

Atalaya

21 | 2021

La novela en verso en España en la Edad Moderna

Epopéya y novela corta: la historia de Lijerea y Armeno

*Épopée et nouvelle : l'histoire de Lijerea et Armeno**Epic and Short Novel: the History of Lijerea and Armeno*

ANDREA BALDISSERA

<https://doi.org/10.4000/atalaya.5598>

Résumés

Español Français English

El artículo pretende resaltar rasgos compartidos por epopeya y novela corta en verso. Por un lado, individúa algunas huellas métricas, lingüísticas y estilísticas que la poesía épica deja en la narrativa breve en verso; por otra parte, analiza con detalle la estructura y la ideología novelescas de un episodio del *Monserate* de Cristóbal de Virués (y de las demás digresiones narrativas que lo rodean), en el equilibrio entre hechos bélicos y peripecias *romanescas*.

Cette étude vise à mettre en évidence des traits partagés par l'épopée et la nouvelle brève en vers. D'une part, elle identifie quelques traces métriques, linguistiques et stylistiques laissées par la poésie épique dans le récit en vers; d'autre part, elle analyse en détail la structure et l'idéologie narratives d'un épisode du *Monserate* de Cristóbal de Virués (et des autres digressions narratives qui l'entourent), en équilibre entre événements guerriers et péripéties *romanesques*.



The article aims to highlight features shared by epic and short novel in verse. On the one hand, it identifies some metric, linguistic and stylistic traces that the epic leaves in the short narrative in verse; on the other hand, it analyzes in detail the narrative structure and ideology of an episode of Cristóbal de Virués's *Monserate* (as well as of the other digressions that surround it), in the balance between epic battles and novelesque vicissitudes.

Entrées d'index

Mots clés : épopée, nouvelle en vers, genres littéraires, Monserate

Keywords: epic, short narrative in verse, literary genres, Monserate

Palabras claves: epopeya, narrativa breve en verso, intergeneridad, Monserate

Notes de la rédaction

Este trabajo se inserta en un proyecto de investigación subvencionado por la Università del Piemonte Orientale.

Texte intégral

1.

- ¹ La epopeya es un género narrativo. Ni que decir tiene que su etimología lo declara de por sí, ya que el término griego del que procede (ἔπος) significa tanto 'palabra' como 'cuento' o 'narración'. No puede extrañar, por tanto, el que los grandes poetas épicos, y sus imitadores, hayan tejido telas narrativas de hilos múltiples, insertando en la línea argumental las hebras de varias historias digresivas: episodios aislados, y concluidos en el espacio de varias estrofas o de un canto, o bien secuencias repartidas a lo largo de la obra. No me refiero a los cuentos funcionales a la acción, que aprovechan toda clase de recurso crono-diegético para variar la *expositio* de los hechos de los protagonistas (Eneas relata la caída de Troya, en el II libro de la *Eneida*, y en el III el viaje hacia Italia y la *ira Iunonis*, que le lleva a Cartago; Ulises cuenta a los Feacios, en una clásica analepsis, sus aventuras, IX-XII), sino, más bien, a los episodios evidentemente secundarios. Resultan muy abundantes, por ejemplo, en la tradición italiana del XVI, que recupera la epopeya clásica, al tiempo que recoge las aportaciones *romanzesche*. La técnica de Ariosto reúne fructíferamente el *entrelacement*, propio del género caballeresco, y la *quête*¹, mientras que Tasso acoge lo novelesco, dentro de una mayor presencia épica (religiosa), pero aprovechando la lección de *L'Italia liberata dai Goti de Trissino* (poema no logrado y que, sin embargo, se ofrece como importante piedra de toque para la hibridación entre géneros, más de lo que, hasta ahora, se ha creído)².

2.



- 2 En la poesía épica española, que tiene la mirada fija tanto hacia la antigüedad como hacia la contemporaneidad italiana, y que desarrolla una forma muy suya y original renovando el género³, sobresale un pequeño manojito de episodios novelescos, como los que hallamos en la *Araucana* (Lautaro y Guacolda, Tegualda o Glaura)⁴. Por otro lado, en las muestras más puras de la novela versificada, en cuanto género autónomo (en las del *Licenciado Tamariz*, las de Salas Barbadillo, etcétera), cuando se adopta la misma forma métrica de la poesía heroica, la octava real, a veces penetran compases y estilemas de la «fuente» (figuras retóricas, sintagmas, etcétera). Pienso, para poner solo un ejemplo, en la novela *El mal fin de Juan de Buenalma*⁵ de la colección, en prosa y en verso, *Corrección de vicios* de Salas Barbadillo⁶. A propósito de esta última, los recientes editores nos recuerdan muy oportunamente que:

La primera novela de *Corrección de vicios* está escrita en octavas, elección peregrina para una narración de entretenimiento con un fuerte componente cómico. Salas había cultivado la estrofa en *Patrona de Madrid restituida*, según los moldes épicos habituales, pero el uso métrico de *El mal fin de Juan de Buenalma* guarda mayores similitudes con las narraciones en tercetos insertadas dentro de *La ingeniosa Elena* –tituladas «La madre» y «El marido»– que exploran las posibilidades narrativas del endecasílabo en la picaresca⁷.

- 3 Y así es en la mayor parte del texto, pero el medio de transmisión (la octava, según se comentaba) influye por lo menos en ciertos pasajes: si el léxico se hace cotidiano o más rico, la expresión familiar y variada, con respecto al típico vocabulario de la epopeya (que a menudo es tradicional y cristalizado), y si el repertorio de imágenes resulta en gran parte renovado y desaparecen las expresiones casi formularias y las «colocaciones» épicas, con todo, quedan rasgos en la sintaxis y en la estructuración de la estrofa, que brotan del «ejercicio» heroico: bimetraciones y trimetraciones, exclamaciones y preguntas retóricas, anáforas, símiles, paralelismos, hipérbolos (a menudo insertadas en oraciones consecutivas), intervenciones metanarrativas⁸. También el tono sapiencial, en la observación crítica de los comportamientos humanos, forma parte de dicho estilo.
- 4 Para defender esta idea, puedo mencionar un par de pasajes, extraídos de *El mal fin de Juan de Buenalma*. En el primero, piénsese en las quejas sobre Fortuna, Fama, etcétera, que menudean en la epopeya:

¡Oh, Mentira! Cuán pocos te han negado
 en sus almas la casa de aposento;
 todos te dan sitio y rico estrado
 y te hospedan allá en el pensamiento;
 pero algunos de ingenio más delgado
 te tratan con tal arte y fundamento,
 haciendo gracia lo que fue deshonra,
 que ya el mentir es parte de la honra

[...] el generoso en sangre, el bien nacido,
 hace gala el mentir⁹, virtud y precio;
 el engaño es su amigo y su pariente,
 y es más feliz ingenio el que más miente

¿Cómo los caballeros principales
 han de decir verdad? Gentil locura;



eso se queda ya para oficiales,
 gente baja que vive en desventura.
 Estos, que son humildes, estos tales,
 a beber nos darán la verdad pura,
 pero el noble, el señor, el caballero,
 aguada, como el vino el tabernero¹⁰.

- 5 En el segundo pasaje, si olvidamos un momento el detalle, un poco aburguesado, del padre bendiciendo y dándole plata al hijo, el lenguaje es maravillosamente épico dentro de una tonalidad claramente caricaturesca, con una hipérbole («si no fue más veloz y más ardiente») y una *similitudo* («como el rayo») declasicizada –pido disculpa por el barbarismo– y actualizada. Son recursos muy eficaces para representar la batalla jurídica, que termina con la huida del enemigo («el contrario»), quien deja el campo desierto (*deserere causam*):

[En esto el padre le bendice, y luego
 le da la plata y oro suficiente.]
 Partiose como el rayo a pegar fuego,
 si no fue más veloz y más ardiente;
 aunque era el pleito claro, oscuro y ciego
 le puso tanto el joven diligente,
 que el contrario (que mira su luz muerta)
 su causa deja por temor desierta¹¹.

- 6 Puedo rematar el razonamiento trayendo como ejemplo unos versos de *El suegro y la nuera* (tema harto heroico...) de Bartolomé Villalba y Estaña, donde aún más manifiesta resulta la deuda hacia la epopeya, detrás de un mismo guiño paródico¹²:

Con furia infernal y acelerable,
 con ánimo airado y fieramente,
 arremete el viejo abominable
 a Fulvia, nuera suya, y bien prudente,
 y con un vigor inenarrable,
 aprieta, anuda, da fuerza a los brazos,
 ahógala, y él échase en su brazos.

No le da tiempo que a Jesús invoque,
 ni que pueda alentar ni guarecerse;
 la mano no da tiempo al rostro toque
 para que en eso aún pueda valerse. [...]

¿Quién vio maldad así tan inaudita?
 ¿Quién vio una traición tan solapada?
 ¿Quién maldad mayor ha visto escrita?
 ¿Quién intentó otra cosa más pesada? [...]¹³.



7 Interesante pregunta es si los autores aquí mencionados –y sus colegas comprometidos en dar difusión a un género nuevo y polifacético, la novela en verso– se inspiraron en más de un modelo (hay rasgos rítmicos, sintácticos y retóricos que guardan relación con las formas de la *Araucana*); pero este es un asunto que espero poder tratar en otra ocasión.

3.

8 El episodio que vamos a examinar ahora, el de Lijerea y Armeno, está insertado en el *Monserate* de Cristóbal de Virués. Aunque no pueda jactarse de perfecta novela en verso, tiene puntos de intersección genérica a los que merece la pena echar un vistazo. En los veinte cantos del poema viruesiano, obra de batalladora religiosidad y de visión política imperial-imperialista (cuántas luchas, materiales y espirituales, menudean en las octavas del capitán valenciano), la inspiración tassiana actúa con fuerza y determina el eje narrativo fundamental (el rescate de Garín en una batalla contra el Mal) y al mismo tiempo ofrece sendas para la invención y la diversión narrativa¹⁴. Según es sabido, el poema cuenta, por un lado, la recuperación de la santidad del monje, que cae en tentación y luego se enfrenta a un peligroso viaje de ida y vuelta a Roma¹⁵, centro de la cristiandad, para resurgir del pecado (y lo hará, material y físicamente, también su víctima: la hija del conde don Jofre, violada y matada por un Garín *captivus diaboli*). Por otro lado, el lector encuentra aquí un $\mu\theta\omicron\varsigma$ ('palabra, discurso, cuento') que justifica la fundación del Monasterio de Monserrat. Se perfila, por tanto, también como poema/cuento fundacional, o bien etiológico¹⁶.

9 En el *Monserate*, huelga observar las afinidades entre las formas de la novela en verso y el dilatado episodio, no tanto para mostrar, a toda costa, que este último se presenta como modélico, desde la ortodoxia teórica, sino porque pueden detectarse rasgos que hacen de esta historia: a) una novela a su pesar (dicho sea con cierta ironía y exageración), que contiene –en ciernes– muchos de los elementos necesarios, y en parte ya desarrollados, para el despliegue de una estructura adecuada al género; b) una especie de novela por entregas, que empieza en el canto VIII y se acaba en el XI, con varias interrupciones, según manda, en ocasiones, la Musa épica (en la *Araucana* ocurre lo mismo, pese a la mayor cohesión). Vicente Lledó-Guillem ha hablado de «polifonía épica», para subrayar que «en El *Monserate* existe lo que Mikhail Bakhtin describió como "*the acute and intense interaction of another's world*" dentro de una misma obra, por lo que este poema épico se acercaría al género novelesco de acuerdo a Bajhtin, debido a la interacción de varias voces»¹⁷.

10 Y el de Lijerea y Armeno, no cabe la menor duda, es un relato ejemplar teñido de colores heroicos, pero que se adorna también con galas tomadas de otras tradiciones: los obstáculos al amor casto y puro, el comienzo *in medias res*, por ejemplo, son pinceladas de tipo bizantino (dentro del andamiaje general, centrado en el viaje gariniano pero no desprovisto de temas secundarios). Los cónyuges moros, ambos valientes guerreros, se completan recíprocamente en su doble dimensión ideal (la amazona rigurosa; el buen combatiente y esposo enamoradoísimo) y humana (la mujer tierna en amores; el fiel musulmán que padece una conversión religiosa). Su historia se insinúa en la acción –la recordada peregrinación del infeliz y homicida ermitaño Garín– e introduce en el mundo bélico el tema patético-erótico: el del amor fiel pese a todo y a todos, pero desgraciado y trágico (amor y muerte).

11 Además de ello, se perciben (tenues) tonalidades elegíacas, en parte menos y en parte más acentuadas, de cara al modelo ofrecido por Tasso¹⁸. Verdad es que la *imitatio* viruesiana, según suele ocurrir, es *composita*: la historia de Tancredi y Clorinda, fuente principal, aunque no única (Vicente Cristóbal subrayaba las posibles deudas de la figura de Lijerea hacia la Camila virgiliana) pierde algunos rasgos y adquiere otros (patéticos)¹⁹.



- 12 El episodio se ha leído a menudo como historia que mantiene cierto equilibrio en la economía del poema²⁰, ya que se entrelaza con los demás acontecimientos contados, pero su carácter de digresión es igualmente manifiesto, ya que propone una desviación a la narración al estilo de las cajas chinas²¹ (pero con variantes), y hay críticos quienes defienden la idea de que la historia formaría parte de los «gratuitos añadidos de Virués a su materia hagiográfica nuclear»²². Así que poco influiría la omisión de este episodio en el discurrir de las aventuras de Garín, aunque pueda mencionarse un detalle que actúa como elemento de conexión con el camino penitencial del protagonista: el monje consigue salvar el alma de Armeno, en el instante del rápido fallecimiento del joven, y el acontecimiento adquiere un carácter simbólico, ya que Garín obtiene, de esta forma, una muestra de la benevolencia y del probable futuro perdón del Cielo. De todos modos, dicho pormenor no necesita de por sí la construcción de una venturosa situación centrada en el amor conyugal (entre una dama-caballero y un caballero), y podría colocarse fácilmente dentro del proceso de conversión del moro, empezado ya antes, a la luz del hecho de que Armeno revela haberse acercado al cristianismo durante su cautiverio en Roma (pero véase también el § 5).
- 13 Sea como fuere, un lector curioso intuye que en esta parte de la obra la acción secundaria adquiere cierto protagonismo, y queda a la espera de la conclusión de las peripecias de los jóvenes esposos, mientras que la línea argumental de tipo religioso y las escenas guerreras acaban por convertirse un poco en un trasfondo, en un paisaje que hospeda dicha historia y las demás pequeñas digresiones propuestas. Ni callarse puede el cambio de ritmo –que va haciéndose más dilatado– que padece el poema en estas circunstancias, marcando un hiato bien reconocible.

4.

- 14 Bonilla Cerezo y Moreno Prieto, en su rico panorama sobre la novela corta que pasa reseña de la tradición crítica entera, traen a testimoniar al «censor de vicios y reconocido curioso», Cristóbal Suárez de Figueroa:

[...] por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempos de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras. [...] Tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple, ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía [...]»²³.

- 15 y resaltan cuatro puntos clave sobre la codificación del género, en el texto del polígrafo: «la ausencia de fronteras entre “patraña”, “conseja”, “novela”, “fábula” y “mentira”; la función ejemplar/didáctica (“ético-estética”) de estos relatos; lo narrado como texto artificioso; la conciencia de que se trataba de un tipo de ficción aún en mantillas, libre de las preceptivas que dominaban la poesía y el teatro de la época»²⁴. De parte suya, Carmen Rabell, al comentar la divertida (y al mismo tiempo pedantesca) genealogía de la novela que Lope dibuja en sus *Novelas a Marcia Leonarda*,

En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano caballerías, como si dijésemos «hechos grandes de caballeros valerosos». Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos Esplandianes, Febos, Palmerines, Lisuartes, Florambelos, Esferamundos y el celebrado Amadís, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa. El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en



España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes.

16 Muestra cómo este pasaje revela «desde el seno mismo de sus contradicciones, los problemas teóricos a que se enfrentó la teoría literaria del Renacimiento», y desentraña la madeja del gran problema que tuvo la preceptística de raigambre aristotélica lidiando con un género inexistente en la antigüedad²⁵.

17 Finalmente, José Fradejas Lebrero traza con meridiana claridad los problemas definitorios, y los confines gnoseológicos sobre la novela corta, en la tradición literaria española²⁶. En un estudio inédito, rescatado por David González Ramírez, Fradejas retoma y afina el discurso introductorio a su *Novela corta del siglo XVI*, perfilando un esquema de los pasos que marcaron la evolución del cuento a la novela. Sintetizo, aprovechando las mismas palabras del filólogo:

1. Los protagonistas llegan a tener una caracterización personal y diversa;
2. No hay casualidad (cuento), sino causalidad (novela);
3. El cuento tiene un desarrollo lineal, la novela corta da lugar a intersecciones en el espacio como en el tiempo, el lugar o la acción;
4. Pueden y deben introducirse digresiones necesarias para el desarrollo de la acción (el cuento suele carecer de ellas, ya que no resultan funcionales);
5. La caracterización es variada, las acciones acompañan al personaje;
6. El cuento con frecuencia es humorístico, burlesco; en la novela es discreto y serio (aunque parezca y sea humorístico);
7. La novela corta suele tener una finalidad más o menos docente; el cuento tiene una finalidad humorística²⁷.

18 Además, las novelas en verso tienen un *status* genérico más complejo (con respecto a sus hermanas en prosa), al acudir a menudo a formas poéticas variadas, cultivadas normalmente en otros ámbitos –la octava no es el único molde empleado–, y padecen varias contaminaciones. Si asumimos, por otro lado, que los límites de un género literario son bastante borrosos (se trata de conceptualizaciones modernas, solo parcialmente aceptadas en épocas antiguas) y que la teorización poética sobre la novela autorizaba quimeras definitorias, podemos valorar hasta qué punto en el episodio de Lijerea y Armeno se cruzan la sensibilidad y las tonalidades de la epopeya, y las de este tipo de narrativa breve, reconociendo la presencia o ausencia de rasgos comunes. Digo, de entrada, que lo humorístico no cabe en el espíritu del *Monserate*, mas la mayoría de las características antes recordadas se registran, más o menos desarrolladas; y algunas centellas, de la teatralización que la comedia arroja sobre la novela corta, pueden detectarse, en realidad, ya en la épica.

5.

19 Resumo la trama de esta parte del poema, la que nos ocupa. El venturoso viaje de Garín hacia la Ciudad eterna, dirigido a impetrar el perdón del papa, tiene que padecer un cambio de rumbo (Virgilio y Tasso *faventibus*) y cruzarse con los destinos de la armada del general napolitano Alberto, a quien el monje (nuevo Ulises o nuevo Eneas) relata brevemente su vida, en los cantos IV-V, aunque vaya omitiendo los detalles más vergonzosos. Una muy tópica y virgiliana tormenta²⁸ obliga los navíos cristianos a refugiarse *in infidelium finibus* (o, por lo menos, en tierras ocupadas por los infieles: las costas de Libia), donde afrontan, en una especie de mini-cruzada, los (piratas) musulmanes que viven en la zona de la antigua Cartago. ¿Alude indirectamente Virués a la gloriosa victoria en la Jornada de Túnez de 1534? A lo mejor no, ya que en aquella ocasión se trató de



una (re)ocupación estable de un territorio, que tuvo breve éxito y terminó en 1574 con la caída de la ciudad en manos otomanas. Con todo, gracias a las figuras que aquí se lucen, la de don Diego Florel y las de los dos amigos fraternos Cardona y Aragón (unos Eurialo y Niso más afortunados), es patente la voluntad de ensalzar la proyección político-militar española en el África septentrional y en el Mediterráneo, que halla su culminación en la exaltación de la batalla de Lepanto, preconizada en la galería de pinturas visitada por Garín en el iv libro²⁹.

20 En este momento (en la parte final del canto viii) se abre la digresión, con diferentes episodios que van intersecándose, entre los que sobresale, justamente, la que podríamos definir una desafortunada «novela de dos esposos infelices» (termina en el xi). Aprovecha el paradigma ariostesco-tassiano del combate entre un hombre y una mujer disfrazada de varón³⁰, y lo desdobra y complica: la amazona es una Clorinda un poco más polifacética, en su personalidad, mientras que el papel del amante/opositor se reparte entre dos hombres, el marido Armeno y el cristiano Filadelfo. Es más: es Armeno, capturado por el propio Filadelfo, quien se convierte definitivamente a la fe de Cristo, así que el bautismo reservado a Clorinda se aplica, en cambio, a una figura masculina. Y, *last but not least*, la novela escondida en el *Monserate* termina con la muerte, a distancia, de ambos amantes.

21 El ejército moro trata de liberar al prisionero, en combates individuales y colectivos, y en ellos puede lucirse la bella mora. En su discurrir por el campo de batalla, topa precisamente con Filadelfo (canto xi) y se enfrenta con él en un duelo épico, y mortal para ambos, en un clima de increíble patetismo. Hasta el punto de que la Muerte misma, en un primer momento, enternecida por la suerte de Lijerea, que cuenta con un abogado de primer nivel (el Amor), no se atreve a cortar el hilo de la Parca³¹. Y da paso a que Lijerea desahogue su tormento y su aflicción en un soliloquio final (v. § 6.1) que tiene la potencia de un aria lírica.

No creo que haya que atribuirse al azar la colocación central del episodio, que cae más o menos en la mitad del poema, porque el propio Tasso escogiera análoga posición para Tancredi y Clorinda. Pero, a diferencia del poeta italiano, que opone figuras idealizadas y representantes de un amor inconciliable, fusionando epopeya, poema caballeresco e *inventio* ovidiana³², Virués concibe un drama familiar, que exalta un amor doméstico, aunque cargado de tragedia:

La brava y hermosísima africana,
después de haber el campo discurrido,
y con grande valor sangre cristiana
dichosamente acá y allá vertido,
la furia airada que con sangre humana
el serpentino crin trae teñido
con fiero asombro y grima de la tierra,
–cuyo espantable y triste nombre es guerra–,

hizo que con el sabio y valeroso
capitán Filadelfo se topase,
aquel cuyo valor su amado esposo
causó que en su poder preso quedase:
él la acomete, airado y envidioso
de que tan victoriosa por él pase,
no pensando que fuese tierna dama,
sino fuerte varón de excelsa fama.

Ella se vuelve a él, visto su intento,



y el caballo cansado, al dar la vuelta,
sin piernas y sin manos y sin tiento
deja a la dama entre la arena envuelta;
pero la bella mora en un momento,
en extremo animosa y fuerte y suelta,
con la espada en la mano en pie se halla,
y viene airada a la crüel batalla³³.

[...] Sola la linda mora en la batalla
con Filadelfo al paragón se halla.
Mas poco más duraron los valientes
(dignos de eterna y alta poesía,
por quien vivan en bocas de las gentes
mientras el sol causare al mundo el día),
que ambos vertiendo lastimosas fuentes
dieron a un punto fin a su porfía,
a la tierra los cuerpos entregando,
sin sangre ya y sin fuerza agonizando.

Amor, que tanto tiempo había vivido
en el hermoso pecho de la mora,
más regalado y más entretenido
que en todo cuanto habita y enamora,
turbado, sin consuelo, y afligido,
apaga el fuego, el arco rompe, y llora
con sentimiento tan amargo y fuerte,
que parar hace y suspender la muerte.

El fiero brazo y el cuchillo alzado,
quedó la feroz muerte suspendida,
oyendo el lamentar desconsolado
que el amor hace por aquella vida;
y sin calar el golpe acelerado
pasó adelante casi enternecida,
volviendo a Filadelfo el cuerpo en hielo,
y abriendo al alma puerta para el Cielo.

En tanto pues que deja Lijerea
la muerte, de su muerte lastimada,
y en el vencido ejército se emplea
más furiosa que nunca y más airada³⁴.



22

Nada más enterarse del fallecimiento de su esposa, cuyos despojos quieren repartirse los cristianos vencedores, también Armeno fallece, destrozado más por el sufrimiento amoroso que por las heridas corporales. Este amor constante («más allá de la muerte») refleja la humana debilidad del protagonista, vinculado a Lijerea por el lazo conyugal, pero sobre todo por una pasión

arrolladora, así que la confianza, que tendría que poner en la «Jerusalén celestial», se eclipsa, arrasada por la fuerza del sentimiento³⁵:

Y los heridos asimismo en tanto
se repararon algo; solamente
Armeno acrecentó con pena y llanto
su no mortal herida y su accidente;
¡Oh cuánto, Amor, tu ardiente llama, oh cuánto,
y en cuántas formas tu rigor se siente!
Sin duda Armeno de su mal curara,
si tanto tu furor no le apretara.

Curara Armeno, si tuviera cura
la pasión amorosa, *cuando llega
a privar la razón y la cordura,
y al alma triste el uso de ellas niega;*
*y, cristiano, y en próspera ventura,
lejos de su africana gente ciega,
viviera con el gozo, y el consuelo,
que tiene acá quien solo aspira al Cielo*³⁶.

6.

- 23 La índole caballeresco-erótica y *romanzesca* resulta, por lo tanto, clara, así como la intrincada estructuración y la voluntad del autor de trazar personajes y caminos narrativos variados. Así las cosas, quiero detenerme ahora sobre algunos pasajes más, especialmente significativos (desde mi perspectiva) para evaluar lo novelesco de la pausa narrativa que supone este episodio en las peripecias del monje Garín.

6.1.

- 24 La presentación de los protagonistas está repartida entre los cantos VIII y IX, y van descubriéndose poco a poco (a menudo con técnica alusiva) sus facciones morales y corpóreas, pero de forma asimétrica y discontinua: la presencia de uno de los dos implica, en efecto, la ausencia del otro, justamente para extremar las pasiones y manifestar la vertiente trágica; y el alejamiento recíproco funciona como motor de la narración. La ocasión para que se asome el joven está en el primer encuentro entre los dos ejércitos, que permite también aludir a Lijerea, de momento distraída por otros compromisos:

En dos bandas traía repartida
el moro experto aquella gente fiera:
por un sobrino suyo era regida
la una, y él regía la primera;



la que de su pariente era traída
 es la que en la batalla entró postrera;
 Zeilán se llama el viejo, *el mozo Armeno,*
de gracia, de valor y de amor lleno.

*Este es quien queda en singular batalla
 con Filadelfo, capitán famoso,
 y es quien en la de dulce amor se halla
 con Lijerea, de quien es esposo;
 con Lijerea, que, cual él, de malla
 ornado el cuerpo varonil hermoso,
 suele entrar en revueltos escuadrones,
 y rendir valentísimos varones.*

*No entró en este bravísimo rencuentro
 la bella mora, por haber quedado
 del alto bosque en el secreto centro,
 adonde estaba su aduar plantado;
 ni lo pudo saber ella allá dentro
 habiendo sido tan arrebatado,
 por suceder inesperadamente
 en viendo todos la ocasión presente³⁷.*

25 En cambio, la mirada y los oídos del lector empiezan a familiarizarse con Lijerea solo en el incipit del canto x, cuando se presenta a sí misma a través de sus gestos y de su avanzar fiero, pero con congoja («Ya que marchando a toda furia viene / la bella mora con su fuerte hermano, / la pasión tierna que en el pecho tiene / del casto amor, dulcísimo tirano, / con poderosa fuerza contraviene / al enojo mortal que en el cristiano / pide rigurosísima venganza, / y muere ya por emplear la lanza [...] Y así la bella mora, ya rendida / al fiero mal que el corazón le parte, / entre la furia airada y encendida / del iracundo proceder de Marte [...] hechos dos ríos los hermosos ojos, / así mueven la lengua sus enojos [...]», vv. 1-24)³⁸ y luego suelta su primer monólogo.

26 La índole guerrera, pero al mismo tiempo sensible, de ambos halla confirmación justamente en los muy teatrales soliloquios/monólogos que pronuncian, bien lamentando la injusta suerte del cónyuge, bien cantando su gran angustia, debida a la separación y a la impuesta inacción:

Lijerea: «¿Tanto os parece que durado había
 envidiosa fortuna de mi estado,
 el regalo, el contento y la alegría
 de Lijerea con su esposo amado? [...]»³⁹.

Lijerea: «[...] la triste dama en quien amor desea
 alargar su dulcísima morada,
 animada del niño blando y fuerte
 así se queja de la brava muerte:
 ¡Obras son tuyas, furia aborrecible [...]!»⁴⁰.



Armeno: «El alma os lo podrá decir (responde el pobre Armeno con la voz turbada), si sale, como yo deseo, de donde está tan bravamente atormentada [...]»⁴¹.

- 27 Por lo que atañe a Armeno, es preciso decir que la presencia «oral» del personaje se halla enfatizada en el canto ix (vv. 385-424), a causa de los acontecimientos bélicos. Cuando la batalla empieza a inclinarse hacia la derrota para las armas cristianas (estamos todavía en el canto viii), la providencial aparición de don Diego Florel, un *deus ex machina* o bien un Aquiles cristiano, cambia el rumbo de la suerte:

Esta suerte de gente al fin los fieros
árabes eran [...] de quien [el famoso Alberto] con sus valientes caballeros
no se escapara de cautivo o muerto,
si Dios a tan buen punto no enviara
aquel fuerte varón que le amparara⁴².

- 28 En el canto siguiente, el noveno, el gallardo español relata sus peripecias a través de una analepsis autobiográfica, una *rhésis* (vv. 1-308). Nada más aclararse las aventuras que han llevado al joven hasta la costa de África desnudo (un naufragio más que se añade al de Garín y sus compañeros), una alarma interrumpe el discurso («Apenas a este punto el caballero / llega», vv. 309-310), pero se trata de una falsa alarma, debida al regreso al campo cristiano de Filadelfo, llevando a cuestas el cuerpo herido de Armeno, y descrita en tres breves octavas que suspenden momentáneamente la atmósfera narrativa.

- 29 Vuelve aquí el «bajo continuo» (pasa usar una metáfora musical) de Armeno y Lijerea, que rompe con la linealidad narrativa y enriquece los puntos de vista, en un relato en el relato de parte de Filadelfo, quien refiere que el moro, vencido y herido (sigue aún muy débil, aunque le hayan curado, así que no puede participar en debates), ha declarado su voluntad de entrar en el gremio católico y como él ha acogido con gusto tal confesión-profesión. Virués introduce, pues, otra estructura abismada, donde las palabras del desafortunado Armeno se citan al pie de letra, en un discurso directo, por parte del enemigo cristiano, para conferirle más sinceridad a la conversión (se trata de un *dicta refero*, de parte de Filadelfo...):

Y siendo mi intención y mi deseo
renacer en el agua del bautismo,
me traje de uno en otro devaneo
el fiero rey del espantoso abismo,
hasta que libre ya tras gran rodeo
me volvió al africano barbarismo,
y al poder de mi tío y de esta gente,
enemiga de paz naturalmente⁴³.

y al mismo tiempo, desde el punto de vista del arte literario, para dejar que la figura sobresalga, visto que (al menos en apariencia) puede escucharse su voz en vivo.



6.2.

30 Garín se ofrece inmediatamente para curar cuerpo y alma de Armeno, y muy cortésmente Filadelfo le concede el honor, no sin merecerse antes que el general Alberto le reconozca el privilegio de decidir sobre la vida del cautivo («En eso, padre mío, yo no mando, / a Filadelfo Armeno está sujeto, / pues en tan buena guerra le ha ganado / y así pedilde a él lo demandado», x, vv. 437-440). La derrota y prisión de Armeno desencadenan la reacción de su tío Zeilán, quien trata de reunir a todas las fuerzas, con vistas a una ofensiva para liberar al sobrino. Como es obvio, Lijerea está en primera fila:

Y sabida la nueva lastimosa
de la prisión de su sobrino Armeno,
de dolor bravo y de pasión furiosa
el irascible y fuerte pecho lleno,
con diligencia a su querida esposa
despacha un hombre en elocuencia bueno,
para que con discreto y cuerdo aviso
del triste caso sepa darle aviso.
Y para que la mueva y solicite
a que venga al ejército volando,
y a que su hermano, como suele, incite,
con los valientes moros de su bando
a que venga a gozar de aquel convite
que con victoria les está esperando,
y sobre todo manda que encarezca
que vengan todos antes que amanezca⁴⁴.

31 Pero el espacio propiamente épico es breve, porque a continuación se abre una senda narrativa nueva (vv. 473-528), que ahonda en la vida personal de Lijerea y nos regala una foto de familia y, al mismo tiempo, dirige la mirada hacia lo maravilloso, eso es, las hazañas de Abenagonte, defensor de mujeres y enemigo de monstruos, virgilianamente esparcidas por la fama. Podría conectarse fácilmente este breve sub-episodio con el tema de la Orca de Ebuda de Ariosto (que tiene antecedentes en el *Innamorato* de Boiardo) y, sobre todo, con la leyenda hagiográfica de San Jorge⁴⁵ o bien con el mito de Teseo. Con la precisión de que aquí, como en el *Furioso* y en muchas fábulas populares⁴⁶, se seleccionan víctimas sacrificiales solo femeninas, entre la cuales prima la novia (y luego mujer) del mismo Abenagonte:

Este es de quien la veloz fama cuenta
aquella maravilla señalada
de aquel dragón que tuvo en tanta afrenta
a Biserta, su patria regalada,
el cual tenía por tributo y renta
para comida suya dedicada
una doncella noble cada día,
que por concierto el pueblo le ofrecía.
Es caso en toda la África sabido
que, destruyendo este dragón la tierra,



y no habiendo el poder de ella podido
jamás vencerle con sangrienta guerra,
vino por cierto oráculo a partido
de dar, de las familias que en sí encierra
más nobles, una moza, la más bella,
cada día al dragón para comella.
Cupo la suerte a Rosa, ilustre dama,
dama de Abenagonte más querida
que el alma propia, y a quien ella ama,
con casto y justo amor, más que a su vida [...]47.

- 32 El motivo folclórico, asimismo, no excluye una explicación de corte genealógico-mitológico, perfectamente aceptable en el contexto épico abierto a la maravilla, donde un «drago» puede ser de la misma raza «que el Fitón crüelísimo de Apolo» (v. 523), en una sincrética mezcla de tradiciones.

6.3.

- 33 No menos novelesca es la experiencia de Armeno, en el momento en que se entera de la muerte de Lijerea, ya que recaba la noticia de forma simbólica: las armas y los vestidos de su esposa manejados por los soldados cristianos, aunque mudos, hablan al prisionero, que, a la par de los personajes clásicos, ovidianos y no solo, sufre una metamorfosis: «en hielo convertido, / atónito, confuso, embelesado, / está mirando el trágico vestido / cual si estuviera en piedra transformado», xi, vv. 465-468). El recurso no puede tildarse exactamente de anagnórisis, pero de reconocimiento se trata, al fin y al cabo. Podría definirse como *agnitio*⁴⁸ de una identidad ya conocida, pero metonímicamente situada en los objetos pertenecientes a la persona, es decir, señales (*insignia*) como el alfanje, el tocado, el vestido estrellado, etcétera:

A la real galera donde estaba,
con Armeno, Garín, llegó un soldado,
trayendo de la mora linda y brava
el vestido de estrellas adornado;
el alfanje del hombro le colgaba,
de los brazos las ropas y el tocado
(que a la curiosidad misma excedía)
de las manos, y alegre así decía:

«Bien puede haber ganado plata y oro
otro en esta jornada peligrosa,
o cautivado algún valiente moro,
o habido alguna joya muy preciosa;
mas cosa que, sin serlo, en un tesoro
es digna de estimarse por hermosa,
yo la he ganado; y si esto no es creído,
mírese este bellísimo vestido».



Diciendo así, delante del cuitado
y triste Armeno, en manos de otros pone
la almalafa, la aljuba y el tocado,
que con diversos lazos se dispone,
quien de marlota y capellar ornado
piensa, mientras se mira y se compone
el azul estrellado terciopelo,
que está vestido de un sereno cielo.

Quien el alfanje saca, y la fineza,
haciendo alguna prueba en él admira;
quien la labor alaba, la riqueza;
quien solamente con cudicia mira;
quien quisiera comprarle, y la probeza
con helado despecho le retira;
y así al fin todos todo lo alababan,
y al dueño engrandecían y envidiaban⁴⁹.

7.

³⁴ A todo lo dicho hasta aquí hay que añadir algunas precisiones y detalles, sobre la sección tomada en consideración. En la revisión llevada a cabo durante más de veinte años, por parte de Virués (de 1588 a 1609), el hilo argumental no va transformándose, pero padece un interesante proceso de ampliación que, por un lado (a) recarga las tintas (épicas) y por otro lado (b) aumenta el nivel de narratividad, siempre hurgando en la temática erótica: a) se añade en la segunda edición, quedando en la tercera, un manojito de estrofas, que se dedican propiamente a esos nobles capitanes españoles, Cardona y Aragón de Segorbe, que hispanizan, según vimos, el heroísmo del canto oncenno (octavas 9-24), a la vez que retardan la conclusión de la *novela* de Lijerea y Armeno, aumentando el suspense del poema; b) en segundo lugar, a finales del x, el texto se amplifica por medio de una digresión ejemplar, sobre Aridena, mujer del rey moro Sabá de Túnez. Las siete (nuevas) octavas de este canto brotan de la conmiseración por la suerte de Amirhabena, hijo bastardo de Aridena y del rey de Fez, a quien el cristiano Ricardo quita la vida para vengar la muerte del hermano Guidobaldo. Amirhabena es la última víctima de una serie de combatientes caídos bajo la furia de Ricardo, y ocasiona la posibilidad de hilvanar una aventura familiar y una historia de amores, que encierra un secreto, y que se opone, por su materialismo y por su corte más realista, a la purísima pasión de Lijerea y Armeno.

³⁵ Aridena, mujer de Sabá, después de ser raptada por el rey de Fez, es reconquistada por el caballero con ánimo, astucia y fuerza (poniendo fuego a la alcazaba del soberano, que es pariente suyo, para más inri). La joven, que ha quedado embarazada durante la «estancia en cama ajena», tras dar a luz a Amirhabena, consigue sustraerlo al deseo de venganza de Sabá, posiblemente preocupado por su honor, y lo encomienda a un fiel servidor para que lo críe, sin saber que el destino implacable estará esperándole en una batalla con cristianos:



Parió del viejo rey la moza dama
 a Amirhabena, aquel que ahora muere,
 a quien libró al nacer de ardiente llama,
 donde Sabá que muera al punto quiere.
 Allí la madre, que cual madre le ama,
 le dio dos vidas, y a un su fiel requiere
 que el niño críe, y él hasta este punto
 aquí le tuvo, donde fue difunto⁵⁰.

- 36 Pero, además del carácter digresivo-contrastivo (en cuanto historia amorosa que se opone a la principal), algo interesante de esta anécdota son, quizás, los ambientes urbanos y cortesanos en los que se colocan los acontecimientos (Fez, Túnez): apenas perceptibles detrás de los bastidores, pero bien separados y connotados con respecto al mundo en el que se enfrentan los héroes épicos. De la misma manera, dignas de relieve son estas contiendas políticas entre varones poderosos, que incluyen la conquista y el rapto de mujeres, y los frutos de unos amores que (por así decirlo) luego plantean problemáticas relaciones familiares –muy sugerentes para nuevas narraciones–.

Notes

1 Sergio ZATTI, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Pisa: Pacini, 1990.

2 El libro de Federico DI SANTO, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade»: dal Trissino al Tasso*, Florencia: SEF, 2018, revoluciona decididamente la postura crítica sobre modelos y fuentes.

3 Me ciño a los clásicos: Frank PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1968; Giovanni CARAVAGGI, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa: Giardini, 1974; José LARA GARRIDO, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga: Anejo XXIII de *Analecta Malacitana*, 1999. Recientemente, Rodrigo CACHO CASAL ha coordinado y presentado un número especial de *Criticón*, «Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro», 115, 2012, p. 5-10, recordando la importancia de un ámbito literario (todavía) poco valorado (añado: pese a los estudios y a las ediciones que han venido haciéndose en los últimos años) y deseando el «redescubrimiento de un cauce fundamental del Siglo de Oro».

4 Son episodios conocidos de sobra, recopilados por José FRADEJAS LEBRERO en su antología *Novela corta del siglo XVI*, 2 t., Madrid: Plaza & Janés, 1985, t. 2, p. 407-452, y que presentan semejanzas con el de Lijerea y Armeno, que se analizará aquí.

5 La *princeps* de SALAS BARBADILLO (*Corrección de vicios*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1615) vacila entre las variantes *Buenalma* (en el título del índice inicial, fol. 1v^oa), *Buena alma* (en el título de la novela, fol. 13r^o) y *Buen alma* (en el texto, fol. 18r^o, 22v^o, 29v^o). Escojo la forma mayoritaria, con apócope/crasis.

6 Alonso Jerónimo de SALAS BARBADILLO, *Corrección de vicios*, David GONZÁLEZ RAMÍREZ y Manuel PIQUERAS FLORES (eds.), Madrid: SIAL, 2019, p. 90-117. Rasgos análogos pueden hallarse, por ejemplo, en la *Novela del torneo* del Licenciado Tamariz, en: J. FRADEJAS LEBRERO (ed.), *Novela corta del siglo XVI*, t. I, p. 351-371.

7 A. J. de SALAS BARBADILLO, *op. cit.*, p. 39.

8 La invocación a la Pluma (como la dirigida a la Lira o Cetra, por parte de los poetas heroicos) está en varias de las novelas en verso de Salas Barbadillo, donde hallamos personificaciones del objeto (igual que en la Carta *Al lector*, p. 72), pero nunca en el contexto inicial de *invocatio* o epiclesis a la Musa, a fines de conseguir la inspiración creadora.

9 La estructura morfosintáctica corresponde a la expresión, más usual, «hacer gala de». Véase, por ejemplo: «porque hay el inconveniente / del rey, que públicamente / hace gala el ser su amante» (Francisco BANCES CÁNDAMO, *La Xarretiera de Inglaterra. El mayor aprecio del*



descuido de una dama, Valencia: En la imprenta de Josef y Tomás de Orga, 1771, p. 9).

10 *El mal fin de Juan de Buenalma*, p. 93-94

11 *Ibid.*, p. 95.

12 Por otra parte, la mayoría de los versos de la primera estrofa (le agradezco a Paolo Tanganelli la observación) están repletos de sonidos líquidos, y resalta la aliteración de /r/. Se trata de la *littera aspera*, ya apreciada por Pontano (cfr. Jesús PONCE CÁRDENAS, «Introducción», en: Luis de GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Jesús PONCE CÁRDENAS (ed.), Madrid: Cátedra, 2010, p. 130-131), que Torcuato Tasso definía así: «[...] s, r sono asprissime oltre l'altre, però nella magnifica [elocución] avranno luogo più agevolmente, e nella grave ancora [...]» («Discorsi del poema eroico», en: Torcuato TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Luigi POMA (ed.), Bari: Laterza, 1964, p. 237), y en los *Discorsi dell'arte poetica* la recomendaba, porque «[...] accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da un concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero in fin del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti» (*ibid.*, p. 45). Cfr. Elena SALA DI FELICE, «La Gerusalemme liberata: un poema spettacolare», *Cahiers d'études romanes*, 13, 2005, p. 13-33.

13 José FRADEJAS LEBRERO, *Novela corta...*, t. I, p. 468-429.

14 Una investigación reciente profundiza en uno de los rasgos tassianos especialmente narrativos, es decir, lo maravilloso (Marta Cristina ORIA DE RUEDA MOLINS, «El Monserrate de Cristóbal de Virués: la presencia de lo maravilloso en la épica hispánica», en: Carlos MATA INDURÁIN y Sara SANTA-AGUILAR [eds.], «Ars longa», *Actas del VIII Congreso Internacional JISO 2018*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2019, p. 279-297). Lamentablemente, también en los estudios más atentos e innovadores, sigue aceptada la «leyenda del Monserrate segundo», que representaría la última redacción del poema, cuando es más que evidente que el autor perfeccionó su trabajo en la edición, madrileña, de 1609 (cfr. Andrea BALDISSERA, «Del Monserrate al Monserrate segundo y nuevamente al Monserrate: un paseo por el taller de Cristóbal de Virués», en: Paolo PINTACUDA [ed.], *Le vie dell'epica ispanica*, Lecce: Pensa, 2014, p. 209-233).

15 «El viaje de Garín en la flota del general Alberto da lugar –como ocurría en la *Odisea* y, más próximamente en la *Eneida*– a sucesión de estaciones, con múltiples posibilidades de descripción geográfica y de todo tipo de novedades, y al enfrentamiento con el peligro de una tempestad, según luego detallaremos; con el largo periplo hasta Nápoles, que cubre argumentalmente no poco espacio de la epopeya (cantos III-XII), el Monserrate cumplía con una implícita normativa del género épico postodiseico» (Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ, «De la épica grecolatina a la épica culta española», en: Dulce ESTEFANÍA ÁLVAREZ [coord.], *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana*, Madrid: CSIC, 2018, p. 247-275, p. 261). Lara VILÀ subraya el carácter ético del viaje gariniano, con respecto al de Ulises, que no tiene semejante lectura moral («Batallas más que pictóricas. Écfrasis e imperialismo en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués», *Silva*, 4, 2005, p. 299-327, p. 305).

16 *Ibid.*, p. 302-305; cfr. también Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ, «Virgilianismo y tradición clásica en el Monserrate de Cristóbal de Virués», *Silva*, 3, 2004, p. 115-158; *Id.*, «De la épica grecolatina...».

17 Vicente LLEDÓ-GUILLEM, «La polifonía épica en *El Monserrate*: la voz del amor de Lixerea y Armeno», *Neophilologus*, 97, 2013, p. 65-83. Más allá de la visión un poco simplista sobre la epopeya siglodeorista y el poema mismo («Por lo tanto, las múltiples voces de El Monserrate y la correspondiente convivencia y diálogo [...] sitúan a este poema épico dentro de un espacio literario de resistencia a los valores que habían sido naturalizados en esta época como universales y eternos»), visión que se extiende a la ideología cristiana, malinterpretada a la luz de una idea de felicidad –monolítica– que nada tiene que ver con la real doctrina cristiana, ni con los versos de Virués, es verdad que los buenos escritores saben pintar la complejidad y la contradictoriedad de la vida y los sentimientos humanos.

18 Mario PETRINI, «Le vene elegiaco-lirica della *Gerusalemme Liberata* e le ambizioni epiche del Tasso», *Belfagor*, 11 (4), 1956, p. 415-424.

19 Uno de los mejores ejemplos antiguos de fusión entre epopeya y elegía es la refuncionalización del poema heroico (en una estructura enciclopédico-narrativa) por parte de Ovidio en las *Metamorfosis*. Cfr. por ejemplo, el reciente estudio de Stefano BRIGUGLIO, «Nec sum adeo informis. Il Polifemo di Ovidio tra epica ed elegia», en: Roberta ANGIOLILLO, Erika ELIA y Erika NUTI (eds.), *Crisi, immagini, interpretazioni e reazioni nel mondo greco, latino e bizantino*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2015, p. 281-290.

20 Se desprende, por ejemplo, de las páginas reservadas a la epopeya española en la traducción-adaptación, de José Luis MUNÁRRIZ (ed. y trad.), Hugo BLAIR, *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes*, 2ª ed., Madrid: En la Imprenta Real, 1804): «[...] el Monserrate tiene buenos episodios: pues presentan objetos que distrayendo por un momento la atención del asunto principal, se hallan conexos con él y le dan la variedad que necesita el lector para no cansarse de ver siempre una misma escena. Tales son la llegada de Garín a Marsella [...] el episodio de



Lixerea, que lamenta el cautiverio de su esposo en poder de los españoles [*en realidad son cristianos, y no solo españoles*]; la pintura de su caballo y del de su hermano Abenagonte; y finalmente su muerte en los cantos x y xi» (p. 164-165).

21 L. VILÁ, «Batallas más que pictóricas...», p. 312 recuerda que también la *ékfrasis* se halla potenciada y multiplicada en el poema viruesiano, con respecto a la tradición. Véanse también las observaciones de Adolfo R. POSADA, «¿Écfrasis o hipotiposis?: *enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro», *E-Spania*, 37, 2020 (disponible en línea, fecha de acceso 12/07/2021, DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.36222>). De todas maneras, es evidente que la intensificación es uno de los recursos adoptados por el capitán valenciano para reelaborar las fuentes clásicas.

22 V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «De la épica grecolatina...», p. 263. Categórico es el juicio de Pierce, que alude a una sección entera de la obra: «Toda su parte central (cantos IV-XV) –aventuras de Garín en su viaje a Roma– podría suprimirse perfectamente sin perjuicio de la acción principal» (*ibid.*, p. 291).

23 Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero*, María Isabel LÓPEZ BASCUÑANA (ed.), Barcelona, PPU, 1988, p. 178-179.

24 Rafael BONILLA CEREZO y María Josefa MORENO PRIETO, *Tocata y fugas en la novela corta del Barroco*, en: Javier ESPEJO SURÓS y Carlos MATA INDURÁIN (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021 (Colección BIADIG, Biblioteca Áurea Digital, 64 / Publicaciones Digitales del GRISO), p. 11-63, p. 24.

25 Carmen RABELL, *El arte nuevo de hacer «novellas»*, Londres: Tamesis Books, 1992, p. 3-5: «[...] por su objeto de imitación (acciones graves o bajas, de fin trágico o feliz) la *novella* podía clasificarse bajo cualquiera de los tres géneros definidos por Aristóteles (es decir, épica, tragedia, comedia)» (p. 4). Rafael BONILLA CEREZO matiza la interpretación de este pasaje («Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26, 2007, p. 91-146, p. 100-104 [disponible en línea, fecha de acceso 12/07/2021, DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2007.26>]).

26 José FRADEJAS LEBRERO, *Trajectory de la novela corta en el siglo XVI*, David GONZÁLEZ RAMÍREZ (ed.), Turín: Accademia University Press, 2018.

27 *Ibid.*, p. 9. En sus reflexiones liminares, Guillermo CARRASCÓN NOS recuerda que, a fin de cuentas, la novela corta «[e]n una perspectiva idealista [...] se puede muy bien pensar que la novela corta, forma narrativa de lábiles confines, justamente por esa indefinición, ha existido siempre bajo distintas especies y con diversos nombres: conseja, cuento, ejemplo, historia, fábula, patraña, relato, novela... El mismo Fradejas nos hace, en las páginas introductorias de su tratado, un exhaustivo inventario y repaso histórico de esta terminología, la cual puede inducir a tentaciones taxonómicas o genealógicas, pero a fin de cuentas evoca siempre una narración: no demasiado larga, pues hace pie en una forma de transmisión y consumo *impromptu* –es decir, a bote pronto– oroauricular, que es la más congenial al procedimiento cognitivo humano. Una historia corta es un modelo para entender la realidad, quizá el más espontáneo que nos proporciona nuestro sistema operativo: la lengua natural» («Umbral», en: J. FRADEJAS LEBRERO, *Trajectory de la novela corta en el siglo XVI*, p. 11-14, p. 11).

28 Ofrece una mirada sobre la tempestad en el Siglo de Oro (aunque no dedique muchas páginas a la épica y, sobre todo, a esta clase de epopeya) el estudio de Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert, 2006. En cambio, Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ examina con detenimiento el esquema virgiliano y las otras fuentes de Virués, con una mirada comparativa («Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14, 1988, p. 125-148 [disponible en línea, fecha de acceso 12/07/2021, DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2143>]).

29 Cardona y Aragón de Segorbe, que asoman en el canto noveno y vuelven a aparecer de vez en cuando, pero especialmente en el xi, quedan como figuras sin espesor: son simples actores épicos que cumplen con la imagen estereotipada de los guerreros-amigos.

30 Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ observa que se trata de «un personaje singular como el de la mujer guerrera, encarnado aquí en la amazona Lijerea [...]» y que «los pasajes virgilianos relativos a Niso y Eurialo [*se refiere a Cardona y a Aragón de Segorbe*] y la ponderación del especial carácter y actuación de la amazona Camila en las batallas de la *Eneida* son naturalmente los hipotextos» («De la épica grecolatina...», p. 263).

31 En la traducción española del *Tratado de la sublimidad* de Dionisio Casio Longino, llevada a cabo por Miguel José MORENO (Sevilla: Imprenta y Librería Española y Extranjera, 1882), entre los ejemplos españoles alegados, se menciona justamente este pasaje: «No son menos admirables las imágenes que pinta Cristóbal de Virués en el Canto xi del *Monserrate*. Lixerea, mora lindísima y valiente, viene a combatir con



los cristianos que habían cautivado a su esposo Armeno; estando peleando con el cristiano Filadelfo se hieren mutuamente, y caen en tierra. El poeta finge que la muerte está perpleja sobre cuál de los dos heridos rematará primero, y para decidirla en contra de Filadelfo, hace que el amor que se anida en el pecho de Lixerea se interponga en favor de la belleza de la mora, y entonces la muerte descarga su golpe en Filadelfo» (p. 169).

32 Michele Croese recuerda que «[...] il Combattimento rientra nella particolare “sottospecie” dei duelli tra un uomo e una donna, di cui appare ben fornita la tradizione letteraria romanzesca. [...] è un duello tra un uomo ed una donna nel quale per lo meno uno dei contendenti è innamorato dell'altro, e per lo meno uno dei contendenti ignora l'identità dell'altro [...] ben lungi da attribuirsi all'inventio del Tasso, trova illustri e consolidati precedenti (l'Ariosto, in primis). Tra gli altri temi ricorrenti di assoluto rilievo [...] si segnalano: quello dell'amante che uccide senza saperlo, e per una tragica fatalità, la donna amata ([...] il modello, infatti, è l'episodio di Cefalo e Procri, dalle Metamorfosi di Ovidio); quello del battesimo del pagano ferito a morte dal cavaliere cristiano, ovvero del riscatto, in extremis, del peccatore infedele: un tema questo, che, estraneo anch'esso [...] all'epica classica, è da ascrivere, per ciò che riguarda la precipua connotazione religiosa [...] direttamente alla letteratura cavalleresca quattro-cinquecentesca; ma [...] anche questo particolare sviluppo tematico, che implica un'autentica metamorfosi del personaggio in punto di morte [...] può essere ricondotto ad una tradizione classica ancora essenzialmente “Gentile”: l'archetipo sarebbe, in tal senso, l'episodio di Apollo e Dafne, ancora una volta tratto dalle Metamorfosi di Ovidio» (Michele CROESE, «Ipotesti e struttura del Combattimento di Tancredi e Clorinda», *Quaderni di Palazzo Serra*, 21, 2011, p. 7-67 [disponible en línea, fecha de acceso 12/07/2021, URL: <http://www.lcm.unige.it/ricerca/pub/21.php>, p. 15-16]).

33 Cristóbal DE VIRUÉS, *El Monserrate*, Madrid: Por Alonso Martín, 1609, XI, vv. 33-56.

34 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, XI, vv. 271-300. La edición/transcripción es mía, a partir del ejemplar de la Biblioteca de Catalunya, Bon. 8-I-2, cotejado con otros testimonios: Madrid, BNE, R/3274 y BNE, R/1521; Biblioteca Universitaria, Santiago de Compostela, 8754; Universidad de Oviedo, Biblioteca Central, CEA-047; Universidad de Salamanca, Biblioteca General Histórica, BG/33550. Actualmente estoy trabajando en la edición crítica del texto entero.

35 El de la esperanza en la vida celestial (vida del alma, y vida verdadera) es tema trilladísimo. En el canto noveno, justamente al poner en escena a Armeno herido, Virués la ocasión aprovecha para mostrar que la existencia terrenal es en realidad una forma de muerte: «Oh alivio de la vida de este mundo / (cuyo nombre más propio y justo es muerte), / dulce esperanza de valor profundo, / contigo el sufrimiento se concierte / que en ti, con él, la mortal vida fundo, / ioh vital muerte, trabajosa y fuerte / de este engañoso temporal infierno, / donde eres tú tan celestial gobierno! / Gobierno celestial, santa esperanza / acompañada a santo sufrimiento, / ¿cuál hay del mundo fiera malandanza / que del alma te arranque de cimiento? / ¿Cuál tú nos pintas bienaventuranza / que fuera sea del empíreo asiento? / Y ¿cuál consuelo y bien en él no calas / con el excelso vuelo de tus alas?» (C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, IX, vv. 361-376). Aquí, en cambio, la desesperación induce a Armeno a desear la *finis vitae*, más para borrar el dolor ciego, debido a la herida de amor, que por fe: de ahí que Garín tenga que intervenir impartándole el sacramento de la extrema unción («al alma vida dio con la agua pura», C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, XI, v. 543).

36 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, XI, vv. 416-432. La cursiva (siempre) es mía.

37 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, VIII, vv. 481-504.

38 Una especie de *descriptio puellae* (para nada petrarquista) se cruza con los tópicos de un desfile épico en el canto x, donde «viene la dolorida Lijerea, en un caballo blanco mosqueado [...]» y exhibe «su librea / que es terciopelo azul, todo sembrado / de estrellas de oro fino al propio [...] parece, así vestida, al mismo cielo / cuando forma en la noche un claro día / la blanca hermana del señor de Delo, / a quien su lindo rostro parecía; / calmaba el mar, paraba el sol y el vuelo / el más furioso viento suspendía / por contemplar su rostro milagroso / y condolerse viéndole lloroso» (C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, X, vv. 137-152).

39 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, X, vv. 25-56.

40 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, XI, vv. 301-352.

41 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, XI, vv. 473-520.

42 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, VIII, vv. 505-512.

43 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, IX, vv. 409-416.

44 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, X, vv. 457-472.



45 La historia de San Jorge, en la *Legenda aurea* de Santiago de la VoráGINE, tiene mucho en común con esta aventura *romanzesca* («Georgius tribunus, genere Cappadox, pervenit quadam vice in provinciam Libyae in civitatem quae dicitur Silena, iuxta quam civitatem erat stagnum instar maris in quo draco pestifer latitabat, qui saepe populum contra se armatum in fugam converterat, flatuque suo ad muros civitatis accedens omnes inficiebat. Quapropter compulsi cives duas oves quotidie sibi dabant ut eius furorem sedarent; alioquin sic muros civitatis invadebat et aerem inficiebat quod plurimi interibant. Cum ergo iam oves paene deficerent maximum cum harum copiam habere non possent inito consilio ovem cum adjuncto homine tribuebant. Cum igitur sorte omnium filii et filiae hominum darentur et sors neminen exciperet et iam paene omnes filii et filiae populi essent consumpti, quadam vice filiam regis unica sorte est deprehensa et draconi adjudicata [...] Quam beatus Georgius casu inde transiens ut plorantem vidit, eam quid haberet interrogavit. Et illa: "Bone iuvenis, velociter equum adscende et fuge, ne mecum pariter moriaris!" [...] "Bone miles, mecum non pereas!" Sufficit enim si sola peream, nam me liberare non posses et tu mecum perires." Dum haec loqueretur ecce draco veniens caput de lacu levavit. [...] Tunc Georgius equum ascendens et crucem se muniens draconem contra se venientem audacter aggressus et, lanceam fortiter vibrans et se Deo commendans, ipsum graviter vulneravit et ad terram deiecit», Johann George Theodor GRAESSE [ed.], JACOBI DE VORAGINE, *Legenda aurea vulgo Historia lombardica dicta*, 2ª ed., Leipzig: Impensis Librariae Arnoldianae, 1850, LVIII [LVI], p. 260-261. Cfr. Frederic C. TUBACH, *Index exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1981).

46 En los *cantari* italianos (que mucho influncian la poesía de Boiardo y Ariosto, técnica y temáticamente) se hallan ejemplos de semejantes motivos folclóricos, como acontece, por ejemplo, en el *Cantare di Liombruno* (Massimo BONAFIN, «Intersezioni di motivi tradizionali nel *Cantare di Liombruno*», *Romance Philology*, 68 [2], 2014, p. 221-230), que ofrece una variación sobre el motivo del sacrificio a un ser malvado, en este caso el hijo pequeño de un pobre pescador. Cfr. Stith THOMPSON, *Motif-index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 t., Bloomington / Copenhagen: Indiana University Press / Rosenkilde and Bagger International Booksellers and Publishers, 1955-1958, 1917, t. 5, p. 319 (S262. *Periodic sacrifices to a monster*).

47 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, x, vv. 481-500.

48 Sobre *insignia*, *agnitio* y *cognitio*, véase el interesante estudio de Ginevra BENEDETTI, «Quando gli attributi travalicano il *signum*. Riflessioni sull'identità visuale degli dèi a Roma», *ARYS. Antiquedad: Religiones y Sociedades*, 17, 2019, p. 105-137 (disponible en línea, fecha de acceso 12/07/2021, DOI: <https://doi.org/10.20318/arys.2019.4601>).

49 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, xi, vv. 433-464.

50 C. DE VIRUÉS, *El Monserrate*, x, vv. 504-512.

Pour citer cet article

Référence électronique

Andrea Baldissera, « Epopéya y novela corta: la historia de Lijerea y Armeno », *Atalaya* [En ligne], 21 | 2021, mis en ligne le 11 mai 2022, consulté le 29 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/atalaya/5598> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/atalaya.5598>

Auteur

Andrea Baldissera

Università del Piemonte Orientale



Droits d'auteur



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

