

VIRGINIA GIL AMATE | PABLO NÚÑEZ DÍAZ  
PAULO GATICA COTE | ANDREA ÁLVAREZ GARCÍA  
(eds.)

# Letras de América

## Siglos XVI, XVII y XVIII

**DE AQUEL PRESENTE A ESTE EN LA  
LITERATURA HISPANOAMERICANA**





LETRAS DE AMÉRICA  
SIGLOS XVI, XVII Y XVIII



# LETRAS DE AMÉRICA SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

*De aquel presente a este  
en la literatura hispanoamericana*



VIRGINIA GIL AMATE  
PABLO NÚÑEZ DÍAZ  
PAULO GATICA COTE  
ANDREA ÁLVAREZ GARCÍA  
(eds.)

Ediciones Trea



INSTITUTO FEIJOO DE  
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

Primera edición: marzo de 2026

© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.  
C/ Gran Capitán, 52  
33213 Gijón · Asturias · España  
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712  
trea@trea.es  
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán  
Corrección: Almudena Zapatero  
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00087-2026  
ISBN: 979-13-88179-00-6

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

# Índice

Prólogo .....	11
VIRGINIA GIL AMATE	

## PARTE I

### AQUELLOS TIEMPOS TAN PRESENTES. SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

1. Representaciones de los taínos en los primeros encuentros coloniales: crónicas, relatos y percepciones entre dos mundos .....	15
BEATRIZ CALVO-PEÑA	
2. La batalla de Centla o cómo se construyó el relato del primer <i>milagro</i> bélico en tierras mexicanas .....	23
BEATRIZ ARACIL	
3. Poesía lírica de la evangelización en los Andes peruanos .....	35
HELENA USANDIZAGA	
4. El mito del Paso del Noroeste o Estrecho de Aníán: los relatos apócrifos en el contexto de las Crónicas de Indias .....	45
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO	
5. El canto alegórico del ruiseñor en <i>El Bernardo</i> de Bernardo de Balbuena (Libro XI) .....	55
MATÍAS BARCHINO	
6. Hambre y heroicidad en <i>La Florida del Inca</i> .....	71
EVA VALERO JUAN	
7. La crónica de Alexandre Olivier Exquemelin, el cirujano de los piratas .....	83
CAMILA CATTARULLA	
8. «Claro honor de las mujeres, de los hombres docto ultraje». Sor Juana a la luz de M. <sup>a</sup> Jesús de Ágreda, la duquesa de Aveiro y Catalina de Siena ...	89
ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA	

9. **Carlos de Sigüenza y Góngora, escritor de relaciones** . . . . . 101  
MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN
10. **Úrsula Suárez, autobiografía limitada de una monja** . . . . . 113  
EVA VALCÁRCEL
11. **¿Hacia un nuevo modelo de santidad femenina en Nueva España?  
Las hagiografías de Ana Guerra de Jesús y Francisca Carrasco  
de San Joseph en el primer tercio del siglo XVIII** . . . . . 123  
RAMÓN JIMÉNEZ GÓMEZ
12. **La mirada inglesa sobre la América hispánica en *A Natural and Civil History  
of California* (1759)** . . . . . 133  
MÓNICA AMENEDO-COSTA
13. **La América meridional en la literatura de viajes dieciochesca:  
de la maravilla al pragmatismo** . . . . . 143  
JORGE CHAUCA GARCÍA
14. **Pedro de Peralta, la imprenta y la censura** . . . . . 155  
PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ
15. **Contexto y transcripción de una sátira política contra el visitador general  
José de Gálvez y su actuación española en Nueva España** . . . . . 167  
CARMEN LUNA SELLÉS
16. **La formación de los jóvenes en el siglo XVIII en América. La propuesta  
educativa de José Joaquín Fernández de Lizardi en *La Quijotita y su prima*** . . . 181  
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

## PARTE II

PASADO Y PRESENTE: FORMAS DE ESTUDIO, VÍAS DE ANÁLISIS Y POLARIDADES  
DEL CONOCIMIENTO

17. **Exploración y escritura sobre el Pacífico novohispano (1522-1543):  
reflexiones en torno al género relación** . . . . . 193  
ALBERTO SANTACRUZ ANTÓN
18. **El pequeño Cupido de la casa del deán de Puebla** . . . . . 203  
JOSÉ CARLOS ROVIRA
19. **Los múltiples sentidos de la refracción: lecturas y relecturas  
de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa** . . . . . 221  
PAULA FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
20. **El Barroco hispanoamericano: revisión crítica y excesos interpretativos** . . . 233  
JOAQUÍN ROSES

21. **Tal es mi poesía. Poesía-herramienta (sor Juana Inés de la Cruz. La poesía, escudo y arma de lucha feminista)** ..... 261  
PEPA MERLO
22. **Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica mexicana.** . 269  
ANTONIO LORENTE MEDINA
23. **Expediciones ilustradas a las pampas argentinas: el *Viaje* de Luis de la Cruz** .. 287  
TEODOSIO FERNÁNDEZ
24. **Notas sobre la modernidad ilustrada en el Perú: hacia una relectura del archivo colonial del siglo XVIII** ..... 297  
ROLANDO CARRASCO

## PARTE III

## ÁNGULOS DE LAS RECUPERACIONES LITERARIAS DEL PASADO. SIGLOS XX Y XXI

25. **Augusto Roa Bastos. La otra crónica de su Almirante** ..... 315  
PACO TOVAR
26. ***Crónica del descubrimiento* (1980) de Alejandro Paternain: una ucronía americana fallida** ..... 335  
ANÍBAL SALAZAR ANGLADA
27. **Algunas reescrituras argentinas de las Crónicas de Indias** ..... 349  
FEDERICA ROCCO
28. **Andar en modo inverso: mutaciones del contar y reveses del decir en *Las niñas del naranjel* de Gabriela Cabezón Cámara** ..... 359  
MARTA INÉS WALDEGARAY
29. **La revisión de la conquista de América en *Las niñas del naranjel* (2023) de Gabriela Cabezón Cámara** ..... 373  
KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER
30. **De elegías y resistencias: Atahualpa y Rumiñahui en la poesía ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX** ..... 385  
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO
31. **A vueltas con el Inca Garcilaso de la Vega. Ficciones peruanas en torno al autor y su mundo (siglos XX y XXI)** ..... 399  
CARMEN DE MORA VALCÁRCEL
32. **El Inca Garcilaso de la Vega y Manuel González Prada: herencia inca y reconstrucción identitaria** ..... 419  
AURA CRISTINA BUNORO

33. **El Inca Garcilaso como modelo para la narrativa transnacional peruana:**  
*El sol de Lima* de Luis Loayza ..... 429  
 ERWIN SNAUWAERT
34. **«En las raíces de la yuca»: la poesía subversiva de Marianela Medrano** .... 441  
 ESTEFANÍA TAMARGO GONZÁLEZ
35. **Desconstrucción y reescritura del periodo virreinal desde la perspectiva de la minificción mexicana contemporánea escrita por mujeres** ..... 453  
 CECILIA EUDAVE
36. **De la razón que arde al fuego que ilumina: «Tránsito de sor Juana Inés» de Sara de Ibáñez** ..... 463  
 MARÍA ISABEL CALLE ROMERO
37. **El sujeto subalterno: esclavos y piratas en *El médico de los piratas*, de Carmen Boulosa** ..... 475  
 SONIA RICO ALONSO
38. **La tapada limeña: ¿mujer rebelde?** ..... 485  
 GIOVANNA MINARDI
39. **Otra labor de manos o los empeños de una narradora *contra el olvido*: una novela de Ana Teresa Torres** ..... 493  
 NIEVES MARÍA CONCEPCIÓN LORENZO

## El canto alegórico del ruiseñor en *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena (Libro XI)<sup>14</sup>

MATÍAS BARCHINO

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Este acercamiento al uso de la alegoría en el poema *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624) de Bernardo de Balbuena comienza recordando a Borges y su rechazo a este recurso literario. El autor argentino en su ensayo de 1949, «De las alegorías a las novelas», publicado en *Otras inquisiciones* (1951) afirma sin dudas: «Para todos nosotros, la alegoría es un error estético». Con su habitual ironía se corrige inmediatamente: «(Mi primer propósito fue escribir “no es otra cosa que un error de la estética”, pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría)». <sup>15</sup> Desde el punto de vista de un lector contemporáneo como él, Borges asume que en la evolución literaria el uso de la alegoría es una tradición en declive y que existe una quiebra entre los lectores del siglo xx y los textos escritos bajo el principio de la alegoría, que prácticamente ocupan toda la literatura occidental. Continúa: «sé que el arte alegórico pareció alguna vez encantador (el laberíntico *Roman de la Rose*, que perdura en doscientos manuscritos, consta de veinticuatro mil versos) y ahora es intolerable. Sentimos que, además de intolerable, es estúpido y frívolo», aunque admite que «ni Dante ni Boecio habrían entendido este sentimiento». Y añade: «¿Cómo explicar esta discordia sin recurrir a una petición de principio sobre gustos que cambian?». Borges responde mencionando la disputa eterna entre platónicos y aristotélicos, entre nominalistas y realistas.

El debate sobre la alegoría no es nuevo y es complejo, en parte porque su concepción ha variado a lo largo de la historia literaria. La definición retórica de Cicerón como una sucesión de metáforas continuadas es insuficiente para abarcar este modo

<sup>14</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de I+D+i «Biodiversidad poética. Representación de las aves y competencia ornitológica en la poesía latinoamericana» (PID2023-150133NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por «FEDER Una manera de hacer Europa».

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges: «De las alegorías a las novelas», en *Obras completas*, Carlos V. Frías (ed.), p. 744, Buenos Aires: Emecé, 1974.

discursivo que a veces se ha identificado con la moralización, otras con la personificación, con la metonimia o con la ironía. En las últimas décadas se ha revisado este planteamiento hacia la alegoría con una nueva comprensión diacrónica. En su historia y en su uso ha ido adoptando cambios desde su interpretación mitológica en la Antigüedad, pasando por las narrativas medievales y barrocas hasta el siglo xx, que ha tenido grandes escritores alegóricos como Kafka, Beckett, Coetzee, Ishiguro o el propio Borges, que lo era a pesar de sí mismo.<sup>16</sup>

Centrándonos en el siglo xvii para el propio Baltasar Gracián «el término *alegoría* no denominaba la “agudeza compleja”, sino la alegórisis o lectura alegórica pasiva, independiente de cualquier intención alegórica activa».<sup>17</sup> No sería arriesgado afirmar que para Balbuena, aunque en su obra encontremos varios usos del recurso alegórico, tenía esa misma concepción externa, pasiva y moralista que consiste fundamentalmente en una glosa o interpretación doctrinal de la obra. Conviene decir que este tipo de alegoría externa al texto incluso resultaba aceptable tanto para Borges como para Benedetto Croce.<sup>18</sup>

Desde el siglo xvi, la poesía épica moderna otorga prestigio a este tipo de alegoría entre los letrados precisamente por los comentarios morales o alegorías del *Orlando Furioso* (1532) de Ludovico Ariosto, que se convirtió en un respetable clásico gracias, entre otras cosas, a sus comentaristas, que ofrecieron valores morales y religiosos a las aventuras de los caballeros protagonistas. Igualmente, las imitaciones españolas de la épica italiana incorporan pronto comentarios morales, como la traducción de Jerónimo de Urrea del *Furioso* (1549), *Las lágrimas de Angélica* (1586)

<sup>16</sup> Jeremy N. H. Lawrance: «Introducción: las siete edades de la alegoría», en *La Metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la península ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, pp. 17-50, Madrid-Fránfort: Iberoamericana-Vervuert, 2005. Lawrance afirma: «De medio siglo a esta parte la crítica ha sentenciado a favor de Gracián que opinaba que “gran prueba de su artificio es estar en todos tiempos tan validas”, empeñándose en reivindicar el modo alegórico en todos sus aspectos» (p. 18). El autor contempla siete edades de la alegoría, que van desde la interpretación mitológica de la Antigüedad (1), a la teológica medieval (2), la psicomauia de Prudencio (3), las narrativas alegóricas de los siglos xii al xv, basadas en la personificación (4); la alegoría barroca de la teatralidad y el desengaño (5), la alegoría romántica frente al simbolismo (6) y, finalmente, la alegoría contemporánea (7) basada en la tensión y en la creación de sistemas propios de correspondencias y significados.

<sup>17</sup> Jeremy N. H. Lawrance: «Introducción...», o. cit., p. 19.

<sup>18</sup> Cuando Borges impugna la alegoría se fijaba en una de las obras alegóricas más destacadas, el *Roman de la Rose*, aunque también mencionaba a Dante, a Tasso o a Marino. Sin embargo, reproduce la opinión de Croce, que perdonaba precisamente este tipo de alegoría externa moralizante por ser inocua: «Pero también debemos ser justos con lo alegórico y advertir que en algunos casos este es inocuo. De la *Jerusalén libertada* puede extraerse cualquier moralidad; del *Adonis*, de Marino, poeta de la lascivia, la reflexión de que el placer desmesurado termina en el dolor; ante una estatua, el escultor puede colocar un cartel diciendo que esta es la Clemencia o la Bondad. Tales alegorías agregadas a una obra concluida, no la perjudican. Son expresiones que extrínsecamente se añaden a otras expresiones. A la *Jerusalén* se añade una página en prosa que expresa otro pensamiento del poeta; al *Adonis*, un verso o una estrofa que expresa lo que el poeta quiere dar a entender; a la estatua, la palabra demencia o la palabra bondad». Jorge Luis Borges: «De las alegorías...», o. cit., p. 745.

de Luis Barahona de Soto o *El Bernardo*. Aceptamos, por tanto, para Balbuena esa lectura alegórica externa o alegórisis sobre todo si atendemos a sus propias observaciones críticas.

La fortuna del *Bernardo* de Balbuena ha sido dispar, aunque desde su publicación en 1624 ha tenido buenos lectores, entre los que se cuentan Lope o Cervantes, y posteriormente Moratín, Lista o Quintana —que promovió su edición académica en el contexto de la guerra de la Independencia—, así como Menéndez Pelayo. Todos ellos apreciaron el poema por sus valores literarios, aunque insisten en las dificultades que entrañaba su lectura y estudio.<sup>19</sup> En el siglo xx tuvo críticos destacables como John van Horne, a quien debemos el primer estudio moderno, o Frank Pierce en el contexto de la épica del Siglo de Oro.<sup>20</sup> Entre los caracteres literarios del *Bernardo*, además de su extensión, uno de los elementos que inevitablemente se mencionan es su condición de poema alegórico, atendiendo a la moralización a la que fue sometido por su autor. Este asunto ha sido controvertido y a veces se ha tratado con cierta condescendencia y se ha dejado pasar, en atención a sus muchas virtudes narrativas, imaginativas y poéticas. En el fondo, como creía Croce, se asume que las alegorías del *Bernardo* no afectan en absoluto al centro literario del poema y son una característica de época inocua que no le perjudica.

Recordemos que *El Bernardo* —poema compuesto de 5000 octavas reales, esto es, 40 000 versos, está dividido a su vez en 24 libros, cada uno de los cuales está cerrado con un texto llamado «Alegoría» que intenta proponer, con mayor o menor fortuna, una interpretación moral de sus variadísimos episodios y personajes. Balbuena era un poeta plenamente consciente de su oficio y orgulloso de su trabajo, lo que se expresa en los prólogos que antepone a sus obras, en los que detalla sus particularidades literarias y sus objetivos como escritor. Tanto en esta obra como en la publicación de

<sup>19</sup> Véase Martín Zulaica López: *El largo intervalo. Historia de la recepción de El Bernardo de Balbuena (1624-1832)*, Madrid-Fránfort: Iberoamericana-Vervuert, 2024. La dificultad de estudiar *El Bernardo* estriba en su extensión, como señaló Tiknor, y tal vez en su complejidad técnica o en la distancia de los gustos literarios, aunque todo el que se ha acercado al libro en general lo ha elogiado, también se han dado lecturas algo menos entusiastas, como prueba Rosa Perelmutter: «yo, humilde lectora de los cuarenta mil versos endecasílabos de rima ABABABCC del poema, vi con gran alegría el momento en que (y para los que no se sepan el poema de memoria, les advierto que estos son los últimos versos de la obra) “Cayó muerto Roldán, quedando vivo / su eterno nombre, su alma arrebatada / feroz voló a su esfera, y su gallardo / cuerpo a los pies cayó del gran Bernardo”», Rosa Perelmutter: «¿Merece la pena leer *El Bernardo*?»: lectura y lectores del poema épico de Bernardo de Balbuena», *Revista Iberoamericana*, vol. 61, n.º 172-173, 1995, pp. 461-466.

<sup>20</sup> A estos le siguieron Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, sin olvidar a José Pascual Buxó, José Rojas Garcidueñas y María José Rodilla, entre otros. Últimamente Martín Zulaica, responsable de una edición crítica del libro y de varios trabajos valiosos se cuenta entre los cada vez más numerosos estudiosos del *Bernardo*. Mejor fortuna crítica ha tenido la *Grandeza mexicana* (1604), considerado uno de los primeros poemas de la literatura virreinal novohispana y también se ha estudiado, aunque en menor medida, la novela pastoril *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608).

*Grandeza mexicana*, da muestras de conocer bien los mecanismos de la escritura. En esta se incluye un discurso titulado «Compendio apologético en alabanza de la poesía» y una epístola titulada «Carta al Arcediano», que es un comentario erudito y autocomplaciente de una de sus odas, en donde detalla sus fuentes e intenciones literarias y la exigencia retórica que la poesía necesita en su opinión.<sup>21</sup>

El prólogo del *Bernardo* señala claramente su deliberado interés por ofrecer una lectura alegórica de la obra, procurando que su asunto mundano no desdijera en lo que toca a su oficio y dignidad de prelado.<sup>22</sup> En el momento de su publicación, Balbuena era obispo de Puerto Rico, por lo que podría considerarse poco apropiado haber escrito un poema colmado de fantasía, magia y acciones guerreras y amorosas, aunque —señala— «lleno de honestidad, modestia y pureza de lenguaje». El poema tal como lo define es una «apurada tragedia» que quiere mover las pasiones con sus múltiples peripecias y sucesos trágicos, «con que no solo se deleita el gusto, se mueve el ánimo y sus pasiones, más aun con su encubierta moralidad y alegoría, le deja instruido en las virtudes y saboreado en ellas, dibujándole entre el deleite de la fábula y sus colores retóricos».<sup>23</sup> Acto seguido se dedica a caracterizar a cada uno de los personajes principales de acuerdo con esa lectura moralista. La alegoría del libro I sirve como pauta del resto sin dejar de insistir en la moralidad de su obra:

De tal manera se puso el blanco y último fin de esta obra en la moralidad y enseñanza de costumbres, que lo que en otra parece accidental y accesorio, puede confesarse en esta por principal intento; y así en ninguna parte va tan oscura que no descubra y dé algunas centellas y resplandores de sí, mostrando debajo de la dulzura del velo fabuloso, la doctrina y avisos convenientes a la virtud, de modo que si aquí por evitar prolijidad no se descubre toda la alegoría, podrá con este estilo sacarla quien con atención leyere.<sup>24</sup>

A partir de aquí, la mención de Francia representa la poca estabilidad de los bienes temporales, las hadas significan los efectos y pasiones del ánimo sensitivo; Orlando, las astucias de la guerra... y así sucesivamente, cada uno de los personajes o acciones

<sup>21</sup> Véase Almudena Mejías Alonso: *El arte de la poética en los virreinos de América*, Madrid: Ediciones Complutense, 2019.

<sup>22</sup> Véanse María Rubio Martín: «Bernardo Balbuena: saber retórico, conciencia poética y expresividad artística», en *Valdepeñas y su historia. 3er Ciclo de conferencias*, pp. 305-330, Valdepeñas: Ayuntamiento, 2008; y Martín Zulaica López: «El prólogo aristotélico a *El Bernardo* de Balbuena: El poema épico y la verdad histórica de su argumento», en Luis Galván (ed.): *Mímesis, acción, ficción: contextos y consecuencias de la Poética de Aristóteles*, pp. 147-76, Kassel: Reichenberger, 2021. En su libro pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* esta función metapoética correspondió al prologuista Mera de Amescua. Véase Jaime J. Martínez Martín: «El prólogo “Al lector” de Mira de Amescua y la teoría de la égloga en *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena», *Edad de Oro*, n.º 35, 2016, pp. 191-204.

<sup>23</sup> Bernardo de Balbuena: *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, Martín Zulaica López (ed.), p. 75, Siero: Ars Poética, 2017. Citaremos por esta edición.

<sup>24</sup> Bernardo de Balbuena: *El Bernardo...*, o. cit, p. 126.

son objeto de comentario y se dotan de un significado «moral y de enseñanza de costumbres».<sup>25</sup>

Como se ha comentado, los dos estudiosos más importantes de la alegoría en *El Bernardo* han sido John van Horne y Frank Pierce, que dedicó un extenso artículo al asunto.<sup>26</sup> Su intención fue valorar el uso de la alegoría e insertarlo en el contexto de las obras épicas romancescas, que ya en Italia circulaban con su correspondiente comentario alegórico, una manera de dar prestigio moral a los asuntos caballerescos tan controvertidos entre los letrados. Los comentarios del poema de Ariosto de Ludovico Dolce (1542), Scipione Fórnari (1549) y Girolamo Ruscelli (1556), entre otros, ennoblecieron el texto y lo convirtieron en un clásico pese a sus episodios fantásticos y mágicos. Inspirándose en ellos Torquato Tasso comentó su propio poema e incorporó una lectura alegórica de la *Jerusalén liberada*. Pierce estudia el arduo trabajo de Balbuena para proporcionar a su poema esta interpretación, no siempre coherente, como tampoco lo eran las de Ariosto, ya que se trataba de una lectura paralela y externa a los hechos que se narraban.<sup>27</sup> Frente a este, Van Horne pensaba que las de Balbuena no eran alegorías naturales — «in spite of some ingenious elaborations of these symbols in later books, they are not natural allegories» —, sino que fueron añadidas posteriormente a la composición del poema y que, en definitiva, no merecía mucho la pena su estudio. Si acaso, bastaba con valorar algunos aspectos interpretativos con cierta carga ideológica o patriótica.<sup>28</sup> Por ejemplo, considera de interés aquellos comentarios que tratan del libre albedrío y la predestinación (libro VII) o los que afectan a una de las claves interpretativas del libro, su patriotismo (libro X), las hazañas del intrépido Hernán Cortés en México (libro XIX) o comentarios sobre el poco gusto mostrado por los españoles para exaltar sus propios valores y hazañas (libro XVI). Para el crítico americano son más bien reflexiones de Balbuena no contempladas en el plan original del libro e insertadas por el autor cuando sintió que la dignidad de su profesión las exigía, sin conceder crédito a las palabras del autor de ser «el blanco y último fin» de la obra.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> «En las prosperidades de Francia tan vecinas a su caída, se descubre la poca estabilidad de los bienes temporales; y cómo entonces tiene el prudente más que temer cuando en mayor grandeza se halla, porque ni a la virtud le faltó émula, ni a envidia modos para dañar. Las hadas significan los efectos y pasiones del ánimo sensitivo, y así ninguna hay en que no se pinte algunos de ellos: Alcina, el apetito amoroso; Morgana, el de la riqueza; Febosilla, el de la fama; Falerina, que labró la espada para matar a Orlando, las astucias de la guerra, a cuyas manos suelen morir los más invencibles capitanes», Bernardo de Balbuena: *El Bernardo...*, o. cit., p. 126.

<sup>26</sup> Frank Pierce: «L'allégorie poétique au xviiè siècle. Son évolution et son traitement par Bernardo de Balbuena», *Bulletin Hispanique*, t. 51, n.º 4, 1949, pp. 381-406; y *Bulletin Hispanique*, t. 52, n.º 3, 1950, pp. 191-228.

<sup>27</sup> Frank Pierce: «L'allégorie poétique...», o. cit., p. 194.

<sup>28</sup> John van Horne: *El Bernardo of 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: The University of Illinois, 1927.

<sup>29</sup> John van Horne: *El Bernardo...*, o. cit., p. 124.

Por el contrario, Frank Pierce considera que el contumaz trabajo de alegórisis de Balbuena es un intento serio y consciente de dar dignidad literaria a su obra en la medida en que el género lo permitía y revaloriza las ideas del prólogo cuando trata de los aspectos morales y las alegorías de cada libro, aceptando, eso sí, que no siempre son tan coherentes como el autor hubiera deseado. El análisis es detallado y valora con profundidad e interés el objetivo literario de Balbuena expresado en sus palabras, su vinculación con la herencia crítica italiana, con el neoplatonismo y los saberes retóricos. Pierce también distingue dos tipos de alegoría, por un lado, la exégesis moral, que es externa a la poesía y, por otro, la alegoría estrictamente poética que da valor a las batallas, las aventuras, viajes y personificaciones, que se pueden interpretar como una psicomaquia, un conflicto entre la carne y el espíritu.<sup>30</sup> Aunque pueda ser cierto que Balbuena pretendía completar orgánicamente en su obra una interpretación alegórica, la verdad es que no siempre logra ser convincente y es algo artificiosa, lo que no contradice su voluntad genuina de dotar a la obra de un sentido moral.

Ante un poema tan extenso como el de Balbuena nos centraremos en la valoración de algunos episodios del libro XI y en la aparición en este de un ruiseñor alegórico. Esta parte está protagonizada por el gran antagonista de Bernardo del Carpio, el paladín francés Orlando y conecta directamente con las obras de Ariosto y Boiardo de las que Balbuena es continuador orgulloso e indisimulado. En este libro hay gran variedad de peripecias, expresadas en el argumento inicial breve e incompleto que apenas da cuenta de algunos de los sucesos que contiene.<sup>31</sup> El final del mismo, como ocurre en todos, nos proporciona una interpretación moral en la que Angélica perseguida

<sup>30</sup> Frank Pierce: «L'allégorie poétique...», o. cit., p. 197. Señala que la mayoría de los estudiosos del poema si se interesan por la alegoría ha sido para descalificarlas y las consideraban «invenciones frías, hipócritas y fundamentalmente erróneas», en palabras de Pío Rajna, autor de *Las fuentes del Orlando Furioso* (1900). Se trata de una verdadera quiebra epistemológica. En opinión del autor, la tradición crítica de finales del XIX y principios del siglo XX rechazaba el moralismo y consideraba esas lecturas alegóricas un signo de decadencia intelectual y aberraciones moralistas. Su generación, por contra —añade Pierce— atestigua un nuevo renovado interés por el Renacimiento y el siglo XVII, que permite abordar con serenidad el Siglo de Oro como un periodo en el que prevalecía el moralismo en las letras y las artes: allí se encuentran su significado más pleno y su originalidad. Esta actitud más filológica, frente a los estrechos criterios emocionales del romanticismo y el naturalismo, se acompaña de nuevos juicios de valor sobre los poetas. Así, los poemas heroicos virgilianos o derivados de la epopeya italiana novelesca reflejan en su sentido auténtico o en su interpretación las creencias de su tiempo, sostiene Frank Pierce: «L'allégorie poétique...», o. cit., p. 282. Véase la revalorización de la alegoría de la época por el conflicto psicológico que logra transmitir, Louise Fothergill-Payne: «La doble historia de la alegoría (Unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 261-64, Toronto: University of Toronto, 1980.

<sup>31</sup> «Roban segunda vez unos corsarios a Angélica a vista de Orimandro, que en compañía de Bernardo se embarca en su seguimiento. Y habiéndola perdido de vista hace grandes sentimientos y cuenta su vida y linaje, y la ocasión por donde Angélica vino a su poder. Orlando con la ocasión de la pregunta de Garilo cuenta en una artificiosa fábula lo mucho que la ventura puede, desculpándose agudamente en ella de su antigua locura», Bernardo de Balbuena: *El Bernardo...*, o. cit., p. 549.

por Venus se ha de entender como una crítica a la sensualidad y al paso del tiempo, en la novela o relato de Orlando se debe ver «la trabazón y correspondencia que todas las criaturas tienen con su principio y cómo todas son pregoneras de su providencia divina» y en la aparición y canto del ruiseñor «se muestra cómo de los bienes humanos, el más precioso es la libertad», entre otros episodios.<sup>32</sup>

Destaca en este episodio que Balbuena se atreve a enmendarle la plana a Ariosto y da la oportunidad al propio Orlando de explicar la causa de su locura con una ingeniosa invención que quiere superar la del italiano, «disculpándose agudamente en ella de su antigua locura». El héroe francés en medio de sus aventuras se duerme en un claro del bosque, como suele ocurrirles a los caballeros tras tantos esfuerzos, y allí es mordido por una serpiente. Cuando despierta la picadura le ha proporcionado el extraordinario don de oír y entender a todos los seres de la creación en un episodio extraño y onírico.<sup>33</sup> En su conversación con uno de los árboles recibe la terrible noticia del desposamiento de Angélica con Medoro, que es lo que lo vuelve literalmente furioso asolando todo el bosque y sus criaturas, lo que constituye una explicación ingeniosa y alternativa a la del poema de Ariosto, donde Orlando enfureció al encontrar las iniciales de Angélica y Medoro grabadas en los árboles y piedras. Aquí se justifica a través de ese extraño poder de comunicación directa con las criaturas de la naturaleza, testigos del idilio entre los dos amantes, lo que le permite una nueva interpretación de corte alegórico. En esta capacidad de entender a todos los seres vivos de Balbuena «se ve la trabazón y correspondencia que todas las criaturas tienen con su principio y cómo todas son pregoneras de su providencia divina». Introduce así un tema filosófico caro al poeta, como es la armonía milagrosa de tradición neoplatónica y cristiana que solo unos pocos privilegiados como Orlando pueden experimentar, aunque en realidad esta hipersensibilidad sea también la causa de su locura.

Se trata de una versión de la doctrina de la armonía universal y del libro de la naturaleza común en el pensamiento medieval y en el humanismo.<sup>34</sup> Esta «suerte

<sup>32</sup> Bernardo de Balbuena: *El Bernardo...*, o. cit., pp. 597.

<sup>33</sup> El trabajo de Pierce destaca que el episodio de Orlando había empezado en el libro VIII, sin comentarios alegóricos, centrándose en la idea de en qué consiste la verdadera Fortuna. Orlando la vincula a algunos episodios de su vida, luego cuenta la historia del ruiseñor y más adelante la historia contada por el ruiseñor. Los episodios del ruiseñor son definidos por el crítico como «experiencias extrañas, similares a un sueño, donde los árboles y los animales le dirigen la palabra» que entiende que «es solo una segunda versión diluida del panteísmo neoplatónico del texto» y resalta la suerte de quien llega a captar la «armonía milagrosa» y «libre de imperfección llega a entenderla», expresado en términos filosóficos. Frank Pierce: «L'allégorie poétique...», o. cit., pp. 220-21. Traducción propia.

<sup>34</sup> Véanse las páginas de Curtius sobre el libro de la naturaleza en donde menciona a Plotino, aunque también a algunos autores cristianos como Isidoro y textos en los que los animales y plantas hablan, Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 647, México: FCE, 1984. Véase Olaf Pedersen: *The book of nature*, Vaticano: Vatican Observer Pub., 1992, y los múltiples acercamientos al tema en José Luis

venturosa» de poder asistir directamente a la unión y el lenguaje de la naturaleza es expuesta por el propio Orlando:

Todas las cosas que en el mundo vemos,  
cuantas se alegran con la luz del día,  
aunque de sus lenguajes carecemos  
su habla tienen, trato y compañía;  
si sus conversaciones no entendemos,  
ni sus voces se sienten cual la mía,  
es por tener los hombres impedidos  
a coloquios tan graves los oídos.

[ ... ]

Mas aquel que por suerte venturosa  
y favorable rayo de su estrella,  
la voz de esta armonía milagrosa  
libre de imperfección llega a entendella;  
al cuerpo la halla y alma tan sabrosa,  
que a todas horas ocupado en ella  
a solo su feliz deleite vive  
y de otra cosa en nada le recibe.<sup>35</sup>

Los seres humanos comunes, atentos a tantas ocupaciones y ruidos cotidianos, no son capaces de percibir el orden y el lenguaje de la naturaleza. Es en este contexto filosófico en el que aparece en escena uno de los protagonistas de este episodio: el ruiseñor parlante. El ave comienza un canto discursivo, que exalta «su reciente libertad», que es inmediatamente entendido por Orlando.

Es bien sabido que el ruiseñor ocupa un lugar destacado en la tradición literaria. María Luisa Lida escribió: «El ruiseñor es el ave literaria entre todas», apareció en la obra de grandes poetas latinos como Horacio, Ovidio, Propertio, Estacio, Marcial, el *Privirgillum veneris*, Nemesiano o Ausonio. Está especialmente presente las *Geórgicas* de Virgilio, que se aparta un tanto de la fábula mitológica de Filomena y Progne y se acerca a la realidad al dolerse de la destrucción de un nido violentado por un labriego.<sup>36</sup> Pero el ruiseñor, como ave literaria, ha tenido versiones numerosas que desgranar algunas de sus características topicalizadas, como el hecho de habitar en un

Fuertes Herreros y Ángel Poncela González (coords.): *De natura. La naturaleza en la Edad Media. Congreso de Filosofía Medieval (SOFIME Salamanca, 2012)*, Ribeirão: Húmus, 2015.

<sup>35</sup> Bernardo de Balbuena: *El Bernardo...*, o. cit., pp. 581-582.

<sup>36</sup> María Rosa Lida de Malkiel: «El ruiseñor de las *Geórgicas*», *La tradición clásica en España*, pp. 37-52. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2017; y «Apéndice. El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», en *La tradición clásica...*, o. cit., pp. 100-117.

paisaje idílico en el que se le oye cantar en la noche presente las «blandas querellas» de la canción III de Garcilaso, «el triste duelo» de Malon de Chailde o la «suave Filomena» de Herrera.

Son múltiples los contextos literarios en los que encontramos esta ave musical, vinculada a la sombra del follaje, a la noche, al amor, a la libertad, a la belleza de la melodía de su armonioso canto. A veces se insiste en desproporción entre su voz intensa y afinada y su diminuto y casi ausente cuerpo<sup>37</sup> y Daniel Devoto señaló con detalle la historia literaria del ruiseñor y su casi inseparable compañera, la calandria o la alondra, desde el romancero hasta la poesía contemporánea. Menciona tres de los rasgos que el ruiseñor presenta con su aparición en la poesía: «encarnar la propia imagen del poeta, existir en función de su canto y prolongarse en desenfadada expresión erótica».<sup>38</sup> La tradición literaria del ruiseñor es más dilatada; junto con la tradición grecorromana de Homero y Virgilio, confluye la oriental de la poesía persa, como ve Luce López Baralt en la aparición del ruiseñor en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. A partir de los versos de Borges, «A mi ignorante oído habrá llegado / tu voz cargada de mitologías, / ruiseñor de Virgilio y de los persas», estudia la tradición oriental que lo vincula a la noche y el amor místico.<sup>39</sup> Celsa Carmen García Valdés completó el panorama de Lida de Malkiel, que cita una decena de poetas del ruiseñor —Garcilaso, Boscán, Francisco de la Torre, Herrera, Bartolomé Argensola, Lope de Vega, Pedro de Quirós y Esteban de Villegas—, mencionando otros tantos —Diego Morlanes, Bernarda Ferreira de la Cerda, Miguel Dicastillo, Miguel de Barrios, Fray Jerónimo de San José y Quevedo—, e incorpora también a los poetas americanos. Aquí hay que hacer la salvedad de que en América no existen los ruiseñores como aves reales, tal como se conocen en Europa y Oriente. El Nuevo Mundo, como señala Niall Binns, es «un continente sin ruiseñores», pese a que Colón y Pedro Mártir de Anglería aseguraron haber oído a estos pájaros europeos, bien podrían haber sido cenizotes, los ruiseñores de América capaces de imitar cualquier sonido.<sup>40</sup> Que no existieran en la naturaleza no fue obstáculo para que Gutierre de Cetina o Andrés Fernández de Andrada —que pisaron tierras americanas— escribieran sobre ruiseñores; como lo hicieron Pedro de Oña, Hernando Domínguez Camargo, Juan Bautista Aguirre y los poetas modernistas Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Herrera y Reissig, Luis G. Urbina

<sup>37</sup> Ángel Esteban del Campo: «El ruiseñor o el símbolo de la desproporción», en *Amistad a lo largo: estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López*, pp. 186-202, Granada: Universidad de Granada, 1987.

<sup>38</sup> Daniel Devoto: «Calandrias y ruiseñores (sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos)», *Bulletin Hispanique*, vol. 92, n.º 1, 1990, p. 279. Véanse también dos estudios clásicos sobre el tema, José Manuel Bleuca (selec. y pról.): *Los pájaros en la poesía española*, Madrid: Hispánica, 1943; y Salvador Novo: *Las aves en la poesía castellana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

<sup>39</sup> Jorge Luis Borges: *La rosa profunda*, p. 432, Buenos Aires: Emecé, 1975.

<sup>40</sup> Niall Binns: «Poesía en un continente sin ruiseñores», *Revista Chilena de Literatura*, n.º 110, 2024, p. 110.

y Fernando Paz Castillo, entre otros. Como concluye Lida de Malkiel: «ni Homero ni Virgilio ni Garcilaso tratan del pájaro que hallamos catalogado en la zoología, sino de una criatura mitológica, en la que cristaliza la eterna emoción humana».<sup>41</sup>

Un poeta tan entendido en el mundo clásico como Balbuena no podía faltar en este catálogo, pues menciona al ruiseñor en todas sus obras. Ya sea explotando toda la variedad de la tónica de esta ave o como elemento decorativo en un paisaje bucólico americano —aunque quizá también debió de ser un cenizol— en *Grandeza mexicana*:

Aquí suena un faisán, allí enredado  
el ruiseñor en un copado aliso  
el aire deja en suavidad bañado [ ... ]  
Aves de hermosísimos colores  
De vario canto y varia plumería,  
calandrias, papagayos ruiseñores,  
que en sonora y suavísima armonía,  
con el romper del agua y de los vientos,  
templan la no aprendida melodía.<sup>42</sup>

Por descontado se escuchan ruiseñores en las pastoriles y manchegas selvas de Erifile, a orillas del Guadiana, en las que se desarrollan las églogas en su novela pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*.<sup>43</sup> Su voz incorpórea, su llanto modulado, su relación con el amor o su cercanía con la calandria, casi todas las perspectivas desde las que ha sido tratado el ruiseñor en la poesía se recogen en la de Balbuena, donde en toda floresta se escucha su canto. Sin embargo, entre todas las fuentes mencionadas se ha olvidado la del propio *Bernardo*, que, pese al carácter épico del poema, también incluye ruiseñores en varios contextos, en «el tierno ruiseñor su alegre acento» (libro II, 6);

<sup>41</sup> María Rosa Lida de Malkiel: «El ruiseñor de...», o. cit., 117.

<sup>42</sup> Bernardo de Balbuena: *Poesía lírica*, Matías Barchino (ed.), p. 313, Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2000.

<sup>43</sup> En la égloga IV de la novela encontramos un episodio divertido en el que un pastor se disfraza de árbol para capturar pájaros y regalarlos a su amada y se hace una detallada descripción del canto del ruiseñor: «Mas él con tan varios y diferentes pasos de garganta se esforzaba a divertirme, como si viera mis pensamientos, o fueran sus gorjeos poderosos a encantarme; unas veces embebecido en ellos con un levantado tiple me suspendía, y a los demás pájaros dejaba hechizados y absortos en la suavidad de su lengua; y otras, como si fuera su maestro de capilla, parece les quería dar a entender los tonos y reglas de la música, como a él la naturaleza se los había enseñado, diferenciándolos en mil maneras, ya con acentos y respiraciones largas, ya con otras aspiradas y breves, ya cortando y torciendo los puntos enteros, ya temblando la voz, y como si fuera otro pájaro contrahaciendo la suya misma, y contrapunteando en una suave y alegre armonía todo el artificio de sus cantares, en tantas diferencias y modos graves, agudos, sonoros y quebrados». Bernardo de Balbuena: *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, Jaime J. Martínez Martín (ed.), p. 91, Madrid: UNED, 2020.

sus «quejas de amores» (II, 134 y XI, 155); alude a mito de Filomela y Progne, que da guisado a su hijo a Tereo (XVII, 43) o recuerda la habilidad del cruel cazador que le alcanza pese a su pequeño cuerpo (XXIV, 179).

Los ruiseñores de Balbuena son pájaros literarios pero el del libro XI del *Bernardo* es algo distinto, es un ruiseñor parlante que le da una peculiaridad alegórica importante. ¿Qué canta el ruiseñor alegórico de Balbuena? En primer lugar, le encontramos cantando su propia libertad, como se ha dicho. Para el autor en su glosa: «En el canto del ruiseñor se muestra cómo, de los bienes humanos, el más precioso es la libertad».<sup>44</sup> Orlando se lo encuentra junto a los muros derruidos de la antigua Cartago, que se quejan ante él de la decadencia y el paso del tiempo —no olvidemos que puede oír y entender a todos los seres de la naturaleza, incluidas las piedras— y de repente aparece nuestro ruiseñor:

Junto a los arruinados paredones  
de la antigua Cartago llegué un día  
y cansado de oír lamentaciones  
que cada piedra contra el tiempo hacía,  
juzgando por las mías sus pasiones  
a la sombra de un álamo, que abría  
pomposa rueda con sus ramos huecos,  
de un ruiseñor me puse a oír los ecos.

Venía su nueva libertad cantando  
que de una jaula de oro al libre cielo  
burlada la prisión, el aire blando  
en ligero, corto y delgado vuelo,  
y las vecinas selvas convidando  
de su arpadado canto el gran señuelo,  
así cercado de aves y de espanto,  
oyendo todas prosiguió su canto.  
¡Oh dulce libertad, dichosa prenda,  
a ningún bien humano comparada,  
sin quien del mundo la dorada rienda

<sup>44</sup> Precisamente la mención que hace del ruiseñor Andrés Fernández de Andrada identifica al ave con la idea de libertad: «Más quiere el ruiseñor su pobre nido / de pluma y leves pajas, más sus quejas / en el monte repuesto y escondido / que agradar lisonjero las orejas / del algún príncipe insigne, aprisionado / en el tal de las doradas rejas», Andrés Fernández de Andrada y Dámaso Alonso: *La «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada: edición y estudio*, p. 62, Madrid: Gredos, 1978. El elogio a la libertad es otro tema del pensamiento renacentista que tiene como lugar más conocido el *Quijote* II, 58: «—La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos». El tema de la libertad es frecuente en Cervantes, véanse Antonio Rey Hazas: «Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 369-380, Barcelona: Anthropos, 1990; y un estudio clásico de Luis Rosales: *Cervantes y la libertad*, en *Obras completas*, II, Madrid: Trotta, 1996.

es por más bien que dé carga pesada!  
 Ni alcázar de oro, ni bordada tienda,  
 jardines, ni comida regalada,  
 música, cantos, aparatos, galas,  
 ricas bajillas y entoldadas salas.

Y concluye el pasaje con una exaltación de la libertad:

Mas todo junto, ¡oh libertad preciosa!  
 contigo ni se iguala, ni te llega,  
 por tu riesgo troqué mi paz sabrosa  
 y el real jardín por esta estéril vega.<sup>45</sup>

Además de simbolizar la libertad, Balbuena se sirve de este precioso ruiseñor para explotar uno de los recursos que las fábulas milesias atribuían a los animales parlantes, la sátira de costumbres en una metamorfosis con claro carácter alegórico. En este caso no es necesaria la explicación, pues la alegoría se representa directamente sin necesidad de glosa. El alma de tan singular pajarito, como veremos, ha sufrido a lo largo de su vida varias transformaciones en las que ha ido ocupado el cuerpo de muy diferentes seres. En una de ellas ha sido otra ave, un pavón o pavo real, este sí, con indudables caracteres alegóricos. Era nada menos que el guardián del Árbol de la Fortuna en una original invención que remite a las alegorías de la Rueda de la Fortuna. El ave, cuya cola colorida y extendida recuerda a la propia rueda, había tenido el oficio de vigilar a los seres humanos y expulsar a los muchos que querían encaramarse al Árbol, aunque habían sido rechazados por la azarosa Fortuna.

En medio lo poblado de la tierra  
 un altísimo monte se levanta,  
 que un yerto cerro y escabrosa sierra  
 hasta las cumbres es desde su planta.  
 Su altura aquí en pomposos ramos cierra  
 de un árbol celestial la insigne planta,  
 de esmeraldas sus hojas, de oro el tronco,  
 lustroso de una parte y de otro bronco.

Lleva por fruta y flor honras y afrentas,  
 una y otra fortuna indiferente,  
 y ella en sus ramos puesta con violentas  
 manos la coge y da confusamente.  
 Al pie del árbol van olas hambrientas

<sup>45</sup> Bernardo de Balbuena: *El Bernardo...*, o. cit., p. 584.

sin tiento de confusa y ciega gente,  
que por los riscos sin cesar trepando,  
unos cayendo van y otros volando.

[ ... ]

Yo aquí imitando su pomposa rueda,  
en la que de mis plumas componía,  
lozano pavón vuelto a la vereda,  
del curso humano fui gran tiempo espía;  
y aunque vi allí grandezas de que pueda  
hacer alarde aquí la lengua mía,  
ni en esta edad hallé, ni en otra alguna,  
como la de Abdelmón igual fortuna.<sup>46</sup>

Balbuena incluye así también de forma alegórica directa un tema filosófico de la moral cristiana a la que siempre se remite: el del libre albedrío. Frente al Hado del paganismo, la Fortuna para Balbuena depende de la voluntad de Dios, como la historia del afortunado moro Abdelmón va a mostrar. La función del ruiseñor en el poema es precisamente dar a conocer a Orlando y a todos los lectores la peregrina historia de Rustaquio Abdelmón, un joven moro hijo de padres humildes que, a pesar de todas las adversidades y enemigos, logrará salir de su baja condición, emparentarse con los reyes y gobernar su país africano gracias a su destino feliz. En contraste con otros personajes del poema que son abandonados por la Fortuna, él es un hombre afortunado de forma natural y, cada vez que sus enemigos y envidiosos le quieren hacer el mal, su buena estrella da la vuelta a la situación. Es un episodio de ambiente morisco que podría ser un cuento de las *Mil y una noches*, pero la historia de este beneficiado de la Fortuna es un relato alegórico directo del libro.<sup>47</sup>

Nos resta destacar otro episodio que sería del gusto de Borges, pese al uso de la alegoría de un libro como *El Bernardo*. Como se ha señalado, el ruiseñor se presenta ante Orlando y le declara haber sido antes muchos otros seres en su rueda de transformaciones, en una manifestación viva de la doctrina de la transmigración de las almas, grata a los presocráticos y pitagóricos. Balbuena expone en boca del pájaro la teoría de la reencarnación como un castigo que el alma tiene que expiar por alguna falta pasando de cuerpo en cuerpo. Ignoramos los pecados de este ruiseñor, pero afirma y recuerda haber habitado los cuerpos de decenas de personas y animales, entre los que está un elefante, un camello, un gallo —inevitable aquí acordarse del *Crotalón*—; también fue el asno de Sileno, siempre mencionado en contextos satíricos y burlescos.

<sup>46</sup> Bernardo de Balbuena: *El Bernardo...*, o. cit., p. 588.

<sup>47</sup> Pierce piensa respecto a este episodio que es uno de los lugares en *El Bernardo* en que la alegoría es directa, está en la narración y no en el comentario, Frank Pierce: «L'allégorie poétique...», o. cit., p. 220.

Fue además ese alegórico pavo real ya mencionado que dará lugar al excursu sobre la Fortuna y, para colmo de transformaciones y giros, afirma haber sido incluso «la indiscreta Filomena», la hermana de Progne, la figura mitológica que precisamente se transforma en ruiseñor según la fábula de Ovidio.

En sus metamorfosis como ser humano menciona a un rey, un enano, un gigante, un capitán troyano y otros con nombre propio como Armodio, un disoluto noble ateniense; Lisander, caracterizado como mordaz astuto; filósofos como Pitágoras — lo que puede ser un guiño a la doctrina de la transmigración de las almas—; Epicuro, caracterizado como glotón; Heráclito; Foción, un gran hablador —lo que parece una ironía si se refiere al político ateniense famoso precisamente por su frugalidad y laconismo—; Ademedes, un jugador de manos; el mendigo Parresias; Diómedes el tirano —héroe aqueo de la *Ilíada*— y la singular mención a una mujer, «la ramera Aspasia», que es sin duda Aspasia de Mileto, la famosa hetaira esposa de Pericles. También se sirve de estas transformaciones para practicar la sátira literaria y artística al afirmar haber sido Atenedor, actor de teatro; Epidices, «cobarde orador griego»; Terpandro, músico y danzante ciego que añadió una cuerda al arpa; y Periandro, caracterizado como médico y mal poeta —«el seso lleno de quimeras seguí / tras la imperfecta / senda, sin encontrar verso bueno»—. La sucesión de cuerpos que ha habitado el ruiseñor en su forma actual es tan enredada y fascinante como su forma de contar:

Dejo ahora el contar, cómo criadas  
 las almas ya, por áspero castigo  
 de sus primeras culpas son ligadas  
 en frágil ñudo al cuerpo su enemigo;  
 y cómo de uno en otro barajadas  
 siempre mudando van casa y abrigo,  
 y en nueva forma y vida diferente  
 eternas vueltas dan eternamente.

Hoy suelen habitar un cuerpo humano  
 y mañana hallarse en el de un bruto.  
 Yo fui primero un capitán troyano,  
 después Armodio, un noble disoluto;  
 una vez fui gigante, otra fui enano,  
 otras Lisander un mordaz astuto,  
 y dentro de Pitágoras el mudo  
 al mundo hice un filósofo sañado.

Después fui rey, después un elefante  
 tras esto, la ramera Aspasia y luego  
 Atenodoro, un fiel representante,

y Epídices, cobarde orador griego.  
 Fui Terpandro, gran músico y danzante,  
 que a la arpa añadió una cuerda, y ciego  
 olvidé los primores que sabía,  
 camello fui otra vez, gallo otro día.<sup>48</sup>

Esta sucesión caótica de vidas representa una metempsicosis y nos evoca los versos del poema de Rubén Darío: «Yo fui un soldado que durmió en el lecho / de Cleopatra la reina. Su blancura / y su mirada astral y omnipotente. / Eso fue todo».<sup>49</sup> También recuerda inevitablemente al personaje de Borges en *El inmortal*: «Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto».<sup>50</sup> Borges era de ese tipo de hombres y escritores que se sienten atraídos por doctrinas que —en sus palabras— «ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres». Refiriéndose a Quevedo y su rechazo cristiano a la doctrina de la transmigración de las almas reproduce una cita de Empédocles que podría firmar el ruiñeñor de Balbuena: «He sido un niño, una muchacha, una mata, un pájaro y un mudo pez que surge del mar».<sup>51</sup>

Aunque Borges renegó de las alegorías en sus formas más extremas en la literatura clásica como un error estético no dejó nunca de quedar fascinado por estas historias que exaltan la imaginación, como la del ruiñeñor alegórico del *Bernardo* que ha vivido tantas vidas. En su obra, Balbuena practica la glosa alegórica en sus comentarios al poema épico, que nos pueden parecer a menudo peregrinos e inútiles ante su prodigiosa imaginación y el esplendor de sus propios versos, pero también incorpora alegorías complejas en las que exhibe su conocimiento poético. La aparición del ruiñeñor en su obra, no por tópica en la poesía clásica y española, carece de un mérito especial, en su vinculación con las teorías neoplatónicas y pitagóricas y también con la tradición de la épica ariostesca del comentario alegórico a la que Balbuena quiere incorporarse con su extensa obra, llena de esas moralidades externas que eran de curso corriente en su tiempo y también plena de hallazgos poéticos e inventivos como este canto alegórico del ruiñeñor que resuena escondido en el libro XI del *Bernardo*.

<sup>48</sup> Bernardo de Balbuena: *El Bernardo...*, o. cit., p. 587.

<sup>49</sup> Rubén Darío: *Poesía completa*, Álvaro Salvador et al. (eds.), p. 480, Madrid: Verbum, 2016.

<sup>50</sup> Jorge Luis Borges: *Obras completas*, o. cit., p. 544.

<sup>51</sup> Esta es la cita completa: «Hay en la historia de la filosofía doctrinas, probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres: la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos, la doctrina gnóstica de que el mundo es Obra de un dios hostil o rudimentario. Quevedo, solo estudioso de la verdad, es invulnerable a ese encanto. Escribe que la transmigración de las almas es “bobería bestial” y “locura bruta”. Empédocles de Agrigento afirmó: “He sido un niño, una muchacha, una mata, un pájaro y un mudo pez que surge del mar”», Jorge Luis Borges: *Obras completas*, o. cit., p. 661.

Este libro contiene 39 estudios dedicados a la literatura hispanoamericana virreinal, a las visiones que América produjo en otras literaturas y a las recuperaciones poéticas y narrativas del pasado americano en la literatura hispanoamericana contemporánea. Su diversidad temática permitirá encontrar, para los siglos xvi, xvii y xviii, trabajos sobre crónicas de Indias, poesía lírica y épica, tratados educativos o memorias que reconstruían expediciones y vivencias, junto a los que ofrecen un análisis del contexto cultural, político y material en el que se desarrolló la escritura y la vida. La percepción de ese pasado, dada a lo largo del siglo xx y lo que va del xxi, en la novela histórica y biográfica, la ficción alternativa, la minificción y la poesía no conducen a una armonía de las partes o a un diálogo entre el pasado y el presente, más bien muestran una discordia entre lo que se fue y lo que se quiere ser. Entre esos dos planos temporales, el lector encontrará unos capítulos que proponen perspectivas de estudio, algunas son propias de la época que nos rodea, otras siguen la senda que no ha dejado de transitar la Filología. Si este libro, fruto del trabajo de sus autores, sirve para aprender quizá consiga que a nadie *le pese lo que no pesa*.