

Metamorfosis de las lecturas en la creación literaria áurea: de *La Celestina* a san Juan de la Cruz

Rosa Navarro Durán
(Universidad de Barcelona)

Toda gran obra literaria tiene en su texto elementos de otras creaciones anteriores que su autor ha leído, y al mismo tiempo se convierte en materia de imitación para los escritores que la leen, que a veces reconocen también hilos literarios de esa estofa que la forma. La imprenta va a favorecer y a ampliar esa corriente creativa porque la difusión de la obra literaria se multiplica y también lo hace la misma creación.

En ese momento fundacional de los géneros literarios que es el siglo XVI, en el que deberían incluirse los últimos años del XV –y lo es precisamente por el auge de ese sistema revolucionario de difusión–, se van a escribir unas obras geniales, como *La Celestina* o *La vida de Lazarillo de Tormes*, que enseguida se van a convertir en textos a imitar, en lugares de irradiación de formas narrativas, de ideas, de palabras.

Mi propósito es señalar en esas dos grandes creaciones y en la poesía de dos poetas extraordinarios de la segunda mitad del XVI, fray Luis de León y san Juan de la Cruz, enlaces con obras anteriores y apuntar en algún caso alguna estela que dejaron. No es tanto un análisis de fuentes (salvo en algún caso), sino un esbozo de la presencia de las huellas de lectura que pueden verse en los textos porque sus autores quisieron mostrarlas. Así se irá tejiendo la buena literatura, no solo con fuentes clásicas que prestigiaban al escritor dándole el sello indispensable de culto, sino con lecturas de textos contemporáneos que llamaron la atención de esos grandes creadores.

1. Versos en el texto de *La Celestina*

Pleberio habla en un momento de su emotivo lamento final en *La Celestina* con alguna palabra de Evandro, el padre de Palante (*Eneida*, XI); así el apóstrofe a la esposa, porque tiene la suerte de no sufrir lo que él, puede enlazarse con el que dirige el rey a la suya ya difunta, en donde está también formulada la idea del trastorno del orden natural de la muerte: *Tuque, o sanctissima coniunx, / felix morte tua neque in hunc seruata dolorem! / contra ego uiuendo uici mea fata, superstes / restarem ut genitor*: “¡Feliz tú, venerada esposa mía, pues te ha ahorrado la muerte este dolor! / Yo, en cambio, he superado viviendo mi destino / solo para lograr sobrevivir a mi hijo”, vv. 159-161.

El padre de Melibea se dirige a su mujer, que se ha desmayado:

¡Oh mujer mía, levántate de sobre ella, y si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamiento y sospirar! Y si por caso tu espíritu reposa con el suyo, si ya has dejado esta vida de dolor, ¿por qué quesiste que lo pase yo todo? En esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir, o a lo menos perdéis el sentido, que es parte de descanso. (Rojas 338)

Antes había dicho a su hija muerta: “Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veinte. Turbose la orden del morir con la tristeza que te aquejaba” (Rojas 338). Pero el dios enemigo es distinto al que tuvo Palante: no es Marte, sino el Amor.

Juan de Mena ya había puesto en las coplas CCV- CCVI de su *Laberinto de Fortuna* en boca de la madre de Lorenzo Dávalos un planto con el deseo de haber muerto en su lugar:

¡Oh matador de mi fijo crüel!

mataras a mí e dexaras a él [...]
 Si antes la muerte me fuera ya dada,
 cerrara mis ojos con estas sus manos
 mi fijo, delante de los sus hermanos,
 e yo non moriera más de una vegada.
 vv. 1634-1644 (Mena 214)

Pero además es posible ver en el lamento de Pleberio el rastro de otra lectura de Fernando de Rojas: las poesías de Jorge Manrique. Lo contemporáneo se une a lo clásico en esas grandes creaciones literarias.

Pleberio llama al Amor: “Enemigo de amigos, amigo de enemigos”, y le reprocha: “¿por qué te riges sin orden ni concierto” (Rojas 345). El orden y concierto es el que siguió el maestro don Rodrigo Manrique, como dice su hijo en las *Coplas* que a su muerte le dedica: “Amigo de sus amigos, / [...] ¡Qué enemigo de enemigos!” vv. 301, 304 (Manrique 165). De ahí que no nos extrañe que el padre de Melibea comience su planto con el recuerdo de otro verso del poeta: “¡Ay, ay, noble mujer, nuestro gozo en el pozo, nuestro bien todo es perdido” (Rojas, 337):

Mas mi dicha, no fadada
 a consentirme tal gozo,
 se volvió tan presto irada
 que mi bien fue todo nada
 y mi gozo fue en el pozo.
 (Manrique 48)

Y así la expresión coloquial queda perfectamente incluida en el contexto de desesperación. Son los vv. 76-80 de las *Coplas* “Con el gran mal que me sobra”, que inician las obras de Jorge Manrique, donde se narra el proceso del enamoramiento, el placer de la presencia de la amada, su enojo y rechazo, y la muerte de amor del enamorado. Invito al lector a leer los vv. 31-34:

Emprendí, pues, noramala,
 ya de veros por mi mal,
 y en subiendo por la escala,
 no sé cuál pie me resbala,
 no curé de la señal.
 (Manrique 46)

No es difícil asociar ese resbalón por la escala metafórica con el accidente mortal de Calisto, del que siempre se ha señalado la ausencia de modelo concreto: “La muerte del amante que, visitando a su amada, cae de una escalera o de lo alto de una tapia tiene cierta tradición en la literatura y es ingrediente relativamente común de sucesos reales recogidos en obras de diversa índole, pero no parece que para este caso pueda establecerse ningún antecedente claro” (Rojas 323. 77). No sería raro que se le ocurriera a Rojas el final de Calisto al leer estas coplas amorosas, porque la presencia de los versos de Manrique en su obra ha sido señalada ya por los editores (Rojas 143. 4, 325. 85, 332. 34).

Dos de las posibles reminiscencias se han visto precisamente en el lamento de Pleberio: “descúbrenos la celada cuando ya no hay lugar de volver” (Rojas 341. 34), que recuerdan los v. 145-156 de las *Coplas a la muerte de su padre* (“y la muerte, la celada / en que caemos. / [...] cuando vemos el engaño / y queremos dar la vuelta, / no hay lugar” (Manrique 156). Y las derivaciones de “Pero ¿quién forzó a mi hija a morir sino la fuerte fuerza de amor?” se han asociado con los versos de Manrique “Es amor fuerza tan fuerte / que fuerza toda razón, / una fuerza de tal

suerte...”, con que comienzan *Otras suyas diciendo qué cosa es amor* (Manrique 55). Y poco antes, también se han unido a los versos del gran poeta unas palabras del monólogo final de Melibea, cuando idealiza a su amado muerto: “Yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras...” (Rojas 332. 34), nos recuerdan los vv. 184-188 de las *Coplas*: “¿Qué fue de tanto galán? / ¿Qué fue de tanta invención / como trajieron? / Las justas y los torneos, / paramentos, bordaduras...” (Manrique 158-159). A esos versos asimilados se unen las huellas de los otros que señalo, y así esa asociación de la caída de Calisto con la del enamorado por la escala alegórica tiene visos de no ser una idea descabellada.

Volviendo al planto de Pleberio, ya han señalado con razón los estudiosos que es el *De remediis* de Petrarca la fuente de ese estado de extraña tranquilidad, de su estar seguro, libre de sospecha, de los temores que a diario sentía ante la posibilidad de la muerte de su hija: “Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían. Sola tu muerte es la que a mí me hace seguro de sospecha” (Rojas 343. 47). Si lo recuerdo es porque un genial escritor del siglo XX, Federico García Lorca, recogió la idea y la hizo suya para final de una de las grandes tragedias del teatro contemporáneo: *Yerma*. Tras matar a Juan, dice Yerma:

Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo! (García Lorca 880)

Y no es una asociación azarosa porque la avalan unas palabras de la Vieja 1ª en el cuadro 2º del acto primero; le dice a Yerma: “Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo” (García Lorca 818). No hay más que ir al segundo acto de *La Celestina* y escuchar a Pármeno lo que dice al caballo que tiene que limpiar: “Rehincháis, don caballo? ¿No basta un celoso en casa, o barruntáis a Melibea?” (Rojas 91). Es el bellissimo juego literario: la lectura traza puentes a lo largo de los siglos entre las obras literarias. Y las palabras los traban de forma visible: ese verbo *relinchar* en este pasaje, o el adjetivo *seguro, segura* en los parlamentos finales de Pleberio o de Yerma, al que se llega con la muerte.

Una palabra, en una comparación que aplica Melibea a Calisto, “luengo como ciguñal”, en el acto cuarto de *La Celestina*, ha planteado un problema a los editores que puede resolverse si la unimos al texto del que procede. Como indica Russell en nota de su edición: “*ciguñal*, así en *A* y *C*; las *TCs* ponen “*cigüeña*” (Rojas 1991: 316); *A* es la edición de Burgos de la *Comedia*, *C* la de Toledo de 1500; y por *TC* designa a las de la *Tragicomedia*. *Ciguñal* es la pértiga que servía para sacar agua de los pozos y es *lectio difficilior* frente a “*cigüeña*”; pero el texto que la avala de forma definitiva es un *Decir* de Ferrán Manuel de Lando, recopilado en el *Cancionero de Baena*, “quando la reina doña Catalina mandó fazer en Valladolid un torneo muy grande e muy famoso por el nascimiento del Rey nuestro señor, el día de la fiesta de santo Tomás de Aquino”, aunque hay dudas de que pueda fecharse realmente en 1405, cuando nace el príncipe Juan; en la copla séptima dice: “Luengo como çiguñal, / dixo triste Juan de Heredia: / “Si Dios aquí non remedia, / nichil es lo temporal” (Álvarez Ledo, 2012: 251 y 255).

Esas citas escondidas que afloran en los textos nos hablan de las lecturas del escritor y nos ayudan a veces a situarlo en el tiempo o a leer mejor algunas palabras de la propia obra.

2. En la órbita de *La Celestina*: Roselia dice palabras de Medea

La Celestina es uno de los pilares de nuestra literatura, no solo por la originalidad y belleza de la obra en sí, sino por el rastro que dejó y sigue dejando en toda la literatura posterior. Muy

cercanas a ella están las continuaciones que llevan su nombre: la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, impresa en 1534, la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, de 1536; y la mejor, sin duda alguna, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón, publicada en Salamanca en 1542.

Sancho de Muñón imita a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* desde su mismo título; como en él se dice, la alcahueta es esta vez Elicia, y es la “cuarta obra y tercera Celestina”. Pero no solo *La Celestina* es su modelo, porque la historia de los amores de Lisandro y Roselia siguen los pasos de los de Calisto y Melibea, pero no acaban igual. No trunca su felicidad el azar, esa tonta caída del caballero de la escalera, sino el hermano de la bella joven, Beliseno, el vigilante de la honra familiar, que a su vez actuaba al modo del Marqués de *Himenea* de Torres Naharro. Pero como esta era una comedia, todo acaba felizmente; no así en la obra de Sancho de Muñón, en donde una flecha atraviesa el cuerpo de los dos enamorados unidos por el amor y casi al mismo instante por la muerte. *Himenea*, cuyo modelo es *La Celestina*, enriquece, a su vez esa espléndida *Tragicomedia* de Sancho de Muñón.

Fernando de Rojas leyó la *Historia de dos amantes*, que Eneas Silvio Piccolomini escribe en 1444 y cuya primera traducción al castellano se imprime en 1496 en Salamanca. Lo sabemos por la bella albada que dice Calisto en el acto XIV, deudora del texto de Pío II. Sancho de Muñón, lector de ambas, posiblemente se daría cuenta de ese juego literario y lo puso él mismo en práctica; pero fue más allá y se remontó a la fuente de otro pasaje de la bella y breve historia de amor.

En la tercera escena del acto tercero de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Celestina visita por segunda vez a la joven, que está ya totalmente rendida al amor de Lisandro. Ella le abre su corazón a la alcahueta en un largo parlamento que en realidad parece que se lo dice a sí misma. Lucha con ese sentimiento que no le deja actuar como quisiera; sabe muy bien lo que le conviene, pero no puede hacer más que lo contrario.

Sancho de Muñón se dio cuenta de que, en una escena semejante de la *Historia de los dos amantes*, en las palabras de la enamorada Lucrecia, que lucha en vano con el amor que siente en su pecho por Euríalo, se oían las del monólogo de Medea en el libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio. No hay más que comparar los dos textos:

Dice Medea:

*Excute uirgineo conceptas pectore flammis,
si potes, infelix. Si possem, sanior essem;
sed trahit inuitam noua uis, aliudque cupido,
mens aliud suadet: uideo meliora proboque,
deteriora sequor.* (Ovidio, VII, vv.17-21)

Y Lucrecia:

Sacude, mal aventurada, si puedes, del casto pecho las concebidas llamas. ¡O quién pudiese! Por cierto, si en mi mano fuese, no sería enferma como lo soy. Nueva fuerza me tiene forçada. Una cosa amonesta el amor y otra la honestidad: conozco lo mejor y apremiada sigo lo peor. (Piccolomini 7)

Lucrecia seguirá parafraseando a Medea porque se ve honrada en su ciudad y con su gente, hasta ese momento en que pena por el irresistible amor de un extranjero. Lucha para liberarse de esa pasión y, cuando casi consigue desvincularse de su suerte, imagina la apostura de Euríalo – como Medea ve la de Jasón– y no puede más que admitir lo conmovido que por él está su corazón. Va a dar el paso de traicionar a los suyos por un extranjero, pero un nuevo temor la avasalla: ¿y si

la deja luego él por otra? Pero su belleza es de nuevo la que borra ese argumento, esa sospecha que pudiera detener su decisión: “¡Por cierto no tiene él tal parecer!, ¡gesto es aquel para engañar!”, como ya se dijo Medea a sí misma mucho antes: *Sed non is uultus in illo, non ea nobilitas animo est, ea gratia formae, ut timeam fraudem meritique obliuia nostri* (Ovidio, VII, vv. 43-45).

Sancho de Muñón va a dar intensidad a la protagonista de su *Tragicomedia*, a Roselia, poniendo en su boca las palabras de Medea en un momento semejante al que vive la Lucrecia de la *Historia de los dos amantes*, cuando se muestra rendida al amor que siente por Lisandro y va a aceptar a la alcahueta como intermediaria. El momento es el que dice Medea: “*frustra, Medea, repugnas:/ nescio quis deus obstat*”; *ait “mirumque quid hoc est, / aut aliquid certe simile huic, quod amare uocatur* (Ovidio, VII, vv. 11-13). Es el descubrimiento de ese sentimiento nuevo, de ese fuego abrasador, que le impide el ejercicio de su libre voluntad; la joven es consciente de ese inmenso poder que la anula:

¡Ay lastimada de mí! Que del primer día que me habló ese caballero siento un fuego escondido en este mi corazón que me lo abrasa, cubierto con las cenizas de mi vergüenza [...] ¿Qué encendido calor es este? ¿qué súbito ardor?, ¿qué llama tan soberbia es esta que en mi pecho a deshora concebí luego que le vi, que ni me aprovecha mi lucha y contienda, ni basta razón a vencer su furor? No sé qué dios, o qué diablo es este que me fuerza la voluntad; dudosa estoy qué sea, ¿si es el amor? (Muñón 261)

El escritor salmantino adapta a la situación personal de Roselia la de Medea, amplificando el texto ovidiano, o en otro caso siguiéndolo muy estrechamente: *Nam cur iussa patris nimium mihi dura uidentur?/ Sunt quoque dura nimis* (Ovidio, VII, vv. 14-15). Roselia se lamenta de lo mismo: “Este debe ser, que solo hace parecer duros los castigos de mi madre y los consejos de mi hermano, y son ásperos mirándolo bien” (Muñón 261).

Y enseguida nos da una nueva versión de las palabras esenciales de la lucha interior de Medea, que ya vimos en boca de Lucrecia:

Mas, ¿qué digo? ¡Ea, ea, Roselia, desecha ese fuego de ti! Si pudiere –dirás–; que, si pudiese, ¡desdichada!, sano me sería; pero una blanda fuerza me trae do quiere. Una cosa la razón, otra Cupido me aconseja. Veo lo mejor, apruebo lo bueno y sigo lo peor. (Muñón 261)

Roselia comienza a desear la muerte del joven, para horrorizarse al instante de lo que ha pensado:

¡Muera, muera el que mi deshonra quiere! Mas ¿qué me da a mí que muera?, ¿soyle yo la causa? Dios es el que tiene poder de dar vida o muerte. ¿Qué dije, desatinada, loca? ¡Dios le dé vida y mucha! Que bien me es lícito sin le amar desearle vida. (Muñón 261-262)

Son de nuevo los versos de Ovidio en boca de Medea los que han sido reelaborados: *Viuat an ille / occidat, in dis est; uiuat tamen. Idque precari / uel sine amore licet; quid enim commisit Iason?* (VII, vv. 23-25). Y Roselia aparece también entonces conmovida por la figura de Lisandro, por su gentileza, por su hermosura, como ya vimos a Lucrecia por Euríalo, y ambas siguen a Medea imaginando a Jasón.

Enseguida otras palabras de la tesalia serán convertidas en lamento de Roselia: *Hoc ego si patiar, tum me de tigride natam, /tum ferrum et scopulos gestare in corde fatebor* (VII, vv. 32-33). Así lo dirá Roselia: “Si soy causa de su mal y muerte, y pudiendo no le remedio, ¿quién no me tendrá por hija de tigre y por más dura que piedra, y de corazón de peña?” (Muñón 262).

En ese ir y venir de su deseo de liberarse de lo que le atormenta y a la vez fundirse con ello, volverá a desear la muerte de su amado; y para ello introduce la figura de su hermano, Beliseno,

el vigilante de la honra familiar. Es el equivalente a azuzar los toros contra Jasón, que es en lo que piensa Medea: “Mas ¡rabiosamente le vea yo acabar a manos de mi hermano! Que si le ase, él castigará su atrevida locura” (Muñón 262).

Pero apenas pronunciadas estas palabras, ya viene el arrepentimiento y reaparece el horror por lo dicho, el ruego a Dios para que proteja al joven, y enseguida, el dejar a un lado la oración y actuar ella misma; siguiendo siempre los pasos de Medea:

¡Y Jesús!, ¿qué dije? Dios lo vuelva en mejor, y a él guarde por muchos años; aunque estas plegarias y oraciones habían de cesar y poner por obra lo que para luego es tarde. (Muñón 262)

*Di meliora uelint! Quamquam non ista precanda,
sed facienda mihi . (VII, vv. 37-38)*

Aún retrocederá de nuevo Roselia en su ir y venir de la venganza a dejarlo todo por el joven porque se le presenta también –como a Lucrecia– la duda de que pueda dejarle por otra y entonces cree que seguirle es traicionar a los suyos. Frena de nuevo en Roselia el curso de su pensamiento el recuerdo de la belleza de Lisandro, y con él la aceptación del sentimiento que la domina, del que se siente presa: “¡Ay, ay, ay!, ¡vencida soy!, ¡cautiva soy!, ¡presa soy de su amor!” (Muñón 262).

El final del parlamento de Roselia abandona ya su fuente ovidiana al enlazar con la situación que está viviendo; se dirige a su interlocutora, a Celestina, que ha asistido en silencio a esa lucha interior de la joven, para rogarle que sea una discreta intermediaria entre Lisandro y ella.

Sancho de Muñón ha dado intensidad a su personaje poniendo en su boca la imitación de las palabras de la Medea ovidiana. Pero lo ha hecho, ciñéndose al original, después de haber advertido que la protagonista de la *Historia de los dos amantes*, Lucrecia, asumía ya tales palabras. En lugar de partir de la imitación, sigue un camino paralelo: el de poner en boca de su heroína el pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio.

El lector puede saborear ese juego entre textos y al mismo tiempo ahonda en el proceso de creación del personaje femenino de Roselia, que se aparta de Melibea, su modelo, al decir palabras de Medea que ya Lucrecia había hecho suyas. No es solo una imitación de un texto clásico, es ahondar en el alma de una mujer teniendo delante dos textos: uno clásico, el de Ovidio; y otro mucho más cercano: el de Eneas Silvio Piccolomini.

Voy a cambiar de tercio y de género, porque abandono la novela dialogada, para ir a un monólogo que mucho le debe a *La Celestina*: el que dice Lázaro de Tormes. Lo hago para descubrir en el texto objetos y palabras que cobran nuevos sentidos al verlos a la luz de su origen literario.

3. La arqueta del *Arte cisorio* y el pilar de *Enrique fijo de Oliva* en el texto del *Lazarillo de Tormes*

En el capítulo cuarto del *Arte cisorio*, Enrique de Villena, tras describir “los estrumentos que son menester para el cortar” indica “cómo se deven tener e guardar por el cortador con grant cura”, y el lugar donde se guardan:

E todo esto junto sea puesto en una arqueta, en que eso mismo estén los paños en que se han de embolver e limpiar cuando cortare e los paños con que se ha de limpiar la boca el rey e las manos cuando comiere, porque todo a la fiel custodia del cortador sea encargado. Tenga esta arqueta su çerradura e la llave el cortador traiga consigo. (Villena 157)

No hay duda de la importancia de tener cerrada y bien guardada la arqueta por el peligro que supone para el rey (la amenaza del veneno era constante). Y puede comprobarse en el capítulo XVII, sobre “qué penas an los que falleçen en el ofiçio de cortar”:

Empero si alguno d’estos cometiese falsedat a sabiendas, así el que trae el arqueta varrenándola e lançando en ella o consentiendo lançar cosa nozible a la salud e vida del rey, como el que la guarda, abriéndola, o consentiéndola abrir e poner en aquellos estrumentos enfermantes o mortíferas cosas. (Villena 210)

La llave que cierra la arqueta y que siempre lleva el cortador, pero también las palabras *barrenar*, *lanzar* y *consentir* nos llevan a un arcaz cerrado con llave donde el mezquino clérigo de Maqueda guarda los bodigos:¹ “Él tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave, la cual traía atada con un agujeta del paletoque; y en viniendo el bodigo de la iglesia, por su mano era luego allí *lanzado* y tornada a cerrar el arca” (Valdés 17). El pobre Lázaro hambriento va a iniciar su asedio con diversas acciones; en una de ellas, con un cuchillo viejo se va al viejo arcaz, y “por do había mirado tener menos defensa, le acometí con el cuchillo, que a manera de *barreno* de él usé. Y como la antiquísima arca, por ser de tantos años, la hallase sin fuerza y corazón, antes muy blanda y carcomida, luego se me rindió y *consintió* en su costado, por mi remedio, un buen agujero” (Valdés 22). Las palabras son las que subrayan la relación entre los dos textos, pero es el objeto – la arqueta, el arcón– cerrado a cal y canto lo que indica la influencia de un texto sobre el otro; en ambos casos está relacionado con la comida, pero si en el *Arte cisoria*, la llave es la protección del comensal regio; en el *Lazarillo*, es lo que impide al pobre la comida de los panes dados por la caridad de los fieles cristianos, y el cancerbero es un clérigo, un miembro de la iglesia de Cristo, que los guarda solo para él.

Precisamente en *El arte cisoria*, en el capítulo tercero, se menciona la piedra preciosa que aparece en el *Lazarillo* y que se ha leído siempre como otra palabra. El cortador tiene que ir muy limpio, y así debe cuidar sus manos: “La cortadura de las uñas sea mediana, non mucho a raíz, limpiadas cada mañana; guarnidas sus manos de sortijas que tengan piedras o encastaduras valientes contra ponçoña e aire infecto, ansí como robí e diamante e girgonça e esmeralda e coral...” (Villena 144). Es la palabra “girgonça” la que en el texto del *Lazarillo* aparece como “jerigonza”, y no es como la define Covarrubias el “lenguaje que usan los ciegos para entenderse entre sí”, porque de nada le hubiera servido a Lázaro tal conocimiento, y tampoco el ciego usa nunca esa supuesta jerga. Lo que le enseña el ciego a Lázaro son “avisos para vivir”, es decir, le muestra “girgonça”, una auténtica piedra preciosa.

Bocados de oro nos da la clave para ver que estamos dando un sentido erróneo al vocablo. Es un libro sapiencial, traducción del que compuso en árabe, en 1048-49, Abu l-Wafa al-Mubashshir ibn Fatik recogiendo *Máximas selectas y los dichos mejores*, como reza su título. La versión castellana se la supone escrita hacia la mitad del siglo XIII; fue impresa por primera vez en Sevilla en 1495; luego en 1510 en Toledo (que es la edición que voy a citar) y por último en Valladolid en 1527.

Sus páginas siguen revelándonos secretos hoy, más de quinientos años después de que naciera para la letra impresa. En el capítulo XI, entre “los dichos y castigamientos de Sócrates, el filósofo”, leemos: “El ánima es girigonza que no ha prescio; e el que no la conosce sírvese della en lo que le no conviene; e el que la conosce no se sirve della sino en lo que le conviene” (*Bocados*

¹ Los bodigos están mencionados en el acto IX de *La Celestina* por la propia alcahueta: “Pues otros curas sin renta, no era ofrecido el bodigo cuando en besando el feligrés la estola era del primer voleo en mi casa”(Rojas 217).

XVI). Evidentemente no encaja con el texto el significado de jerga de ciegos o “el dialecto de gitanos, ladrones y rufianes para no ser entendidos”, como dice el *Diccionario de Autoridades*, ni el de galimatías ininteligible o “todo aquello que está oscuro y dificultoso de percibir o entender”, acudiendo a la misma fuente. Es otro diccionario el que nos llevará a la lectura correcta, el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas y José Antonio Pascual; en él se nos señala la coincidencia de la palabra que significa “lenguaje incomprensible” o “lenguaje de malhechores” con el nombre de una piedra preciosa, jacinto o *jargonça*, que ya aparece en el *Lapidario* de Alfonso el Sabio, en 1250. En el *Calila e Dimna*, también aparecen las “*girgonças*” en un contexto de enseñanza moral: “Ca es contado por nesçio quien pone en su cabeça el ornamento de sus pies [et en los pies el de] la cabeça, et quien dagastona las *girgonças* en el plomo”, y en seguida: “Et las *girgonças* non afruentan al que las lleva, et puédelas vender por grant aver” (*Calila* 132-133).

Esa piedra preciosa, la *girgonza* de *Bocados de oro* no tiene precio para nosotros porque no solo nos permite entender la imagen del alma como jerigonza, sino leer bien el pasaje del *Lazarillo*. Me llevó a ella otro fragmento del mismo libro, uno de los dichos y castigos de Protheus, el filósofo: “Si por ti pudieres llegar al saber que llegaren los antiguos, puna en leer los libros que dexaron atesorados e no seas tal como *el ciego que tiene girigonça en la mano* e no vee la su fermosura”. Y en seguida, insiste en ello: “Si los sabios que fueron ante que nos no nos desconociesen estos thesoros ni nos abriesen estas puertas ni nos guardassen estas carreras, fincaríamos mucho menguados, e seríamos como *los ciegos que tienen el ajófar* y no conocen la su fermosura” (*Bocados* XLII vto.). No hay duda alguna del significado de “jerigonza”: piedra preciosa; ni tampoco de su sentido figurado aplicado al saber: tesoro.

El *Arte cisoria* de Enrique de Villena con su arqueta y su *girgonça* aparece en el fondo del texto del *Lazarillo*; y también lo hace un libro de caballerías, la *Historia de Enrique fi de Oliva*, con una escena; y las palabras comunes de nuevo señalan el vínculo entre los dos textos.

La *Historia de Enrique fi de Oliva* se imprime por primera vez en 1498 (Sevilla, tres compañeros alemanes), la segunda en 1501 (Sevilla, Estanislao Polono) y en la misma Sevilla, por Cromberger, en 1525 una tercera, corregida. Tomo los datos de la introducción de Nieves Baranda, cuya edición cito (*Historias caballerescas del siglo XVI* LII) y que sigue a esta tercera.

El protagonista, Enrique, niño de cinco años, se dirige a su padre, el duque de la Rocha, cuando se va a casar con Aldigón, hija del conde Tomillas, para recordarle que está casado con su madre, doña Oliva, y rogarle que no la deje por la hija de un traidor. El niño no hace caso al mandato de su padre de que se vaya, “ante que te faga algún mal”, y desafía a los caballeros que allí estaban en deshonra de su madre “para vos lo demandar caramente quando Dios quisiere que yo de tiempo que pueda tomar armas”. Su padre, el duque, reacciona así:

Entonces el duque su padre fue muy airado fazia él y mirolo mucho en hito, y el niño no se quiso desviar. Y el duque tiró el pie rezio contra él y tan airadamente lo empuxó, que el niño fue a dar de frente en un pilar, que se le hendió grand pedaço del caxco de la cabeça, que todos pensaron que era muerto. (*Enrique* 127)

El conde Jufre, que ha cuidado siempre del niño, “el corazón pensó quebrar y mandolo tomar a sus escuderos y salió de palacio”. Lo llevan a toda prisa a su madre, la infanta doña Oliva: Y quando el conde llegó y le puso su hijo delante, pensó que era muerto. Su madre comenzó a curar dél y demandó a muy gran priessa vino caliente, y con esto y con otras cosas que ella sabía, como aquella que lo avía bien aprendido, tanto fizo que en poco tiempo fue muy bien sano su hijo (*Enrique* 128).

Cualquier lector ante este pasaje recordará inmediatamente otro violento golpe de cabeza en un pilar: el del ciego en “un pilar o poste de piedra que en la plaza estaba” en el texto de *La vida de Lazarillo de Tormes*:

Aun apenas lo había acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para atrás medio muerto y hendida la cabeza. (Valdés 16)

No habla Lázaro de la cura del ciego porque no pudo verla pues huyó lo más deprisa que pudo; pero sí de la que ese le había hecho tras el jarrazo: “Lavome con vino las roturas que con los pedazos del jarro me había hecho”; y no es la única vez porque también con vino le lavan las heridas que el ciego le ha causado tras descubrir el robo de la longaniza. “...con el vino que para beber le había traído, laváronme la cara y la garganta” (Valdés, 11, 13); de ahí las sentencias que el ciego le dice a Lázaro sobre el vino (“lo que te enfermó te sana y da salud”, “si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú”). Y Lázaro, tras el terrible garrotazo que el mezquino clérigo de Maqueda le da en la cabeza, sanará gracias a las curas con unguentos que la vieja ensalmadora y los vecinos le hacen, de tal forma que a los quince días puede ya levantarse y está medio sano.

Hay otras concordancias léxicas entre los dos textos, pero no son significativas si no se las une al pasaje citado. El conde Jufre y Enrique pasan “muchas lazerias” y mendigan; un día lleva el conde “la falda llena de gallofas” (*Enrique* 147); a Lázaro, cuando mendiga en Toledo, le llaman “gallofero”. El viejo emperador de Constantinopla es ciego, y veremos a Enrique sentado a sus pies en posición que nos recuerda a la de Lázaro entre las piernas del cruel ciego antes de recibir el jarrazo: “Y entraron aquellos reyes al palacio donde el emperador estaba y Enrique assentado a los pies del emperador, el qual era ya muy viejo y ciego gran tiempo avía, y dezíanle por nombre Manuel, y puso la mano sobre la cabeça de Enrique” (*Enrique* 152).

¿Qué nos indican estas concordancias? No otra cosa que el autor del *Lazarillo* había leído la *Historia de Enrique fijo de doña Oliva* y que, como sucede tan a menudo, lo que parece fruto de observación de vida cotidiana es en realidad pasaje leído en los libros, literatura.

Y para no variar, mudo de nuevo de género y voy a la lírica, aunque me desvíe un poco antes de llegar a ella.

4. El *Orlando furioso* de Ariosto traducido por Jerónimo de Urrea

El camino de la cita clásica es el más conocido y transitado por los escritores renacentistas, y, sin embargo, uno de los poetas humanistas por excelencia, fray Luis de León, bebe además en una fuente contemporánea: en el *Orlando furioso* de Ariosto, traducido por Jerónimo de Urrea (1549); y también lo hace su discípulo más excelso: san Juan de la Cruz, porque la amada –el alma– de su *Cántico espiritual* y de su *Noche oscura* dice palabras que nos llevan a esa espléndida obra poética –épica– caballeresca, que es la creación de Ariosto; y el camino es de nuevo la traducción de Urrea, como desvelan los propios términos que el poeta abulense toma prestados.

Es bien sabido que Miguel de Cervantes leyó minuciosamente el *Orlando furioso* de Ariosto, que en 1549 apareció por primera vez traducido al castellano por Jerónimo de Urrea. Maxime Chevalier, en su espléndido ensayo *L'Arioste en Espagne*, dedica bastantes páginas a ponerlo de manifiesto y a analizar las correlaciones entre los textos señaladas antes por otros críticos. En el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, el cura menciona al “cristiano poeta Ludovico Ariosto” y añade “al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le

guardaré respeto alguno, pero si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza”. El barbero le replica que él lo tiene en italiano, pero que no lo entiende, y lo dice para que Cervantes ponga en boca del cura una crítica a la traducción de Jerónimo de Urrea, “el señor capitán”, “que le quitó mucho de su natural valor”, y la extiende a todos los que “los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento” (Cervantes 80).

Chevalier destaca cómo comparten los dos escritores, Ariosto y Cervantes, el uso de la ironía, y afirma: “Le romancier espagnol, comme le poète italien, s’amuse discrètement aux dépens de ses personnages” (Chevalier 487). Podría añadir que Cervantes logra hacernos reír al adaptar a la vida corriente un episodio del *Orlando*, y nuestra sonrisa se llena de gozo si nos damos cuenta de lo que está haciendo. Vemos al diablo de la compañía de Angulo el Malo saltando sobre el rucio de Sancho y haciéndole “volar por la campaña” (Cervantes 715); y lo que se transparenta detrás de este vuelo a ras de tierra es el episodio que comienza en la octava 128 del canto XXVI del *Orlando furioso*, donde el mago Malgesí conjura a los demonios y uno se mete en el cuerpo del rocín de Doralice: “Uno entró en el rocín muy bullicioso, / de Doralice, y salta aquél furioso”; la veremos por los aires, llevada por aquel caballo que tenía el diablo en el cuerpo: “El rocín que el diablo lo llevaba / trajo a la dama así espantosamente; / ni en hondo río o monte se paraba, / ni en sierra, foso, bosque, lodo o fuente”, canto XXVII, estrofa 5 (Ariosto 1719, 1729). El demonio que ven don Quijote y Sancho es un comediante que iba a representar *Las Cortes de la Muerte*, no es precisamente uno conjurado por ningún mago; pero en uno y otro caso, el rucio corre como si llevase el diablo metido en el cuerpo.

Uno de los personajes cervantinos más famoso, Tomás Rodaja, lo es porque se vuelve loco y se convierte en el licenciado Vidriera, al que un mozo de mulas llama “señor Redoma”. No es difícil ver cómo se le ocurre la genial invención al escritor si recordamos otro pasaje del *Orlando furioso*, en el canto XXXIV, cuando, en el reino de la luna, san Juan Evangelista le enseña a Astolfo el seso de la gente, que es “como un licor sutil y blando / apto a exhalar, si no está bien cerrado”, metido en redomas; y verá que la mayor de ellas lleva escrito: “Seso de don Roldán, señor de Brava” (Ariosto 2225), porque Orlando o Roldán había enloquecido por completo por su imposible amor por Angélica. Aunque también advierte Astolfo que muchos que él creía que gozaban de cordura, de seso, tenían buena parte de él en una redoma.

Así podemos comprobar cómo Cervantes, aunque ataca a Urrea, lo ha leído, porque la palabra de Ariosto es “ampolla”, y la del traductor es primero “redoma”, aunque luego pasa a “ampolla”. Si unimos los dos textos, sonreímos con gusto al ver el gran acierto de Cervantes: Tomás se cree de vidrio cuando se le va el seso a una de esas redomas y enloquece.

Esas dos ideas geniales, la del diablo disfrazado que se sube en el rucio de Sancho, y la del licenciado Vidriera –o Redoma– porque todo su seso está guardado en un recipiente de vidrio, son dos sutiles pruebas más de lo que ya se sabía: la lectura minuciosa que hizo Cervantes del *Orlando furioso*. Pero no es mi objetivo el análisis de la creación del genial alcalaíno, sino demostrar cómo otros dos espléndidos escritores, fray Luis de León y san Juan de la Cruz también lo leyeron a través de Jerónimo de Urrea, y dan testimonio de ello sus obras.

4.1. Palabras del *Orlando* en los poemas de fray Luis de León

La huella que deja esa lectura en los poemas de fray Luis de León es muy leve: apenas algunas palabras; y sin embargo, tener conocimiento de ella nos permite dar un origen cercano a unas formas relacionadas siempre con la tradición grecolatina. Una de ellas es la tmesis de la

“Canción de la vida solitaria”: “Y mientras miserable- / mente se están los otros abrasando” (Luis de León 74); es decir, la división del adverbio en -mente formando encabalgamiento, que siempre se ha leído como imitación horaciana. Pero la oda XXV del libro I de Horacio, que se cita, dice en sus vv. 11-12 *Thracio bacchante magis sub inter- / lunia uento*, y la supuesta imitación de fray Luis en el adverbio en -mente implica una transformación morfológica. En cambio, si vamos a la octava 94 del canto X de la traducción de Jerónimo de Urrea del *Orlando furioso*, nos encontramos con la tmesis de la misma palabra:

Allí fue atada y puesta miserable-
mente la dama, que la trague viva
la bestia encarnizada y espantable.

(Ariosto 619)

Es además un procedimiento que Urrea repite: “toda fue casi muerta, dolorosa- / mente, y parte conmigo cautivada”, canto XIII, estrofa 14 (Ariosto 753); “Seguirle quiere, dice, y muy cumplida- / mente el conde Roldán la consolaba”, canto XIII, estrofa 43 (Ariosto 771); “Tomó la cosa el rey tan deshonrada- / mente, que con mirarla movió guerra”, canto XVIII, estrofa 111 (Ariosto 1141); “das las armas ajenas, aunque justa- / mente las gane el vencedor en justa”, canto XVIII, estrofa 127 (Ariosto 1149); “Los muy lucidos yelmos, diligente- / mente, les ponen, y las lanzas daban”, canto XXX, estrofa 47 (Ariosto 1939); y hay más ejemplos en Ariosto 2305, 2593, 2691, 2881, 2887 y 2893.

Lo mismo sucede con una expresión “luz no usada” del comienzo de la oda a Francisco Salinas: “El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada”, que los exégetas hacen remontar a *insueta lux* e ilustran con cita de Prudencio (Luis de León 81); no hace falta ir tan atrás, porque la construcción “no usado” está también muy presente en la traducción de Urrea: “Pensamiento, que el pecho has encendido / y helado lo ardes con dolor no usado”, canto I, octava 41 (Ariosto 113); “Caminan por un valle cavernoso / entre montes no usados de las gentes”, canto III, octava 65 (Ariosto 229); “y a defender la infanta se ofrecía / con no usado señal desconocido”, canto V, octava 77 (Ariosto 331); “De no usada vergüenza se turbaron”, canto XX, octava 99 (Ariosto 1313). Y se le podría además añadir los “nunca usada”: “y que con esta nunca usada trama”, canto XIII, octava 76 (Ariosto 789), “o sea por fuerza o maña nunca usada”, canto XXV, octava I (Ariosto 879), y también en Ariosto 1259, 2485, 2857.

Incluso el propio comienzo de la oda, “El aire se serena”, podría vincularse a “y discurría el aire muy sereno” de Urrea (XI, 13), a “extiende el ala por sereno / aire” (IV, 43) y al verso del canto XIV, 92: “En vano el sol el claro día serena” (y ese “en vano” nos lleva al comienzo de la oda “De la avaricia”: “En vano el mar fatiga”) (Ariosto 643, 265, 853).

Fray Luis de León recrea dos veces la imagen del polvo alzándose hacia el cielo y oscureciendo la luz del sol (que luego le imitaría Quevedo en el soneto “¿Ves con el polvo de la lid sangrienta”); una en la “Profecía del Tajo”, en una escena llena de acción, cuando las escuadras moras se embarcan para atacar suelo hispano:

Cubre la gente el suelo,
debajo de las velas desaparece
la mar, la voz al cielo
confusa y varia crece,
el polvo roba el día y le escurece.

(Luis de León 104)

Juan F. Alcina lo anota remitiendo a una cita de Virgilio: *Eripiunt subito nubes caelumque diemque* (*Eneida* I, 85); pero como en ella no está ese término que le da originalidad: el polvo, podría sumársele el recuerdo del canto XXIV, estrofa 99 del *Orlando furioso*, donde sí está tal palabra, y también en una escena de lucha entre moros y cristianos:

Vienen aquí al ultraje, al grito, a la ira,
a alzar la espada al son de hierro duro;
cual viento que al principio apenas aspira,
después desgaja el fresno en valle oscuro,
y allí el espeso polvo al cielo tira.

(Ariosto 1575)

En la oda “¿Cuándo será que pueda” a “Felipe Ruiz”, fray Luis describe una tempestad con parecida imagen:

¿No ves cuando acontece
turbarse el aire todo en el verano?
El día se enegrece,
sopla el gallego insano
y sube hasta el cielo el polvo vano.

(Luis de León 127-128)

La comparación, de origen bíblico, como anota Juan F. Alcina, tiene también ese polvo que oscurece el día. Ariosto había creado un símil semejante para el inicio del combate entre Bradamante y Rugero, donde ella cree que lucha contra León (canto XLV, octava 72):

Como tras trueno a veces fiero viento
súbito nace, y de alto abajo andando,
causa al ondoso mar gran movimiento,
y en tierra el polvo al cielo va volando;

(Ariosto 2893)

Y el original de Ariosto tiene además el adjetivo que subraya la negrura del polvo: “da terra fin al ciel l’oscura polve”. Al describir cómo el rey francés reúne en Pavía su ejército para luchar contra los españoles (canto XXXIII, estrofa 50), había usado también la misma imagen (“arida polve”) aunque con la posterior vuelta del polvo al suelo:

Lo que hace de nos lo que el gran viento
del seco polvo, que ha remolinado,
después lo sube al cielo, y al momento
lo torna a tierra donde lo ha tomado...

(Ariosto 2129)

Fray Luis usa en “Noche serena” un adjetivo que utiliza seis veces Urrea: “sanguinoso”: “y cómo otro camino / prosigue el sanguinoso Marte airado” (Luis de León 111); y si el “airado” nos lleva a Garcilaso, como anotan los editores (“el fiero Marte airado” de la canción V), el “sanguinoso” lo hace a la traducción del *Orlando* de Urrea, en la que se destaca porque aparece al final, en la última octava del canto XLVI: “suelta del frío cuerpo sanguinoso / blasfemando aquella alma desdeñosa” (Ariosto 3001). En ese verso el término solo es de Urrea porque Ariosto dice “freddo”, y el traductor lo había tomado del texto del poeta italiano que lo usa en el canto XLII, estrofa 12: “Gli vede intorno il campo sanguinoso”, o, como dice Urrea, “En torno de él vio el campo sanguinoso” (Ariosto 2619).

A Urrea le gusta la palabra y la usa de nuevo él solo en el canto XXXVII, octava 99: “y con breve hablar pero orgulloso, / proponen su mal uso sanguinoso” (“la ria costuma di sua terra espose”), y octava 118: “La vieja en esto hace sanguinoso / a Marganor detrás con la agujada” (“La vecchia facea intanto rubicondo”), (Ariosto 2385, 2397).

Es curioso comprobar cómo a Urrea le seducen algunas palabras italianas y las incorpora a su traducción, o tal vez sería mejor hablar de su atracción por palabras extrañas a la lengua, porque él, que peleó junto a Garcilaso, leyó muy bien su poesía y se recrea en incorporar y repetir la palabra “somorgujar” de su égloga III: “somorgujose dentro, y con la panza / saca arena”, XI, 40 (Ariosto 659).

Fray Luis toma de Urrea otra expresión con que acaba la primera lira de “Recoge ya en el seno”, la oda al licenciado Juan de Grial: su “hoja a hoja / las cimas de los árboles despoja” (Luis de León 132). El final de la octava 75 del canto XVI dice: “que mejor contaréis cada una hoja / cuando el otoño árboles despoja”, o si se quiere en versión original: “che meglio conterei ciascuna foglia, / quando l'autunno gli arbori ne spoglia” (Ariosto 986-987). En otro lugar, el canto IX, octava 7, traduce Urrea: “En fin de octubre, que en aquella parte / el tiempo la hojosa vestidura / quita” (Ariosto 505); y en el XII, octava 72: “y a árboles vestir de hoja el cielo” (Ariosto 729), pero ya se alejan de la cita de fray Luis.

Son suaves pinceladas tan solo, pero dejan ver algo muy interesante: la minuciosa lectura que fray Luis hizo del *Orlando furioso* traducido por Jerónimo de Urrea. Vemos así que las recreaciones no siempre son de textos grecolatinos, sino de los libros contemporáneos a los propios escritores.

5. La búsqueda del amado en el *Orlando* y en la poesía de san Juan de la Cruz

También Juan de la Cruz leyó el *Orlando furioso* y se quedó con alguna palabra de la obra; es interesante comprobar cómo se fijó en tres pasajes en que una mujer iba en busca de su amado. El primero está en el canto VII, y es la maga Alcina la que, en su ínsula, va al encuentro del conquistado Ruggier. La vemos salir, y allí encontramos ya una palabra del *Cántico*, “fuerte” (“le prime porte” en el original): “Salió la bella Alcina allí adelante, / hacia Ruger, de fuera el primer fuerte”. Ruger queda totalmente seducido por la belleza de la maga y olvida su amor por Bradamante:

que con encanto Alcina le lavaba
de la antigua amorosa su herida;
a sí y a su amor solo lo inclinaba
y sola Alcina en él quedó esculpida.

Después de cenar, aprovechando un juego, “allí el tímido amante se desmanda / a descubrir su amor puro”, y acuerdan una cita amorosa para aquella noche. Ruger “casi ardiendo se subía / a una gentil cámara adornada, / por la mejor de casa reservada”.

Se describe luego la espera impaciente de Ruger en el lecho, “y esperándola está, desesperando”. Alcina se perfuma y acude a la cita:

Alcina, después ya de perfumada,
después del tiempo al cual puso medida,
ya que la hora amorosa fue llegada,
cuando en casa sintió no ser sentida,
salió por vía secreta muy callada
y paso entró, de amor harto vencida,

donde él con esperanzas y temores
combatía sin armas con amores.

(Ariosto 401-417)

Si vamos al comienzo de la “Noche oscura”, no es difícil ver la primera estrofa como palimpsesto:

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

(Juan de la Cruz 205)

Y el alma acude “adonde me esperaba / quien yo bien me sabía”.

En el *Orlando furioso* se describe luego el encuentro amoroso, que inspiró a Góngora el de Acis y Galatea en su *Fábula de Polifemo y Galatea*, como indicó Vilanova (II, 365). Y acaba diciendo Ariosto, a través de Urrea: “Esto secreto adentro fue pasado, / o, si secreto no, callado ha sido”.

Mientras tanto, Bradamante, “llora el ausente y deseado amante”, y lo anda buscando muchos días en vano “por bosques, selvas, valles, campo, abrigo / por ciudades, por villas, monte y llano”. No encuentra ni rastro de Ruger: “Cada día pregunta a más de ciento / y nadie le da nuevas ni razones” (Ariosto 417). Es de nuevo el motivo de la búsqueda del amado, en este caso angustiada, y el preguntar por él.

Otra dama va a esperar a su amado, es Flordelís, que en el canto VIII, ve como se ausenta Brandimarte sin decirle nada porque él esperaba volver enseguida, pero no fue así:

Después que ella esperando ha un mes cumplido
en vano, y su amador vio tardar tanto,
de gran deseo se enciende, y no ha querido
guía, y sola se parte con gran llanto;
por él va preguntando con gemido,

(Ariosto, 2002: 499)

Ese “con gemido” nos lleva al comienzo del *Cántico espiritual*, donde el alma también pregunta a los pastores por su amado; y además nos conduce de nuevo a una desesperada Bradamante, que ve pasar los veinte días en que su Ruger tiene que volver y no lo hace: “Un día que del campo sola viene, / donde solía esperar con gran gemido...” (canto XXXII). Como anota Blanca Muñiz, “la angustiada espera de Bradamante (estrofas 10-35) circuló en España como tema independiente a través del romance de Pedro de Padilla: “La hermosa Bradamante/ en Montalbán atendía” (Ariosto 2039. 14). Pero Juan de la Cruz no toma palabras del romance de Padilla (400-404), sino de la traducción de Urrea, donde Bradamante “no viendo aquel que ver ha deseado, / comienza a lamentarse del ausente”. Ariosto pone en boca de la muchacha un largo monólogo, en donde expresa sus dudas, su desesperación, la búsqueda de su amado llevada por su pasión amorosa; comienza diciendo “Será (decía) verdad que me aproveche / buscar quien de mí huye y va burlando?”, y luego: “Detenme a este amor que desfrenado, / delante mi espacioso andar se huye”, y “Antes que del deseo, de mí debería / dolerme, que mal cauta le abrí el seno”. Son ocho estrofas en donde se oye en octava rima la voz intensa de una mujer, y no tiene detrás una historia mitológica, sino que es ella la que la está creando con su lamento:

¿Por qué me he d'ir huyendo y reparando,
que no me plazca ver un tan cumplido

angélico semblante, y modo afable? [...]
 Duélome que en tu gracia yo no muero,
 que si me concediera Dios en día
 morir cuando por ti fui bien tratada,
 muerte no fue tan bienaventurada. [...]
 (Ariosto 2045-2059)

Y es precisamente la voz de una mujer, el alma –¡felizmente la palabra en español es femenina!–, la que sorprende y atrae irremisiblemente por su insólita presencia y por la belleza de sus palabras en el *Cántico espiritual* de san Juan, que además alcanza cumbres nunca holladas porque llega a la imagen irracional anticipándose siglos en la creación poética. Aunque el lector cree encontrar ecos indudables, cuando pasa por el mismo cedazo versos de uno y otro poema, se da cuenta de que se queda solo con ecos, pero el sonido sí es innegable, y muestra lo que dije al comienzo: que san Juan de la Cruz leyó muy bien la traducción de Urrea del *Orlando furioso* y que algunas palabras de esas tres mujeres, Alcina, Bradamante, Flordelís, que van al encuentro o están buscando desesperadamente a su amado, pasaron a la voz de esa amada única, del alma del *Cántico espiritual* y de *Noche oscura* de san Juan de la Cruz. Y la atmósfera que rodea su búsqueda, creada por montes y riberas, fuertes y fronteras, espesuras, valles solitarios, ínsulas extrañas, ríos sonoros, no es pastoril, sino que es la que nos ofrecen los versos de la gran epopeya caballeresca, de esa obra tan leída que fue el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, a través de la versión de Jerónimo de Urrea.

Las lecturas emergen no solo en obras afines en contenido –sería el caso de la parodia caballeresca que es el *Quijote*–, sino en creaciones de género muy distinto, porque lo esencial es la impronta que dejan en el lector, en el escritor. Fray Luis de León y Juan de la Cruz leyeron el *Orlando furioso* y enriquecieron sus poemas con huellas de esa lectura.

Final

He señalado versos de Manrique en el lamento de Pleberio en *La Celestina* e incluso he apuntado la posibilidad de que la muerte de Calisto la imaginara Fernando de Rojas leyendo otros del mismo poeta; pero también he mostrado cómo Roselia, que sigue los pasos de Melibea porque Sancho de Muñón imita a *La Celestina*, se aparta de su modelo diciendo palabras que Ovidio puso en boca de Medea. Lo contemporáneo se mezclaba con lo clásico en la estofa de las grandes obras literarias. Y esa “nonada” que es *La vida de Lazarillo de Tormes*, otro de los pilares esenciales de la creación literaria renacentista, bebe de libros tan dispares como el *Arte cisoria* de Enrique de Villena, un libro que conocería todo buen cortesano, y el libro de caballerías *Historia de Enrique fijo de doña Oliva*; y son objetos y palabras los que nos desvelan la cuidadosa lectura que hizo de ellos Alfonso de Valdés.

Y precisamente son algunas palabras marcadas las que tienden el puente entre la horaciana poesía de fray Luis de León y la traducción de Jerónimo de Urrea (impresa en 1549) del *Orlando furioso* de Ariosto y nos permiten descubrir la lectura minuciosa que de esta obra hizo el agustino. Una vez situada la obra en el ámbito salmantino de esos años, no nos sorprendemos al descubrirlos como fuente hasta ahora escondida de algunos de los maravillosos versos del *Cántico espiritual* y de la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz; y así cobran nuevo sentido los fuertes y fronteras, montes y riberas, bosques y espesuras de los versos de san Juan, porque es a menudo la atmósfera, el escenario de la genial epopeya caballeresca italiana.

Jorge Manrique y Ferrán Manuel de Lando, Enrique de Villena o la *Historia de Enrique fijo de doña Oliva*, el *Orlando furioso* traducido por Jiménez de Urrea son lecturas que aparecen en las grandes creaciones renacentistas, y lo hacen junto al *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca o a las *Metamorfosis* de Ovidio. En el Renacimiento español el escritor culto no solo lee con admiración a los clásicos y los imita, sino también a los escritores en lengua romance del XV o a sus mismos contemporáneos; no hay más que mirar al fondo de sus textos para descubrir objetos, ideas, y, sobre todo, palabras imitadas de esas obras.

Obras citadas

- Álvarez Ledo, Sandra T. *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando* ed. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012.
- Ariosto, Ludovico, Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz eds. *Orlando furioso*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Baranda, Nieves ed. *Historias caballerescas del siglo XVI. I. Historia de Enrique fijo de doña Oliva*. Madrid: Biblioteca Castro, 1995.
- Bocados de oro*. Toledo: Sucesor de Pedro Hagembach, 1510.
- Cacho Blecua, Juan Manuel y María Jesús Lacarra eds. *Calila e Dimna*. Madrid: Castalia, 1984.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes y ed. Crítica, 1998.
- Chevalier, Maxime. *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Bordeaux: Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l' Université de Bordeaux, 1966.
- García Lorca, Federico. Arturo del Hoyo recop. *Obras completas, II. Yerma*. Madrid: Aguilar, 1987.
- Juan de la Cruz, san. Paola Elia y M^a Jesús Mancho eds. *Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Luis de León, fray. Juan Francisco Alcina ed. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Manrique, Jorge. Vicente Beltrán ed. *Poesía*. Barcelona: Crítica, 1993.
- Mena, Juan de. Maxim. P. A. M. Kerkhof ed. *Laberinto de Fortuna*. Madrid: Castalia, 1997.
- Ovidio Nasón, P. Antonio Ruiz de Elvira ed. y tr. *Metamorfosis*. Barcelona: Alma Mater, 1964.
- Rojas, Fernando de. Peter E. Russell ed. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991.
- Rojas, Fernando de (y "antiguo autor"). F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico eds. *La Celestina*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Muñón, Sancho de. Rosa Navarro Durán ed. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Padilla, Pedro. José J. Labrador y Ralph A. DiFranco eds. México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2010.
- Piccolomini, Eneas Silvio. R. Foulché-Delbosc ed. *Historia de dos amantes*. Barcelona: L'Avenç, 1907.
- Valdés, Alfonso de Valdés. Rosa Navarro Durán, ed. *Novela picaresca, I. La vida de Lazarillo de Tormes*. Madrid: Biblioteca Castro, 2011².
- Vilanova, Antonio. *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*. Barcelona: PPU, 1992².
- Villena, Enrique de. Pedro M. Cátedra ed. *Obras completas. I. Arte cisoria*. Madrid: Biblioteca Castro, 1994.
- Virgilio. José Luis Vidal tr. *Eneida*. Madrid: Gredos, 2008.