

LA TEORÍA DE LA ÉPICA EN EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO HISPANOS Y LA ÉPICA INDIANA

Después de un olvido prolongado de más de tres siglos, la épica hispana de los siglos XVI y XVII ha despertado nuevo interés, lo que atestigua el número de estudios aparecidos a partir de los años 90 del siglo pasado¹ y de varias reediciones de poemas épi-

¹ Después de los estudios fundacionales FRANK PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, vers. de J.C. Cayol de Bethencourt, 2ª ed. rev. y aum., Gredos, Madrid, 1968 y GIOVANNI CARAVAGGI, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Università di Pisa, Pisa, 1974, cabe mencionar: D. QUINT, *Epic and Empire. Politics and generic forms from Virgil to Milton*, Princeton University Press, Princeton, 1992; J. LARA GARRIDO, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Analecta Malacitana, Málaga, 1999; E. B. DAVIS, *Myth and identity in the epic of Imperial Spain*, University of Missouri Press, Columbia, 2000 y “La épica novohispana y la ideología imperial”, en *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*. T. 2: *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, ed. R. Chang-Rodríguez, Siglo XXI, México, 2002, pp. 129-152; P. FRANTZ et al. (eds.), *L'Épique: fins et confins*, Presses Universitaires Franc-Comtoises-Les Belles Lettres, Besançon-Paris, 2000; J. NICOLOPULOS, *The poetics of Empire in the Indies. Prophecy and imitation in “La Araucana” and “Os Lusíadas”*, Penn State Serie in Romance Literature, Philadelphia, 2000; L. VILÀ, *Épica e Imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001; V. DOLLE, *Helden gestalten. Die Eroberung Mexikos im spanischsprachigen Epos des Siglo de Oro: Hernán Cortés als epischer Held*, tesis, Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, 2007; J. LABARTHE-POSTEL, *L'épopée*, A. Colin, Paris, 2007 y P. FIRBAS (ed.), *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI-XVIII)*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2008. En este artículo, se retoman y profundizan varios trabajos míos anteriores que tratan temas parciales: “Retórica, poesía e historiografía en Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo y Antonio Lull”, *RLit*, 52 (1990), 345-374, “Las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos y el problema de la épica indiana de los siglos XVI y XVII”, en

cos que habían sobrevivido sólo en los manuales de literatura. En efecto, sólo *La Araucana* había entrado en el canon de la literatura hispana. Mientras que el silencio anterior era la consecuencia de juicios estéticos y del cambio de gusto literario, el nuevo interés se explica por el auge de la historia de las mentalidades, es decir, la tendencia a estudiar las obras como expresión de la mentalidad de su época.

Entre los poemas épicos de los siglos XVI y XVII, son sobre todo los de materia americana los que han atraído la investigación actual. Los viajes de descubrimiento, las conquistas de los imperios azteca e inca dieron a los españoles la conciencia de vivir en una época heroica, lo que se expresa de modo paradigmático en las crónicas americanas. Son numerosísimas las expresiones que encontramos en ellas de la conciencia de que los acontecimientos de su época sobrepasan en grandeza los hechos reales y míticos de la Antigüedad.

La expresión literaria tradicional de los grandes hechos heroicos era el poema épico, con los modelos de Virgilio y, en menor grado, de Homero y de Lucano. La primera teorización de la épica se encuentra en la *Poética* aristotélica que había sido redescubierta a fines del siglo XV y que iba a dominar las teorías poéticas del siglo XVI. Ahora bien, Aristóteles otorgó el lugar supremo en la jerarquía de los géneros poéticos a la tragedia, que subordinó la épica². En la primera poética moderna elaborada en el espíritu aristotélico, es decir, la *Poética* de Giambattista Vida, que apareció en 1527, el autor invirtió la jerarquía y puso la épica en el lugar supremo entre todos los géneros (con excepción de los poemas sobre los dioses), debido a que canta los hechos de los héroes³. A partir de Vida, la mayoría de los

Épica y colonia. Ensayos..., ed. P. Firbas, pp. 151-192, "Las teorías poéticas de Bernardo de Balbuena", en *Homenaje a Alicia Colombi* (en prensa) y "Épica y romance. Problemas de la teoría épica en el Renacimiento y Barroco", en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica*, Universidad de Cuyo, Mendoza, 18-20 de agosto de 2011 (en prensa).

² Después de una larga comparación entre la tragedia y el poema épico, ARISTÓTELES concluye: "Por consiguiente, si la tragedia sobresale por todas estas cosas, y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya" (*Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de V. García Yebra, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1988, p. 239 [1462b]).

³ "Sed nullum e numero carmen praestantius omni, / quam post divos heroum facta recensent", *The "De arte poetica" of Marco Girolamo Vida*, tr. with commentary & with the text of c. 1517, ed. by Ralph G. Williams, Columbia

autores de poéticas consideraron la épica como el género literario más prestigioso. De ahí se explica el afán de los autores renacentistas y barrocos de brillar en este género.

Las dos líneas esbozadas debían encontrarse lógicamente en la materia americana: allí estaba la materia heroica, incluso sublime, que exigía la teoría literaria, y el prestigio teórico del género hacía que la épica apareciera como la expresión literaria más apropiada a la grandeza de los hechos y de los hombres.

Sin embargo, el aparente encuentro lógico de las dos líneas chocaba con algunos problemas de principio, de los cuales sólo mencionaré dos: los dos modelos de la Antigüedad eran poemas épicos “fundacionales” que trataban los comienzos de los pueblos griego y romano. La gesta indiana, por el contrario, pertenecía al presente o a un pasado reciente, es decir, que faltaba la distancia temporal considerada esencial. El segundo problema era el del héroe perfecto: ¿podían presentarse como perfectos las grandes figuras de la conquista? Es cierto que las crónicas pueden considerarse como defensas de la actuación de los españoles. Sin embargo, aun las más defensoras contenían aspectos o episodios menos nobles de los conquistadores, lo que vale incluso para el conquistador que más se prestaba a esta hipérbole, es decir, Cortés. Además, no tenemos que olvidar que era, también, la época de las grandes controversias sobre la justificación de la conquista, empezando con el famoso sermón de fray Ambrosio Montesinos en 1511. La épica indiana, podemos concluir provisionalmente, era un fenómeno problemático desde el principio.

Es opinión común que en el *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata fue donde la materia indiana entra por primera vez en un poema épico. Sin embargo, los poetas italianos se habían adelantado a los españoles. Así, Ariosto incluye en el canto XV de su *Orlando furioso* una profecía proferida en tiempos de Carlomagno sobre “nuevos pilotos” que abrirán un “camino ignoto hasta el día presente”⁴. Según escribe Caravaggi⁵, esta profecía “anun-

University Press, New York, 1976. Sobre el papel de la poética de Vida en las discusiones sobre la épica en el siglo XVI, véase AUGUST BUCK, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, M. Niemeyer, Tübingen, 1952, pp. 146 y 172.

⁴ *Orlando furioso*, ed. bilingüe (texto italiano y trad. de Urrea, 1549), introd. de Cesare Segre y aparato crítico al cuidado de C. Segre y María de las Nieves Muñoz, Cátedra, Madrid, 2002, t. 1, p. 891.

⁵ GIOVANNI CARAVAGGI, “Descubrimientos y conquistas en la épica: aspectos del debate teórico”, en *La teoría de la épica en el siglo XVI (España)*,

ciaba de forma resumida y anticipada las principales líneas de desarrollo de la épica hispánica y lusitana”. La profecía termina con una alabanza de Cortés, que Ariosto había agregado en la última revisión del poema en 1532⁶. Excursos parecidos aparecen en muchos poemas épicos posteriores.

Con la traducción del *Orlando* por Jerónimo de Urrea, publicada en 1549, empezó la fortuna de Ariosto en España⁷. En su traducción, los versos sobre Cortés rezan:

Veo à Hernando Cortes, el qual ha puesto
nuevas ciudades so Español gouierno,
que en reynos del Oriente, no entendemos
nosotros de la India, ni sabemos⁸.

Por su parte, Girolamo Fracastoro incluyó una historia del descubrimiento de América en el tercer canto de su poema épico *Syphilis* que se publicó en 1530 y tuvo gran éxito en Europa con más de cien ediciones, entre las cuales no se encuentra, sin embargo, una española. Dada la popularidad de la literatura italiana entre los eruditos españoles, podemos suponer que la obra no era desconocida en la Península ibérica⁹.

Es cierto que la materia indiana aparece en la épica española sólo varias décadas más tarde. Sin embargo, esta postergación se debe a un retraso general, en tanto que la producción épica renacentista empieza en España más tardíamente¹⁰. Desde el comienzo, los poetas españoles eligen con cierta preferencia materias de la historia reciente, entre las que destacan las de

Francia, Italia y Portugal), eds. María José Vega y Lara Vilà, Universidad Autónoma de Barcelona-Academia del Hispanismo, Barcelona, 2010, pp. 209-210.

⁶ Véase el comentario de EFRAÍN KRISTAL, “La historia imperial de España en el *Orlando Furioso* y *La Araucana*”, en *Dulce et decorum est philologiam colere*, eds. Sybille Grosse y Axel Schoenberger, Domus Editoria Europea, Berlin, 1999, t. 2, pp. 1667-1677, quien analiza las deudas de Ercilla con Ariosto.

⁷ Sobre la traducción de Urrea y las diferentes ediciones, véase MAXIME CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du “Roland furieux”*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Bordeaux, 1966, pp. 74-84.

⁸ Cito según la ed. de 1583, 81r°. En la edición bilingüe de C. Segre y M. de las Nieves Muñiz, el último verso reza “ni nosotros de India los sabemos” (t. 1, p. 895).

⁹ Compulsé la edición de 1536, en la cual el canto III está en los ff. C4r° y ss.

¹⁰ Merece mención un precursor olvidado, Alvar Gómez de Ciudad Real, quien publicó, a partir de 1522, varios poemas épicos en latín con los cuales intentó resucitar la épica cristiana de la baja Antigüedad.

origen indiano a partir del éxito de la *Araucana* (1569). En los prólogos, los poetas intentan integrar sus obras en el marco de la teoría épica, con lo que se inicia un debate que se intensifica hacia fines del siglo XVI y principios del XVII. En este artículo, deseo discutir la cuestión de hasta qué punto la épica indiana ha influido en las reflexiones teóricas sobre la épica renacentista y barroca y, al revés, hasta qué punto la teoría renacentista ha influido en la épica americana, cuestión muy poco estudiada en los trabajos sobre la teoría épica en general¹¹. En oposición a la investigación anterior, deseo demostrar que no podemos hablar de una teoría épica en singular, sino que tenemos que hablar de teorías épicas en plural, teorías que no forman un conjunto coherente y armonioso, sino que se superponen y, hasta cierto punto, se oponen entre ellas. En efecto, podemos distinguir tres líneas que se diferencian por el hecho de relacionar el poema épico canonizado por la poética aristotélica con otro género histórico y poético: la historiografía, el *romanzo* y la novela. Son éstas las tres líneas que deseo desarrollar en lo que sigue.

1. ÉPICA E HISTORIA

La primera línea mencionada se encuentra, sobre todo, en los prólogos a los poemas épicos escritos en un período de 35 años, entre 1560 y 1594, “durante el cual los poetas concibieron la épica como narración fundamentalmente histórica y, a veces, de carácter devoto”¹². Las causas son de índole interna y externa. En cuanto a lo primero, esta concepción es una consecuencia de la materia elegida. Según la tradición antigua, aceptada plenamente por los autores del siglo XVI, los protagonistas de un poema épico debían ser héroes, para retomar la fórmula de Vida, lo que significaba, para la época, héroes guerreros¹³.

¹¹ Véanse L. GARRIDO, *op. cit.*, y, sobre todo, el ya citado volumen editado por M. J. Vega y L. Vilà, *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, el cual incluye el capítulo de GIOVANNI CARAVAGGI sobre “Descubrimientos y conquistas en la épica: aspectos del debate teórico”.

¹² FRANK PIERCE, *op. cit.*, p. 233. M. J. VEGA generaliza esta observación escribiendo: “La teoría épica hispánica se sustenta, en cambio, sobre la superioridad moral y ontológica de lo verdadero sobre lo fingido y se funda en una idea humanística de la historia”, en “Idea de la épica en la España del Quinientos”, *La teoría de la épica en el siglo XVI...*, p. 109; cf. p. 135.

¹³ Así, ERCILLA escribe en el prólogo de su obra que ésta trata “de cosas

En efecto, todos los autores insistían en sus prólogos en el carácter heroico de su materia y de sus protagonistas. Según la misma tradición, los héroes debían pertenecer a la propia nación, tal como lo habían sido los de Homero y Virgilio. Sin embargo, varios poetas innovaron al elegir un héroe que pertenecía a un pasado reciente. Los dos primeros poemas épicos hispanos —la *Carolea* (1560) y el *Carlo famoso*— tenían a Carlos I (o V) como protagonista. Consecuentemente, lo primero que llama la atención en los prólogos de esta época es la manifestación del carácter heroico y nacional de su poema. Era un tópico recurrente que España había tenido héroes tan grandes o incluso superiores a los de la antigüedad, y que sólo faltaban los ingenios literarios para cantar su gloria. Este tópico, que tuvo su primera expresión canónica en las *Trescientas* de Juan de Mena, reaparece en muchos prólogos de la época.

Los autores estaban convencidos de que los hechos heroicos narrados sólo suscitarían la admiración del lector si eran históricamente verdaderos, y aun más si eran nacionales y recientes. De allí las protestas de verdad que se repiten, en fórmulas variadas y parecidas al mismo tiempo, en la mayoría de los prólogos¹⁴. Así, Luis Zapata enfatiza que su obra ofrece “toda verdad, que a ningún historiador en prosa daré la ventaja”¹⁵. A pesar de ello, prefiere la poesía a la prosa “por ser la poesía cosa en que los grandes hechos pueden (como ya destos pretendo) ser más celebrados” (*id.*). Para “cumplir con la poesía”, advierte que mezcló “muchos cuentos fabulosos y muchas fábulas”. Con esto surge la pregunta de cómo conciliar la ficción de la poesía con la pretensión de la verdad histórica. Zapata no resuelve el problema, sino que se limita a señalar los modelos de Homero, Virgilio, Lucano y, entre los modernos, el de Sanazaro (*id.*). Para dejar las cosas más claras y para evitar que el lector confunda la verdad y la ficción, el impresor agrega en su prólogo: “Y por más convencer a los ingenios tan delicados que no perdonaren a nuestro Carlo lo que en los otros alaban, va puesto en cada ficción esta señal

de guerra, a las cuales hay tantos aficionados” (*La Araucana*, eds. Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Castalia, Madrid, 1979, t. 1, p. 121).

¹⁴ Véase la antología de los prólogos en el volumen editado por M. J. VEGA y L. VILÀ, *La teoría de la épica en el siglo XVI...*, pp. 269-312, que facilita el acceso a estas obras difíciles de encontrar. En lo que sigue, cito los prólogos según esta impresión, salvo, desde luego, los que no aparecen en ella.

¹⁵ En “Quince prólogos de poemas épicos españoles (1566-1607)”, incluido en *ibid.*, p. 274.

* en la margen donde comienza y acaba” (p. 276). Del mismo modo, Gabriel Lobo Lasso de la Vega escribe, en el prólogo a su *De Cortés valeroso* (1588), que la poesía servirá para el “ánimo cansado de tantas veras y verdades”, pero que una “historia de tanta autoridad como ésta ninguna mistura dellas consiente sin ir muy declarada por tal” (*ibid.*, p. 299).

Alonso de Ercilla, por su parte, se centra enteramente en la verdad de su obra, de la cual dice, en los versos iniciales dirigidos a Felipe II, que “es relación sin corromper sacada / de la verdad, cortada a su medida” y unos versos más adelante agrega que es “buen testigo” de las cosas narradas¹⁶. Ercilla destaca que ha sido testigo de vista, lo que era, para la época, el mayor grado de seguridad de la verdad¹⁷. Más aún, insiste en que quiere ser cronista y sólo en segundo lugar poeta y remata su argumentación escribiendo que “hay agora en España cantidad de personas que se hallaron en muchas cosas de las que aquí escribo, a ellos remito la defensa de mi obra en esta parte”¹⁸.

La cercanía entre la épica y la crónica es aún más visible en las *Elegías de varones ilustres* de Juan de Castellanos. Es conocido el hecho de que había empezado redactando una crónica y que en cierto momento –debido al impacto del éxito de la *Araucana*– decidió convertir su obra en un poema épico. Tal como Ercilla, Castellanos anota que ha sido “ocular testigo” de muchos acontecimientos que narra y, algo más adelante, añade que los que “escriben sin testigos de vista no llevan el camino tan derecho que no hallen dudosas torceduras”¹⁹. Podemos rematar esta serie de protestas de verdad con la formulación de Pedro de la Vecilla Castellanos de que quiere “ser tenido por un humilde historiador poético, o poeta histórico”²⁰.

¹⁶ *La Araucana*, t. 1, p. 128.

¹⁷ El tópico de lo visto y lo vivido constituye la base teórica para garantizar la verdad de lo narrado en la cronística de la época. Véase el estudio fundamental de VICTOR FRANKL, “*El Antijovio*” de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la Contrarreforma y del manierismo, Cultura Hispánica, Madrid, 1963.

¹⁸ *La Araucana*, t. 1, p. 122; también en *La teoría de la épica en el siglo XVI...*, p. 280.

¹⁹ JUAN DE CASTELLANOS, *Elegías de varones ilustres de Indias*, ed. definitiva al cuidado de Gerardo Rivas Moreno, Gerardo Rivas Moreno Editor, Bogotá-Bucaramanga, 1997, p. 1142; para una discusión de su teoría poética, véase mi artículo “Las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos y el problema de la épica indiana de los siglos XVI y XVII”.

²⁰ En “Quince prólogos de poemas épicos españoles...”, p. 297.

En cuanto a las causas externas, la priorización de la verdad histórica se debe a la ideología reinante sostenida por humanistas y teólogos²¹. En efecto, los humanistas españoles desconfiaban de la poesía y priorizaban la historia. En esta actitud confluyen varias tradiciones. En primer lugar, habría que pensar en el rechazo de la poesía antigua por parte de los Padres de la Iglesia, porque ésta transmitía los mitos paganos. Para Santo Tomás, la poesía era ínfima entre todas las ciencias²². Estas dos líneas confluyen en la posición del humanismo cristiano hacia la poesía. Más importante aún, sin embargo, es un proceso que se ha definido como la retorización de la poética, es decir, la introducción de elementos retóricos en la poética. En nuestro contexto, se trata de los conceptos de moral y de verdad. Tenemos que buscar, pues, en las retóricas que precedieron en España a las poéticas por más de medio siglo.

La primera y más importante entre ellas es el *De ratione dicendi* de Juan Luis Vives, que apareció en 1532. Vives trata la historia y la poesía bajo el lema de la narración, de la cual distingue tres tipos: la que enseña, la que persuade y la que entretiene. El primer tipo es el de la historia, puesta en el lugar más alto: “la narración destinada a explicar requiere veracidad; a ésta llamamos historia”²³. Entre las narraciones probables, subsume, sobre todo, los apólogos; entre las que entretienen, la poesía en el sentido más amplio y, además, y sobre todo, las novelas milésias. No se ocupa de los poemas épicos. Por algunas menciones, sin embargo, podemos inferir que los considera como formas de la historia²⁴. Aún más alto pone Sebastián Fox Morcillo la historia en su *De historiae institutione dialogus* (1557). Su argumentación se puede resumir en que la filosofía tiene la verdad, pero es demasiado austera para el común de los hombres. La poesía es amena, pero mentirosa. La historia toma de ambos lo mejor: es verda-

²¹ Véase arriba (nota 12) la aseveración correspondiente de VEGA.

²² SANTO TOMÁS, *Summa Theologiae*, q1a9.

²³ JUAN LUIS VIVES, *Del arte de hablar*, ed., introd. y trad. de José Manuel Rodríguez Peregrina, Universidad, Granada, 2000, p. 137. Hay otra edición bilingüe: *El arte retórica. De ratione dicendi*, est. e introd. de Emilio Hidalgo-Serna, ed., trad. y notas de Ana Isabel Camacho, Anthropos, Barcelona, 1998. Sobre la concepción de Vives acerca de la historia y la poesía, véanse las introducciones a las dos ediciones. Aquí, y en la discusión siguiente de la concepción de Fox Morcillo, me baso en mi artículo “Retórica, poesía e historiografía en Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo y Antonio Lull”.

²⁴ Así, discute en el capítulo dedicado a la historia con ejemplos tomados de Homero y Virgilio (*ibid.*, p. 141).

dera como la filosofía y amena como la poesía: “el estilo histórico, finalmente, ocupa un lugar en cierta manera intermedio entre el poético y el filosófico: de éste tiene la gravedad, moderación, la fuerza y la pureza, de aquél el agrado, la amenidad y la sublimidad”²⁵. Fox Morcillo opone la historia a la poesía, pero hace excepción de la épica, escribiendo que los poetas “heroicos... son muy parecidos a los historiadores”²⁶.

Luis Alfonso de Carballo asimila los criterios retóricos en su poética, que apareció en 1602 con el título de *Cisne de Apolo*. En la descripción y discusión de los diferentes géneros literarios, buscamos en vano la épica. En vez de ella, aparece la historia, pero por las obras interpretadas o mencionadas queda claro que está hablando de la épica. Partiendo de Homero y Virgilio, escribe que la historia es “vna de las tres partes de la primera narración que Tulio en su Rethórica enseña”, y se llama historia “porque historia es vna narración de cosa sucedida remota de nuestros siglos... Regularmente verdad deue ser la materia de la historia sucedida”²⁷. Sin embargo, admite que “algunas ficciones en estylo histórico” sí sirven a la moralidad, tal como es el caso en el *Orlando* de Ariosto (*ibid.*, p. 41). De allí, hace una alabanza de la historia que transmite los grandes hechos del pasado.

Vega ve en esta insistencia en la verdad de lo narrado por parte de los autores épicos “quizá la contestación más importante al aristotelismo”²⁸. Sí y no. Por un lado, los mismos autores no eran tan antiaristotélicos como parecían serlo en sus prólogos, puesto que sus obras atestiguan sus conocimientos de las reglas del género, de modo que se trata de la oposición de una poética explícita a una implícita. Por otro lado, me parece que lo realmente opuesto era menos la *Poética* aristotélica que la existencia de un nuevo género en el campo épico, es decir, el llamado *romanzo*, con las obras estelares de Boiardo y de Ariosto. Son paradigmáticos los primeros versos de la *Araucana* que retoman los del *Orlando furioso* (en la traducción de Jerónimo de Urrea):

²⁵ En ANTONIO CORTIJO OCAÑA, *Teoría de la historia y teoría política en el siglo XIV: Sebastián Fox Morcillo, De historiae institutione dialogus. Diálogo de la enseñanza de la historia (1557)*, Universidad, Alcalá, 2000, p. 252; en el original latino está en la p. 163.

²⁶ *Ibid.*, p. 225; en el original latino está en la p. 135.

²⁷ LUIS ALFONSO DE CARBALLO, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, CSIC-Instituto “Miguel de Cervantes”, Madrid, 1958, pp. 40s.; cf. V. DOLLE, *op. cit.*, pp. 69s.

²⁸ M.J. VEGA, “Idea de la épica en la España del Quinientos”, p. 109.

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados...

Damas, armas, amor y empresas canto
caballeros, esfuerzo y cortesía...²⁹.

Los *romanzi* eran, para los poetas épicos españoles de la época, lo que para los humanistas y teólogos eran y habían sido las novelas de caballerías.

2. ÉPICA Y ROMANZO

La fortuna de Ariosto en España empieza con la publicación, en 1549, del *Orlando furioso*, traducido al español por Jerónimo de Urrea. Hasta 1588, apareció un total de 18 ediciones³⁰. A éstas se sumaron las traducciones de Hernando Alcocer (1550) y de Diego Vázquez de Contreras (1585), una traducción de Boiardo de Francisco Garrido de Villena (1555), así como las innumerables continuaciones e imitaciones del *Orlando*. En efecto, los *romanzi* españoles constituyen de lejos la parte más grande de la producción épica de la segunda mitad del siglo XVI³¹.

Por una coincidencia curiosa, al mismo tiempo que empezó en España el *boom* de los *romanzi*, se desataron en Italia las discusiones y polémicas en torno a esta nueva variante del género³², cuyas huellas encontramos en los prólogos a las obras españo-

²⁹ “Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori, / le cortesie, l’audaci imprese io canto...”, cito la ed. de 2002, pp. 84 y 85. Mi tesis se opone a la interpretación de Morínigo y Lerner, según la cual “se trata de una declaración de propósitos artísticos, usual en otros poemas épicos españoles de inspiración histórica, y no una toma de posición frente a la épica de tipo ariostesco, que Ercilla imita en muchos aspectos” (*La Araucana*, ed. cit., t. 1, p. 127, n. 1).

³⁰ M. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 74. La obra del hispanista francés sigue siendo fundamental para la problemática tratada en este apartado.

³¹ Aparte de los problemas de teoría poética, esta moda conllevaba un problema de género en el sentido moderno de *gender*, puesto que muchos de los poemas se presentaron como una defensa de las damas, con lo que se oponían al culto del héroe masculino de los poemas épicos tradicionales, lo que podría proponer una materia (¿todavía inédita?) para los *gender studies* de nuestro tiempo.

³² Véase BERNARD WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961, t. 2, p. 954. Véanse también los análisis de estas discusiones y polémicas de WEINBERG (pp. 954-1073) y de M. CHEVALIER (*op. cit.*, pp. 22-29).

las. En nuestro contexto, el punto más importante es la comparación y hasta equiparación de Ariosto con Virgilio. Así, Hernando Alcocer compara, en su prólogo al lector, las obras de Boiardo y Ariosto con Homero y Virgilio, y concluye que tienen el mismo rango³³. Aún más expresivo es Vicente de Millis Godínez en su dedicatoria a Juan Fernández de Espinosa que forma parte de la edición del *Orlando furioso* de 1583:

[de los famosos poetas] son tenidos por príncipes entre los Griegos Homero, y Vergilio de los Latinos, y al parecer de muchos, tuuo la misma preheminiencia en la lengua Toscana Ludouico Ariosto, author del Orlando Furioso, donde se halla todo quanto se puede dessear en la poesía³⁴.

Recordemos que la prioridad de la épica por encima de la tragedia propuesta por Vida se debía, sobre todo, a su admiración por Virgilio. Los prólogos a las traducciones de Virgilio y de Lucano permiten ver las dos razones principales de esta jerarquización. La primera aparece en el prefacio al lector que el impresor Juan Bellerio pone en la segunda edición de la traducción de la *Eneida* (1557, la primera había aparecido en 1555). Se trata del tópico tradicional del *secretum*, es decir, la concepción de que una obra de arte encierra una ciencia escondida, tópico que se encuentra en diferentes variantes en la literatura de los siglos xv y xvi y que tiene su origen en el comentario de Macrobio al *Somnium Scipionis* de Cicerón, en el cual caracteriza a Virgilio como un autor al que ninguna ciencia es ajena³⁵. Así, el impresor

³³ *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traduzido... por Hernando Alcocer*, Juan Ferrer, Toledo, 1550, ff. a2v^o-a3v^o; sobre la traducción de Alcocer, véase M. CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 84-87.

³⁴ *Orlando Furioso de M. Ludovico Ariosto. Traduzido de la lengua toscana en la española por Gerónimo de Vvrea*, Impresso en Bilbao por Mathías Mares, 1583, f. a3v^o. Cf. M. CHEVALIER: "L'idée maîtresse des commentateurs, selon laquelle l'Arioste est un poète héroïque dont la grandeur égale celle d'Homère et de Virgile, fait son chemin en Italie" (*op. cit.*, p. 26).

³⁵ MACROBIUS, *Comentarios al Sueño de Escipión*, ed. J. Raventós, Siruela, Madrid, 2005, lib. I, 6, p. 48. ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 3ª ed., Francke, Bern-München, 1961, p. 441, sostiene que Macrobio atribuyó a la obra de Virgilio secretos esotéricos. Véanse MACROBIUS, *Commentary on the Dream of Scipio*, tr., introd. & notes by William Harris Stahl, Columbia University Press, New York, 1952, p. 108, n. 43 y M. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 27; en mi artículo "La «philosophie secrète» dans la théorie littéraire espagnole des 15^e et 16^e siècles", en *D'un prince philosophique à un genre littéraire «Les secrets»*. Actes du colloque de la Newberry Library

señala la “grandíssima summa de secretos, que assí en la arte Rhetórica y Poética como en la doctrina política, tenía encerrados...” y enfatiza la filosofía moral “de Platón, Aristóteles, Séneca, Plutarcho y los demás philósofos morales..., de los cuales la alegoría de Vergilio, es vna abreuiatura”³⁶. Sin embargo, Homero no puede faltar. Así, Gonzalo Pérez escribe, en la dedicatoria a su traducción de la *Ulisea* (1550), que Homero confirma con ejemplos la filosofía moral de Aristóteles, ya que cuando se quita “la corteza se descubren muy grandes secretos”³⁷.

La segunda razón es la unión armoniosa de la verdad histórica con la ficción poética, de lo útil con lo ameno. Este argumento aparece en el prólogo de Martín Lasso de Oropesa a su traducción de Lucano (1541). Comparando a Lucano con Virgilio, escribe:

Una cosa no podrá Vergilio dexar de conceder: que nuestro auctor escriuió historia (siempre verdadera y grande / y atado al hilo della: y él yua se por donde quería cogiendo las flores que hermosas le parecían para hazer la guirnalda de su *Eneida* / sin curar dela obligación dela historia: y con esta libertad y tal ingenio / pudo hazer cosa tan perfecta / y quedarse en el primer lugar³⁸.

Lucano excede en guardar la verdad histórica, pero Virgilio lo supera, porque adorna poéticamente la verdad histórica. En el prólogo a su *Historia de las hazañas y hechos del inuencible Cavallero Bernardo del Carpio* (1585), Agustín Alonso extiende el argumento a las novelas de caballerías escribiendo que las obras de “ingenio y arte [merecen] grande alabanza, por ser por ventura de más provecho que los que tratan de particular historia, porque ésta dice del caballero cuál fue, y el libro que con razón se dice de caballerías pinta al caballero cual debe ser”³⁹. Con esto,

de Chicago, 11-14 septiembre, 2002, éd. D. de Courcelles, Honoré Champion, Paris, 2005, pp. 159-179, analizo el tópico del *secretum* en la literatura española de los siglos xv y xvi.

³⁶ *Los doze libros de la Eneida de Vergilio príncipe de los poetas latinos: traduzida en octava rima y verso castellano* [1555], Iuan Belleró, Anvers, 1557, f. A4v^o.

³⁷ *La Vlyxea de Homero. XIII libros traduzidos de Griego en Romance Castellano por Gonçalo Pérez*, Andrea de Portonariis, Salamanca, 1550, ff. aaijv^o-aaiijr^o.

³⁸ *La hystoria que escriuió en latín el poeta Lucano: trasladada e[n] castellano por Martí[n] Lasso de Oropesa...*, Luys Rodríguez librero del Rey, Lisbona, 1541, f. a5r^o.

³⁹ En M. J. VEGA y L. VILÀ (eds.), *op. cit.*, p. 293. Véase el comentario de M. CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 190-193.

Alonso confiere a la ficción poética una calidad moral. El concepto de la pura verdad histórica, que preconizan los autores en los prólogos analizados en el primer apartado, no permite la alegoría ni el adorno poético.

Ariosto, por el contrario, iguala a Virgilio en ambos aspectos, tal como lo sostiene Diego Vázquez de Contreras, quien tradujo el *Orlando* en prosa castellana. En su prólogo al “discreto lector”, escribe: “Digo assí mismo que tiene este libro necesidad de muchas declaraciones para sus historias y fábulas que en él se refieren, assí para los que no son latinos, como para los que no tienen noticia de las guerras de nuestros tiempos”, y remite al lector a las obras de Jovio y Pérez de Moya⁴⁰. En el prólogo a la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto, Gregorio López de Benavente extiende el argumento al autor de la obra, quien pretendió “hazerse otro Luys Ariosto en España”⁴¹.

Queda un último punto: ¿cómo se traduce (o cambia) la profecía de las tierras indianas en las obras españolas? Urrea y Alcocer la traducen fielmente, y en varias obras de los *romanzi* españoles aparecen excursos parecidos; así, por ejemplo, en el *Libro de Orlando determinado* (1578) de Martín Bolea y Castro, quien inserta en los cantos cuatro y cinco una historia de los reyes de España. De Fernando el Católico rima:

Los Antípodas gente nunca vista
descubrirá este Rey con poca armada
y passará adelante su conquista
hasta dexar la tierra sossegada⁴².

Una vez más son de particular interés la edición de 1583 de la traducción de Urrea y la traducción de Vázquez de Contreras de 1585. En la primera, se agregan anotaciones a cada canto. La de los versos dedicados a Cortés es una explicación histórica de los hechos, basada explícitamente en López de Gómara.

⁴⁰ Según escribe M. CHEVALIER, la ficción de un Ariosto heroico y moral se impone con la traducción de Vázquez de Contreras (*op. cit.*, p. 99; sobre la traducción, pp. 99-105): “Les Espagnols du XVI^e siècle ont souvent pensé que la lecture du *Roland furieux* pouvait apporter d’utiles enseignements, sinon toujours révéler des vérités bien profondes” (*ibid.*, p. 96).

⁴¹ *Primera parte de la Angélica...*, en casa de Hugo de Mena, a costa de Ioan Díaz mercader de libros, Granada, 1586, f. 1r^o.

⁴² MARTÍN BOLEA Y CASTRO, *Libro de Orlando determinado. Que prosigue la materia de Orla[n]do el enamorado*, en casa de Iuan Soler, Çaragoça, 1578, f. 52r^o.

Por su parte, Vázquez de Contreras ensancha la traducción describiendo la historia de los descubrimientos. De este modo, los *romanzi* ubicados en la Edad Media contribuyen a mantener vivo el recuerdo de las gloriosas conquistas españolas.

Los prólogos de los *romanzi* españoles –sean traducciones, continuaciones o imitaciones– no forman un conjunto doctrinal coherente, pero transmiten unos pocos puntos importantes. Para nosotros, queda claro que los *romanzi* constituyen un género poético que se distingue claramente del poema épico clásico. Es cierto que no faltaban críticos italianos que lo veían así. La mayoría de ellos, sin embargo, veían en Ariosto un nuevo Virgilio. Los traductores, continuadores e imitadores de Ariosto adoptaron esta visión⁴³. Los autores épicos que afirmaron la pura verdad histórica de sus obras eran, por ende, tanto antivirgilianos (y antiariostescos) como antiaristotélicos.

En el último tercio del siglo XVI, sin embargo, se multiplicaron las dudas en la equiparación de Ariosto con Virgilio, y se impuso una visión más clara de la particularidad de su obra y, con ello, de los *romanzi* en general. Este cambio se manifiesta sobre todo en la obra de Torcuato Tasso, lo que explica su rango excepcional en la teoría de la épica. Sus *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* constituyen el vínculo más importante entre las discusiones italianas y la teoría épica española de fines del siglo⁴⁴. En vista de esta importancia, es imprescindible intercalar un breve resumen de su teoría épica en este artículo dedicado a las teorías españolas.

Los *Discorsi* fueron escritos alrededor de 1564. La primera edición apareció en 1587, sin autorización del autor, y la primera edición autorizada, en 1594⁴⁵. En los puntos de la materia de la épica y del héroe épico, Tasso sigue estrictamente la *Poética* aristotélica. La materia del poema épico debe ser noble e ilustre:

⁴³ Así, M. CHEVALIER resume: “Jusqu’à la fin du XVI^e siècle, les écrivains espagnols acceptent de façon presque unanime les jugements qu’avaient portés sur le *Roland furieux* les commentateurs italiens... Le siècle, empli d’enthousiasme devant ce poème brillant, salue en l’Arioste le Virgile moderne” (p. 106).

⁴⁴ Sobre la teoría épica de Tasso, véanse A. BUCK, *op. cit.*, pp. 178-185; B. WEINBERG, *op. cit.*, t. 2, pp. 646-652; G. CARAVAGGI, *op. cit.*, “Parte terza. Il dogma tassiano” y M. CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 286s. Sobre Tasso y España: F. PIERCE, *op. cit.*, p. 261 y JOAQUÍN ARCE, *Tasso y la poesía española*, Planeta, Barcelona, 1973, p. 98.

⁴⁵ Utilizo la edición moderna de *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari, 1964.

Ma oltre tutte queste condizioni richieste nel poema, una n'adurrò semplicemente necessaria; questa è che l'azioni che devono venire sotto l'artificio dell'epico siano nobili e illustri. Questa condizione è quella che costituisce la natura dell'epopeia... (pp. 10-11).

La grandeza de la materia se basa “sobra l'impreses d'una eccelsa virtù bellica, sopra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà di religione” (p. 12). El héroe debe reunir, pues, la más alta virtud de guerrero con la del cortesano y del cristiano; en una palabra, debe ser perfecto, en oposición al héroe trágico: “Richiede la tragedia persone né buone né cattive, ma d'una condizion di mezzo... l'epico all'incontra vuole nelle persone il sommo delle virtù, le quali eroiche dalla virtù eroica sono nominate”. Sin embargo, lo esencial es la grandeza, y así agrega que el héroe épico puede señalarse también por “l'eccesso del vizio” (*id.*). El poema épico perfecto reunirá, pues, “l'auttorità dell'istoria, la verità della religione, la licenza del fingere, la qualità de' tempi accomodati e la grandeza e nobiltà de gli avvenimenti” (p. 14). A pesar de su aristotelismo, Tasso sigue el modelo de Vida al preferir la épica a la tragedia.

Tasso recomienda que el poeta busque un hecho histórico ilustre como materia, mientras que descalifica una materia inventada para un poema noble. El poeta no debe buscar la novedad tan apreciada por los lectores en los hechos inventados, sino en el modo de presentar los hechos conocidos (p. 5). El poeta debe tomar su materia de la historia, pero Tasso sostiene con Aristóteles que el campo del poeta no es la verdad histórica, sino su semblanza:

Ma peroché quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, havendo riguardo più tosto al verisimile in universale che alla verità de' particolari (p. 17).

El autor debe engañar a sus lectores con la semblanza de la verdad; más aún, no es suficiente que los persuada de que están leyendo hechos y sucesos verdaderos, sino que los presente a sus sentidos de tal modo que crean verlos y oírlos (p. 5).

En cuanto a la distancia histórica, Tasso distingue la lejana, la moderna y la mediana. La historia lejana (o antigua) le ofrece al poeta mayor libertad en tanto que puede fingir e inventar

libremente, porque sus lectores conocen estos hechos sólo vagamente. Sin embargo, la distancia histórica conlleva la desventaja de que el autor debe describir detalladamente las costumbres de ese entonces, el modo de vivir, de guerrear, de vestirse, con lo que cansa y aburre a sus lectores. Estas desventajas no existen en la historia moderna. Sin embargo, ésta conlleva una desventaja mucho más grande, es decir, que los hechos y acontecimientos todavía están presentes en la memoria del público, lo que restringe la libertad de fingir e inventar. Así, por ejemplo, el poeta no puede describir los hechos de Carlos V de otra manera que no sea como los han visto y vivido los que todavía viven: “Non possono soffrire gli uomini d’esser ingannati in quelle cose ch’o per se medesmi sanno, o per certa relazione de’ padri e de gli avi ne sono informati” (p. 10). Recordemos que Ercilla apelaba a la memoria de los vivos para atestiguar la verdad de su versión de los hechos. Ahora queda aún más claro que argumentaba como historiador y no como poeta.

Finalmente, la cercanía de los hechos hace difícil cumplir la exigencia de elegir un héroe perfecto, puesto que la cercanía hace ver, junto con las grandezas, también las debilidades. Tasso sólo admite la excepción de Carlos V, cuyos hechos han sido tan grandes y admirables, casi maravillosos, que quitan al poeta más que le dan la oportunidad de engrandecerlos (p. 99).

Los hechos y sucesos de la distancia histórica mediana reúnen las ventajas de las historias antiguas y modernas sin sus desventajas: “Ma l’istorie de’ tempi né molto moderni né molto remoti, non recano seco la spiacevolezza de’ costumi, né della licenza di fingere ci privano”⁴⁶. Es en este punto que Tasso recurre, por primera vez, a los *romanzi* de Boiardo y Ariosto, proponiendo los tiempos de Carlomagno y de Artus como más apropiados para la imitación histórica: estos tiempos todavía son lo suficientemente cercanos para que las costumbres sean todavía conocidas, pero son lo suficientemente lejanos para dar al poeta cierta libertad de inventar y fingir. Lo mismo vale para historias religiosas; además, recomienda al poeta que evite historias tan sacras que sean inmutables (*id.*). Sin embargo, Tasso indica fugazmente otra opción. En vez de la distancia temporal, el poeta pue-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10. En otro lugar, Tasso retoma el problema desde otra perspectiva: “noi diffidiamo delle cose troppo lontane, ma non possiamo aver diletto di quelle nelle quali non abbiamo fede; ma l’altre che sono troppo nuove pare che ancora le sentiamo, però n’abbiamo minor diletto” (p. 100).

de optar por la distancia espacial. Relatando hechos de países remotos, el poeta puede introducir ficciones sin dañar la autoridad del relato, e indica, de manera explícita, las regiones del nuevo mundo:

Però di Gotia e di Norvegia e di Svevia e d'Islanda o dell'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole, si dee prender la materia de' si fatti poemi⁴⁷.

Es cierto que se trata de un argumento de doble filo. Los cronistas tuvieron que luchar contra la desconfianza de su público al relatar cosas que sobrepasaron el horizonte de lo conocido, y lo mismo vale para los poetas épicos, lo que explica, por lo menos parcialmente, las defensas de la verdad histórica de sus relatos.

Hasta aquí, Tasso destaca la similitud entre los poemas épicos tradicionales y los *romanzi*. Ambos son narrativos y usan “el verso nudo”, y los dos eligen como protagonistas “le valerose in supremo grado di eccellenza”:

Imitano il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, cioè l'illustri; né solo è fra loro quella convenienza, d'imitar l'illustri in genere, che è fra l'epico e 'l tragico, ma ancora una più particolare e più stretta d'imitare il medesimo illustre: quello, dico, che non è fondato sovra la grandezza de' fatti orribili e compassionevoli, ma sovra le generose e magnanime azioni degli eroi, e non si determina con le persone di mezzo fra 'l vizio e la virtù, ma elegge le valerose in supremo grado di eccellenza; la qual convenienza d'imitare chiaramente si vede fra' nostri romanzi e gli epici de' Latini e de' Greci. Imita il romanzo e l'epopeia con l'istessa maniera: en l'uno e nell'altro poema vi appare la persona del poeta; vi si narrano le cose, non si rappresentano; né ha per fine la scena e l'azioni degli istrioni, come la tragedia e la comedia. Imitano co'medesimi istrumenti: l'uno e l'altro usa il verso nudo, al qual non paion necessarii il ritmo e l'armonia, che son ricercati quasi necessariamente d' versi tragici e da' comici (p. 130).

En esta equiparación de los poemas épicos tradicionales con los *romanzi* recientes, Tasso argumenta sobre la base de la poética aristotélica. En lo que sigue, sin embargo, se aleja de su modelo teórico. Este alejamiento ya se nota en su evaluación de la mate-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 109. Véase el comentario de G. CARAVAGGI, “Descubrimientos y conquistas en la épica...”, en M. J. Vega y L. Vilà (eds.), *op. cit.*, p. 216.

ria heroica, en tanto que las obras modernas contienen a veces sucesos menos ilustres, “quali sono gli amori di Florio, e quelli di Teagene, e di Caridia” (p. 13). La mayor diferencia consiste en el hecho de que estas obras no respetan la unidad interna exigida. Para un teórico aristotélico, esta observación hubiera sido suficiente para excluirlas del canon de las obras aprobadas. Tasso, por el contrario, abandona el modelo aristotélico y teoriza inductivamente a partir de las obras mismas, siguiendo en esto el modelo del Estagirita, quien había elaborado su poética sobre la base de las obras de su época. Estas obras pertenecen –escribe Tasso– a un nuevo género que llama *romanzo*. Puesto que Aristóteles no lo conoció, las reglas que él estableció para el poema épico no valen para éste:

Il romanzo (così chiamamo il *Furioso* e gli altri simil) è specie de poesia diversa dalla epopeia, e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obligata a quelle regole che dà Aristotele della epopeia. E se dice Aristotele che l'unità della favola è necessaria nell'epopeia, non dice però che si convenga a questa poesia dei romanzi, non conosciuta da lui (p. 25).

En este pasaje, Tasso sigue la defensa de los *romanzi* elaborada por Giambattista Giraldi en su *Discorso intorno al comporre dei Romanzi*, que había aparecido en 1554⁴⁸.

Sin embargo, Tasso se aleja aún más de Aristóteles al priorizar el gusto del público actual frente a la autoridad de los antiguos. Así, escribe que los defensores de los antiguos que desprecian los *romanzi* modernos tienen por enemigos el uso del presente siglo y el consenso universal de las damas, de los caballeros y de las cortes. Es importante la dimensión social de esta constatación, puesto que es la más alta capa de la sociedad la que admira a Ariosto, y no el vulgo inculto. Así, Ariosto es alabado por todos, a pesar de que no obedece las reglas aristotélicas; Trissino, por el contrario, quien las respeta religiosamente, no tiene lectores (pp. 22-23). Esta prioridad del uso sobre el principio de la autoridad se basa en la convicción de que el fin de la poesía es el delei-

⁴⁸ Compulsé la ed. de GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso... intorno al comporre de' romanzi*, en *id.*, *Discorso intorno al comporre...* [1554], a cura di Susanna Villari, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina, 2002, el pasaje correspondiente está en pp. 54s.; cf. A. BUCK, *op. cit.*, pp. 174s.

te: “Concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che ’l diletto sia il fine della poesia...” (p. 34).

Ariosto ha reunido lo bueno y lo bello, y ha llegado en el género heroico a un nivel alcanzado por muy pocos antiguos, y ciertamente por ningún otro moderno. A pesar de ello, Tasso no recomienda la multiplicidad y la diversidad de las acciones (p. 23). En este punto esencial, vuelve al concepto aristotélico de la unidad de la acción y se distancia de Giraldo al cual había seguido antes.

El impacto de la teoría épica de Tasso se hizo sentir rápidamente en las letras españolas. El primer testimonio es el prólogo que Cristóbal de Mesa antepuso a su poema épico *Las Navas de Tolosa* (1594). Más tarde —en el prólogo a *La restauración de España* (1607)— se preciará de haber comunicado “cinco años en Roma” con Tasso, al cual todos recurren “como a singular oráculo de la épica poesía”⁴⁹. El prólogo de 1594 está impregnado del espíritu de su amigo. La cercanía se nota ya en la elección de la materia, puesto que Mesa elige un tema medieval, ni demasiado lejos ni demasiado cercano en el tiempo. Aún más visible es la cercanía en la comparación de la épica moderna con la antigua: ahora es la *Gerusalemme liberata* de Tasso la heredera de la *Iliada* y de la *Eneida*, con lo que sustituye el *Orlando furioso*. La razón teórica de esta sustitución es la constatación de que Tasso creó una obra perfecta tratando “una acción de uno”, tal como lo habían hecho los modelos de la Antigüedad⁵⁰. Ariosto, por el contrario, había creado una obra en la cual no se conoce “sujeto señalado”, por lo que muchos le atribuyen “antes nombre de romanizador que de épico”. Mesa pretende no tomar partido en las discusiones italianas sobre el asunto, pero queda claro que acepta la oposición del *romanzo* a la épica tradicional. Sin embargo, es una oposición hasta cierto punto aparente, porque en su concepción adoptó un elemento esencial de aquél. Mesa insiste en la “unidad de la fábula”, pero concede que el poema épico “es de muchos miembros, por las artificiosas digresiones de los episodios, que son las lumbres poéticas”, y es así que la obra llega “a perfecta proporción”. Finalmente, Mesa destaca la grandeza

⁴⁹ CRISTÓBAL DE MESA en M. J. VEGA y L. VILÀ (eds.), *op. cit.*, p. 312; G. CARAVAGGI hace suya la constatación (*op. cit.*, p. 222); cf. M. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 311.

⁵⁰ Puesto que el prólogo ocupa en *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, eds. M. J. Vega y L. Vilà sólo dos páginas (pp. 301-302), no doy la página exacta de las citas.

de lo heroico que sobrepasa el deleitar o mover y “excede toda facultad del arte”. Para alcanzar esta grandeza, es imprescindible juntar “la invención de la fábula y el ornato de la verisimilitud para que la tela fuese uniforme, y que esta estatua que la historia ofrece desnuda quedase no sólo vestida pero aún compuesta con algunas galas”. Con esta constatación, Mesa se distingue claramente de los autores que habían protestado que seguían la sola y pura verdad histórica. El poema heroico exige ambas: la verdad de la historia y el adorno poético. Sólo así llega a la perfección: tiene que presentar una acción, pero también tiene que ser “entera, posible, verisímil, moral o afectuosa y maravillosa”, con lo que el poeta imita la diversidad de la naturaleza.

El prólogo de 1607 retoma explícitamente la materia del prólogo anterior⁵¹. Mesa repite la regla de “la unidad de la fábula variada de episodios” y se distancia “de la multitud de acciones tan propia de nuestros romanzadores”. Repite la regla de la unión de la desnuda verdad con el ornato, escribiendo que como el perfecto poema épico “lleva siempre por fin la magnificencia y maravilla, yendo sublime, no ha de dar en el vicio de hinchado, y aunque ha de conformarse con el trágico, en el ir siempre alto, no ha de ir tan simple y desnudo de ornato como él”. Por causas opuestas, ni Lucano ni Camões han logrado esta unión perfecta: el primero “es más historiador que poeta y el otro más lírico que heroico”.

Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, generaliza y profundiza la argumentación de Mesa en su prólogo a *La Dragontea* (1598) de Lope de Vega. Más tarde, el autor será virrey del Perú (1614 a 1621), donde reunirá en su corte un círculo literario. En este texto, Borja desarrolla una teoría de los estilos poéticos, distinguiendo el lírico y el heroico. En este último, hace tres subdivisiones:

Este nombre ‘heroico’ es nombre genérico, por respecto de tres estilos específicos que abraza. Es, a saber, obra heroica, como la de Homero y Virgilio y el Tasso, que, tratando de gente célebre, ni en lo principal ni en los episodios y digresiones no introducen personas que sean menos que las que son el asunto del libro. Otro se llama ‘épico’, que en rigor es cuando cosas muy humildes se tratan heroicamente, como el *Batracomiomacia* de Homero. Y el otro se llama ‘mixto’, y los italianos le llaman *romanzi*. En él escribió

⁵¹ Otra vez prescindo de dar las páginas de la citas, puesto que también el prólogo de 1607 sólo abarca dos páginas (*ibid.*, pp. 311-312).

Lucano, aunque tan atado a la verdad de lo que contó que más es historiador en verso que poeta, aunque entrambas cosas tuvo en extremo... El que más usó de él fue Ludovico Ariosto, pues, aunque su obra fue entre personas heroicas, introduce en el discurso del libro personas desiguales⁵².

En este pasaje, Borja utiliza el criterio de rango social para distinguir las diferentes formas épicas y definir el lugar del *romanzo*. A partir del *Discorso* de Giraldi, los teóricos italianos habían utilizado, por el contrario, el criterio de la unidad o la pluralidad de la acción⁵³. En lo que sigue, sin embargo, Borja introduce los criterios de lo heroico y de lo dulce y agradable para ejemplificar la diferenciación:

Según esto, si Virgilio escribió heroico en todo rigor, y Homero parte heroico y parte épico, y Lucano y el Ariosto lo mixto, el autor de este libro en mediano sujeto tomó el estilo de Virgilio, lo heroico; en su dulzura y agrado, lo épico de Homero; en escribir verdad desnuda, el de Lucano; en agradables episodios, lo mixto de Ariosto (pp. 123s.).

Con esta argumentación, Borja subvierte la base de la clasificación establecida antes; en realidad, sólo importa la obra misma, con lo que retoma implícitamente la argumentación que Tasso había desarrollado en la crítica del *Orlando furioso*: el éxito poético de una obra y su aceptación por el público culto superan las reglas de la teoría poética.

Tal como lo había hecho Mesa antes de él, Balbuena sigue en su *Bernardo* el consejo de Tasso (y del Pinciano) de tomar una materia ni demasiado antigua ni demasiado reciente. Pero la elección de Bernardo como protagonista vincula su obra también con el *Orlando furioso*. En 1556, Nicolás Espinosa había publicado *La segunda parte de Orlando*, en la cual introduce a Bernardo como protagonista, y lo justifica escribiendo que Boiardo y Ariosto habían hinchado el mundo de los “heroicos hechos”

⁵² FRANCISCO DE BORJA, en *La Dragontea* de Lope de Vega, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 122-123; cf. M. CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 312-314.

⁵³ BUCK resume la concepción de Giraldi escribiendo que había distinguido tres variantes de poemas épicos: 1) poemas que tratan una acción de un héroe, es decir, poemas rigurosamente aristotélicos; 2) poemas que presentan muchas acciones de un héroe; y, finalmente, 3) los *romanzi* que presentan muchas acciones de muchos héroes diferentes (*op. cit.*, p. 175).

de Orlando, mientras que los héroes españoles quedaban olvidados⁵⁴. En 1585, Agustín Alonso había publicado una nueva versión de los hechos de Bernardo (ya mencionada antes). La figura de Bernardo tenía, pues, una larga trayectoria en las letras españolas⁵⁵. Sin embargo, Balbuena trata de ennoblecer a los héroes españoles identificándolos con los héroes de la *Iliada*: el rey Casto con Agamenón, Bernardo con Aquiles, Roldán con Héctor. Este ennoblecimiento es, al mismo tiempo, un distanciamiento de los héroes de los *romanzi*. En realidad, Balbuena trata de conciliar lo inconciliable, es decir, la modernidad de los *romanzi* con la dignidad de la épica antigua.

Muy probablemente, Balbuena compuso su obra entre 1585 y 1600, lo que la pone en el contexto temporal de las continuaciones del *Orlando* de Ariosto. La redacción del prólogo es más tardía, hacia 1615⁵⁶. Aun así, el *Bernardo* (y el prólogo) siguen siendo un brote tardío de la moda de los *romanzi*.

El primer tema tratado en el prólogo –y, al mismo tiempo, el más importante– es la dicotomía de la verdad histórica y la verosimilitud poética⁵⁷. La primera regla aristotélica –escribe Balbuena– es que la acción del poema se funde “en alguna breve historia... que son las de mayor artificio y lustre, y las que de la centella de la verdad dan el rayo del deleite vestido de más verosimilitud y hermosura”. Es cierto que los historiadores españoles dudan de la veracidad de la historia de los doce pares de Francia y de la batalla de Roncesvalles. Sin embargo, lo que desacreditaría esta materia para una obra historiográfica, hace que sea perfectamente apropiada para una obra poética, porque la materia

⁵⁴ NICOLÁS ESPINOSA, *La segunda parte de Orlando, con el verdadero successo de la famosa batalla de Roncesualles, fin y muerte de los doze Pares de Francia...*, Martín Nucio, Anvers, 1556, p. 2r^o [sin paginación].

⁵⁵ “Le *Bernardo*, ultime et brillant descendant d’une longue lignée, est la dernière des compositions héroïques du Siècle d’Or qui relate les exploits des paladins” (M. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 395).

⁵⁶ JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, 2ª ed. al cuidado de Jaime Salcido Romo, UNAM, México, 1982, p. 148 con referencia a John Van Horne (“*El Bernardo*” of *Bernardo de Balbuena. A study of the poem with particular attention to the epics of Boiardo and Ariosto and to its significance in the Spanish renaissance*, The University of Illinois Press, Urbana, 1927). Sobre el prólogo, véase además M. CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 364-368.

⁵⁷ Cito el prólogo por *El Bernardo. Poema heroico* [1624], Gaspar y Roig, Madrid, 1852, donde ocupa las pp. iv-vi; en lo que sigue, no doy las págs. de las citas. Hay una impresión más reciente del prólogo en *El Bernardo*, est., introd. y sel. de Noé Jitrik, SEP, México, 1988, pp. 39-43.

de la épica –escribe– no es la pura verdad, sino “la centella de la verdad”. Aristóteles escribe:

escluye la historia verdadera, que no es sugeto de poesía... Porque la poesía ha de ser imitación de verdad, pero no la misma verdad, escribiendo las cosas, no como sucedieron, que esa ya no sería imitación, sino como pudieran suceder, dándoles toda la perfección que puede alcanzar la imaginación del que las finge, que es lo que hace unos poetas mejores que otros.

Podemos resumir esta concepción de Balbuena diciendo que el poeta que prioriza la verdad histórica no es poeta, sino historiador. Otra vez es imposible no pensar en el concepto defendido por Ercilla y los otros autores discutidos en el primer apartado.

El segundo tema es el postulado de la unidad de acción, sin que Balbuena profundice en su relación con los episodios, problema extensamente discutido en los textos sobre los *romanzi*. Su atención se centra más bien en el modo de narrar, tanto en la acción principal como en los episodios. Otra vez, opone el modo histórico al poético. El primero es el natural, puesto que narra las cosas tal como acontecieron, desde el principio hasta el fin; el segundo, por el contrario, es el artificial que empieza “por el medio de la fábula”, con lo que Balbuena retoma el horaciano *in medias res* (v. 148) sin mencionarlo. Este modo engaña al lector, porque éste desea conocer el comienzo y, cuando lo ha encontrado, ya está tan cerca el fin “que no le es molesto acabar lo que resta”. Además, Balbuena introduce el suspenso en el sentido moderno de las novelas por entregas (o las telenovelas), puesto que explica que intercala un episodio en un momento en el cual la acción principal está “en el mayor riesgo”, cuando el lector está más ansioso de conocer el fin de la acción. Tal como explica el autor, lo considera un artificio poderoso para “llevar entretenido hasta el fin con el natural apetito de saber al gusto más tibio y helado que en él entrare”.

Con esto, ya estudiamos el tercer y último tema tratado: el entretenimiento. “De la imitación poética, la porción mayor de su fin es el deleite”, escribe Balbuena, una vez más en perfecta armonía con Tasso, quien destaca que “concedo io quel che vero stimo, e che molti negarebbono, cioè che ’l diletto sia il fine della poesia...”⁵⁸. Sin embargo, Balbuena vincula el entreti-

⁵⁸ TASSO, *Discorsi dell' arte poetica e del poema eroico*, ed. cit., p. 34.

miento con la enseñanza moral. Las pasiones y el deleite –escribe– “con su encubierta moralidad y alegoría le deja [al lector] instruido en las virtudes y saboreado en ellas”. La moralidad del poema va disfrazada en la forma de la alegoría, y sólo así sirve a la instrucción de la virtud. Balbuena no se detiene mucho en la discusión del aspecto moral y remite al lector a las moralidades que cierran cada libro de su poema. En efecto, encontramos al fin de cada libro una “alegoría”, en la cual el autor señala su sentido escondido. En la primera de ellas, explica el recurso mismo, lo que se puede leer como apostilla al pasaje correspondiente del prólogo:

De tal manera se puso el blanco y último fin desta obra en la moralidad y enseñanza de costumbres, que lo que en otra parece accidental y accesorio, puede confesarse en ésta por principal intento; y así en ninguna parte va tan oscura, que no descubra y dé algunas centellas y resplandores de sí, mostrando debajo de la dulzura del velo fabuloso, la doctrina y avisos convenientes a la virtud (p. 22).

Mientras que Balbuena pone, en el prólogo, el acento en el deleite, en las alegorías de la obra misma lo traslada a la moralidad. Las dos posiciones parecen excluirse mutuamente. Sin embargo, es la alegoría la que permite conciliar las dos posiciones, puesto que su “velo fabuloso” tiene una doble función: proporciona deleite y, al mismo tiempo, transmite la enseñanza moral.

Con este último giro, Balbuena se aleja de Aristóteles y vuelve a la concepción moralista de la literatura que caracteriza, tanto las concepciones teológicas como las humanísticas de los siglos XVI y XVII. En este sentido, podemos intuir una cierta contradicción entre las concepciones expuestas en el prólogo y la obra misma.

3. ÉPICA Y NOVELA

Puede sorprender que analice, bajo la rúbrica de épica y novela, la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, aparecida en 1596. Sin embargo, deseo mostrar que su comparación del poema épico con la novela es, tal vez, el aporte más novedoso de su poética a la teoría de la épica.

En los estudios de las poéticas españolas de los siglos XVI y XVII, la del Pinciano pasa por ser la primera concebida en el espíritu de la poética aristotélica. Como tal ha sido la más estudiada entre las poéticas españolas⁵⁹. Sin embargo, es menos aristotélica de lo que se pretende; además, no es la primera, puesto que el primer comentario de un autor español a la *Poética* del Estagirita se encuentra en el libro VII de la retórica de Antonio Lull. Esta obra de 1558, publicada en Basilea, no ha despertado mucho interés en España y es sólo recientemente que su importancia ha sido reconocida⁶⁰.

La *Philosophía antigua poética* es un diálogo entre Pinciano, Fadrique y Ugo, en el cual el primero tiene el papel de preguntar, mientras que los otros dos, en especial Fadrique, exponen los argumentos del autor. Tal como la obra en general, también el capítulo sobre la poesía épica se funda en la poética aristotélica a la cual se sobreponen; no obstante, otros textos y tradiciones, sobre todo, la teoría épica del Tasso y el modelo de Virgilio.

Así, la definición general del poema épico propuesta por Fadrique muestra la influencia de Tasso:

Supuesta pues la difinición, epiloguemos así las calidades de la épica: primeramente, que sea la fábula fundamentada en historia; y que la historia sea de algún príncipe digno secular; y no sea larga por vía alguna; que ni sea moderna ni antigua; y que sea admirable. Ansí que, siendo la tela, en la historia, admirable y, en la fábula, verisímil, se haga tal, que de todos sea codiciada y a todos deleitosa y agradable⁶¹.

López Pinciano se distancia claramente de la línea historicista de la teoría épica, que comenté en el primer apartado, y –tal

⁵⁹ Véanse, sobre todo, ROBERT J. CLEMENTS, "López Pinciano's *Philosophía antigua poética* and the Spanish contribution to Renaissance literary theory. A review article", *HR*, 23 (1955), pp. 48-55 y en *The Peregrine Muse*, Chapel Hill, 1959, pp. 76-84; M. CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 317-319; SANFORD SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, 2ª ed. aum., Gredos, Madrid, 1970; G. CARAVAGGI, *op. cit.*, pp. 146-152 y M. J. VEGA y L. VILÀ (eds.), *op. cit.*, *passim*.

⁶⁰ Véase la edición bilingüe del libro VII, en *Sobre el decoro de la poética* [1558], introd., trad. y notas de Antonio Sancho Royo, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994.

⁶¹ *Philosophía antigua poética* [1596], en *Obras completas de Alonso López Pinciano*, ed. e introd. de José Rico Verdú, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, t. 1, p. 467.

como Tasso— establece un equilibrio entre la materia histórica y el adorno poético. Sin embargo, el mismo Fadrique romperá el equilibrio entre historia y ficción al sostener que “no hay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración común, fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia; quiero decir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que la tiene en pura ficción y fábula” (p. 468).

El fundamento teórico de esta equiparación sorprendente se encuentra en un pasaje anterior, en el cual Fadrique pone ambas en el mismo nivel. Las novelas helenísticas de Heliodoro y de Achile Estacio —dice— “son tan épica como la *Iliada* y la *Eneida*”, y extiende este juicio hasta “todos estos libros de caballerías, cual los cuatro dichos poemas, no tienen, digo, diferencia alguna esencial que los distinga ni tampoco esencialmente se diferencia uno de otro por las condiciones individuales”⁶². Fadrique distingue entre la “esencia” del poema y “la perfección en todas sus calidades”. En la esencia, épica y novela son iguales, pero se distinguen en la perfección. Por un lado, declara que será perfecta la épica que se funda en historia más “que la que no se funda en alguna verdad”; por el otro, admite que esta última “puede tener mucho primor y perfección en su obra, y que en otras cosas aventaje a las que en verdad se fundamentan”⁶³. El Pinciano sostiene, pues, nada menos que la novela es tan épica como el poema épico, y es sólo el grado de perfección lo que las distingue. La diferencia entre ambos yace en la gravedad de la materia, puesto que la épica trata “guerras y batallas”, mientras que la novela trata amores, pero, al fin y al cabo, vence el juicio estético, y Fadrique confiesa que “más quisiera haber sido autor de la *Historia* de Heliodoro que no de la *Farsalia* de Lucano” (*id.*). Además, exige, tanto del poema épico como de la novela, que guarden “el uso y costumbre de la tierra”, y que traten con verosimilitud “la persona, sexo, edad y estado de vida” (pp. 461-462), lo que generalmente se designa con el concepto de decoro. En cuanto a la materia histórica, retoma la opinión de Tasso (sin

⁶² *Ibid.*, p. 461. Véase la discusión de este pasaje de la *Philosophía antigua poética* de DONATELLA GAGLIARDI, “Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del siglo XVI”, en M. J. Vega y L. Vilà (eds.), *op. cit.*, pp. 241-267.

⁶³ *Ibid.*, p. 461. En la segunda epístola, el Pinciano (personaje del diálogo) cuenta una anécdota sobre el *Amadís* que muestra “cuánto daño traigan consigo esas ficciones” (p. 98), pero recordemos que son Fadrique y, en menor grado, Ugo los portavoces del autor.

mencionarlo) de manera más lacónica al escribir “que la historia es admirable y ni tan antigua que esté olvidada, ni tan moderna que pueda decir nadie «eso no pasó así»” (pp. 462-463).

La equiparación de épica y novela, de las obras que se fundan en la verdad histórica y las que se fundan en la pura ficción, es el elemento más original de la teoría épica del Pinciano. No obstante, no es tan aislada como pudiera parecer⁶⁴. Para empezar, se puede sostener que la equiparación mencionada se remonta a la *Poética* aristotélica misma⁶⁵. El Estagirita sostiene en su *Poética* que el rasgo distintivo es el contenido y no su escritura en verso o en prosa (pp. 128s. [1447a-b]). En su retórica mencionada antes, Antonio Lull explaya este pasaje escribiendo que lo propio de la poesía es la ficción y se genera “a partir de partes fingidas, es decir, en absoluto no verdaderas, pero provistas de una apariencia de la verdad, y cercanas a la verdad”, y ejemplifica el argumento con obras de la Antigüedad, entre las que aparece sorprendentemente el *Amadís*:

Pues no debes medir este género de composición por sus metros y ritmos sino por las cosas inventadas. Por el cual motivo no se deberá admitir en esta clase, aunque hayan escrito en verso, a Empédocles, Arato, Dionisio, Lucrecio y Lucano, de quienes no existe ninguna narración fabulada, sino, más bien, en sentido distinto, reseñaremos entre los poemas a Herodoto, *Amadís*, y el *Sueño de Escipión*, aunque son composiciones en prosa, por los ritmos, e indefinidas, porque tratan argumentos fabulosos, no verdaderos y son falsas las cosas que imaginan y más allá de la credibilidad y costumbre basada en la naturaleza⁶⁶.

Lull se sirve del argumento del Estagirita para equiparar implícitamente el poema épico y la novela. En otro lugar, va aún

⁶⁴ En mi artículo “Teoría literaria humanística y libros de caballerías”, en *Libros de Caballerías (de “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. E.B. Carro Carbajal, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2002, pp. 173-185, traté la inserción de la novela en la teoría literaria española hasta la poética del Pinciano.

⁶⁵ Así lo hacen A. Sancho Royo en la ed. cit. de *Sobre el decoro de la poética*, p. 50, n. 41 y ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Introducción a la poética clasicista. (Comentario a las “Tablas poéticas” de Cascales)*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 277.

⁶⁶ *Sobre el decoro de la poética*, ed. cit., pp. 47 y 49-51; véase el comentario del editor en su introducción. Retomo aquí una parte de mi artículo “Retórica, poesía e historiografía...”, pp. 364-371.

más lejos ennobleciendo al *Amadís* porque “transmitía con gran placer los preceptos de la nobleza y el decoro de los príncipes”⁶⁷. Finalmente, minimiza la separación de verso y prosa. Así, escribe que el poema épico es un género “escrito en verso heroico”, pero agrega que “conviene y es deseable que [el verso] se asemeje cuanto más pueda a la prosa”; si bien es cierto que lo justifica explicando que esto daría al verso la posibilidad de “alzarse y engrandecerse en ocasiones”⁶⁸, esto no aniquila la aproximación anterior entre ambas formas. García Berrio⁶⁹ señala brevemente a Minturno, quien había introducido la cuestión de la novela en su discusión del poema épico. Tres décadas después de la *Philosophía antigua poética*, Francisco Cascales escribirá que “sola la Epopeia puede hacer su imitación en prosa y verso”⁷⁰, con lo que desaparece la separación de épica y novela.

A estas discusiones teóricas podemos agregar la práctica de la traducción de verso en prosa, sobre la cual reflexionaron Lasso de Oropesa y Vázquez de Contreras en sus traducciones de Lucano y de Ariosto. Si bien es cierto que se trata de casos aislados, también es cierto que indican un cambio inminente. El proceso recuerda el de las versiones en prosa del siglo XIV del *roman courtois* de Chrétien de Troyes en Francia, versiones que constituyen el puente a las novelas de caballerías.

Llama la atención que López Pinciano no mencione los *romanzi*, lo que más extraña en la discusión de la unidad de acción. Recordemos que ésta había sido la piedra de toque para distinguir la verdadera épica del *romanzo*. Pinciano se limita a decir que el argumento de la obra debe ser breve para permitir adornarla con episodios. Si el autor elige un argumento largo, la obra resultará monstruosa. En cuanto a la relación entre la trama central y los episodios, se limita a decir “que los episodios han de estar pegados con el argumento de manera que si nacieran juntos, y se han de despegar de manera que si nunca lo hubieran estado”⁷¹.

⁶⁷ “Amadisius Hispanos magna certe uoluptate delibuta tradidit praecepta nobilitatis & decori principum” (ANTONIO LULL, *Antonii Lulli Balaris de Oratione Libri septem...*, ex officina Ioannis Oporini, Basileae, 1558, lib. III, cap. 14, p. 215; traducción mía).

⁶⁸ LULLIO, *Sobre el decoro de la poética*, p. 83.

⁶⁹ GARCÍA BERRIO, *op. cit.*, p. 277.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 274-275.

⁷¹ *Philosophía antigua poética* [1596], ed. cit., p. 465.

Finalmente, cabe señalar, por lo menos brevemente, la admiración del Pinciano por Virgilio, que es otro punto en el cual se aleja del aristotelismo puro. El ánimo del poema épico –dice Fadrique– es el argumento o el contenido⁷²; sin embargo, existe “una otra ánima del ánimo, de manera que la que era antes ánima, que era el argumento, queda hecho cuerpo y materia debajo de quien se encierra y esconde la otra ánima más perfecta y esencial, dicha alegoría” (p. 465). La *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida* “están llenas destas alegorías y ánimas intrínsecas”. Así, estas obras contienen “mucho philosophía natural y moral”, que es la especie de doctrina “más sólida que la poética tiene”, con lo que cumplen con el fin de la poesía que es enseñar (p. 466). Así, Fadrique halla en la *Eneida* “todas las perfecciones de todas las fábulas épicas” (p. 468). López Pinciano retoma aquí el concepto del llamado *secretum* mencionado antes.

Sospecho que el modelo de Virgilio es una de las causas implícitas del silencio del Pinciano sobre los poemas épicos que tratan materia histórica reciente. En efecto, no menciona ninguno, ni aquéllos sobre Carlos V ni aquéllos sobre la conquista. En la argumentación explícita, retoma el argumento de Tasso de que todavía vive gente que puede decir “eso no pasó así” (p. 463). Posiblemente echa de menos en estos poemas, tan apegados a la verdad de la historia, esta dimensión de la alegoría que sola confiere profundidad filosófica a la poesía.

Las otras poéticas de la época los mencionan, por lo menos, sumariamente. Así, la *Araucana* y la *Mexicana* aparecen en la poética de Carballo analizada antes, pero el autor se limita a citar los títulos⁷³. Más expresivo es Cascales en las *Tablas poéticas* de 1617, quien destaca la aptitud de la *Epopoia* “para celebrar las gloriosas y claras hazañas de los varones ilustres”, y cita como ejemplos “en nuestra lengua las *Lágrimas de Angélica* del casto y culto Barahona, y la *Lusida* del divino Camões Lusitano, y la celebrada *Araucana* de Don Alonso de Erzilla”⁷⁴. Con la mención de Camões y de Ercilla, Cascales prefigura el canon que vale hasta hoy. Sin embargo, Caravaggi destaca que ha sido el italiano Tommaso Campanella quien señaló hacia 1596, en la primera redacción de su poética, “la posibilidad de fundar la poesía épica en

⁷² El Pinciano retoma aquí un concepto aristotélico: “La fábula es, por consiguiente, el principio... y como el alma... de la tragedia” (*Poética de Aristóteles*, ed. cit., p. 50 [1450^a]).

⁷³ LUIS ALFONSO DE CARBALLO, *Cisne de Apolo*, ed. cit., t. 2, p. 56.

⁷⁴ A. GARCÍA BERRIO, *op. cit.*, p. 275.

la historia contemporánea”, con los hechos de Colón, Magallanes, Cortés y Drake⁷⁵, juicio que no encontramos en ninguna poética española.

4. LA TEORÍA ÉPICA Y LA ÉPICA INDIANA: DEL POEMA ÉPICO A LA NOVELA

Vuelvo a la pregunta inicial: ¿qué significa la teoría de la épica para la épica indiana, y ésta para aquella? Para Chevalier⁷⁶, la épica indiana es un nuevo género poético en busca de una definición, igualmente distante de la crónica rimada y de la épica clásica, con la *Araucana* como obra maestra y modelo. En su libro de 1974, Caravaggi opina, por el contrario, que la materia indiana forma parte de los temas nacionales de la época que, junto con motivos ariostescos, fundan la producción épica española⁷⁷. Sin embargo, señala en su artículo de 2010 “una divergencia irresoluble entre fervor experimental y rigidez teórica, que muy pocos autores lograron superar” (pp. 205s.). Al final del mismo artículo mitiga la divergencia mencionada admitiendo la posibilidad de que los poemas épicos con materia contemporánea fueran aceptados plenamente por la teoría épica. En realidad, esta divergencia nunca se resolvió. Desde la perspectiva de principios del siglo XXI, no cabe duda que los poemas épicos indios forman parte de la producción épica de su época, y la diferenciación tan discutida entre la materia histórica lejana, mediana o cercana carece de importancia. Desde la perspectiva de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, por el contrario, esta divergencia constituía un elemento importante en la definición del poema épico. Chevalier y Caravaggi sienten ambos –aunque fuera de modo diferente– una cierta incompatibilidad de la épica indiana con la teoría. En efecto, profundizando algo más, detectamos en la divergencia mencionada tres oposiciones.

⁷⁵ G. CARAVAGGI, “Descubrimientos y conquistas en la épica: aspectos del debate teórico”, p. 217.

⁷⁶ M. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁷ “Motivi ariosteschi da un lato, i grandi temi nazionali dall’altro (le nuove conquiste, europee e transoceaniche, la guerra contra i Turchi, la Controriforma) rappresentano le duplici fondamenta del genere, su cui si elevano... i numerosi poemi di questa ricca stagione letteraria” (G. CARAVAGGI, *op. cit.*, p. 135).

La primera divergencia es la que hay entre la teoría que considera la épica como perteneciente a la historia y la que la considera de la poesía. La primera corresponde al campo de la retórica y pone como valores absolutos la verdad histórica y la moralidad, mientras que la segunda sustituye la verdad histórica por la verosimilitud en la tradición de la *Poética* aristotélica. Esta oposición es externa e interna, puesto que se encuentra ya en las obras mismas, en cuyos prólogos los autores habían privilegiado la verdad histórica, ya que los autores que defendieron la verdad histórica escribieron poemas que siguen el patrón de la tradición épica. De modo que podemos constatar una oposición entre la teoría explícita expuesta en los prólogos y la teoría implícita en los poemas mismos. Las *Elegías de varones ilustres* de Castellanos son un ejemplo paradigmático. A primera vista, la obra parece confirmar la tesis de que se trata nada más de una crónica en verso. Sin embargo, ya el censor de la primera edición, Agustín de Zárate, había intuido que el “reducir la prosa en verso” había cambiado el carácter de la obra en tanto que tal cambio conlleva “a sus tiempos muchas digresiones poéticas y comparaciones”⁷⁸.

La segunda oposición está entre la teoría épica aristotélica y los *romanzi*. Después de un primer período, durante el cual los críticos negaron cualquier diferencia entre ellos, Tasso sostuvo que éstos eran una especie poética nueva no conocida por Aristóteles, por lo que su teoría no podía aplicarse a ellos. La tercera oposición es la que hay entre la verdad histórica y la ficción. López Pinciano equipara las obras que se basan en la verdad histórica y las que lo hacen en la pura ficción. La oposición de esta teoría, a diferencia de la basada en la pura verdad histórica, se asoma de modo paradigmático en la valoración de los testigos: mientras que Ercilla apelaba a los testigos vivos para que confirmaran la verdad histórica de su poema, tanto a Tasso como a López Pinciano la existencia de testigos vivos les pareció más bien problemática, porque veían el peligro de que éstos no estuvieran de acuerdo con la narración de los poemas.

Aún más difícil es un punto que no se discute ni en los prólogos ni en los tratados, es decir, la exigencia de una materia noble y de un héroe perfecto. No había problema con el primer punto, porque todos estaban de acuerdo que era, sobre todo, la guerra la que constituía la materia noble, y la conquista no era otra

⁷⁸ JUAN DE CASTELLANOS, *Elegías de varones ilustres de Indias*, ed. cit., p. 7.

cosa que una serie prolongada de guerras. Mucho más problemático era el segundo punto, es decir, el héroe perfecto. En la realidad, el héroe perfecto no existe. Los defensores de la ficción solucionan el problema al sostener que el poema presenta a los héroes no como son, sino como deberían ser, solución vedada a los defensores de la pura verdad histórica. Incluso en el caso de Cortés, quien más se prestaba a esta heroización, eran demasiado conocidos sus fallos, relatados en las crónicas. Sea suficiente recordar la ejecución de Cuauhtémoc. Además, estaban presentes las discusiones teológicas sobre la justificación de la conquista. Los poemas épicos tenían que elevar los acontecimientos y a los héroes al rango de modelos morales, pero al precio de una contradicción interna. Algunos estudios recientes de la épica hispana la interpretaron como expresión del imperialismo español⁷⁹. Podríamos objetar que defender la grandeza del propio pueblo constituía la esencia de la épica desde sus comienzos y estaba, además, consagrada por la teoría poética. Mi punto aquí es, sin embargo, otro, en tanto que deseo sostener que la ideología del imperialismo mismo se había vuelto problemática. Los poemas épicos presentaban una superioridad moral que carecía de fundamento en la sociedad española.

Las tensiones y contradicciones internas señaladas explican por qué la épica –y no sólo la épica indiana– estaba destinada al fracaso, con muy pocas excepciones. Esto no impidió que siguieran escribiéndose poemas épicos. Todavía a fines del siglo XVIII, Alegre privilegió la épica en su traducción (en realidad, más bien una reescritura) de la *Poética* de Boileau. Pero las obras que cita ya ni siquiera aparecen en los manuales de historia de literatura. La épica del Renacimiento era, en efecto, un anacronismo ideológico incluso en el momento de su mayor florecimiento.

El futuro pertenecía a la novela. Es allí donde reside la importancia de la observación de López Pinciano, quien considera la novela como una forma épica en el mismo nivel que el poema épico tradicional. Más de tres siglos después, Georg Lukács basó en esta observación –desde luego, sin conocer al Pinciano– su teoría de la novela publicada en 1920 que lleva el subtítulo de “Ensayo histórico-filosófico acerca de las formas de

⁷⁹ Veáanse E.B. DAVIS, *op. cit.*, J. NICOLOPULOS, *op. cit.* y L. VILÀ, *op. cit.*

la épica grande”⁸⁰. Para Lukács, epopeya y novela son “las dos objetivaciones de la épica grande” que no se distinguen “por su espíritu configurador, sino por los datos histórico-filosóficos que encuentran ante sí para darles formas” (p. 323). En la tradición de la filosofía de la historia de Hegel, Lukács considera las formas literarias como expresiones de la mentalidad de una época. Lo que le interesa en esta obra es la transición de la epopeya clásica a la novela:

La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido de la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad (p. 322).

En otras palabras, el poema épico del Renacimiento y Barroco ya no tiene el trasfondo espiritual imprescindible para la creación de la épica. Volviendo a la épica indiana, diría que ésta muestra los signos de un mundo que se ha vuelto problemático. La expresión adecuada de este nuevo mundo es –siempre siguiendo a Lukács– una nueva forma literaria, es decir, la novela.

La novela puede solucionar el problema de la acción noble y del héroe perfecto, puesto que no está obligada a elevar al héroe al rango de una moral ejemplar. Al contrario, la novela permite deconstruir al héroe –para usar la terminología actual– y mostrar, al mismo tiempo, su grandeza moral, lo que hizo Cervantes en el *Quijote*. Cuando López Pinciano elaboró su teoría, las fuerzas opuestas estaban todavía demasiado fuertes, por lo que su defensa de la novela quedó sin consecuencias en su época⁸¹. Habría que esperar hasta el siglo XIX para que la conquista apareciera como materia de la novela. Según la ideología de la época, los héroes entonces ya no eran los Cortés, etc., sino sus contrapartes indígenas vencidos, que las nuevas repúblicas elevaron al rango de figuras fundadoras. Habría que esperar casi dos siglos más hasta que la materia reapareciera en la llamada nue-

⁸⁰ Utilizo la edición española de GEORG LUKÁCS, *El alma y las formas y Teoría de la novela* [1920], trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, México, 1970, en la cual la obra ocupa las páginas 277-420. Retomo aquí algunas ideas expresadas en mi artículo de 2008, “Las *Elegías de varones ilustres de Indias...*”.

⁸¹ Para una discusión alrededor de la aceptación de las novelas de caballerías, remito otra vez al artículo ya citado de D. GAGLIARDI.

va novela histórica. Es ahora que la novela puede hacer lo que no pudo hacer la épica indiana: mostrar la grandeza y, al mismo tiempo, la bajeza moral de la conquista. Sin embargo, tampoco la novela puede resolver de modo definitivo el problema de la verdad histórica, tal como lo muestran las discusiones actuales. Tenemos que aceptar que se trata de un problema que no tiene solución satisfactoria, sea en la épica tradicional o en la nueva novela histórica.

KARL KOHUT
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt