

ALGUNOS MOTIVOS HUMORÍSTICOS EN EL ROMANTICISMO HISPANOAMERICANO

1. Un movimiento, y un período, tan dominado por el pesimismo, la tristeza, las preocupaciones existenciales, el gusto por las ruinas, las evanescencias, parece difícil que pueda presentar momentos de humor, tales que permitan afirmar la existencia de una «sonrisa romántica» en Hispanoamérica. Esto si nos olvidamos del sutil humorismo ínsito en muchas de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, para dar un ejemplo convincente, y si sólo pensamos en los numerosos cuentos de muerte y terror, de apariciones escalofriantes, o en el clima enfermizo y doliente de *María* y de toda la larga serie de novelas más o menos lloronas que nos ha ido regalando el movimiento romántico en la América hispana, incluyendo el tema indigenista.

Sin embargo, como era natural, así como en la vida romántica no todo era llanto y suspiros, en la literatura hispanoamericana el humor tuvo sus innegables y valiosos reflejos. Me limitaré aquí a algunos ejemplos, por otra parte bien conocidos por los especialistas, aunque en parte olvidados por el público lector más reciente.

Empezaré, cronológicamente, con el *Fausto* de Estanislao Del Campo (1834-1880), visión paródica del *Faust* de Gounod, drama lírico en cinco actos, que se representó, traducido al italiano por Aquiles de Laugières, el 24 de agosto de 1866, en el Teatro Colón de Buenos Aires.

El *Faust* de Goethe era ya conocido en América, donde había tenido influencia en obras de discutible relieve. Recordaré el poema *La Sataniada* (1878) del puertorriqueño Alejandro de Tapia (1826-1882), treinta «mortales cantos», según el juicio tremendista de don Marcelino Menéndez y Pelayo¹. Escribe el terrible santanderino que éste fue «uno de los abortos más singulares de la manía épico-simbólica, que tantos desastres produjo después de la aparición del *Fausto*»², uno de los muchos libros «que nacieron muertos, sin que haya poder humano que baste a resucitarlos»³.

A pesar de lo cual el crítico quedaba impresionado por la idea grandiosa de un poema teológico, cósmico y humanitario, destinado a contener «la última razón de todas las cosas de este mundo y del otro», y por el hecho de que su autor había vivido «con la inocente ilusión de haberlo realizado», lo cual «es sin duda un caso notable — escribía — , ya de genio, ya de paciencia, ya de temeridad, ya de locura»⁴.

¹ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Santander, C.S.I.C, 1984, ¹, p. 342.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 399.

Sería esta pretensión del poeta de Puerto Rico un motivo ya de risa, si no se nos ocurriera inmediatamente el recuerdo de cuántas veces el hombre tiene la locura de creer que cumple cosas insuperables y definitivas. Por otra parte, no falta quien ha apreciado el indigesto poema, como Cesáreo Rosa Nieves, acaso por amor de patria: él lo define «de ático tezón literario y de profundidades filosóficas», teniendo como tesis central al hombre «y su tristeza frente al dolor y la esperanza»⁵.

2. El *Fausto* de Estanislao Del Campo es otra cosa, naturalmente. A parte la diversidad de cultura de los dos autores: Tapia prácticamente un autodidacto, Del Campo egresado de la Academia Porteña.

La insistida ocasionalidad de la empresa poética de este último es bien conocida; el *Fausto* fue fruto, se afirma, de una apuesta con el poeta Ricardo Gutiérrez, amigo íntimo de Del Campo, quien lo retó a escribir sus impresiones en torno al espectáculo del Colón, en estilo «criollo»: el 29 de agosto, o sea cinco días después del estreno de la obra de Gounod, Estanislao del Campo presentaba a sus amigos el pequeño poema, que el 30 del mismo mes aparecía en «El Correo del Domingo» y el 3 y 4 de octubre en «La Tribuna», con algunas modificaciones, y finalmente en edición definitiva el 8 de noviembre de 1866, «en un folleto, para ser vendida en favor de los hospitales militares, ya que el país se encontraba entonces en guerra con el Paraguay»⁶.

El *Fausto* parecería, pues, obra improvisada: en realidad no sin razón se supone que su gestación fuera anterior a la representación del *Faust* de Gounod, tanto más que la idea de hacerle narrar a un gaucho lo que había visto en la ciudad remontaba a Bartolomé Hidalgo, en su *Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las Fiestas de Mayas de Buenos Aires, en el año 1822*. Por otra parte, el mismo Del Campo había presentado, en 1857, en la *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Señora La Gruya, a un gaucho contando sus impresiones después de una representación*, siempre en el Teatro Colón, prefigurando así, según opina Battistessa, al mismo *Fausto*⁷.

⁴ *Ibidem*.

⁵ C. ROSA-NIEVES, *Historia panorámica de la literatura puertorriqueña (1589-1959)*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Campos, 1963, I, p. 265.

⁶ R.A. LUISETTO, *Notas sobre la composición de «Fausto» de Estanislao Del Campo*, en W.AA., *Estudios literarios*, La Plata, Universidad de La Plata, 1968, II, p. 163.

⁷ A.J. BATTISTESSA, *Génesis periodística del «Fausto»*, «Anales del Instituto Popular de Conferencias», XXVII (Buenos Aires), 1941.

Más que estos problemas, nos interesa aquí la obra de Del Campo, en relación con el tema que nos hemos propuesto. No cabe duda de que el poema de Estanislao Del Campo es una parodia, tiene intenciones evidentes de diversión, o sea de risa. La figura del campesino, del baturro, es de larga tradición en todas las literaturas; pero el tipo puede ser tonto, de veras o aparentemente, en realidad sabio. Aquí es un rústico que tiene sal en sus mulleras, es decir nada tonto.

Como es característica de la literatura argentina se trata de un mundo en constante movimiento. El viaje del pago a la capital, luego el regreso; y durante el regreso hacia la pampa, en un momento de descanso, casi como para matar el tiempo, la narración de Anastasio el Pollo, el protagonista, a su buen amigo Laguna, encontrado inesperadamente, como quien dice, a la vuelta del camino. Pretexto es la belleza de los aperos del caballo que monta Laguna; interrogado por su amigo, el gaucho declara que se los ganó a un jugador «que vino a echarla de güeno», el cual, por la fortuna de su adversario en el juego, llegó a pensar que hubiese «brujería», un pacto con el demonio. Es a este punto cuando Anastasio el Pollo interviene turbado, y le dice a su amigo con acento dramático:

— ¡Callesé,
amigo! ¿no sabe usted
que la otra noche lo he visto
al demonio?

La reacción del compadre da motivo, de entrada, a la risa: «— Jesucristo!...», y el asustado se santigua.

Como se ve, lo que despierta humor es el miedo de Laguna frente a la mención del diablo. La narración se aplaza, a consecuencia de los repetidos tragos de ginebra, rituales entre amigos entrañables que improvisamente se encuentran. La risa brota del contraste, mantenido con sumo equilibrio, entre la «seriedad» de la obra representada en el Colón, que el lector conoce, y la visión ingenua del gaucho, casual espectador, pura caricatura.

La incultura de ambos personajes, atentos sin embargo a la realidad de su país, origina momentos humorísticos, a pesar del significado profundo de ciertos pasajes como crítica política y social. Fausto, afirma El Pollo, era un «dotor». Le corrige inmediatamente Laguna: doctor no puede ser: debe tratarse de un «coronel / de la otra banda,...», o sea uruguayo, un «criollazo» a cuyas órdenes sirvió. Le corrige Anastasio informándole que ese tipo ha muerto.

La frecuencia de las interrupciones de don Laguna, mientras prolonga la suspense, permite penetrar la mentalidad campesina. La narración se transforma en una nueva y original representación dramática, cargada de todos los tabúes y los miedos al maligno, que prosperaban en el ámbito rural. Al mismo tiempo, vistos con otra óptica, los sucesos del drama despiertan, por la ingenuidad con que son interpretados, una inevitable risa, o mejor sonrisa, porque la medida es constante.

No les interesa a los dos hombres, por supuesto, el drama filosófico de Fausto, sino su aventura amorosa; la mujer es aquí una «rubia» extraordinaria, moza apetecible. La figura del atormentado joven es reducida a nivel corriente, rústico, y sus gestos son propios de un campesino, como cuando, enfadado, el joven tira al suelo con rabia su sombrero, como lo hacen en el campo: el gesto provoca risa en el lector, y sólo faltan las palabrotas que normalmente acompañan al gesto, a cuya falta mentalmente el lector suple.

El mismo terror al demonio se transforma en motivo de risa; cuando El Pollo menciona al diablo que se le aparece a Fausto, Laguna se asusta y con la típica mentalidad gaucha le pregunta a El Pollo cómo no le pegó un tiro:

¡Nunca lo hubiera llamo! ¡Viera
sustazo, por Cristo! ¡Ahí mesmo,
jediendo a misto, se apareció el
condena! Hace bien: persinesé
que lo mesmito hice yo.
— ¿Y cómo no disparó?
— Yo mesmo no sé por qué.

Descrito a nivel popular, el diablo es también un ser curioso, una suerte de Capitán Fracassa que, más que terror, despierta risa:

...Uñas de gato, flacón, un sable
largote, un gorro con pluma,
capote, y una barba de chivato.
Medias hasta la verija, con cada
ojo como charco y cada ceja era
un arco para correr la sortija.

La muchacha apetecida por Fausto es también objeto involuntario de humor, debido al entusiasmo con que El Pollo describe a su amigo su excepcional belleza:

¡Ah, Don Laguna! ¡si viera qué
rubia!... Creameló: creí que
estaba viendo yo alguna virgen
de cera. Vestido azul, medio
alza, se apareció la muchacha:
pelo de oro, como hilacha de
choclo recién cortao.

Las comparaciones rematan el clima rural. La belleza femenina responde a cánones romántico-populares, a la imaginería religiosa corriente con relación a la Virgen, afirmando un concepto de pureza, de intocabilidad. Pero el entusiasmo por la «rubia» no deja de hacer sonreír divertido al lector.

El mismo efecto tiene el arranque de Fausto al ver a la doncella estupenda: «Ya enderezó como un loco»; pero el diablo lo detiene y es cuando el joven vende su alma al tentador. El momento es serio, pero lo vuelven humorístico las consideraciones de Laguna: «— ¡Dotor y hacer ese trato!». Se lo explica El Pollo:

— ¿Qué quiere hacerle, cuñao,
si se topó ese abogao
con la horma de su zapato?

La segunda parte del poema concluye con el rejuvenecimiento del joven, que se transforma en un «donoso mocetón», y la desaparición de la espléndida visión femenina.

En la tercera parte del *Fausto* también hay momentos de humor. Cuando Valentín, el hermano de la bella Margarita, apetece por el doctor, tiene que ausentarse, y le confía a Silverio — a quien trataba de hacerlo su «cuñao» — la joven, las reflexiones de los dos gauchos son nuevamente motivo de risa. Para ambos el muchacho es algo «ido» o «sonso», si Valentín le confía su bellísima hermana, cosa que normalmente suele ser un desatino:

Don Valentín le pedía que a
la rubia le sirviera en su
ausencia...
— ¡Pues, sonsera!
¡El otro que más pedía!

El sutil motivo erótico introducido con este pasaje aviva la narración y la mujer angélica reconquista, ella también, una humanidad concreta. El texto resume con particular dinamismo las empresas de Fausto asistido por el demonio. La pobre Margarita es cada vez más víctima de las tretas diabólicas. Los dos compadres, el narrador y su atento oidor, se toman tragos de ginebra cada vez más frecuentes. Nos acercamos así a la cuarta parte del poema, donde el tono cambia sensiblemente, aproximándose más al drama original de Gounod. El contraste entre las nota de humor y la seriedad de la cuarta parte es hábilmente creado. Extraordinaria es la descripción del jardín de la casa de Margarita: confluyen en el modelo romántico elementos renacentistas, referencias a los poemas caballerescos italianos, a pesar de la extrema actualización temporal a través de la mención de lugares y personajes contemporáneos: la quinta y el parque de don Lezama, por ejemplo, en Buenos Aires.

El concepto romántico del amor desventurado porque sin correspondencia, encuentra en el poema tratación de gran resultado artístico. Anastasio se deja llevar por la compasión y hasta casi llora por el pobre doctor, puesto «que no hay desgracia ninguna / como un desdichao amor». Lo contrasta el crudo realismo de don Laguna:

— Puede ser; pero amigaso,
yo en las cuartas no me enriedo
y, en un lance en que no puedo,
hago de mi alma un cedaso.
Por hembras yo no me pierdo: la
que me empaca su amor pasa por el
cernidor y... si te vi, no me acuerdo.
Lo demás es calentarse el
mate, al divino ñudo...

Vuelto a la realidad, El Pollo denuncia en su amigo la falta de un verdadero sentimiento y entra a cantar el tema del amor infeliz y eterno, al cual es preferible la muerte:

Pero usted habla, don Laguna, como un
hombre que ha vivido sin haber nunca
querido con alma y vida a ninguna.
Cuando un verdadero amor se estrella
en un alma ingrata, más vale el fierro
que mata que el fuego devorador.
Siempre ese amor lo persigue a
dondequiera que va: es una fatalidá
que a todas partes lo sigue.

Una nueva nota de humor la da al poema el entusiasmo «in crescendo» de Anastasio por el tema, en contraste con el escepticismo de don Laguna, escasamente dispuesto hacia la mujer y el amor. Este lo está viendo y escuchando, sorprendido por el transporte lírico de su compadre, y de repente interviene para volverlo a la realidad, provocando disculpas de parte del poético cantor:

— Güeno, amigo: así será,
pero me ha sentao el cuento...

— ¡Qué quiere! Es un sentimiento...
 Tiene razón: allá va.

La narración se reanuda entonces y nos proporciona nuevos motivos de humor, como la aparición de don Silverio, que le lleva a Margarita un ramo de flores. El ridículo personaje está destinado a una irremediable derrota. Su presentación no puede dejar de mover a risa:

Pues, señor, con gran misterio,
 traíndo en la mano una cinta, se
 apareció entre la quinta el sonso
 de don Silverio.

El tipo es la imagen perfecta del cretino. Del Campo insiste sobre esta figura negativa, con efectos humorísticos inmediatos. Fausto y el demonio lo están vigilando, escondidos; don Silverio, además, trae sí una «cinta», pero para formar el ramo de flores las arranca del mismo jardín de la mujer a quien se dispone a ofrecérselas, lo cual disgusta profundamente a Laguna, que hasta se enfurece, también por el poco valor del tipo:

Rastriándolo se vinieron el
 Demonio y el doctor, y tras del
 árbol mayor a aguaitarlo se
 escondieron. Con las flores de la
 güerta y la cinta un ramo armó
 don Silverio, y lo dejó sobre el
 umbral de la puerta.
 — ¡Que no cairle una centella!
 — ¿A quién? ¿Al sonso?
 — ¡Pues digo!...
 ¡Venir a osequiarla, amigo, con
 las mismas flores de ella!
 — Ni bien acomodó el gaucho,
 yarumbió..
 — ¡Miren qué hazaña! Eso
 es ser más que lagaña, y
 hasta da rabia, caracho.

La cumbre del humor se logra en el poema en la escena entre el diablo y la vieja encargada de custodiar a Margarita. El demonio, mañoso, la enamora y mientras tanto el doctor puede acercarse a la muchacha, ya tentada con el baulito de joyas. Humorística es la aparición de los dos tipos y lo son las expresiones del diablo y su miedo a los perros:

«¿Díonde este lujo sacás?» la
 vieja, fula, decía, cuando gritó
 «¡Avemaria!» en la puerta,
 Satanás.
 — ¡Sin pecao! ¡Dentre, señor!
 — ¿No hay perros? — ¡Ya los ataron!
 Y ya también se colaron
 el Demonio y el dotor.
 El Diablo allí comenzó
 a enamorar a la vieja,
 y el dotorcito a la oreja
 de la rubia se pegó.

Inmediato el comentario de Laguna, y humorístico el detalle que El Pollo presenta, incidiendo en la vida rural:

— ¡Vea al Diablo haciendo gancho!
 — El caso jué que logró
 reducirla, y la llevó
 a que le amostrase un chancho.

En este pasaje el demonio asume las funciones típicas del «gracioso» del teatro clásico español, el cual para favorecer los amores de su dueño acababa por enamorar a la encargada de vigilar a la muchacha, por fea que fuera. Aunque, en el caso en cuestión, por más que el doctor logre amansar a la rubia, ésta no se le concede, sino que se refugia dentro de la casa y se pasa la noche contemplando desde la ventana como se acerca el alba.

El poeta deja ahora paso a su lirismo, describe el final de la noche, la vuelta del mundo natural a la vida con la llegada del día, con finura excepcional, dando al romanticismo hispanoamericano una de sus realizaciones más valiosas, poesía ge-nuina, en la que se respira el perfume de la naturaleza, se crea un clima íntimo que el mismo Borges, años más tarde, interpretará inspirado:

De los campos el aliento como
 sahumero venía, y alegre ya se
 ponía el ganao en movimiento.
 En los verdes arbolitos, gotas de
 cristal brillaban, y al suelo se
 descolgaban cantando los
 pajaritos.
 Y era, amigazo, un contento
 ver los junquillos doblarse,
 y los claveles cimbrarse

al soplo del manso viento.
Y al tiempo de reventar el
botón de alguna rosa, venir
una mariposa y comenzarlo
a chupar.

Siguiendo el desarrollo del drama original, la quinta parte del *Fausto* abandona ahora la nota del humor. Todo se llena de notas preocupadas, lóbregas. Margarita, pecadora, es ya un «clavel marchitado, / una rosa deshojada», siempre perseguida por el diablo y el doctor. Avanzando la noche el tañido de una campana difunde tristeza:

El toque de la oración triste
los aires rompía y entre
sombras se movía el crespo
sauce llorón.

Tampoco faltan la luna, que se refleja en el agua, las aves que se recogen a sus nidos, la lechuza que de tanto en tanto emite su grito inquietante. Todo está preparando el final. La sexta y última parte se concentra casi exclusivamente sobre el triste destino de Margarita; es cuando Estanislao Del Campo vuelve a su preferido «motivo de la flor», simbología transparente: la mujer es como la flor, crece en la belleza sin pensar en su destino de muerte.

Una controlada ternura afina las imágenes, pero se impone el drama: Margarita acaba en la cárcel por infanticidio y enloquece, una locura tranquila, hasta la muerte, cuando su alma asciende al cielo, mientras su tentador se arrepiente y el diablo se hunde en el infierno ante la espada de San Miguel. Narrador y oyente experimentan gran emoción; su instintiva participación al drama convence y es tanta que don Laguna le pide prestado un pañuelo a su amigo para secarse el sudor, mientras que éste confiesa: «He andao cuatro o cinco días/ ataca de la cabeza». Motivo de humor nuevamente, pero que no actúa ahora sobre el lector.

Extraordinaria la originalidad creativa en el *Fausto* de Estanislao Del Campo. El motivo humorístico, cultivado con éxito, se encuentra al servicio de una acentuación del drama y vale a introducirnos en una dimensión recatada del hombre de la pampa, que se revela a través de un diálogo «rústico y humano», como lo ha definido Tiscornia⁸.

E.F. TISCORNIA, «Introducción» a *Poetas Gauchescos*, Buenos Aires, Losada, 1940, p. 35.

3. Otro ejemplo de la «sonrisa» romántica podemos encontrar en la traducción que el venezolano Andrés Bello (1781-1865) realiza del poema *Orlando Innamorato* de Boyardo, en la versión de Francesco Berni, que éste había llevado a cabo con intenciones no de parodia, ni de burla, sino para mejorar el lenguaje del texto, que le parecía bastante rudo y feo en el original.

No trataré ahora del problema de la traducción, pues ya lo traté en varias ocasiones, con relación a la empresa realizada por Bello, quien traduce los primeros quince cantos del poema italiano⁹. Esta traducción apareció por primera vez en 1862, sin que el autor hubiese conocido antes la traducción de Francisco Garrido de Villena, realizada en 1555, según aseguran¹⁰.

En varias ocasiones he puesto de relieve la libertad y autonomía con que el venezolano actúa en su traducción, las novedades relevantes que introduce, las realizaciones exitosas.

Queda por resolver siempre el problema del por qué Bello escogió la versión de Berni para su empresa y no el *Orlando Innamorato* original de Boyardo. Supongo que lo hizo porque en la versión berniana encontraba elementos que más correspondían a su humor, pues el venezolano, padre de la patria, hombre cuya imagen se ha construido, como todas las de los proceres, a base de invenciones retóricas y mentiras, era no digamos menos serio y comprometido de lo que nos han dado a creer con la realidad de la América que llegaba a su independencia, sino menos insoportablemente pesado y más humano, bien dispuesto hacia su prójimo, con una nota de humor del todo decente. La seriedad de un individuo no implica necesariamente una cara de pocos amigos.

Por lo que podemos deducir de su traducción del *Orlando Innamorato*, Bello era un hombre de carácter festivo, que observaba las cosas con inteligencia y humor, un hombre responsable, con una dimensión abierta y positiva, que nos lo hace más simpático que no el «cliché» con el que ha pasado a la historia. Tampoco desdeñaba cierto erotismo, si atendemos a ciertos pasajes de su traducción, ni desdeñaba celebrar al gentil sexo, con mucha sorna, se entiende. Recordemos en el canto XIII la morosa descripción de la sugestiva variedad de mujeres prisioneras con Flordelís del rey de Hircanía:

⁹ Cfr. en particular: G. BELLINI, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982 (2ª ed.), IDEM, *La traduzione come divertimento: Bello e l'«Orlando Innamorato» del Berni*, en AA.W., *Del tradurre: I*, Roma, Bulzoni, 1993.

¹⁰ Cfr. D. BARROS ARANA, «Nota Introduttiva», en «El Correo del Domingo», Santiago de Chile, 27 de abril de 1862, ahora en *Obras Completas de Andrés Bello*, I, *Poesías*, Caracas, Ministerio de Educación, 1952, p. 361, nota.

Tiene de rubias una gran partida,
y de morenas multitud mediana;
cual zahareña, y cuál es relamida,
cuál grande, y cuál, rechoncha, y cuál enana;
todas de fresca edad y todas bellas;
y nuestra Flordelisa es una dellas.

Y aún más, en el canto III ese insistido dirigirse al lector para preguntarle qué hubiera hecho él si en lugar de Orlando hubiese tenido la suerte de encontrarse con Angélica dormida, «jugando el viento en el brial de seda». Añadamos que en esta ocasión, en el texto, «Il rozzo e poco pratico amatore» que se tiende en la yerba para contemplar mejor tanta hermosura y no pasa adelante, Bello lo llama «necio».

Por más que el poeta venezolano proteste su escasa fortuna con las mujeres, es difícil creerle, o, comoquiera, estamos seguros de que no quedó indiferente ante el atractivo femenino.

Ya son éstos elementos que provocan a risa, una risa leve, contenida, que se vuelve más franca cuando Bello denuncia, en el canto IV, el poder bellaco del amor, presentando también, con humor satírico, que hace pensar en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* de Quevedo, el peligro que significa para la bolsa la mujer, con su eterno pedir. Francamente humorística es la reacción de Harpagón cuando le guiña el ojo «una mora agraciada, pizpireta»: no es que al hombre la mujer no le guste, sino que su terror es que «un patacón le peta», y cuando le piden para comprar una mantilla

Se siente vocación de anacoreta: ¡Fuera!,
dice, amoroso garabato, me atengo a no
pecar, que es más barato.

Pero, ¿qué es el amor? Bello nos da a su vez, en el mismo canto, acaso recordando una vez más a Quevedo, una definición burlesca. La definición final es la siguiente:

Eres, en conclusión, un duende, un bicho, un
enigma, una cierta cosicosa que se viene y se
va cuando le peta, y trabuca a los hombres la
chaveta.

Sin embargo, el canto XIII presenta notas de fino humor y sensualidad sobre el tema de la inevitabilidad de los peligros que corre una muchacha bonita como Flordelís, cuando va merodeando sola por el mundo; de ella se ha apoderado nada menos que un gigante, contra el cual Rinaldo ha luchado en vano. El lector es llamado con sorna a considerar el caso y el poeta saca a luz también sus experiencias personales, que dice escasas:

Tal vez alguno habrá, que habiendo oído el caso de la bella Flordelisa, diga que se lo tiene merecido hembra que tales vericuetos pisa, y que si recatada hubiera sido, saliendo sólo con la dueña a misa, y en vez de andar así de ceca en meca cuidara de la aguja y de la rueca,

No en tamaño peligro se mirara, presa de aquel vestiglo semihumano; ni cuerdo fue, si en ello se repara, irse de bosque en bosque mano a mano con el de Montalbán; que, aunque pasara la cosa en el más limpio y el más llano y honesto modo que posible sea, no sé si encontrará quien se lo crea.

Dice Turpín (y a su opinión me allego) que la materia es algo delicada, y que las manos no pondrá en el fuego por Flordelís ni por la más pintada. Yo, por mí, ni lo afirmo, ni lo niego; de mi aldehuela vengo; no sé nada. Bellacuelo, es verdad, Reinaldos era, y joven, y gentil... ¡Mas que lo fuera!

¿No ha de haber sino *quíereme y te quiero*, cuando una dama está sola con solo?
No siempre lo probable es verdadero,
ni todo en este mundo es trampa y dolo.
Pero a lo arriba dicho me refiero.
Siempre en tu escuela, Amor, he sido un bolo,
y llevé (tú lo sabes, ¡ay!), bien raras
veces votivos dones a tus aras.

Es un aspecto poco conocido de Bello el último y merece la pena subrayar el modo zumbón y simpático con que alude a sí mismo.

La nota sensual-festiva es frecuente en la traducción de Bello del *Orlando enamorado*, sin que por eso el poeta acuda a detalles menos que honestos. Las aventuras de caballeros y damas, es claro, le divierten, aunque a veces interviene eliminando escenas escabrosas, como lo hizo también en *La corte de amor*, traducción de *L'anticamera d'amore*, poemita del siglo XVIII, del italiano Giovanni Gherardo Rossi. Su humorismo se funda siempre, o casi siempre, en contenidas alusiones eróticas, nunca malsonantes, provocando en el lector una risa mesurada.

Los ejemplos que he presentado, en el *Fausto* de Del Campo y en la traducción de Bello del *Orlando enamorado*, ofrecen un aspecto escasamente subrayado de la producción romántica, que se enriquece indudablemente con nuevos matices.

GIUSEPPE BELLINI
Universidad de Milán