

EL FINAL DEL DESTIERRO  
estudios de épica culta del Siglo de Oro

RAÚL DÍAZ ROSALES  
Università degli Studi di Milano

P. FIRBAS (ed.), *Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2008, 308 págs.

M<sup>a</sup> J. VEGA Y L. VILÀ (dirs.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Seminario de Poética Europea del Renacimiento, Universidad Autónoma de Barcelona, Academia del Hispanismo, Vigo, 2010, 354 págs.

Son buenos tiempos para la épica. El campo de los estudios filológicos ha comenzado a rendirle, con regularidad y acierto hermenéutico, una atención crítica que sin duda era flagrante deficiencia en el panorama bibliográfico. Luminosas eran las excepciones a la desatención crítica que proporcionaron estudios como los de Giovanni Caravaggi (*Studi sull'epica ispanica del rinascimento*, 1974), José Lara Garrido (*Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta*, 1999) o Elizabeth B. Davis (*Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, 2000), que suponen una indudable muestra de agudeza crítica, mientras que la revitalización de sus textos a través de ediciones no ha corrido tampoco una suerte adversa: *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega (ed. de Marcella Trambaioli, 2005), *La moschea*, de José de Villaviciosa (ed. de Ángel Luis Atienza, 2005) o *Armas antárticas*, de Juan de Miramontes y Zuázola (ed. de Paul Firbas, 2006) constatan el vigor filológico que asedia un género que, más allá de su eclosión en los siglos XVI y XVII, no ha consolidado el interés

[299]

*AnMal*, xxxv, 1-2, 2012, págs. 299-317

lector. Todo ello sin poder olvidar la labor constante y fructífera que desarrolló Frank Pierce, tanto en sus estudios parciales como en su monografía de conjunto, *La poesía épica del Siglo de Oro* (1968).

El cambio de gusto de la sociedad moderna (¿aún necesitamos héroes ejemplares?) no sería la única motivación que podemos aducir para esta distancia con el público y la crítica, si recordamos las palabras de Alberto Lista: «En una palabra, si no se aplauden los poemas épicos, es porque son malos los que tenemos, y porque no hay nadie que se dedique a escribir uno bueno» («Sobre la epopeya», en Alberto Lista, *Ensayos*, ed. de Leonardo Romero Tobar, Fundación José Manuel Lara, Col. Clásicos Andaluces, 2007, pág. 403), en un desprecio recogido y potenciado por Quintana: «[La mayoría de los poemas épicos] pueden figurar en buen hora entre los artículos de una bibliografía, mas no entre los monumentos del arte» (Manuel José Quintana, «Sobre la poesía épica castellana», en *Obras completas del Excmo. Sr. D. ...*, BAE, Madrid, 1852, página 173). El poema épico parece arrastrar en su misma ejecución un efecto lupa, donde cada defecto se amplía irremediablemente pero, de la misma manera, el acierto lo convierte en enseña de la literatura nacional. De gran riqueza, y muy lejos de la maniqueísta división entre literatura *verista* y fantasiosa que pretendía propiciar un canon exclusivamente castellano (la influencia del erudito Ramón Menéndez Pidal pudo lastrar la recepción de ciertas obras), la épica debe leerse como un conjunto plural de temas e intenciones, el género donde cabían aventuras, amores, heroísmos pero, también, y sobre todo, una voluntad de construcción nacional tanto en Europa como en América, con sus propias peculiaridades dada la novedad del descubrimiento. Y, en cuanto a su dimensión teórica, resulta de sumo interés en la reconstrucción de la genealogía de modelos literarios observar con atención el desarrollo de un programa compositivo vinculado tanto a discursos teóricos como a prácticas ejemplares. Así lo demuestran las dos obras comentadas en estas páginas.

Precisamente a la tamización del modelo épico europeo en la conquista colonial se dedican las contribuciones del volumen editado por Paul Firbas —*Épica y colonia. Ensayos sobre el género épico en Iberoamérica (siglos XVI y XVII)*— donde la épica, y la literatura en general escrita en los nuevos territorios trasatlánticos españoles, se hace merecedora de la necesaria perspectiva propia que necesita para ser entendida en su contexto.

En su «Introducción» (págs. 9-21), comienza Paul Firbas remarcando el olvido al que se ha relegado la poesía épica del Renacimiento y el Barroco, a excepción de *La Araucana*. Más allá del tópico de homogénea alabanza al imperio, los poemas iberoamericanos de los siglos XVI y XVII «daban cabida a múltiples puntos de vista sobre la experiencia y el imaginario colonial e imperial» (pág. 9), actualizando un canon que en Europa disfrutaba con Ariosto de una guía escrituraria, y de un referente moral en el espíritu cristiano militante en la defensa de sus valores. Dentro de la novedad que acoge, debemos desterrar la concepción de un discurso focalizado exclusivamente en la celebración:

El discurso épico que parecía haber nacido para cantar las alabanzas de la expansión ultramarina da lugar a textos heterogéneos, dominados no pocas veces por visiones dolorosas de la guerra colonial y críticas de la codicia y los excesos de la guerra (pág. 10).

El volumen «explora en doce ensayos las tradiciones y los sentidos múltiples de la poesía épica colonial y sus géneros próximos, como la miscelánea y la historia, junto con la poesía satírica que la parodia» (pág. 10). Abarcando más de un siglo de producción textual (sobre todo textos de la segunda mitad del XVI o principios del XVII, época de apogeo del género), comprende producciones desde el norte de México hasta el extremo sur chileno: en suma, una decena de poemas representativos de la asimilación americana de la tradición literaria europea. Y es que sin duda cobra carta de naturaleza esa diferencia en la textualización del género: las colonias vertebran la herencia literaria europea en las vivencias propias y la realidad diversa que impone la nueva ubicación.

El libro, el primero probablemente dedicado en exclusiva al género épico en el periodo colonial iberoamericano, surgió como resultado del coloquio «Epic Texts and the Colonial World», celebrado en noviembre de 2003 en Princeton (Nueva Jersey); aunque desde ese proyecto primero al volumen final se realizaron cambios que actualizaron, hasta 2007, las contribuciones que lo conforman. La ponencia de Barbara Fuchs (Universidad de Pensilvania) sobre *La Araucana* no se pudo recoger, mientras que se añade un trabajo, el de Elio Vélez (Pontificia Universidad Católica del Perú), que no formó parte el programa original. Los doce ensayos se distribuyen en dos partes: cinco de ellas, en la primera, abordan las «derrotas» de la épica: «infortunios, naufragios, violencia y trauma, comunidades fracasadas y lecturas modernas que borran las voces de los héroes indígenas» (pág. 14), mientras que las siete restantes que componen la segunda parte se ocupan de aquellos textos que mantienen una relación con la épica colonial (crónicas, hagiografías, épica medieval castellana...).

El primero de los estudios es «Épica y retórica del infortunio» (págs. 25-39), donde Margo Glant analiza la «larga lista de penosas tribulaciones, las que don Carlos de Sigüenza y Góngora calificó como “infortunio”» (pág. 25). Una de las obras estudiadas será la de Gonzalo Fernández de Oviedo (*Libro de los infortunios y naufragios*, 1535). Sin haber alcanzado aún un gran reconocimiento, a la obra se le ha achacado la ausencia de estructura. Y es este juicio, precisamente, señal de la miopía para reconocer la vastedad de la materia tratada en un discurso que reúna verdad y maravilla. Con el método de Plinio como guía, hubo de separar cierta materia en dos secciones de su obra: el *Libro de los depósitos* y el *Libro de los naufragios*, del que se ocupa el ensayo. Si la conquista de América puede considerarse una aberración contra natura, el naufragio, infortunio terrible, será el castigo al que se enfrenten. Hay en la construcción de este último un vocabulario marino que permea la expresión y,

en el caso de González de Oviedo, una retórica que se cifra en una desnudez expresiva —carente de lo artificial y fastuoso— que se corresponde con la carestía sufrida por los personajes; no en vano, en aquella época la ruta era conocida como derrota. El naufragio implicará también desnudez, consideración paradisiaca perdida convertida en vergonzosa, de ahí la humillación del estado, que puede llegar a cotas más altas con la máxima desnudez, que es la del hambre. Y surgirán, en estos contextos de desesperación, los supervivientes que saben aceptar como penitencia y expiación de los pecados esta experiencia. Una carga religiosa, la del naufragio, acorde con la mentalidad de una época de esforzada conquista y evangelización católica.

En su capítulo, «Entre el recuerdo y el imposible olvido: La épica y el trauma de la conquista» (págs. 41-59), Luis Fernando Restrepo presenta la épica como la visión de los vencedores; violencia narradora que tal vez haya de ser aplacada con el relato heroico de las hazañas. Pero la perturbación de esta violencia queda presente en el vencedor, mientras que la memoria del vencido, masacrado, no se puede borrar fácilmente. La explicación del concepto psicoanalítico de trauma puede ser problemática más allá del uso de la sociedad burguesa en que surge. El propósito de Fernández Restrepo es establecer el funcionamiento del concepto de trauma en la épica colonial, a partir de los diferentes enfoques que la crítica y la psicología han proporcionado, pese a la dificultad de definir unívocamente el concepto de trauma. La conquista, y su crueldad en tantos casos extrema, obligará a una toma de conciencia de lo acontecido, de esa violencia suprimida y borrada que acabará tomando consistencia en la memoria. Así, la epopeya colonial ha de leerse también en el silenciamiento de una realidad cruel de la que deben distanciarse los autores, aunque en no pocos casos el enfoque es de asunción de la barbarie, como en *La Araucana* de Ercilla o las *Elegías* de Castellanos, donde la crítica es igualadora. La muerte, en cualquier caso, es presentada de una manera más problemática, «más marcada por el duelo y más perturbada por la violencia y al destrucción del cuerpo de lo aparente» (pág. 51). Solo el esquema épico del triunfante guerrero permite asimilar la victoria silenciando la tortura y muerte del pueblo conquistado, dándole al discurso de la víctima un espacio escaso no parangonable con el del victimario.

En «El banquete americano: comida y comunidad en la épica colonial» (págs. 61-82), Paul Firbas nos acerca al nuevo orden social que, a partir de los repartimientos, se creó en América trasvasado desde la península con el menoscabo de las aspiraciones de los primeros colonos españoles de ascender socialmente. De «destruimiento» hablan, con el perjuicio que el descenso de indios y cómo estos, además, fueron otorgados a las clases altas españolas que venía a comer en la mesa de aquellos españoles que había luchado en la conquista inicial. Se presenta «una batalla por el privilegio de sentarse a una gran mesa simbólica» (pág. 62). Esta nueva gastronomía (en algunos casos lagartos, culebras...) supone una inmersión en el sistema local así como en la nueva cultura. «A través de la comida, el mundo americano puede expresarse como una

experiencia extrema en la frontera de lo conocido» (pág. 63). Así, la comida será una referencia básica al hambre que obliga a asumir como alimento lo que antes jamás había sido concebido como tal, o bien metáfora del deseo de posesión. Encontraremos en la épica, pues, el banquete como «afirmación de lo local y una celebración de la experiencia singular de lo americano» (pág. 63). A través del estudio de poemas escritos entre finales del siglo XVI y principios del siguiente (especialmente *Espejo de paciencia*, *Armas antárticas*, *Arauco domado* y *Purén indómito*) muestra Firbas cómo se puede constatar la consolidación de un discurso baquiano, donde se unen los conocimientos de las nuevas costumbres americanas y tópicos de la cultura del Renacimiento y el Barroco, que transmite y enarbola la diferencia ante un lector local que conoce el código y otro externo, que ha de entender la diferencia a la que se enfrenta. La comida, en suma, utilizada para «señalar una diferencia y construir una comunidad» (pág. 65), asociando nueva realidad social a nuevos hábitos gastronómicos, tal y como ya recogía la Biblia en la conversión de comunidades al cristianismo. Dentro de este esquema, *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa (1608) será en sí mismo una nueva experiencia sensorial donde herencias italianas y españolas logran dar un «fruto criollo», una exposición donde la formulación literaria del poema se inserta en la realidad concreta gracias a su uso del lenguaje y su anclaje en la época. El *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña proporciona un nuevo panorama donde el banquete se presenta «como un desengaño del festín cortesano» y como una exaltación de los valores de la aldea» (pág. 77); subrayando el uso que hace del léxico americano no como algo consabido, sino todo lo contrario, de ahí las explicaciones que adjunta en un glosario final, o a través de anotaciones al margen. El lector será, en este caso, un castellano abierto a esta nueva alimentación. Un banquete que, afirma Firbas, buscaba «consolidar un imaginario baquiano —y luego criollo— sobre la diferencia y la riqueza americana» (pág. 79).

Adma Muhana, con «La *Prosopopéia* de Bento Teixeira: epopeya de derrotas» (págs. 83-112), en traducción de Viviana Gelado), estudia el poema editado en 1601, en Lisboa, escrito entre 1587 y 1592 en Pernambuco, Brasil. Autor portugués, de un judaísmo aparente más que real que no impidió que su poema se impregnara de los valores del cristianismo de la Contrarreforma de finales del XVI, también recupera esta contribución a un autor que ha obtenido una escasa atención parcial en estudios brasileños (la dedicada a su protagonista, Jorge de Albuquerque), siempre con el eco de las palabras de su primer editor, Antônio Ribeiro, y lastrada su valoración por el escaso mérito poético que se le ha otorgado. Lo que se remarca en este estudio es la naturaleza imitativa de *Os Lusíadas* de Camões, y, por tanto, de la *Eneida* de Virgilio, en los planos de la invención, la disposición y la elocución. Respecto a la *elocutio*: a nivel de léxico y de estructura rítmica, como se observa en el uso de la octava, o en la utilización de figuras del lenguaje que patentizan un conocimiento de los clásicos, un dominio del *arte* que dibuja, como lector ideal, a una persona cultivada, que asume un estilo cuidado y lo percibe en un léxico refinado. La *dispositio* del

poema de Teixeira es similar al poema camoniano en tanto que poema épico, aunque realmente sus proporciones, de escasas 94 estancias, lo hacen singular en el panorama. Además de destacar, en el prólogo, el topos de la poesía y la pintura como artes hermanas, el elemento más significativo es la declaración final de su composición, donde afirma que el suyo fue un ejercicio de perfeccionamiento de las musas. Con final antiépico, más allá de la falta de habilidad del poeta quizás tengamos que pensar que es el modo natural de presentar un dibujo, casi boceto o borrador. En cualquier caso, obra donde se desvela el arte y se muestra el poeta de manera frontal, asumiendo que la elevación de los hechos a la categoría de épicos surge de su propia formulación, desde el modelo de los *Lusiadas*. Respecto a la *inventio*, la *Prosopopéia* conserva apenas las alabanzas de la virtud de los grandes hombres, dando nuevas soluciones que proporcionan un mismo resultado armonioso. Desde el detalle relativo a la narración de la obra (que lleva a cabo Proteo en el poema de Teixeira), hasta la más profunda reinención del héroe, que de la figura bélica camoniana llega hasta la virtud neoestoica que adorna a Jorge de Albuquerque, enfrentado a la inestable rueda de la fortuna, y que marcará al héroe frente al hombre asediado y vencido por vaivenes de la vida... Canto de «la constancia frente a las derrotas», es «ejercicio para la factura de un futuro poético desaparecido en el pasado histórico» (pág. 111).

Gilberto Triviños nos proporciona, a continuación, «Lecturas de *La Araucana*: “No es bien que así dejemos en olvido/el nombre de este bárbaro obstinado”» (págs. 113-131). La obra cumbre de la épica del Siglo de Oro nos muestra un catálogo de héroes donde los araucanos tenían cabida, construyendo una identidad nacional, la de Chile, que asume su legado y lo reivindica: unión de indios y españoles. Pero ya señaló Pablo Neruda cómo la realidad épica asume a cualquier nativo deseoso de incorporarse a la construcción de esa nueva identidad nacional, mientras que el araucano, «raza vencida», es silenciado y olvidado. Junto al valor épico, un valor *humanista* (el amor al enemigo), en palabras de Neruda, impregna la creación de Ercilla, aunque la interpretación institucional borre la «significación profundamente crítica del poema *del nacimiento trágico* de Chile» (pág. 117); y es aquí donde *La Araucana* invierte el papel de este tipo de escritos: se habla de esta violencia radical, es su mismo testimonio. Es posible advertir, sin embargo, espacios en blanco en la lectura del poema, como es la borradura de Galvarino, cuya actitud, que algunos estudiosos dibujan construida en el odio, lo aleja de la naturaleza épica. Efectivamente, su actitud no sirve de engarce entre ambos pueblos. Tanto él como Lautaro se consideran «fines *rabiosos*» (pág. 121), mientras que en Caupolicán tendremos al modelo ejemplar, que, como apuntó Jaime Concha, se atiene al esquema de la pasión de Cristo. La verdadera riqueza de la épica, asumido ya el desajuste con los códigos lectores de los tiempos actuales, es la posibilidad de rescatar los fantasmas, según indica Raúl Marrero-Fente, de los «bárbaros» muertos, a fin de cuentas el *otro* inasible, invisible, pero indudablemente presente. *La Araucana*, por tanto, «no es un poema. Es un camino. Un camino para *aprender a vivir por*

*fin* con esa *política de la memoria* que exigen los muertos de la conquista y sus espectros» (pág. 127).

Cerrada ya la primera parte que recoge los estudios dedicados, estrictamente, al género épico, se abre a continuación la segunda, «Géneros literarios y tradiciones culturales», con el estudio «Las misceláneas renacentistas y el mundo colonial americano» (págs. 135-149), de Isaías Lerner. Género que revive en los siglos XVI y XVII, desde la recuperación del saber griego y latino de donde surgió, se produce a partir de finales del siglo XV la reedición de las misceláneas de mayor interés de la antigüedad. Así hasta llegar hasta la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía (1540), tras obras previas en latín, ya adaptadas al pensamiento cristiano. Compendios de diversos saberes que habían de ser atractivos para el lector, pueden funcionar como el mapa orientativo de los intereses intelectuales de una época en la que la revisión de los clásicos iba a ser acompañada de los nuevos saberes que exigían las nuevas realidades trasatlánticas. El modelo de Mexía será seguido por autores como Gonzalo Fernández de Oviedo, autor de la *Historia general y natural de las Indias*, ya que el género permitía la compilación de una variada muestra de conocimiento. La historia americana había de integrarse en la cosmovisión cristiana de un todo, y así se puede apreciar en la *Miscelánea antártica* de Miguel Cabello Valboa (1586), donde se relaciona el Nuevo Mundo con personajes bíblicos (Ophir), ofreciendo hipótesis de su llegada a América a través de diversas fuentes que son las que obligan a utilizar el nombre de miscelánea (quizás el primer uso castellano de la palabra). El estudio de Isaías Lerner confirma la utilización de la obra de Mexía por Cabello Valboa, a través de una selección de las fuentes que mejor servían a su propósito, sin que esto signifique que no aporte lecturas directas. Obras como los *Comentarium urbanorum oct et triginta libri* de Raffaele Maffei, la versión de la *crónica de España* de Florián de Ocampo o la *Historia de la India* de Hernández Pérez de Castañeda son otras obras utilizadas por el autor. Un uso, el de las fuentes, que naturalmente se debilita en cuanto ha de tratarse la realidad americana. Como afirma Lerner, la miscelánea, pese a su recepción actual como obra ficticia, sigue siendo un material excelente para la reconstrucción de la mentalidad de los siglos XVI y XVII, tanto en España como en el Nuevo Continente.

A continuación, Karl Kohut, con «Las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos y el problema de la épica indiana de los siglos XVI y XVII» (págs. 151-192), plantea el problema de la adscripción genérica. Obra desatendida, aún no se ha delimitado su esencia, enfrentada en dicotomías: la relativa al género (historia/épica) o a su mensaje ideológico (defensora del imperio o crítica de la colonización). Todo ello merced a la gran amplitud del texto, que permite, siempre desde lecturas parciales, fundamentar distintas tesis. En la búsqueda de la realidad genérica de la obra, se estudiarán estructura, ideología y género literario. Respecto a la estructura, de las 35 «capítulos» (así los denomina el estudioso), solo 22 son elegías, mientras que hay cinco elogios, seis relaciones o historias, un discurso y un catálogo (en algunos casos «elegías»

son subtituladas como «elogios» y viceversa). La estructura nos revela un creciente alejamiento del molde de la elegía para diversificar la narración, adscribiéndose primero a la variante personal para introducir, posteriormente, el criterio espacial-geográfico, que permitirán luego la narración de personajes y hechos (estructura que recuerda a los *Ensayos* de Montaigne). Unión de poesía e historia, donde la primera se superpone a la segunda, sobre todo en una primera parte más elaborada, Castellanos, en su obra, vindica la libertad del vencido, es capaz de observar los defectos morales de los españoles, también en el conflicto de españoles y criollos. Respecto al género, aún se discute la adscripción a la historiografía o a la épica (y si es épica, ¿pre-renacentista o nuevo modelo épico?), proponiéndose la reconciliación de dicotomías en el marco del proceso de gestación del poema: del interés por escribir una crónica en prosa a su reconversión en poema épico dado el éxito de *La Araucana* de Ercilla. Estaríamos, señala el estudioso, ante «un poema épico que, no obstante, deja ver el entramado original de la crónica» (pág. 181). Quedan problemas pendientes: la antinomia entre épica y lírica (la elegía debería adscribirse a este último género), la presencia del narrador como director, omnipresente. Aunque se pueda entender esto como muestra de la heterogeneidad, para Kohut se trata de un proceso de evolución similar al de la épica al *romanzo*: el paso de la epopeya tradicional a la novela. Carentes del trasfondo espiritual que exige la épica, la búsqueda de la totalidad solo puede conseguirse a través de un nuevo género: las *Elegías* serán, por tanto, anacrónicas, pero porque anuncian a extraños una nueva realidad heterogénea que alcanzan aquellos que describen el Nuevo Mundo, patrón de alteración de las estructuras de la vieja Europa.

Prosigue el libro con el capítulo «Sentido y expresión cultural de la parodia épica en Mateo Rosas de Oquendo» (págs. 193-209), de Pedro Lasarte, donde se estudia al autor de las obras *Sátira hecha a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598* y *Peruntina*, desde la perspectiva de la «conciencia paródica que su obra tiene sobre el discurso épico» (pág. 193). Obra compleja, mezcla de registros, donde el épico estaba irremisiblemente unido a la idea de legitimación y grandeza imperial, el estudioso se centra en la *Sátira* para observar «qué operación ideológica deviene de la parodia de estas prácticas discursivas» (página 194). El poema, denuncia de la situación en Lima (1598), adopta la forma de sermón oral en plaza pública, y en su utilización de elementos épicos se podría observar una forma de crítica al sistema colonial que este género sustenta. Pero no hay que desdeñar el diálogo intertextual del poeta con *La Araucana*, *Os Lusíadas*, su lectura del *Arauco domado*... El carácter híbrido de esta composición, entre lo satírico y lo épico, no será más que la representación de una compleja realidad colonial, a la vez que crítica hacia la realidad social establecida por el poder que negaría la realidad cotidiana, aunque se elude en sus versos un posicionamiento inequívoco al subvertir continuamente sus enunciados, por su «filiación carnavalesca y dialógica» (pág. 207). Este diálogo con el género épico pretenderá, finalmente, denunciar el silenciamiento que este

lleva a cabo de la situación colonial, donde los descendientes de los primeros colonizadores eran abandonados por la corona.

Raúl Marrero-Fente, con «Texto e historia: los géneros de *La Conquista del Perú*» (págs. 211-229), estudia el poema *Relación de la conquista y descubrimiento que hizo el Marqués don Francisco Piçarro en demanda de las provincias y rreynos que agora llamamos Nueva Castilla; dirigida al muy magnífico señor Juan Vázquez de Molina, secretario de la emperatriz y rreina, nuestra señora, y de su consejo*, escrito entre 1537 y 1538, anónimo, conocido como *La conquista del Perú*, primer poema épico de tema americano. Poema inconcluso de 2264 versos divididos en dos partes y 283 octavas de arte mayor (209 y 74, cada una con un argumento en prosa que resume el contenido). Tras trazar la historia editorial (deficiente en cuanto a su edición y, como consecuencia de ello, en recepción crítica), acomete la tarea de definir una creación que es

[...] un ejemplo de imitación y transformación de las normas épicas a la nueva realidad, y de apropiación de préstamos procedentes de las crónicas rimadas y de los poemas históricos que coincide con la expansión de los límites geográficos conocidos (pág. 217),

lo que obliga a la renovación de la tradición medieval. Reelaboración artística de la historia en función de las convenciones literarias, la vida de Pizarro se divide en tres momentos: don, gobernador y marqués, que en la presentación poética se hacen simultáneos. A través de la metáfora del viaje, tomada de los autores clásicos, se articula una nueva construcción del género épico a partir de un tema nuevo: centro de la composición, el viaje, y sin duda el retorno, configura esa nueva modalidad discursiva que se delimita en el contexto geográfico; el espacio como núcleo de la composición es el gran rasgo innovador. Un viaje que, al explorar nuevos lugares, exige nuevos nombres, en un proceso global de legitimación de la conquista mediante la escritura, aunque esta sea incompleta y Pizarro, irónicamente, como héroe épico deba regresar al punto de partida ante la indefinición del espacio.

El estudio de José Antonio Mazzotti, «Paradojas de la épica criolla: Pedro de Oña, entre la lealtad y el caos» (págs. 231-261), se centra en el análisis del *Arauco domado* (1596) para desvelar «los perfiles de las tempranas subjetividades criollas a través del discurso escrito» (pág. 231). En tres temas es posible aprehender la perspectiva criolla y paradójica que se puede apreciar en Oña: conocimiento directo de los rituales funerarios y religiosos de los araucanos (canto II), reformas administrativas dentro del sistema de las encomiendas (canto III) y la rebelión quiteña de las alcabalas de 1592-1593 (cantos XIV-XVI), de la que se ocupa el autor. Si, al igual que Ercilla, relata Oña la expedición de don García Hurtado de Mendoza a Chile (1557-1560), la diferencia estriba en su perspectiva heroica y elogiosa de la expedición. Será a partir de los pasajes sobre Quito cuando la voz criolla encuentre en la noción de caos cósmico una señal de identidad y base para su construcción entiendo

esta teoría del caos como «una visión afin al sentimiento de impredecibilidad y deterioro dinámico de los grandes proyectos modernizadores» (pág. 233). La escritura de Oña podía provocar malestar en la denuncia de la rebelión quiteña, así como en su crítica al clero, de ahí que en la *princeps* se puedan rastrear cambios de versos desde una versión base (que Mazzotti denomina F) y una nueva versión con correcciones (A), realizados para intentar, en vano, evitar el conflicto, ya que muchos ejemplares sin enmendar tuvieron la difusión no deseada. Pero la uniformidad en el tratamiento del tema no es tal, pues se pueden rastrear fragmentos de nítida subjetividad, de simpatía, hacia este grupo, donde culpables e inocentes son igualados en el castigo. Pero incluso la voz narrativa de Quidora, desde la cual Oña expresa las atrocidades cometidas contra los rebeldes, no impide que el posicionamiento del autor sea de clara defensa de la corona, ya que será un dolor inevitable para legitimar a don García, nuevo Pompeyo hispánico, que trae consigo una nueva realidad que conlleva, asimismo, un nuevo molde métrico (A-B-B-A-A-B-C-C) y un nuevo léxico, imprescindibles para la «épica disonante, “impedida” y “hespérica” u occidental» (pág. 256). Este grupo criollo será el que, con su desarrollo y toma de conciencia de su realidad colonial, permita una nueva visión literaria de una alteridad confirmada, como es la americana.

La estudiosa Elizabeth B. Davis, en «De mares y ríos: conciencia transatlántica e imaginaria acuática en la *Historia de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrà (1610)» (págs. 263-286), aborda el testimonio de un criollo que ejerció, como capitán, la fuerza contra los dominios españoles en América. No exenta de estudios de interés, las ediciones modernas del poema, a cargo de estudiosos no especialistas en épica, no han ayudado a dar una respuesta crítica a la altura de las necesidades del poema, sobre todo en lo relativo al uso del vocabulario marítimo. En esta obra es abundantísimo su uso y, aunque no se puede desdeñar la experiencia de cinco viajes que había vivido su autor, hay que buscar un significado más profundo a esa presencia temática constante, a través de un uso cuidado y eficiente del símil homérico. Poema de estructura virgiliana, con una parte odiseica y otra iliádica, como ha señalado Murray, los símiles recorren todo el poema, más allá de las convenciones del género épico: lo explica la autora aludiendo a su propia subjetividad, la experiencia vivida. Así, es indiscutible el influjo de esta experiencia, en algunos casos límite, como navegante, hasta el punto de exaltar la grandeza de los soldados comparándolos con marineros: así se presentan «la guerra y la lucha por la supervivencia en el mar como experiencias heroicas paralelas» (pág. 276), todo desde la influencia de la *Eneida*, con cuyo héroe une el suyo Villagrás. Los abundantes símiles náuticos «tienen la función de estructurar el poema, el cual resulta así tanto una navegación odiseica como una fundación virgiliana» (pág. 280), porque la Nueva México será, al fin y al cabo, un lugar edénico.

El volumen finaliza con el estudio de Elio Vélez Marquina: «Poemas para un Monte Claro: discursividad política de la épica americana del siglo XVII» (páginas 287-308), donde la atención se focaliza en las obras de Juan de Miramontes

Zuázola, *Armas antárticas* (c. 1609) y fray Diego de Hojeda, *La Christiada* (Sevilla, 1611), ambas dirigidas a la corte virreinal del marqués de Montesclaros, y testimonios, por tanto, de la nueva ascendencia social del virrey por encima del monarca (lo que John Lynch denomina Segundo Imperio Español). Si *Armas antárticas* nos permite entender la necesidad de reforzar la Armada de la Mar del Sur, con Hojeda observamos la comunicación necesaria para establecer, clero y poder virreinal, una política clara de gobierno eclesiástico. El poema de Hojeda presenta al mayor de los héroes, Cristo, planteando la narración como «espejo de príncipe», reconociendo además, en su destinatario, grandes méritos políticos, y señalándolo como el mejor de los gobernantes que el Perú haya podido tener. Será esta obra, de este modo, el intento de responder a las necesidades específicas que plantea el nuevo territorio de un nuevo modelo evangelizado. Hojeda es «voz autorizada que desde el suelo americano se permite aconsejar al gobernante (el virrey) en la conducción de las greyes idólatras» (pág. 300). Y del consejo eclesiástico a la advertencia que proclama un marinero al rey sobre la temeridad de rebajar los efectivos que protegían de los ataques de los holandeses: Miramontes, con sus *Armas antárticas*, pronostica e intenta prevenir las dificultades de los ataques marinos. Ambos poemas, en suma, ofrecen el «discurso [...] capaz de articular la consistencia política [...] de sus dominios respecto a una interpretación providencial del mismo» (pág. 305).

Si los textos de Paul Firbas suponen una penetrante revisión de la literatura colonial, en los estudios compilados por María José Vega y Lara Vilà en *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, será el viejo continente el centro de atención teórico. Afirman en los «Prelimianres» (págs. 13-20) las editoras que, en el siglo XVI,

[...] la épica es el género superior en excelencia y el más perfecto, el que versa sobre materia más elevada [...], el que cuenta con una tradición continua e ininterrumpida de reflexión crítica y el que vertebraba el canon escolar, ordenado en torno a Virgilio y a los poetas sacros tardolatinos (pág. 13).

Efectivamente, a dar cuenta de la riqueza de pensamiento sobre el género se dedican las páginas de este volumen. Una época, la del Renacimiento tardío, que ve alumbrar las grandes épicas de España, Francia, Italia y Portugal. Obra cumbre como *La Araucana*, de Ercilla, *Os Lusíadas*, de Camoens, o *La Franciade*, de Ronsard, se publican en el estrecho lapso de 1569 a 1572, y solo diez años más tarde Italia ofrecería su gran proyecto de épica alegórica cristiana a través de la *Gerusalemme Liberata*, de Tasso. Años donde la materia cristiana, en el molde virgiliano, se reivindica como provechosa escritura heroica. La épica alcanza un valor extraliterario para convertirse en justificación histórica, con una arquitectura idónea como modelo vehicular para las grandes empresas de conquistas y descubrimientos actuales. Su relevancia cultural y la necesidad de su estudio son innegables:

Trazar la idea de la épica en el siglo XVI es, por tanto, una tarea imprescindible para comprender los rasgos dominantes de un corpus ingente de escritura literaria, para examinar los modos por los que se actualiza, de forma y interesada y para el presente, el inmenso legado literario de los poetas heroicos clásicos, y, en definitiva, para entender la historia cultural de la Europa altomoderna y las formas de representación simbólica de naciones e imperios (pág. 15).

La base de las páginas que dirigen las dos estudiosas se articula en torno a «la pertinencia de adoptar un punto de vista histórico y político para comprender la idea de la épica en el siglo XVI» (pág. 16). Sin dejar de apreciar la vastedad de la empresa, su voluntad es clara, «aproximación muy selectiva» que deja aspectos sin estudiar (métrica, análisis del estilo asociado a la épica, análisis de la producción sacra), y todo ello en una aproximación que segmenta en ámbitos territoriales y lingüísticos el estudio del género.

El primer bloque lleva el título «La épica en el Quinientos: el elogio del poderoso» donde se recoge el estudio de Lara Vilà i Tomàs, «Ética y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica y la alegoría política» (páginas 23-59), donde el punto de partida será entender la épica como discurso de alabanza de la virtud y crítica del vicio, no solo personal, sino, dada la finalidad panegírica, de todo un gobierno (que será compendio de virtudes religiosas y civiles). Partiendo de Virgilio, modelo por excelencia en el periodo de máximo auge del género épico, observamos el enfrentamiento de la obra con las constricciones del gran preceptista Aristóteles y su poética. Restricciones que, por otro lado, no fueron observadas por un nuevo modelo literario, el del *romanzo*, que consiguió, a fuerza de obviar la preceptiva, un mayor interés lector, como en el caso del *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto (una nueva *Eneida*), que inmediatamente disfrutó de comentaristas que le otorgaron el significado profundo que convenía a una literatura no anclada exclusivamente en el entretenimiento. Distanciadas en Italia, de ese modo, teoría y praxis, habrá que esperar hasta la labor de Tasso, capaz de ajustar legado virgiliano y poética aristotélica: sus *Discorsi del poema eroico* (1594) establecía, como función específica de la épica, la maravilla. Uniría en la épica la alegoría, la visión filosófica del género y su sentido moral, además de, la imitación. La colocación de la *Allegoria* al comienzo de su poema señala, de manera inequívoca, su apuesta por la misma (en un proceso de escritura que podemos recuperar en la lectura de las cartas). Este recurso servirá de escudo ante las acusaciones de falta de verosimilitud de algunos pasajes. Realmente, la idea de la alegoría va paulatinamente abarcando todo el poema, hasta llegar a un punto en el que «*todo el poema puede ser leído de este modo [alegóricamente] y procede, pues, como ocurriera en la tradición de lecturas de Virgilio, a ensayar una alegoría continuada a la que califica de “capricho”*» (pág. 55). La épica, para Tasso, es alegoría e imitación, en una misma doble base de alma y cuerpo, y así la *Gerusalemme*, fruto de esta interpretación del poeta italiano, es la obra

que presenta la mayor coherencia alegórica, convirtiéndose en el referente de la épica moderna, en sustitución de Ariosto, gracias a una maravilla que aúna preceptiva aristotélica y modelo virgiliano. Estamos ante el ejemplo de cómo a partir de ahí, fuera de Italia, se reescribiría el origen cristiano imperial en el contexto del panegírico político, en el paso de la alegoría histórica a la alegoría cristiana.

Comienza a continuación el módulo «II. La teoría de la épica en el Renacimiento europeo», con el capítulo «Una teoría incompleta: la idea de la poesía épica en las artes poéticas italianas del siglo XVI» (págs. 63-102), de Cesc Esteve, donde se delinea la toma de conciencia, por parte de los críticos, de lo restringido que resultaban los modelos horaciano y aristotélico. No olvidemos que para Aristóteles sería la tragedia la evolución natural y perfeccionada de la épica, por lo que claramente debemos ver en este hecho un desfase entre el planteamiento aristotélico y la importancia que otorga la crítica quinientista. Al fin y al cabo, la argumentación del estagirita acaba señalando la superioridad de la tragedia respecto a la epopeya. Así pues, el Quinientos asiste a la reescritura del dictado aristotélico, un desarrollo épico rico en propuestas y matices, como muestra la complejidad creciente desde las paráfrasis de Trissino a la elaborada construcción teórica de Tasso. Y es que los *Discorsi* tassianos son, sin duda, una referencia inmejorable para el desarrollo de la teoría épica: Tasso es quien logra conciliar presupuestos aristotélicos con la función política que se atribuye en la contricción virgiliana a la poesía épica, aunque para ello se rebajen de manera considerable las ocasiones en las que se pueda hacer referencia explícita al estagirita. Realmente raros son los casos en que los tratadistas acepten desarrollar esta funcionalidad política, aunque no dejen de apreciar, junto a los poetas, que se trata de un aspecto esencial. Lejos de la reflexión queda la alegoría, tan funcional y de tanto interés, pero que obligaba a enfrentarse fundamentalmente con el dictado neoaristotélico, y a las coordenadas en que estas sitúa a la poesía heroica entre *romanzo* e historia, con una aspiración mayor a la verdad que el primero pero una capacidad de lograrlo menor que la segunda, a juzgar por los resultados. Lugar de reflexión dogmático, el arte poética demuestra una distancia frente a la práctica e incluso frente a una reflexión menos encorsetada o formal, como la que se puede encontrar en epístolas o prólogos.

En el siguiente capítulo, «Idea de la épica en la España del Quinientos» (págs. 103-135), María José Vega pone en cuestión la extendida idea de la pobre reflexión teórica en la España del Quinientos, a la sombra de textos clásicos y la crítica neoaristotélica, fagocitadora de la preceptiva, como ya anteriormente se ha expuesto, porque de algún modo toda la reflexión teórica, percibida como arqueología de textos clásicos, debía, sin duda, derivar de la tarea del griego. En su tarea de dilucidar la teoría en torno a la épica, no se limita la frontera de la reflexión a las artes poéticas, incluyendo en su panorama exegético los prólogos, donde el autor elabora un discurso propio personalizado —autobiografía literaturizada— que, precisamente por su asistematicidad y carácter liberado de las

normas, nos ofrece una información más clara. En estos prólogos encontramos una idea de la épica como versión mejorada de la historia, ya que adquirirá la capacidad de ser exaltación y legitimación de una empresa política y religiosa considerada colectiva. Prólogos estos donde queda patente la imposibilidad de acomodar la preceptiva aristotélica, además de por la ausencia del estagirita, también porque se indica la preeminencia absoluta del género. Y sobre todo, será la verdad de la creación, obra *verdadera*, que crea una forma de historia desde la poesía. Obviamente surgen contradicciones con la necesidad de establecer, al fin y al cabo, un discurso político, aunque por lo general sería el carácter histórico el que se primara (como sucede con Zapata o Ercilla). Así en los textos prologales no faltan alusiones al carácter artificial y no connatural al texto, del ornamento poético. Quizás la idea de que las obras pudieran tener entre sus lectores a testigos de primera mano y que, además, ellos mismos (los autores) pudieran haber formado parte del acontecimiento narrado, como puede ser la guerra, hace más difícil la inclusión de la ficción. En suma, el prólogo épico nos dibuja el género como una escuela de virtud, formadora de militares, la unión de armas y letras, literatura útil en la formación pública y piadosa del hombre, lejos del neoristolismo presenta una elevación de la historia.

El siguiente capítulo, tras las panorámicas europea y española de estudios anteriores, se centra de nuevo en la Península ibérica, en este caso Portugal: «Teoría de la épica en el Renacimiento portugués» (págs. 137-174), de Hélio J. S. Alves, aborda un campo de estudio que ha parecido poco problemático en comparación con las épicas españolas, francesas e italianas. En la portuguesa, siempre fue Camões el estandarte del género, casi en solitario, y así el estudioso pretende solventar la supuesta superficialidad del desarrollo épico portugués, focalizando el estudio en tres aspectos: presentación de la teoría literaria portuguesa, evolución de la teoría sobre la narración épica portuguesa, dando cuenta del paso del Renacimiento a la Modernidad, y, en tercer lugar, la imitación entre poetas contemporáneos (pág. 138). La teoría literaria portuguesa no está, como ha desarrollado el tópico, tan desprovista de cultivadores, y aunque está extendida la idea de que toda esta producción surgió, de algún modo, del hacer y no del reflexionar, un estudio más profundo revela que las obras épicas venían sustentadas, ya en los primeros poemas clasicistas del género, por reflexiones anteriores pero también contemporáneas de intelectuales entre los que se incluye también a portugueses. Así, un amplio abanico de materiales que abarcan desde la nueva orientación renacentista de la primera mitad del siglo XVI hasta la constitución de una crítica moderna que nos lleva a los comentarios y polémicas del siglo XVII. Obras de António Pinheiro, Aquiles Estaço, Manuel Pires... atestiguan la reflexión sobre la epopeya, que poco a poco va influyendo en la consideración del arte narrativo, al reivindicar las directrices de autores como Aristóteles u Horacio. Precisamente será la obra de Tomé Correia, *In Librum De Arte Poetica Q. Horatij Flacci Explanationes* (1587), la que integre los preceptos horacianos en el contexto de la poética aristotélica, en un intento de conciliación practicado también por autores como Estaço,

antes, o Manuel Pires de Almeida posteriormente. De sumo interés será también la imitación de poetas contemporáneos, fenómeno muy productivo para el estudio en la literatura portuguesa, y que tiene en Camoens su punto más álgido, tras la lectura de la obra de Corte-Real, aún manuscrito, y posterior asimilación en algunos de los constituyentes del gran poema épico portugués. Este hecho, no hace más que confirmar que la épica portuguesa del Quinientos es una teorización literaria de sí misma.

Será Francia la siguiente parada en el recorrido propuesto, con Bruno Méniel y «La teoría renacentista de la epopeya en Francia» (págs. 175-201). Como en todas las naciones, en la francesa también se deseaba un gran poema heroico que fuese punto de referencia de la literatura nacional en el extranjero, en el espejo de Italia, que en el XVI publica dos poemas como el *Orlando furioso* y la *Gerusalemme liberata*, que llevan aparejados una amplia labor teórica. Producto novedoso que no puede abarcar la tradición crítica clásica (Horacio y Aristóteles), en Francia surge la propuesta de la *Franciada*, de Ronsard, intento que no dio los frutos deseados en público ni en sus imitadores. Respecto a la dicotomía teoría/práctica, también en el primer elemento del binomio encontramos que es la figura del poeta la que se aviene al desarrollo de la reflexión teórica, en un panorama donde la escasa labor institucional (tan abundante en Italia) sin duda influiría en la pobre respuesta teórica que obtuvo en Francia la reflexión sobre los géneros (tema que, además, en ningún caso fue prioritario). La especulación teórica surgirá a mediados de siglo y de manera dispersa, a través de paratextos críticos, paratextos apologéticos, «artes poéticas» de función didáctica, dirigidas fundamentalmente a escritores, y tratados de naturaleza más bien filosófica, orientados más al conocimiento. Autores como Thomas Sébillet o Joachim Du Bellay se sitúan en esa fase de preparación de un contexto teórico, que alienta el cultivo del poema heroico vindicado como la mayor de las empresas literarias. Son, en cualquier caso, obras muy diversas en contenido y extensión. En un marco que duda entre la prescripción y la descripción, es importante la definición de la esencia de la epopeya, en una aproximación que utiliza como base de análisis las partes de la retórica: invención (es común la inclinación a ser fiel a lo real), disposición (orden artificial), metro (alejandrino) contenido (*varietas* y *copia*). Un poema, el épico, que ha de responder, en primer lugar, a la expectativa que se tenga de su materia: reflejo del universo o narración de los hechos heroicos de personajes ilustres, con lo que se exigiría una mayor elevación. En cualquier caso, se constata «una finalidad técnica de la teoría de la epopeya, hasta el punto de que la teoría está acompañada por la práctica» (págs. 196), como confirman autores como Ronsard, Laudun d'Aigaliers o Demier, con ese doble cultivo de teoría y práctica. Textos teóricos, los franceses, a los que conceden especial importancia los autores en la modulación de un estilo que los convierte, finalmente, en un género propio, quizás porque no se agotan en su función práctica, sino que alcanzan una función filosófica. En suma, la teoría épica desarrollada en Francia presenta la epopeya como «un hipergénero, como un

género superior a los demás que los contiene a todos» (pág. 201). Igual que al personaje principal se le atribuyen y exigen virtudes morales que construirán una obra edificante, su autor no debe ser ajeno a este modelo de vida, sino que debe impulsarlo con su ejemplo.

Bajo el marbete de «Excurso» nos encontramos con el capítulo de Giovanni Caravaggi, «Descubrimientos y conquistas en la épica: aspectos del debate teórico» (págs. 205-217), en traducción y adaptación de Lara Vilà desde su versión original italiana. Se ocupan estas páginas de las posibilidades que abrió, para la composición épica, un período como el de Carlos V y Felipe II, tan rico en acontecimientos de extraordinaria importancia y susceptibles de cristalizarse en personajes heroicos. Sin embargo, la atenta lectura de textos prescriptivos modificaba ese entusiasmo inicial, llevando inevitablemente a la «divergencia irresoluble entre fervor experimental y rigidez teórica, que muy pocos autores lograron superar» (pág. 206). Pudieron inhibirse de la rigurosa doctrina, sin embargo, aquellos que daban cuenta de una realidad que, como se ha comentado, era rica en eventos extraordinarios: *Os Lusíadas* en Portugal, o *La Araucana* en España, presentaban un poema libre que con naturalidad traspasaba los rígidos moldes de la preceptiva académica. Y no solo la práctica poética vislumbraba la necesidad de separarse de la norma aristotélica en lo relativo a la historia y a la poesía, también en el debate teórico se plasmó esta divergencia, apoyada, por otro lado, en la propia excepción que instauró el mismo Aristóteles, al permitir que algunos sucesos reales, en tanto que verosímiles y posibles, pudieran ser objeto de la recreación poética. El propio Tasso asumía que, dentro de la exacta observación de la verdad, el poeta no tenía por qué dejar de lado lo maravilloso, limitado y autorizado por la verosimilitud. Pero en un tiempo tan pródigo a la maravilla, se vio forzado el autor de la *Gerusalemme* a establecer una distinción clara: la materia sería poética al tratar de asuntos contemporáneos ocurridas en tierras lejanas, e histórica al tratar gestas cuyo escenario era cercano. Así, se establece un criterio espacial, y no temporal, en la clasificación épica, motivada por las circunstancias actuales. Parece superado, en suma, el mayor de los obstáculos en la reflexión teórica: en torno a 1596 se redacta la primera *Poética* de Tommaso Campanella, donde se afirman las posibilidades encontraba el poeta épico en la realidad contemporánea, donde ciertos sucesos parecían aunar las condiciones de real y ficción poética, merced a su carácter extraordinario. Así, *Os Lusíadas*, *La Araucana* o *La Dragontea* encontraban un marco teórico que legitimaba su posición frente a la estricta rigidez de la interpretación aristotélica.

El tercer bloque, «La épica y la ficción caballeresca», plantea el espacio común que se puede transitar entre ambos géneros. Daniel Javitch, en el capítulo «El descrédito y la atracción del *romanzo* caballeresco en la teoría (y en la práctica) épica italiana del siglo XVI» (págs. 221-240), traducido también por Lara Vilà, plantea el proceso paralelo de repulsa y apropiación que los cultivadores del género épico hacen del *romanzo*. La codificación, en Italia, del modelo de un género a través de la crítica de cultivadores modernos irregulares

no solo se circunscribió a la tragedia (inauguradora de la práctica), sino que llegó también a la poesía heroica, que intentó asumir un papel de hegemonía a partir de la crítica del *romanzo* caballeresco. Será su obra de mayor éxito, el *Orlando furioso*, la que ha de sufrir la descalificación de los críticos, que denuncian que no es un poema heroico, dada su carencia de continuidad y de unidad, su falta de verosimilitud, la falta de *decorum...* y, sobre todo, la falta de ejemplaridad virtuosa de su protagonista. En las fallas señaladas a la obra ariostesca encontramos la definición del poema heroico, que debe, ante todo, nacer de una base histórico. Para solventar esta acusación de tergiversación o invención desmesurada, autores como Simone Fornari, en su *Spositione sopra l'Orlando furioso* (1549-1559), intentaron aducir pruebas de supuesta historicidad del poema, que, aunque en cierto modo nos parezcan forzadas, sí nos muestran el ataque al que se sometía al *romanzo* por esta forma de concebir la narrativa. Una hostilidad que provocó que se retomaran, a mediados de siglo, temas históricos, como en el caso de la *Italia liberata dai Goti*, de Trissino (1547-1548). El propio Tasso, restringiendo aún más la directriz aristotélica sobre el uso de lo histórico, solo lo permitía cuando venía aparejada la documentación del mismo, dado que no es concebible un hecho histórico heroico que no hubiese sido objeto de la narración de un historiador; más que por dogmatismo teórico, puede creerse que este argumento nazca de la aversión hacia el género del *romanzo*. Porque a pesar de que se trata de una producción distinta, aún la preceptiva exige considerarla como una transgresión de los valores que definen la poesía heroica: la unidad de la acción, la coherencia y la integridad.

Sin dejar de valorar su genio poético, no serán pocos los críticos que lamenten la oportunidad rechazada por el de Ferrara de empeñar su genio en empresas de más alta dignidad, como es el poema épico alrededor de una única trama. Pero el ejemplo ariostesco no podía ser ignorado: la diversidad de acción dio frutos excepcionales que habían de asumir aquellos que, aunque fieles a las doctrinas aristotélicas y horacianas, sabían que el deleite de la construcción narrativa del *Orlando* había de ser asumido de algún modo. El propio Torquato Tasso tuvo que hacer concesiones (siguiendo el ejemplo paterno) en lo que respecta a la presencia de lo maravilloso, o al papel de las digresiones; como ha señalado con agudeza Sergio Zatti, la incorporación de elementos «romanzísticos» daba la relación que establece de estos con elementos negativos, como puede ser Satán. Y aunque la influencia del *romanzo* se haga patente en episodios de clara pobreza virtuosa (así el mundo caballeresco pone en peligro la pureza de un héroe como Rinaldo), no cabe duda de que son también imprescindibles para el proceso de construcción de una sólida personalidad heroica.

Finaliza el conjunto de textos con «Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del XVI» (págs. 241-267), de Donatella Gagliardi. Si antes fue Italia el escenario donde se escenificaba la ambivalente relación con el *romanzo* (la crítica teórica y la adaptación de algunos de sus elementos), en estas páginas es en suelo español el argumento. El Pinciano expondrá una división entre materia basada en la historia y aquella que

no lo está que, sin embargo, no establece distinción esencial entre ambas; esto le permite, en cierto modo, la defensa de la *Historia etiópica* de Heliodoro. Para el Pinciano, las ficciones caballerescas carecen de elementos imprescindibles como gravedad, verosimilitud y doctrina, así como falta de decoro y mesura, a lo que hay que sumir su trama múltiple y unos protagonistas inadecuados. Pero será la novela fundacional del género, el *Amadís de Gaula*, la que consiga establecer un modelo que consiga contentar a los moralistas dada la adición a su fábula de una moralidad ejemplarizante que convierte sus páginas en un manual de conducta. Y aunque se cernía sobre los libros caballerescos cierta sensación de vaciedad, no serán los propios defectos del género los que se han esgrimido como una de las causas fundamentales de su éxito: serán los propios historiadores, incapaces de un cultivo digno de su disciplina, los verdaderos responsables de este éxito, según las palabras de un detractor del género como es Juan Luis Vives. Así, ocupando ese vacío surgen, a ojos del vulgo y también de lectores más instruidos, los creadores de libros de caballería, para enfado de aquellos defensores de la historia Pedro Mejía, Diego Gracián de Alderete o Gonzalo de Illescas, que contemplan cómo personajes como Amadís son celebrados y llorados como reales. Así, llegaban a los nuevos territorios americanos libros de ficción que en no pocas ocasiones se tomaban por historias reales, mientras que las relaciones de un descubrimiento tan sorprendente debían alcanzar, en cierta manera, consideración como obra ficticia, al menos en parte, entre sus lectores.

Los autores de estos libros de caballería se defendieron de sus críticos a lo largo del siglo XVI argumentado que la veracidad no hacía más que contribuir a la efectividad de los valores morales que sus historias contenían. Y no fueron pocos los defensores de la lectura de este tipo de literatura para enaltecer el pensamiento. Habrá entonces apologías del papel de los libros de caballería como aquel relato que recoge solo la virtud, frente al relato pormenorizado y completo de la historia que debe asumir también el ejemplo negativo, como afirmará el defensor del *Amadís* en una carta abierta a Pero Mexía. Así, estos libros podían funcionar, a nivel moral, tal y como hicieron ejemplos mitológicos, pues a través de un ejemplo lejano podía asegurarse esta enseñanza. Concluye la autora remarcando la «identificación entre historias verdaderas e historias fingidas, a raíz de la cual, las crónicas postizas, para muchos, ganaron en veracidad a las reales» (pág. 267). Convertidos en manuales de virtud, pudieron asumir la carga alegórica y desprenderse, de esta manera, de la consideración, entonces peyorativa, de «literatura de entretenimiento».

Cierra el libro, antes de la interesante bibliografía general (págs. 313-318), donde se recogen las referencias utilizadas en las distintas contribuciones, y el útil índice de nombres y materiales (págs. 339-352), un apéndice: «La teoría de la épica en España: quince prólogos de poemas épicos españoles (1566-1607)», en edición de Lara Vilà y Marcela Londoño (págs. 271-312). La lectura de este catálogo de prólogos es la manera más efectiva de comprobar la certera definición que de estos paratextos hiciera en su capítulo María José Vega, mostrando,

además, la gran riqueza de propuestas que condensan estos pequeños terrenos de experimentación retórica y poética.

No habrá dejado de percibir el lector la complementariedad de ambos volúmenes, que dibujan con precisión una topografía tan rica como minuciosa en el detalle: la de la tradición europea, donde las influencias de Virgilio, Horacio y Aristóteles, como teóricos, serán fundamentales en la elaboración y comprensión de nuevas obras como las de Ariosto o Tasso, tan distintas pero, a la vez, medidas siempre desde los parámetros de la preceptiva. Los trabajos relativos al Nuevo Mundo dibujan el proceso de adaptación que cualquier preceptiva europea habrá de sufrir frente a una nueva realidad que posibilita la introducción de una maravilla no ficticia, y que exigirá un tratamiento distinto al enfrentarse al *otro* (población autóctona) y separarse así de la conciencia del viejo continente ajena a este contexto diverso y que reta, al escritor, exigiéndole una nueva conformación del canon. Son sus editores, además, figuras relevantes en la configuración de un nuevo canon crítico sobre la épica, como atestiguan una producción investigadora mucho más que solvente en torno a la configuración de la épica, que han sabido seleccionar la cartografía adecuada para dos objetivos distantes pero igualmente imprescindibles en el campo de los estudios de la épica: la teoría europea y la revisión y renovación de la misma en la literatura trasatlántica.

En el texto que recoge Paul Firbas, afirmaba Gilberto Triviños:

La poesía épica, como muchos se complacen en repetirlo, parece ser un género muerto del cual hoy se puede hablar únicamente en forma de réquiem, de lamento por lo irreparablemente perdido (pág. 124).

El destierro del Çid, y el famoso lamento, quedan transfigurados en la confianza plena en los frutos que de estas y futuras investigaciones en el campo de la épica podremos disfrutar. Grandes editores y estudiosos que reivindican la posibilidad necesaria de disponer de un nuevo corpus de materiales críticos dispuestos a revitalizar un género más incomprendido que inaccesible. La riqueza de la épica como segura y deslumbrante respuesta para quien sepa interrogarla.

