si se desea poder hacer una valoración literaria ajustada del poema.

## V. BIBLIOGRAFÍA

- AGUDELO, Pedro Antonio, «Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Lingüística y literatura* 60, pp. 75-92.
- ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca hispana nova*, Roma, 1696; ed. facs., Madrid, Visor Libros 1996.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista de, *La épica colonial*, Pamplona, Eunsa, 2000.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro», *Criticón* 115 (*La poesía épica en el Siglo de Oro*), pp. 5-10.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-aeméricaines de l'université de Bordeaux, 1966, pp. 364-397.
- FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel, *D. Bernardo de Balbuena, obispo de Puerto Rico. Estudio biográfico y crítico*, San Juan del Puerto Rico, Las Bellas Letras, 1884.
- GARCIDUEÑAS, José Rojas, *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, México, Instituto de Investigaciones estéticas, 1958.
- HORNE, John Van, *El Bernardo de Bernardo de Balbuena. A Study of the Poem with Particular Attention to its Relations to the Epics of Boiardo and Ariosto and to its Significance in the Spanish Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1927.
- *Bernardo de Balbuena, biografía y crítica*, Guadalajara (Méjico), Imprenta Font, 1940.
- LARA GARRIDO, José, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de oro*, *Analecta Malacitana*, Anejo XXIII (1999).
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966.
- LISTA, Alberto, *Ensayos*, Leonardo Romero Tobar (ed.), Madrid, Fundación Manuel Lara, 2007.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel, «La écfrasis de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*», *Monteagudo* 10, 3<sup>a</sup> época, pp. 29-38.

MARTÍN ROMERO, José Julio, «Poemas caballerescos italianos.», en José Manuel Lucía Megías, *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 259-264.

MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela I*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 225-226.

– *Historia de la poesía hispano-americana*, Tomo I, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1911.

MESA SANZ, Juan Francisco, «Rethorum itinera: écfrasis», *Eikasia. Revista de filosofía* 32, pp. 173-196.

MONTANER FRUTOS, Alberto (ed.), *Cantar de Mío Cid*, Galaxia Gutenberg, 2007.

– «La emblemática caballeresca y la identidad del caballero», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»): Poética, lectura, representación e identidad*, SEMYR, Salamanca, 2002, pp. 267-306.

NERI, Stefano (2007), Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

– «Lo maravilloso arquitectónico en los libros de caballerías», en *De la literatura caballeresca al Quijote*, Juan Manuel Cacho Blecua (dir.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.

PERELMUTER, Rosa, «¿Merece la pena leer el *Bernardo?* Lectura y lectores del poema épico de Bernardo de Balbuena.», *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, núm. 172, pp. 461-466.

PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.

– «*El Bernardo of Balbuena: a baroque fantasy*», *Hispanic Review* XIII, 1 (1945).

QUINTANA, *Tesoro del Parnaso español, Poesías selectas castellanas*, Paris, Baudry, 1838.

– *Obras completas de Manuel José Quintana*, Madrid, B.A.E., 1867.

ROSELL, Cayetano, *Poemas épicos I*, Madrid, Ediciones Atlas, 1945.

TICKNOR, *History of Spanish Literature*, Fourth edition, Boston, 1863, Vol. II.

VEGA, M<sup>a</sup> José y Lara Vilá (eds.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

VILÀ, Lara (2001): *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI* (tesis doctoral), Barcelona: Universitat Autònoma.

– «De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio», *Criticón* 115 (*La poesía épica en el Siglo de Oro*), pp. 45-65.

– “«Han escrito cosas prodigiosas fuera de toda verdad» Magia y maravilla en la épica española del Renacimiento”, en Eva LARA y Alberto MONTANER (coords.), *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura española del Renacimiento*, Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, cap. IX [en prensa].

ANEXO I: PORTADA DE LA EDITIO PRINCEPS DE *EL BERNARDO*

EL BERNARDO,  
OVICTORIA DE RONCESVALLES

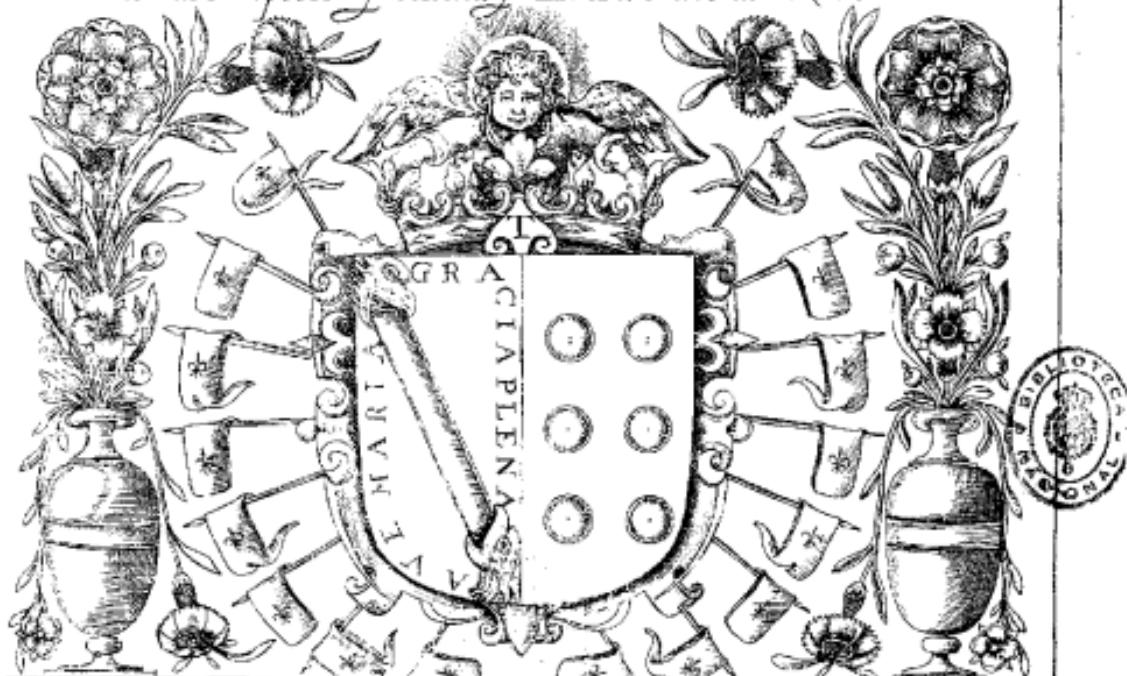
Poema heroyco

DEL DOCTOR DON BERNARDO DE BALVENA ABADMAIOR

de la Isla de Lamayca

Obra toda texida de vna admirable variedad de cosas. Antiguedades de España, Casas y linages nobles della, Costumbres de gentes Geograficas De scripciones de las mas floridas Partes Del mundo, Fabricas de edificios y Suntuos Palacios Jardines Casas y frescuras Transformaciones y Encantamientos De nuevo y Peregrino Arte ficio llenos De sentencias y moralidades.

Al Exmo Sr. Don Fran<sup>co</sup> de Castro Conde de Lemos de Andrade y Villalua, Marques de Sarria, Conde de Castro y Duque de Taurisano Comendador de la Encomienda de Hornachos Del Consejo de Estado de su Mag. Vizrey y Capitan General que basido delos Reyes nos de Napolis y Sicilia y Embaxador de Roma



**T A B L A D E A L G V N A S C O S A S**  
señaladas de este Poema. El primer numero significa  
el libro, y el segundo la octava.

**A** Lcina Hada, y su enojo contra Fracia, lib. 1. estancia 35. prosigue est 201. pro-

fig. libr. 3. est 181. profig. libr. 4. est 183. profig. libr. 9. est 125.

Angelica la bella, libr. 4. est 96. profig. libr. 11. est 1. prosigue sus persecucio-

nnes y trabajos, libr. 21. est 109.

Anillo famoso de Angelica, su origen y hechura, lib. 15. est 84.

Arcangelica, y su hermosura, lib. 13. est 111. profig. libr. 14. estancia 33.

Angel Custodio de Espana, y su hermosura, libr. 4. est 26.

Alquimista, y su profesion, y modo de vida, lib. 15. est 96.

Arleta hechizera, y sus ebustes, li. 7. est 103. profi. li. 8. est 1. profi. libr. 9. est 168

Agueros en el campo Frances, al dar la batalla, libr. 24. est 53.

Bernardo del Carpio, armado cauallero por vn Rey Persa, libr. 4. est 67. profi.

lib. 6. est 78. profig. libr. 9. profig. libr. 13. est 99. profi. libr. 14. est 151. profig. li-

br. 17. est. 34. profig. libr. 18. est. 1. profig. libr. 19. est 94. profi. libr. 20. est 23.

profig. libr. 21 est 1. profig. libr. 24. est 37. hasta el fin.

Batalla entre Bernardo y Orimandro, libr. 4. est 149.

Batalla entre Ferraguto y Rangorio, libr. 9. est. 182.

Baralla entre Ferraguto, y Braimante, libr. 10 est 87.

Bacalla famosa entre Bernardo y Roldan, libr. 2. est 64.

Batalla entre Bernardo, y vn cauallero del luto, libr. 17. est 170.

Brauezas de Orlando en Roncesualles, libr. 24. est 123.

Brauezas y estragos de Morgante en Biserta, libr. 22. est 164.

Batalla vltima entre Bernardo y Roldan, libr. 24. est 205.

blasfemias, y muerte de Morgante, libr. 24. est 171.

Bela encantada de Arleta, y sus propiedades, libr. 7. est 103.

Bulgo confuso al pie del Parnaso, libr. 17. est 34.

Cueva de los Hados, y sus maravillas, libr. 2. est 14.

Canto famoso de vn Ruyseñor, libr. 11. est 167.

Cabo de San Vicente, porque se llamò asij, libr. 12. est 61.

Cueua famosa del Sabio Tlascalan, libr. 16. est 125.

Castillo famoso del Carpio, y su Arquitectura, libr. 20. est 204.

Colon descubridor de vn nuevo mundo, libr. 19. est 70.

Caça famosa de Angelica, y Medoro, libr. 14. est 125.

DIscordia notable en el campo Frances, libr. 22. est 32.

Discordia entre Orlando, Morgante, y Bernardo, libr. 24. est 129;

Desgracias y persecuciones de Angelica, libr. 21. est 109.

Doralice conuertida en vna fuente de Granada, libr. 23. estancia 91.

E Xcelencias y antiguedades de Espana, libr. 16. est 45.

E spejo famoso, en que se goza la sucesion de la exceilentissima casa de Castro, libr. 21. est 28.

Esfera celestial en el Palacio de Morgana, libr. 1. est 221.

Encanta-

### ANEXO III: ANTOLOGÍA DE LA ÉCFRASIS

#### EN *EL BERNARDO*<sup>1</sup>

##### *Descripciones de personajes (III. 1.)*

- La hechicera Arleta haciéndose pasar por una doncella para engañar a Ferraguto (105-110) 35

- Bernardo armado para las justas de Acaya (XVII, 160-162) 36

- Ascanio (XXIV, 139-150)

##### *Descripciones de armas (III. 2.)*

- Caballero del luto (XVII, 146-147)

- Fragmento de los linajes de España. Escudo de Cervantes (XIX, 209-215)

- Bernardo y su caballo en roncesvalles (XXIV, 37-41)

- Morgante recibe las armas de Anteo (XXI, 190-194)

##### *Descripciones arquitectónicas (III. 3.)*

- Del Castillo del Carpio (XXI, 7-11)

- Tienda fantástica de Arleta (VII, 105, 111-115)

##### *Descripciones de objetos mágicos (III. 4.)*

- Carro del triunfo del amor (X, 165-167)

- Objetos de la cueva de Tlascalán (XVIII, 137-146)

##### *Descripciones geográficas y astrológicas (III. 5.)*

- De la descripción de Europa. Ciudades de Italia (XVI, 26-31) Menciones a Roma y Loreto, lugares de religión; y a Mantua y Ferrara, cunas de la erudición

#### *Descripciones de personajes (III. 1.)*

##### ➤ LA HECHICERA ARLETA HACIÉNDOSE PASAR POR UNA DONCELLA PARA ENGAÑAR A FERRAGUTO (105-110)

De poca edad, y mucha hermosura,  
Niña de alegre gusto parecía,  
La frente un claro cielo en cuya altura  
Sobre la nieve el sol resplandecía:  
De gentil cuerpo, y agradable hechura,  
El rostro del color que nace el día,  
La garganta gentil y el blanco pecho  
De frescas rosas y jazmines hecho.

Dado al descuido un nudo en el cabello,  
Donde el sutil amor quedó enredado,  
Para hacer lazos y marañas dello,  
Y el pensamiento atar al más delgado:  
Dos arcos de dorado y sutil vello  
De cien flechas y rimas cada uno armado,  
Que van volando y dan en las entrañas,  
Al mover de las cejas y pestañas.

Dos mayos de azucenas y claveles  
En un verano son sus dos mexillas,  
Sus dulces labios de coral rieles  
Con que rie el placer por sus orillas:  
De aljofarados dientes dos caireles,  
Y en cada uno un millón de maravillas,  
Verdes los ojos y sus luces bellas  
Mil soles, que son poco dos estrellas.

De un mirar regalado, y halagüeño,  
Que acaricia, ocasiona y necesita  
A dar el alma libre en dulce empeño  
Al precio de beldad tan exquisita:  
Con el donaire de un capote y ceño,  
Que más a un muerto gusto resucita,  
Ni así el ambar y música provoca,  
Como el aliento y habla de su boca.

<sup>1</sup> Ofrecemos una versión modernizada de la ortografía de los textos, pero hemos conservado la aglutinación de la preposición de con los artículos, así como las formas arcaicas en los verbos. Regularizamos la acentuación y modificamos la puntuación. Mantenemos la mayúscula inicial de verso.

Los tiernos pechos dos pequeñas pomas  
De rosas hechas y apretada leche,  
De un real valle de amor menudas lomas,  
Que al ensancharse le hacen que se estreche:  
No hay Panchaya con todas sus aromas  
Que olor más fino que sus pechos eche,  
Ni Venus de marfil ni de oro indiano  
Con dedos más bien hechos que su mano.

➤ BERNARDO ARMADO PARA LAS JUSTAS  
DE ACAYA (XVII, 160-162)

...  
Un caballo que el viento en ligereza  
La suya le prestó, y le azota y lava  
Más penachos de perlas en la frente,  
Que el alba cuaja sobre el mar de oriente:

Tascando nieve el espumante freno,  
De fina plata y clavos de oro herrado,  
Rayo a la vista, y al oido trueno,  
En el curso veloz y atropellado:  
Del fuego que las manos siembran lleno  
El precioso aderezo de brocado,  
Con sobrevista orlada de cupidos  
En llamas de oro, y de rubís ceñidos:

Y una lanza tambien grabada de oro  
le envió con la doncella, y a rogalle  
Rompa en servicio suyo aquel tesoro  
Con el de mayor brío y mejor talle:  
Y si de la otra se escapare el moro,  
Nadie de aquella ya pueda escapalle,  
Ni su traición le ayude, ni le valga  
Mahoma, aunque a ello del infierno salga.

➤ ASCANIO (XXIV, 139-150)

...  
El paso le atajó un gallardo amante;  
El bello Ascanio, hijo del valiente  
Duque Estroci, que en brazo y brio triunfante  
Volvía de matar por su persona  
Cien franceses, y un Duque de Bayona.

Era el brioso jóven heredero  
Del muerto Duque, y Príncipe de Parma,  
A quien la seda, mas que el duro acero,  
La flor de sus lozanos miembros arma;  
Mas aunque niño y tierno es altanero,  
Y así el brío en su pecho toca al arma,  
Que despreciando el ocio de su tierra  
En busca de su honor vino a la guerra.

De la prudente Emilia, dulce hermana  
Del Conde de Saldaña, es hijo hermoso,  
Unico alivio y prenda a la temprana  
Muerte infeliz de su querido esposo:  
Deseo del tierno primo y de honra vana,  
Al bello Ascanio le quitó el reposo,  
Y entre una escuadra de toscana gente  
A la guerra le trajo a ser valiente.

De cien mancebos de su edad ceñido  
De armas grabadas y plumeros bellos,  
Con ricas sobrevistas de encendido  
Carmesí y oro, que alegraba el vellos;  
El fresco, altivo jóven, que al florido  
Rostro apuntaban los primeros vellos,  
En caballo también lozano y niño,  
De la color de un no manchado armiño.

Hechas de la alheñada clín a trechos  
Bellas gudejas encrespadas de oro,  
La altiva frente, y los fornidos pechos,  
Llenos de un grave y bárbaro tesoro:  
Del precioso jaez los trozos hechos  
De varias piedras, que en crujir sonoro  
Hacen con orgulloso movimiento  
Temblar las plumas y asombrarse el viento.

Sus ricas armas, más que el sol lucientes,  
De carbuncos cuajadas y diamantes,  
De alegres rayos dan luces ardientes,  
Que los aires abrasan circunstantes:  
La celada de plumas eminentes  
Blancas perlas esgrime por pinjantes,  
Sembrado el resto a trechos de follajes,  
Alcachofadas piñas y plumajes.

La roja espada de oro guarneida,  
De cristalina pedrería sembrada,

De los bordados tiros detenida,  
En rica vaina de marfil grabada:  
La varia sobrevista entretejida  
Por su celeste azul plata escarchada,  
Y en sus bordados por divina traza  
Del bello Adonis la imprudente caza.

Víanse del fiero jabalí vengados  
Entre claveles sus perdidos tiros,  
Que si allá fueron flores de los prados,  
Aquí rubís ardientes y zafiros:  
Los bellos ojos del amor preñados  
De aljófar, y los labios de suspiros,  
Y su cárdeno cuerpo entre las flores  
Vertiendo sangre, y derramando amores,

Con tan bello primor, que sobrepuja  
A la verdad la historia dibujada,  
Dulces cuidados de la diestra aguja  
De su tierna y ausente esposa amada;  
La limpia lanza en la dorada cuja,  
La vista alegre, el al rua enamorada,  
Cuyo capote y ceño, si se áira.  
Da gusto y regocijo a quien lo mira.

Era el luciente yelmo que traía  
De perlas y diamantes estrellado,  
Donde un bello zodíaco ceña  
La alta cresta y el gorjal labrado:  
Los signos de diversa pedrería,  
Y en el vellón de Colcos de un dorado  
Topacio hecho un sol, cuyo fecundo  
Rayo un nuevo verano abria al mundo.

Mas cuando en el fervor de la batalla  
Con su aliento el bruñido acero entibia,  
Del grave peso y su dorada talla,  
Buscando aire el cabello crespo alivia;  
Y al que delante su ventura halla,  
Aunque sea el risco del Peñol de Libia,  
De amores vence y mata con la vista,  
Que a ella, o su espada, no hay quien se resista.

Traía en el valiente y ancho escudo,  
Para mostrar la gloria que profesa,  
Sobre un peñasco de oro inculto y rudo  
De Alcides las columnas por empresa;

Y señalando con lenguaje mudo  
La hermosura que en su alma vive impresa,  
En torno escrito de rubís: «Si os viera,  
Sobre vuestra belleza las pusiera.»

### *Descripciones de armas (III. 2.)*

#### ➤ CABALLERO DEL LUTO (XVII, 146-147)

...  
Cuando a la plaza por la calle opuesta  
Un caballero entró a aumentar la fiesta.

Cubierto de enlutada sobrevista,  
El caballo también negro enlutado,  
Blanca en la frente una pequeña lista,  
De ambas las manos y de un pie calzado,  
De hermoso talle, y de gallarda vista,  
Lozano huello, altivo desenfado,  
Y hacia Argante se fue, que oyendo estaba  
Diferentes las nuevas que esperaba.

#### ➤ FRAGMENTO DE LOS LINAJES DE ESPAÑA ENTRE LOS QUE FIGURA EL ESCUDO DE CERVANTES (XIX, 209-215)

Del bravo Asturián Grijano el Bravo,  
Que bravo nombre a su linaje puso,  
Es el castillo jaquelado al cabo,  
Y al pie de ondas de plata un mar difuso:  
Y el que de un jayán Rey, que hizo su esclavo,  
Dos ciervas de oro a su cuartel traspuso,  
Cervantes descendiente de Cervino  
Las ganará de un nieto de Mambrino.

Quitarle ha al ya vencido Rey la empresa  
Por armas de su casa y apellido,  
Y de las ciervas la una el prado besa,  
Y en vela la otra está del franco ejido:  
Cinco cuervos que en oro hacen la presa,  
Y el rubio Apolo los armó en su nido,  
En favor de Publícota a Corvera  
Nombre darán, blasón y fama entera.

Es cierto que a un sangriento desafío  
De un valiente francés, y este romano  
Un cuervo al franco yelmo hizo sombrío,  
Y el pulso entorpeció a la diestra mano:  
Faltó al uno, y al otro creció el brio,  
Venció el favorecido italiano,  
Y el cuervo en fe desta merced no escasa  
Timbre a sus gentes dio y nombre a su casa.

De aquel castillo, león, y banda verde  
En plateado campo con dragantes,  
Harán, si el tiempo su volar no pierde,  
Los Castillas sus armas como de antes,  
Y con ellas al mundo que se acuerde  
Del Rey que mató Enrique, y los Infantes  
Que aprisinó en Berlanga, y por medida  
De sus cadenas dio la de su vida.

Las jaquelandas barras que de Alcides  
Se precian descender en sangre envueltas,  
Son de Sotomayor; y el que en las lides  
Marinas ondas lleva en sangre sueltas,  
los Marines es, cuyos ardides,  
Mostrarán en la mar, y sus riberas,  
Que no es todo ficción lo que se suena,  
De haber sido su madre una sirena.

La primer Reina Loba que en Galicia  
La ley siguió de un Dios resucitado,  
Sobre un testuz de lobo a la milicia  
Del cielo aquel lucero hurtó dorado:  
Y el que hoy al noble pecho le acaricia,  
Y con su empresa le hace señalado,  
Es Lobera, que en armas y apellido  
La clara fuente da, en que fue nacido.

Dos negros lobos en plateado escudo  
Hará Don Vela de Aragón Infante,  
Parlera, fama, que en lenguaje mudo,  
El invicto valor de Ayala cante:  
Y dando con Salcedo un casto nudo  
Del rubio Conde con la hija amante,  
Serán al real pavés nuevo tesoro,  
Verdes panelas, sauce, y campos de oro.

➤ BERNARDO Y SU CABALLO EN  
RONCESVALLES (XXIV, 37-41)

...  
Por gallardo caudillo, y por cabeza  
Del Carpio ilustre el dueño soberano,  
Cual delante del sol sale el lucero  
Ardiendo en llamas de oro, y limpio acero.

Sobre un caballo negro azabachado,  
De pequeñas orejas y cabeza,  
De un sol blanco en la frente remendado,  
Fogosos ojos, llenos de viveza,  
Tresalbo, ancho de pecho y levantado,  
De corta clín y presta ligereza,  
Las hinchadas narices con su aliento  
Son espuma al jaez y fuego al viento.

En aspando las manos de brioso,  
La cola entre las piernas escondida,  
De concertado freno y paso airoso,  
Y a blanda rienda su altivez rendida;  
Armado el rico arnés de oro fogoso,  
Que ya fue de Vulcano obra escogida,  
Ardiendo en rayos de sus piedras bellas,  
Como el cielo en la luz de sus estrellas.

De blancas plumas un penacho altivo,  
Que el aire en crespo tremolar le enreda,  
De oro grabado el peto en que el cautivo  
Pecho, mas no de amor, salvarse pueda:  
En el escudo de fortuna al vivo  
Hecha pedazos la inconstante rueda,  
De perlas, oro, y pedrería sembrada,  
Y por letra, "¡No hay otra que mi espada."

Cual sobre el austro ardiente al pardo moro  
El soberbio centauro mide el cielo,  
Y en margen de cristal tiembla el sonoro  
Golfo al ver trastornar su raudo vuelo,  
Y él con mallas de plata, y peto de oro,  
Su estrellada grandeza muestra al suelo,  
Tal, en arnés vistoso relumbrante  
Bernardo está a su ejército delante.

➤ MORGANTE RECIBE LAS ARMAS DE  
ANTEO (XXI, 190-194)

DeI esforzado Anteo, que fue hijo  
De la fría tierra, está la urna eminente  
En la alta gruta de un peñasco fijo,  
De un cuajado cristal resplandeciente;  
En cuyo seno halló el bulto prolijo  
De escamados artejos de serpiente,  
Que por arnés el monstruo se vestía,

En perlas anudado y pedrería.  
Tuvo a las faldas desta inculta sierra  
Con Alcides una áspera batalla,  
Alcides que en los puntos de la guerra  
Ni al mundo otro mayor ni igual se halla  
Y el hijo altivo de la humilde tierra  
Así el perdido aliento halló al tocalla,  
Que el caer al golpe de la hercúlea clava,  
La primer fuerza que perdió le daba.

Hasta que el héroe invicto el cauto pecho  
Del suelo levantó, y suspenso en calma,  
Los músculos cerró en un nudo estrecho,  
Que al perezoso cuerpo exhaló el alma,  
Dejando al vencedor nuevo desecho  
Del libio reino, y del honor la palma,  
Y a esta cueva en blasón de sus porfías  
Su fino arnés, y sus cenizas frías.

Hércules por trofeo a su victoria,  
La limpia clava que forjó Vulcano  
Al sepulcro añadió, para memoria  
Que allí lo abrió su poderosa mano:  
Y el corzo Rey en nueva vanagloria,  
Vestido el serpentino arnés ufano,  
Al salir pareció la clava al hombro,  
Nuevo Alcides del mundo y nuevo asombro.

De un escamado cuero de serpiente,  
Que en oro cada escama se cogía,  
Cuya ancha boca la arrugada frente  
Y áspero cuello del jayán ceñía,  
Hecho un feroz dragón resplandeciente  
Dejó la cueva, y el siguiente día,  
Al liso pie de un álamo sombrío,  
Un caballero vió al raudal de un río,

*Descripciones arquitectónicas (III. 3.)*

➤ DEL CASTILLO DEL CARPIO (XXI, 7-11)

...  
Sobre alfombras y telas de brocado,  
De aljófar y diamantes cada piña,  
En rica cuadra y aposento hecho  
De jaspe el muro y de alabastro el techo.

Cercada de doradas vidrieras,  
Que le sirven de bellas luminarias,  
Por donde el rosicler de mil maneras  
El aire tiñe de vislumbres varias,  
Y los rayos y luces verdaderas,  
Que forman del cristal iris contrarias,  
Quebrándose en el oro y pedrería,  
Añaden luz a la que saca el día.

Hurtan sus miradores y ventanas  
Suaves olores de un jardín ameno,  
Que de rosa y clavel manchas tempranas  
De agradables guirnaldas le hacen lleno:  
Prende el olmo gentil parras lozanas,  
La grama trepa por el verde heno,  
La yedra por los muros y las flores  
El aire y suelo manchan de colores.

De las arpadas lenguas la armonía  
Con que alegran los árboles el viento,  
Al contrapunto que al romper del día  
La luz al mundo vuelve su contento,  
Nueva hermosura da, nueva alegría  
Del rico cuarto al agradable asiento,  
Con los tiernos redobles que al canario  
El ruiseñor alienta el tiple vario.

Era en cien pasos de contorno hecho  
De alegre jaspe y firme arquitectura,  
De oro y verde nielado el blanco techo,  
Que las estrellas busca con su altura:  
Y entre realces de estuco trecho a trecho  
Primores de pincel y de escultura,  
Y en rasguños, bosquejos y perfiles,  
Escorzadas sin luz sombras sutiles.

➤ TIENDA FANTÁSTICA DE ARLETA (VII, 105, 111-115)

Entre frondosos árboles plantada  
Estaba al murmurar del manso río,  
Sitio oportuno, y parte acomodada  
Para en ella hurtarle el cuerpo al frío:  
Llegó cortés a demandar posada,  
Y halló el albergue y pabellón vacío,  
Con rico estrado, y prevenida cama,  
Y al rayo de una luz sola una dama.

...

De tela de oro azul manteo bordado  
De armiños rica turca de escarlata,  
De alcatifas de Persia el grave estrado,  
Con bufete de nácares y plata;  
Donde en follajes de cristal grabado,  
De un ardiente blandón la luz retrata  
Un agradable cielo en la figura  
De aquella nunca vista hermosura.

La rosada mejilla en la una mano  
Mostrando el brazo, y la otra descubierta  
Como al descuido en ademán profano  
La rica holanda en gayas de oro abierta;  
Dando por más deleite al gusto humano  
La belleza que guardan encubierta  
De la aguja las redes peligrosas  
En el pecho de tierna nieve y rosas.

No había en el pabellón más que una lumbre  
Ni más que aquella hermosura sola,  
Que cual fino diamante su vislumbre  
Todo con bellos rayos le arrebola:  
Es de la tienda real la alta cumbre  
Una encantada y cristalina bola,  
Por donde las estrellas y la luna  
Sus cursos hacen sin mudanza alguna.

Toda de oro bordada y pedrería  
Por dedentro parece y por defuera,  
De árboles, cazas, flores, montería,  
Una agradable y fresca primavera:  
En perlas el jazmín se contrahacía,  
Cuya hoja de esmeraldas finas era,

Los florones de escarches amarillos,  
Gripados de argentados trebolillos.

Dejó asombrado al moro la belleza  
De la suntuosa tienda y de su dueño,  
Las sedas, perlas, oro, la riqueza,  
El bosque oculto y el lugar pequeño.  
Y sobre todo la real grandeza,  
Y aquel mirar alegre y zahareño  
De la beldad mayor que el mundo supo,  
Que allí entre las demás grandezas cupo.

*Descripciones de objetos mágicos (III. 4.)*

➤ CARRO DEL TRIUNFO DEL AMOR (X, 165-167)

Y alcanzada con esto la victoria,  
La libre Voluntad quedó rendida,  
Y el Amor al despojo de su gloria  
En triunfo vino y magestad debida:  
En carro de alegría transitoria  
Una S en cada rueda retorcida,  
Que todas dan un amador perfeto,  
Solo, sabio, solícito, secreto.

Era el triunfante carro de unos lejos  
Por tan nuevo artificio dibujados,  
Que mientras que se miran mas de lejos,  
Mas perfectos se gozan y acabados;  
De cerca son rasguños mal parejos,  
Como al descuido y sin concierto dados,  
Y ya vueltos de espaldas son de suerte,  
Que no es mas fea de mirar la muerte.

Y no tiraban la carroza hermosa  
Tigres, aguilas, fieras, ni dragones,  
Mas con una igualdad maravillosa  
Cuatro ninjas de raras perfecciones;  
Que era cualquiera dellas poderosa  
Tras el carro llevar mil corazones,  
La Gracia, Discreción y Gentileza,  
Y la Hermosura frágil de cabeza.

➤ OBJETOS DE LA CUEVA DE TLASCALÁN  
(XVIII, 137-146)

Aquí el mago tenía de sus ciencias  
El estudio, instrumentos y aparato;  
Aquí su anatomía y experiencias  
Con vigilancia hacía, y con recato;  
Aquí de globos varias diferencias,  
O por necesidad, o por ornato,  
Que en paredes y bóvedas colgaban,  
Alegre asombro a quien las vía daban.

En huecos bultos de sombrías figuras  
Sus malogradas almas detenidas,  
De las regiones lóbregas y obscuras  
Por nuevos rumbos mágicos traídas;  
Y aunque a la vista son simples pinturas,  
Estrechas gozan y espantosas vidas,  
Dando al mago, en diversos tiempos juntas  
Sospechosa respuesta a sus preguntas.

Tiene de yerbas, raíces, y de gomas,  
Venenos, piedras, sierpes, monstruos, fieras,  
En cajas, urnas, vasos, botes, pomas,  
Varias sumas de hechizos y quimeras;  
De agua del río Averno dos redomas,  
De las tres furias nueve cabelleras,  
Hollín del barco de Carón, y entero  
Un colmillo y dos uñas del Cerbero.

De pardo lobo ayuno, que enmudece  
Los perros con su vista, buche y pelo,  
Cabellos de Prosérpina, y el pece  
Rémora, que a un navío entumece el vuelo,  
Hiel y ojos de trimelga, que entorpece  
Al pescador el brazo del anzuelo,  
Un grano de alcanfor, y otro de helecho,  
Y de dos escorpiones cuello y pecho.

Un áspid soñoliento, una escamosa  
Piel de serpiente azul de manchas llena,  
Corrupta sangre de mujer celosa,  
Mortal cicuta, mágica verbena,  
Plumas de salamandria calurosa,  
Espuma de doblada anfesibena,  
Soga de hombre ahorcado en acebuche,  
De arpía las garras, y de un buho el buche.

De la serpiente Emórrois el veneno,  
Que despidé en sudor la sangre humana;  
De la sedienta hidra el cuero lleno  
De ponzoña, y del sirio can la lana:  
La ala del presto yáculo, que al seno  
De la peña se arroja mas cercana;  
Dipsas, que al que su tósigo salpica,  
La sed hasta la muerte multiplica.

Un corazón de niño, que la hambre  
Los huesos enjugó y secó la vida,  
De la rueca de Cloto el blando estambre,  
A quien del mundo está la hebra asida:  
Una cabeza de encantado alambre,  
De contrahecha voz, y alma fingida;  
Los ojos de un dragón y un basilisco,  
En sangre de camello berberisco.

Dientes de cocodrilo y elefante,  
Dos buches de avestruz, menstruo de vieja,  
De la grulla la piedra vigilante,  
Y la electroria húmeda y bermeja:  
Del buho el ojo izquierdo penetrante,  
El diestro de la aguda comadreja,  
Con la piedra de la águila, que dentro  
Va con preñados senos a su centro.

Yerba del Pito contra el hierro duro,  
Ceniza de hombre muerto de algún rayo,  
Estéril tierra de sepulcro oscuro,  
Dos huesos de abubilla y papagayo,  
Yedra cortada de arruinado muro,  
Ruda encantada con rocío de mayo  
Pares de un abortivo, y la testera  
De unicornio, habaela, y de pantera,

Un cuerno de cerasta, que en la arena  
Arma escondida venenosos lazos;  
De la engañosa y lóbrega hiena  
Las azules escamas de los brazos,  
Con que en las tristes sepulturas suena,  
Haciendo los cadáveres pedazos;  
De la ave fénix una roja pluma,  
Y de una hidra el tósigo en espuma.

## *Descripciones geográficas y astrológicas (III. 5.)*

➤ DE LA DESCRIPCIÓN DE EUROPA.  
CIUDADES DE ITALIA (XVI, 26-31)  
MENTICIONES A ROMA Y LORETO,  
LUGARES DE RELIGIÓN; Y A MANTUA Y  
FERRARA, CUNAS DE LA ERUDICIÓN

Por allí da tributo al mar Tirreno  
El Tíber de victorias coronado,  
Aquel mismo tributo que en su sena  
De cincuenta y dos ríos ha cobrado;  
A donde en el Tarpeyo monte ameno  
Roma su capitolio vio encumbrado,  
Que el mundo gobernó, y hoy mejorada  
Del Vicario de Cristo es gobernada.

Volved la vista ahora a estotra parte  
Del mar de Adría, y vertientes de Apenino,  
Veréis un templo del furor de Marte  
Hecha la ciudad aspera de Urbino,  
Y del puerto de Ancona el baluarte  
Que Trajano fundó de marmol fino,  
Y su Cumero puerto puesto en modo,  
Que al mar parece que le da del codo.

Allí esta el fértil campo de Loreto,  
Bien que ahora ni muy rico ni estimado;  
Mas yo veo tiempo ya que será acepto  
En el mundo, y su nombre celebrado,  
cuando por modo altísimo y secreto  
A él sea un aposento trasladado,  
Que de Judea vino a Esclavonía,  
Y en él a Cristo concibió María.

Allí es Perusia, donde la hambre ayuna  
De Antonio estuvo un tiempo apoderada,  
Y esta la gran Florencia, que ninguna  
cual ella se vio en flores asentada:  
Luca, y el promontorio de la Luna,  
Y Pisa por su loza celebrada,  
Parma, Módena, Lodi, Alejandría,  
Milan, Cremona, Bérgamo y Pavía.

Haciendo cruces con la mano diestra  
Fue señalando el sabio estas ciudades,  
Y prosiguiendo, dijo allí se muestra  
Ravena ilustre, antigua en mil edades;  
Y Felsina-Bolonia, gran maestra  
En toda ciencia y todas facultades,  
Esta allí derramando un mar al mundo  
De graves letras y saber profundo.

Ved a Ferrara puesta en la ribera  
De Erídano, y sus ondas espejadas,  
Donde Faetón su vida y su carrera  
Juntas dejó de un golpe rematadas:  
Allí esta Mantua y Andes, la primera  
Entre tierras y gentes celebradas,  
Donde nació la fuente de quien mana  
La alta facundía y eloquencia humana.

Dijo; alzando el brazo vengativo  
al dar sobre él la fiera arma encantada,  
dos partes quedó hecho el yelmo altivo,  
su heroica frente y la enemiga espada.  
Cayó muerto Roldán, quedando vivo  
su eterno nombre; su alma arrebatada  
feroz voló su esfera, y su gallardo  
cuerpo a los pies cayó del gran Bernardo.

(*Bernardo*, XXIV, 218)

VIOLENTI RAPIUNT

XXX · VI · MMXIV