

NOVELLA E INTERCALACIÓN NARRATIVA: EL RELATO BREVE EN *EL BALDO* (1542)

FOLKE GERNERT
(Universidad de Colonia)

EL *Baldo* fue impreso con mucha probabilidad una sola vez, en 1542, por Domenico de Robertis, en Sevilla¹. La obra es el cuarto y último libro del extenso ciclo narrativo *Reinaldos de Montalbán*, una de las adaptaciones castellanas, en prosa, de poemas épicos italianos. Mientras que los primeros dos libros del *Reinaldos de Montalbán* son una traducción del *Innamoramento di Carlo Magno*, el tercer libro es una adaptación de la *Trabisonda hystoriata*. El cuarto libro de este ciclo se divide, a su vez, en tres libros, pero sólo el primer libro se remonta a un modelo italiano, al poema macarrónico *Baldus* de Teófilo Folengo en la llamada «Redazione Toscolana», de 1521. El segundo y el tercer libro son, a su vez, adaptaciones muy libres de la *Eneida* y de la *Farsalia* y —como el primer libro— dan cabida también a argumentos de muchos otros textos.

Mi intención es analizar de qué manera el autor anónimo del *Baldo* engarza estos textos heterogéneos por medio de la técnica narrativa del relato intercalado, una técnica narrativa que está preconizada en modelos antiguos como el *Asno de oro* de Apuleyo, las *Historias* de Heródoto y las *Metamorfosis* ovidianas. Pero también contaba el procedimiento con modelos «modernos», por ejemplo, ciertos poemas caballerescos italianos como el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, el *Mambriano* de Ciego da Ferrara y el *Orlando furioso* de Ludovico

¹ El cuarto libro del esforçado cauallero Reynaldos de Montalbán que trata de los grandes hechos del inuencible cauallero Baldo ha llegado hasta nosotros sólo en esta edición de Domenico de Robertis (Sevilla, 1542), que se conserva en un único ejemplar completo en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel (257.9 Hi 2.º [2]). En la primera página del impreso se encuentra una nota escrita a mano que dice: «Von äußerster Seltenheit»; es decir, sumamente raro. Otro ejemplar mutilado de la misma edición se halla en la Biblioteca Nacional de Lisboa. De los tres libros del *Baldo* se conserva sólo la «Tercera parte del esforçado cavallero Baldo».

Ariosto. La interpolación de «novelitas» hará fortuna en la ulterior novela española como, por ejemplo, en la pastoril (la *Diana* de Montemayor y la *Diana enamorada* de Gil Polo), en la picaresca (el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán) y en el *Quijote*².

De acuerdo con su propio concepto de ficción caballeresca, el traductor castellano utiliza el poema macarrónico de Folengo, así como otros textos, a su antojo en la medida y selección que en cada caso estima oportuna. Algunos personajes de Folengo como el astuto Cíngar, el gigante Fracasso y especialmente Falqueto, un ser híbrido, medio hombre y medio perro, apenas son conciliables con la lógica ficcional del *Baldo* castellano, pero, siendo fundamentales para el desarrollo de la acción, no podían ser eliminados como otros episodios «problemáticos». En el *Baldus* de Folengo, Cíngar desciende tipológicamente de un personaje picaresco de Luigi Pulci llamado Margutte; Fracasso remite a Morgante, gigante que da el título al poema épico de Pulci; y Falqueto, a su vez, es un descendiente literario del Pulicane del *Buovo d'Antona*. Aunque estos personajes ficticios son asimismo mencionados como antepasados de los personajes de la adaptación castellana, el traductor, manifestando su voluntad de coherencia y verosimilitud, intercala pasajes explicativos que justifican la existencia de personajes poco comunes en un libro de caballerías. Estas autobiografías, que suelen llamarse «Vida de Falqueto» y «Vida de Cíngar», son —como han demostrado Bernhard König³ y Alberto Blecua⁴— documentos importantes acerca de la génesis de la novela picaresca, de manera que el *Baldo* castellano puede ser considerado el eslabón textual intermedio entre el *Asno de oro* y el *Lazarillo de Tormes*.

No cabe la menor duda que las autobiografías intercaladas en el *Baldo* remiten —sea en cuanto a la estructura narrativa, sea en cuanto a la *histoire* o argumento— al *Asno de Oro* de Apuleyo, que se había publicado en 1513 en la

² En cuanto a esta dimensión histórico-literaria, en la que aquí no puedo profundizar, remito a los siguientes trabajos de Javier Gómez-Montero: «Metamorphosen der Novelle-Zur 'Erzählung in der Erzählung' im *Orlando innamorato*, *Mambriano* und *Orlando furioso*», *Romanistisches Jahrbuch*, 47 (1996), págs. 98-119, «Transformaciones de la 'novella' en el 'romanzo cavalleresco' (*Orlando innamorato*-*Mambriano*-*Orlando furioso*)», *Cuadernos de Filología Italiana*, 4 (1997), págs. 67-89, y «Cervantes, Ariost und die Formen des Romans. Die eingeschobenen Erzählungen und die Strategien der Fiktionskonstituierung im *Quijote*», en *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*, eds. Dietrich Briesemeister & Axel Schönberger, Berlín: Domus Editoria Europaea, 1998, págs. 353-387.

³ Cf. Bernhard König, «Der Schelm als Meisterdieb. Ein *famoso burto* bei Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache* II, II, 5-6) und in der Cíngar-Biographie des spanischen *Baldus*-Romans (1542)», *Romanistische Forschungen*, 92 (1980), págs. 88-109, y «Margutte-Cíngar-Lázaro-Guzmán. Zur Genealogie des *pícaro* und der *novela picaresca*», *Romanistisches Jahrbuch*, 32 (1981), págs. 287-305.

⁴ Alberto Blecua, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: La adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 34 (1971/1972), págs. 147-239. Cf. también la reseña de Fernando Lázaro Carreter, «¿Nueva luz sobre la génesis del *Lazarillo*? Un hallazgo de Alberto Blecua», *Insula*, 312 (noviembre 1972), págs. 3 y 12-13.

traducción española de Cortegana⁵. La obra de Apuleyo no es tan sólo un modelo válido para un relato autobiográfico en primera persona, sino también, y sobre todo, para la técnica de intercalar novelas. A diferencia del texto apuleyano, las autobiografías del *Baldo* forman parte de una obra más amplia, ya que los narradores intradieгéticos Falqueto y Cíngar cuentan a petición de los compañeros de Baldo, sus narratarios, sus respectivas vidas. En ambos casos se crea una relación comunicativa, que en el caso de la «Vida de Falqueto» es la siguiente: «Oyendo esto, se pusieron todos a la redonda y él, en medio sentado, comienza así a contar su larga vida y trabajos»⁶. Este procedimiento narrativo permite incorporar en el mundo ficcional la posible reacción de un lector contemporáneo frente a estos personajes tan fuera de la lógica ficcional de un libro de caballerías hispánico. Dice Baldo a su nuevo amigo Falqueto:

— No poco espanto me toma cuando en tan poco espacio y entre cuatro compañeros aya tanta diversidad de cuerpos y, aunque las vidas de Fracaso y Cíngar no he sabido, querría en gran manera saber del señor Falqueto si por milagro divino fue aquello o naturalmente o por hechizos lo que así lo tornó. Por lo cual yo vos ruego que, pues ay espacio, me lo contéis⁷.

Este ruego de Baldo reproduce el probable desconcierto de los lectores reales de libros de caballerías e inicia, al mismo tiempo, una interpolación narrativa que concilia un personaje fuera de la norma ficcional con el principio de verosimilitud. El mismo procedimiento se repite antes de que Cíngar cuente su vida. Nos dice el autor:

Aviéndose embarcado los tres compañeros, navegaron muchos días por la mar, donde luego les comenzó a hazer calma, como suele ser, y, estando un día después de aver comido ellos con los mercaderes y la otra gente sentados en la popa, Leonardo estava mirando a Cíngar cómo hablava tan astutamente y cuán sagaz era y sus fa[c]ciones porque le veía los ojos pequeños y muy penetrantes, la color del rostro algo amarilla tocante en blanco, los ojos hincados en baxo, donde dezía entre sí:

— De verdad, este hombre tiene parte diabólica, según las cosas que haze y he oído dezir d'él.

— En tanto, bolvió la cara Cíngar y, como vido a Leonardo que tan firmemente lo mirava, díxole:

Señor, ¿qué me miráis? ¿Qué os he hecho?

⁵ Anteriores al *Baldo* son las ediciones de Sevilla, 1513, y de Zamora, 1536 y 1539. En sus *Orígenes de la novela*, Menéndez y Pelayo eligió para la reimpresión la edición de Medina del Campo, 1543. Cf. Lucio Apuleyo, «El asno de oro», en *Orígenes de la novela*, Madrid: Casa Editorial Bailly Baillièrè, 1915, IV, págs. 1-103.

⁶ *Baldo*, fol. 7ra.

⁷ *Baldo*, fols. 6vb-7ra.

Entonces Leonardo le dixo:

— Estoy considerando, Cíngar, vuestras astucias y, pues agora ay tiempo, me las avéis de contar⁸.

Se crea otra vez una situación de comunicación efectiva que permite al caballero Leonardo llamar la atención de sus compañeros y de los lectores sobre la peculiar condición de Cíngar, que contrasta con los personajes habituales en el mundo caballeresco. Con todo esto, las autobiografías intercaladas en la adaptación del poema macarrónico de Folengo asumen una función específica en el proceso de transformación de un texto épico italiano en un libro de caballerías castellano.

Analizamos ahora las coincidencias al nivel de la *histoire* entre la obra de Apuleyo y las autobiografías intercaladas del *Baldo*. Un resumen de la «Vida de Falqueto» pone en evidencia el paralelismo con el *Asno de oro*: el protagonista, aficionado a las artes mágicas, es transformado en animal y vive una temporada de esta manera hasta recuperar la forma humana. Asimismo, algunos detalles de la narración de Falqueto son claramente de raigambre apuleyana: el mal olor con el cual el protagonista es castigado por unas brujas y algunos particulares de la transformación respectivamente en asno y en perro con la pérdida de la voz humana que esta metamorfosis conlleva. La historia sobre el caldeo Diophanes, contada en el *Asno de oro* por el huésped Milo⁹, se transforma en el *Baldo* en un episodio, el del adivino desenmascarado, presenciado por Falqueto en forma de perro, de manera que el relato intercalado del *Asno de oro* acaba siendo integrado en la acción principal de la autobiografía. En la «Vida de Cíngar», el último episodio repite con algunas modificaciones la historia de un robo efectuado disfrazado con la piel de un oso, contada por los ladrones en el cuarto libro del *Asno de oro*. Una vez más, un relato intercalado del texto de Apuleyo acaba formando parte de la acción principal. De acuerdo con la consecuente supresión de aventuras galantes en el *Baldo*, las historias de carácter erótico del *Asno de oro*, como, por ejemplo, la narración del amante escondido en un barril, que ya había hecho fortuna como *novella* del *Decameron* de Boccaccio, se omiten por completo en las autobiografías intercaladas.

Pero los protagonistas de las autobiografías intercaladas en el *Baldo* no sólo cuentan su propia vida, sino que engloban también en su relato historias contadas por otros personajes y delegan así su voz a un narrador metadieético. Estas interpolaciones en las autobiografías no provienen en ningún caso del *Asno de oro*, el modelo dominante en cuanto a la estructura narrativa. No se conocen todavía las fuentes de todas estas historias y cuentecillos, pero no cabe la menor duda de que tampoco son productos de la fantasía del traductor y que se inspiran

⁸ *Baldo*, fols. 27ra-b.

⁹ Apuleyo, «El asno de oro», pág. 14.

en otros textos. En la biografía del medio perro encontramos una sola historia intercalada, mejor dicho, un ejemplo que se podría intitular «La cogujada y la mies», cuya fuente son las *Noctes atticae* de Aulo Gelio. Mientras que la biografía del medio perro, cuyas relaciones con el *Coloquio de los perros* cervantino merecerían un estudio detallado, imita más bien la transformación en animal descrita por Apuleyo, la biografía de Cíngar es más interesante desde el punto de vista de la estructura. Tal y como en el *Asno de oro*, el narrador encuentra personajes que cuentan historias en este mundo ficcional de segundo grado. El autor más importante para la constitución de la materia narrativa del relato intercalado es sin duda Erasmo y sus *Colloquia familiaria*¹⁰. De los seis relatos intercalados en la «Vida de Cíngar» cinco se inspiran en la obra del humanista holandés, son los siguientes: en Pisa, Cíngar se encuentra con dos hombres que describen las posadas de Francia y de Alemania parafraseando el coloquio *Diversoria* mientras están esperando que venga el huésped de una posada. Camino de Milán, Cíngar para en casa de un caballero y presencia una cena, durante la cual los caballeros cuentan dos historias sobre «Enrico tercio de Francia» que se remiten al *Convivium fabulosum*. Del mismo coloquio proviene la historia sobre una burla del abad Antonio, contada por un mozo en una iglesia milanesa. Erasmo y su *Convivium fabulosum* son, asimismo, la fuente de dos *astutiae* de Cíngar: el hurto de unos borcegués y el robo del monedero de un clérigo.

En esta biografía la intertextualidad con la obra de Erasmo acaba subrayando las íntimas relaciones intratextuales existentes entre el relato intercalado y la acción principal de la biografía. Tras haber escuchado la historia del abad Antonio, Cíngar dice: «Diziendo esto aquel mancebo, holguéme de oírlo y diome el ánimo que avía de aver alguna cosa grande aquel día»¹¹. Así, la historia escuchada se convierte en presagio y asume una función de modelo para el comportamiento de Cíngar en el porvenir¹². Mientras que el autor del *Baldo* imita el coloquio de Erasmo, el personaje ficticio Cíngar imita la burla del personaje de Erasmo hurtando dinero a un clérigo. Esta burla traduce, a su vez, otro episodio del mismo coloquio del holandés.

¹⁰ Los *Colloquia* de Erasmo, publicados por vez primera en 1508 en Basilea por Johannes Froben, fueron leídos con mucho interés en España y entre 1526 y 1532 se hicieron algunas traducciones castellanas (Cf. la bibliografía de Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México & Buenos Aires: F.C.E., 1979, números 473-483). Entonces se conocían versiones castellanas de doce *Colloquia* (Cf. Norbert Plunien, «Zwei *Colloquia* des Erasmus in einem spanischen Ritterroman», *Romanistisches Jahrbuch*, 35 [1984], págs. 240-257, en particular, págs. 240/41.) Pero ya en 1535 fueron prohibidas estas traducciones por el Santo Oficio; después de la muerte de Erasmo se prohibieron, en septiembre de 1537, tanto la versión castellana como aquella latina (Cf. M. Bataillon, *Erasmo y España*, págs. 487-504). Los *Colloquia* que son los modelos del *Baldo* —*Naufragium*, *Alcuimista*, *Diversoria*, *Convivium fabulosum*— no estaban traducidos entonces al castellano.

¹¹ *Baldo*, fol. 33va.

¹² Para las relaciones entre las autobiografías y los relatos intercalados en éstas cf. A. Bleuca, «Libros de caballerías», págs. 209 y siguientes.

A nivel del *discours* el autor castellano reorganiza la materia narrativa erasmiana, transformando el diálogo del holandés en un texto monológico. En cuanto al nivel de la *histoire*, el autor castellano sigue el modelo de Erasmo con bastante fidelidad eliminando consecuentemente todo tipo de crítica anticlerical. Teniendo en cuenta que ésta es la misma actitud que asume el traductor frente a su modelo básico, el poema macarrónico de Folengo, mi hipótesis es que este autor anónimo se dirige a un lector-*conaisseur* que podía muy bien descifrar las alusiones implícitas en estos relatos de raigambre erasmiana.

Habiendo hasta el momento analizado tan sólo las dos autobiografías intercaladas, vamos a dedicarnos ahora a las demás interpolaciones en el *Baldo*. En el primer libro —en el segundo y en el tercero el adaptador no recurre a este procedimiento narrativo para organizar su mundo ficcional— se encuentra incorporada una multitud de interpolaciones que introducen en el orden ficcional creado por Folengo historias ajenas a éste, contaminándolo con textos antiguos como la *Naturalis Historia* de Plinio, las *Noctes atticae* de Aulo Gelio y las *Metamorfosis* de Ovidio.

Estructuralmente es posible diferenciar distintos tipos de interpolaciones que conllevan casi siempre un cambio de la instancia narrativa. Existe una sola excepción. En los capítulos XVII y XVIII el autor intercala cuatro cuentos sobre la alquimia introducidos por una fórmula de entrelazamiento:

En fin que no pudieron acertar con la boca de la cueva. Adonde, viendo cómo no la podían hallar, dixeron que devía ser aquéllu algún encantamento. Y estuviéronse allí hasta que les hizo tiempo para embarcarse. Adonde los dexaremos por contar de quién era esta cueva y tocar algunas cosas de la alquimia porque el nuestro Juan Acuario habló mucho d'ella¹³.

Tras haber contado las cuatro historias sin vinculación ni temática ni estructural con la acción principal, el narrador extradiegético termina con otra fórmula de entrelazamiento:

D'estas cosas han acaescido tantas que aquí sería prolixidad contarlas. Salvo esto diré que es una arte engañadora por quien muchos hombres se pierden: todo su tiempo desde la niñez gastan en buscar la piedra filosofal; nunca la hallan, de lo cual pueden tomar los que lo oyeren exemplo, al cual dexaremos por contar lo que más aconteció¹⁴.

Es muy curioso que un autor, que a lo largo de su obra se muestra capaz de incorporar con cierta fineza relatos en su universo ficcional, renuncie en este caso a crear una vinculación con la acción principal.

¹³ *Baldo*, fol. 24vb.

¹⁴ *Baldo*, fol. 26va.

Esta vinculación se consigue en los otros relatos intercalados por medio de un cambio de la instancia narrativa. El narrador extradiegético delega su voz a un personaje intradiégético que se convierte en el caso de las autobiografías intercaladas en narrador homodiegético, en otras ocasiones en narrador heterodiegético. En las interpolaciones narrativas, en las cuales se observa una cierta continuidad, sea en cuanto a los modelos referenciales, sea en cuanto a los procedimientos narrativos, se repite muy a menudo la situación siguiente: los compañeros se encuentran con una cosa rara y alguien —en la mayoría de los casos Baldo— pide una explicación de este fenómeno a Cíngar, que, a su vez, explica tal fenómeno a sus compañeros contando una historia. Este procedimiento permite incorporar en la obra digresiones de carácter científico —el modelo referencial entonces es Plinio— o historias mitológicas inspiradas en Ovidio. La integración de estos relatos en la acción principal de la obra se completa por una recepción ficcionalizada por parte de los compañeros, que permite al autor explicar sus conceptos teóricos. Por un lado, ilustra el concepto horaciano del *prodesse et delectare*, que alega también en el «Prólogo sobre la poesía de Merlino Cocayo poeta Mantuano que demuestra cómo se ha de sacar utilidad de las fábulas»:

De adonde se engendraron tantos géneros de poetas que escribieron unos ficciones, otros parábolas, queriendo hacer una de tres cosas —como dize Horacio— o aprovechar o alegrar o hacer entrambas cosas. Otros escribieron para encubrir su saber dándose sólo a entender a los sabios; otros por reprehender; otros por dar exemplo a los humanos¹⁵.

Cuando describe la reacción de los interlocutores ficticios diciendo en una ocasión: «D'esto rieron todos los cavalleros»¹⁶; en otra: «Yo lo diré, —dixo Cíngar— porque veamos si podrá esta fábula dar<a> algún descanso a vuestros apasionados cuerpos»¹⁷, o también: «Oído esto por los cavalleros, tuvieron algo en que passar tiempo con otras muchas cosas que Cíngar les dezía»¹⁸, el autor hace hincapié en que la literatura puede divertir y provocar risa, puede ser un pasatiempo y puede incluso aliviar las fatigas, y remite, de esta manera, al *delectare* horaciano.

En cuanto al *prodesse* son significativas las palabras introductorias de Cíngar cuando empieza a contar su vida: «Señor, —dixo Cíngar— por cumplir vuestro mandado como de señor y complazeros como a verdadero amigo, os las contaré desde mi niñez, no para que las aprovéis, sino para que las [e]vitéis»¹⁹. El «pícaro

¹⁵ Baldo, fol. IIr.

¹⁶ Baldo, fol. 32rb.

¹⁷ Baldo, fol. 68rb.

¹⁸ Baldo, fols. 68vb-69ra.

¹⁹ Baldo, fol. 27rb.

arrepentido» formula aquí explícitamente la intención de su historia, que es poner sobre aviso a sus interlocutores, poniendo de manifiesto el carácter ejemplar de la digresión. Por otro lado, el aspecto de la utilidad de la literatura ficcional es subrayado por la función educativa que pueden asumir los relatos intercalados cuando informan a los caballeros y a los lectores sobre las ideas científicas de Plinio, por ejemplo.

Pero el autor anónimo no ilustra tan sólo conceptos horacianos sino también ideas aristotélicas. El filósofo de Estagira, citado muy a menudo en las «Moralidades», y sus reflexiones acerca de la *admiratio* o «maravilla» constituyen probablemente el transfondo teórico de las narraciones intercaladas en el *Baldo*. En la morada de Merlín los compañeros contemplan unas representaciones mitológicas y «se maravillan»:

En tanto, Baldo y sus compañeros estaban mirando aquella primera cuadra, donde estaban maravillados de su obra, la cual tenía unas puertas de muy fino alambre, adonde estava estampada la fábula de Pasife en una puerta y todo cómo pasó, y en otra cómo Dédalo y su hijo ivan bolando. Luego fue preguntado a Cíngar qué era esto y él comiënçales a a dezir la fábula d' esta manera²⁰.

Así como lo dice el Estagirita en su *Metafísica*, es en el *Baldo* la maravilla (*thaumázēin*) la que provoca el afán de saber y de aprender en los compañeros²¹. Dice Aristóteles:

En realidad, fue la admiración lo que movió, como lo es hoy, a los primeros pensadores en sus indagaciones filosóficas. Al principio, les llamaron la atención las dificultades más aparentes, después, avanzando despacio, buscaron la solución de los problemas más importantes, tales como los fenómenos de la luna, del sol y de las estrellas; en suma, la génesis del Universo. Darse cuenta de una dificultad y admirarse, es reconocer la propia ignorancia (y esto explica el porqué amar los mitos es, en cierta manera, una forma de ser filósofo, pues el mito está formado de lo maravilloso)²².

²⁰ *Baldo*, fol. 47vb.

²¹ «An verschiedenen Stellen des Aristotelischen Werkes wird das als die Folge einer *ignorantia* beschrieben, die das Bedürfnis erzeugt, dieses Defizit zu beheben. Bekanntlich ist der Wissensdrang für Aristoteles ein natürlicher Hang des Menschen. Wirkt die *admiratio* deshalb als Triebfeder der Wissensvermehrung, so nimmt sie eine gewichtige Stelle in der Aristotelischen Anthropologie ein. Sie ist die Kehrseite der *ignorantia*, denn sie macht aus der Einsicht in die mangelnde Kenntnis den Willen, diesen Mangel zu beheben. In der *Rhetorik* erfahren wir zudem, daß solche *admiratio* mit der Empfindung der Lust einhergeht, weil sie das Lernen bewirkt, das für den Menschen einen natürlichen und deshalb lustvollen Zustand bedeutet». Cf. Andreas Kablitz, «Dichtung und Wahrheit - Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento», en *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums*. Berlin 30.3.-2.4.1987, ed. Klaus W. Hempfer, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989, págs. 77-122.

²² Aristóteles, «Naturaleza de la filosofía», en *Metafísica*, trad. de R. Blánquez Angier & J. F. Torres Samsó, Madrid: Sarpe, 1985, I, 2, pág. 31. Cf. también Aristóteles, *Rhetorik*, ed. Paul Gohlke, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1959, I, 2, pág. 83: «Denn im Sich-wundern steckt die Begierde, es kennen zu lernen, womit der Gegenstand begehrenswert wird, im Lernen die Herstellung des natürlichen Wesens».

No son tan sólo estos fenómenos naturales desconocidos mencionados por Aristóteles, sino también las historias intercaladas las que provocan en el *Baldo* la admiración de los oyentes ficticios. Cito algunos ejemplos:

Todos se espantaron maravillándose cuánto poder avía tenido la arte mágica²³. Así acabó Cíngar su vida de que todos estuvieron maravillados teniendo a Cíngar por astuto²⁴.

Aviendo acabado de dezir esto Marcelino, todos se maravillaron de aquellas cosas²⁵.

Así, los narradores ficticios de los relatos intercalados en el *Baldo* cumplen con lo que reclama Giovanni Pontano a finales del siglo XV en el diálogo intitulado *Actius* cuando dice que «poetae sive officium sive finem esse dicere apposite ad admirationem; nihil autem nisi excellens admodum parit admirationem»²⁶.

Como ha demostrado Andreas Kablitz²⁷, la categoría aristotélica de la *admiratio* se transforma junto con el principio de la verosimilitud en el siglo XVI en un instrumento de legitimación de la ficción. En este contexto, es significativa la reacción de los narratarios en el *Baldo* después de haber escuchado la fábula de la Medusa contada por Cíngar: «D'estas palabras que dixo Cíngar se quedaron todos maravillados, no porque creían que aquello fuesse verdad, sino porque veían tam bien compuesto la fábula»²⁸. El autor, consciente de la discusión contemporánea sobre la verdad y mentira poéticas, asume una posición muy interesante. No niega la falsedad de la literatura ficcional, pero intenta legitimarla por medio de la categoría de la *admiratio*, lo que se consigue por medio de un texto bien compuesto. Si el autor del *Baldo* hubiera sido capaz de escribir mejor, quizás su obra y sus conceptos teóricos habrían tenido más repercusión entre sus contemporáneos.

²³ *Baldo*, fol. 10rb.

²⁴ *Baldo*, fol. 35vb.

²⁵ *Baldo*, fol. 79va.

²⁶ «Ioannis Iovani Pontani dialogus qui Actius inscribitur», en *Dialoge*, München: Wilhelm Fink, 1984, pág. 332.

²⁷ A. Kablitz, «Dichtung und Wahrheit», en part. págs. 114-122.

²⁸ *Baldo*, fol. 45ra.

BIBLIOGRAFÍA

- Apuleyo, Lucio, «El asno de oro», en *Orígenes de la novela*, Madrid: Casa Editorial Bailly Baillière, 1915, IV, págs. 1-103.
- Aristóteles, *Metafísica*, trad. de R. Blánquez Angier & J. F. Torres Samsó, Madrid: Sarpe, 1985.
- , *Rhetorik*, ed. Paul Gohlke, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1959.
- Bataillon, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México & Buenos Aires: F.C.E., 1979.
- Blecuá, Alberto, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: La adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 34 (1971/1972), págs. 147-239.
- Gernert, Folke, *Baldo. Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Gómez-Montero, Javier, «*Phantasos in litteris*. La magia ante el estatuto ficcional de 'lo maravilloso' y 'lo fantástico' de la ficción», en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, ed. Jaume Pont, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1999, págs. 55-92.
- , «Metamorphosen der Novelle-Zur 'Erzählung in der Erzählung' im *Orlando innamorato*, *Mambriano* und *Orlando furioso*», en *Romanistisches Jahrbuch* 47 (1996), págs. 98-119.
- , «Transformaciones de la 'novella' en el 'romanzo cavalleresco' (*Orlando innamorato*-*Mambriano*-*Orlando furioso*)», en *Cuadernos de Filología Italiana* 4 (1997), págs. 67-89.
- , «Cervantes, Ariost und die Formen des Romans. Die eingeschobenen Erzählungen und die Strategien der Fiktionskonstituierung im *Quijote*», en *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*, eds. Dietrich Briesemeister & Axel Schönberger, Berlín: Domus Editoria Europaea, 1998, págs. 353-387.
- Kablitz, Andreas, «Dichtung und Wahrheit - Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento», en *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums. Berlin 30.3.-2.4.1987*, ed. Klaus W. Hempfer, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989, págs. 77-122.
- König, Bernhard, «Der Schelm als Meisterdieb. Ein *famoso hurto* bei Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache* II, II, 5-6) und in der Cingar-Biographie des spanischen *Baldus*-Romans (1542)», en *Romanische Forschungen* 92 (1980), págs. 88-109.
- , «La *Eneida*, la *poesia cavalleresca* y los libros de Caballerías. Heroísmo y amor desde el *Roman d'Eneas* hasta el *Baldo*», en *Akten des Internationalen Kolloquiums Ritterliteratur in Italien und Spanien (1460-1550)*, Köln 3.-5.-4-1997, eds. Bernhard König & Javier Gómez-Montero, [en prensa].
- , «Margutte-Cingar-Lázaro-Guzmán. Zur Genealogie des *pícaro* und der *novela picaresca*», en *Romanistisches Jahrbuch* 32 (1981), págs. 287-305.

- , *Transformation und Deformation: Vergils Aeneis als Vorbild spanischer und italienischer Ritterdichtung* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge, G364), Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.
- Lázaro Carreter, Fernando, «¿Nueva luz sobre la génesis del *Lazarillo*? Un hallazgo de Alberto Blecua», en *Ínsula* 312 (noviembre 1972), págs. 3 y 12-13.
- Plunien, Norbert, *Baldo und Aeneas. Untersuchungen zu den antiken und modernen Quellen der Bücher III und IV des spanischen Renaldos-Zyklus*, Tesis doctoral inédita, ca.1984-1985.
- , «Zwei *Colloquia* des Erasmus in einem spanischen Ritterroman. Zu den Quellen und zur Struktur der Cingar-Vita des *Baldo*», en *Romanistisches Jahrbuch* 35 (1984), págs. 240-257.
- Pontano, Giovanni, *Dialoge*, München: Wilhelm Fink, 1984.
- Salvador Lipperheide, Gerardo, «La adaptación castellana del *Baldus* y la prosa de ficción del Siglo de Oro», en *Akten des Internationalen Kolloquiums Ritterliteratur in Italien und Spanien (1460-1550)*, Köln 3.-5.-4-1997, eds. Bernhard König & Javier Gómez-Montero, [en prensa].

