

**Crítica**  
**Bibliographica**

**Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos**

COORDINACIÓN  
Olga Gugliotta

EDICIÓN  
[www.academiaeditorial.com](http://www.academiaeditorial.com)

ISSN  
1885-6926



**LIBRO RESEÑADO**

María José VEGA y Lara VILÀ (eds.)

*La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*

Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, 354 pp.

ISBN 978-84-96915-57-2

**AUTORÍA DE LA RESEÑA**

Rocío HERNÁNDEZ ARIAS

*Universidad de Vigo*

**FECHA**

11 enero 2011

Crítica

Bibliographica

Revista Crítica  
de Reseñas  
de Libros  
Científicos y Académicos

et



La trilogía sobre el desarrollo de los géneros en Europa llevada a cabo por el *Seminario de Poética Europea del Renacimiento* de la Universidad Autónoma de Barcelona, constituido en el año 2000, se cierra con este volumen<sup>1</sup>. En él se agrupa una serie de estudios que llevan a cabo una “aproximación muy selectiva” (16) a las ideas comunes sobre el género épico desarrolladas en la Europa del siglo XVI. Las investigaciones que hasta el momento se habían desarrollado en relación con este tema, se habían concebido de manera parcial, por lo que “este volumen se propone satisfacer [...] la necesidad de una perspectiva renovada y comparativa sobre la teoría europea del poema heroico” (17).

<sup>1</sup> Forman parte de ella los volúmenes: *Idea de la lírica en el Renacimiento. Entre Italia y España* (2004), *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad* (2004) y el presente volumen reseñado.

Las dinastías europeas del siglo XVI utilizaron la épica como forma de representación del poder. Portugal, Francia, España e Italia desarrollaron la épica “para construir su imagen pública” (15); por eso para realizar un estudio de la épica de la Europa del XVI es necesario tener “en cuenta las fronteras lingüísticas, dinásticas y territoriales, sin ignorar por ello [...] la herencia de la épica clásica y las ideas fundantes sobre la escritura heroica de los gramáticos y comentaristas” (16).

La organización del volumen se realiza en tres bloques: el primero de ellos alude a “la interpretación política del género como una *laudatio* y como panegírico de los poderosos” (18); en el segundo se “aborda la idea de épica en las tradiciones nacionales” (18) de los países anteriormente mencionados. El tercer bloque trata “la teoría del *romanzo* y de la idea de épica que, en negativo, es el resultado de la reflexión sobre el modelo ariostesco y sobre los libros de caballerías” (19). Se completa la obra con quince prólogos de poemas épicos españoles elaborados entre 1566 y 1607, en los que pueden apreciarse las características descritas en las páginas precedentes.

## 1. LA ÉPICA EN EL QUINIENTOS: EL ELOGIO DEL PODEROSO

Este primer bloque se compone de un solo estudio de Lara Vilà, titulado “Épica y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica y la alegoría política”. A pesar de la revisión que de la interpretación de la obra de Virgilio surge de la Escuela de Harvard alrededor de 1960, la crítica posterior recuperó la lectura tradicional de su obra, la contenida en los comentarios renacentistas: la lectura panegírica.

La recuperación de la *Poética* aristotélica a partir del siglo XVI se encuentra frente a una “praxis poética que superaba e incluso contradecía los presupuestos formales establecidos por Aristóteles” (25), una reflexión teórica que toma a Virgilio como modelo que permanecía en los textos críticos, en los comentarios de Servio o Petrarca. Los comentarios de Tasso, sin embargo, acercan “las cuestiones filosóficas y políticas relativas a la épica” (26) a la discusión teórica de raigambre neoaaristotélica sin dar respuesta, por otro lado al “deber ser del género, es decir, su interpretación como alabanza de poder” (27). Las interpretaciones ideológicas y políticas de la obra de Virgilio están ya en sus primeros comentaristas.

En los comentarios de Servio a Virgilio subyace la idea de la alegoría como instrumento que sirve a la lectura panegírica y que se encuentra ya en las *Bucólicas*, donde se inician las obras de naturaleza

política con implicaciones alegóricas. La *Eneida* es, pues, una imitación de la obra de Homero reelaborada al servicio del presente, que precisa pasajes panegíricos y alegóricos que incorporen la historia reciente de Roma.

La huella de este comentarista y toda la tradición en la que se apoya la lectura panegírica, encuentra su continuador en Petrarca: la redacción del *África* coincide con el momento de discusión teórica sobre el género épico. “Su lectura de Virgilio le servía para establecer una nueva alegoría histórica que respondía a sus propias circunstancias vitales y al contexto político en el que escribía” (36). La obra de Petrarca incluye una idea de la época donde el autor se reconoce a sí mismo como continuador de la épica clásica, “entendiendo que ésta consiste en la alabanza de la virtud” (41) que sirve como testimonio escrito de la historia para las generaciones posteriores.

En Cristoforo Landino se aprecia la continuidad de la lectura alegórica que hasta ahora habían venido desarrollando Servio y Petrarca; sin embargo, en este autor se observa la inclusión del pensamiento neoplatónico, pues la épica se convierte en sus textos en un modelo moral que sirve al hombre para conducirse con virtud.

Con la versión italiana de Giorgio Valla (1498) de la Poética de Aristóteles se gesta una época de auge del neoaristotelismo, el cual “buscaría la plasmación y justificación de este legado (que establecía, en definitiva, que la épica era el género más excelente y el que mejor servía al poder) atendiendo a criterios distintos” (46). La unión de ambas tradiciones no se produce hasta Tasso, que postula la necesidad de un nuevo modelo ajustado a las condiciones contemporáneas que cumpliera, sin embargo, “los requisitos del arte” (52). En los *Discorsi del poema eorico* (1594), Tasso señala la maravilla como función específica de la épica. La comprensión del término pasa por la *Allegoria* que compuso para preceder a su poema épico *Gerusalemme Liberata*, donde encontramos “una definición rotunda de la épica según la cual sostiene que está compuesta de alegoría y de imitación” (56). De este modo, los pasajes que podrían criticarse por falta de verosimilitud, los pasajes maravillosos, precisan una lectura alegórica que pasa, inevitablemente, por la contribución al bien civil. A esta alegoría histórica, de la que ya Servio había hablado, se suma entonces la lectura moral religiosa: “el ideario teórico y cristiano al servicio del panegírico político” (59), dado en la obra épica de Tasso se impone “como el referente canónico de la épica moderna” (58).

## 2. LA TEORÍA DE LA ÉPICA EN EL RENACIMIENTO EUROPEO

Compuesto por cuatro estudios que abordan las teorías épicas desarrolladas en Italia, España, Portugal y Francia durante el Renacimiento, este bloque central del volumen se cierra con un “Excurso” en el que se alude a los términos fundamentales en los que se produce el debate teórico sobre la creación épica en su época de mayor auge: el siglo XVI.

En el estudio de Cesc Esteve sobre la épica en las poéticas italianas del siglo XVI, se retoma la idea del creciente aristotelismo, al que se vieron sometidas las teorías poéticas del Renacimiento italiano y al que es necesario sumar la influencia de Horacio en lo referente a la idea de la poesía épica. La formulación teórica aristotélica chocaba, sin embargo, con la tradición del género, ya que subordinaba a la tragedia el género épico, dejando fuera de la definición “la presencia de alegorías religiosas y políticas en los poemas y la recreación fabulada de los acontecimientos históricos con finalidades propagandísticas” (65).

El discurso teórico sobre la épica del Quinientos italiano “se modela a partir del dictado aristotélico” (65) y, a partir de 1440, condicionado por la tradición de los comentaristas de Homero y Virgilio y el éxito de Ariosto con su *Orlando furioso*. El neoaristotelismo censura la práctica de los *romanzo* por su falta de verosimilitud y unidad, pugnando por una nueva épica inspirada en la epopeya como género superior, donde “la condición política, moral e histórica de sus tramas y protagonistas favorece que la épica satisfaga mejor que cualquier otro género la finalidad ética común a toda poesía” (72). Así, la teoría del siglo XVI italiano postula la existencia de una épica caracterizada como género supremo. Con esto, se hace necesaria una reforma en la jerarquía de los géneros, ya que Aristóteles había señalado la tragedia como género por excelencia.

“La crítica construye un discurso histórico sobre la formación y la evolución de los géneros que cuestiona las premisas del relato aristotélico, desarticula su lógica y anula sus efectos y confirma, por fin, la superioridad ética y artística que la tradición otorga a la poesía heroica” (81). Para ello, numerosos críticos o teóricos señalan las diferencias entre ambos géneros; destacan Pellegrino y Denores, que apuntan al tipo de protagonistas como una de las diferencias más importantes entre ambos. Tasso señalará el diferente uso de la *maravilla*, ya que no es ésta posible en la tragedia, pero es, sin embargo, necesaria en la épica para crear un relato más heroico que histórico.

Esta concepción tassiana de la *maravilla* épica obliga a la búsqueda de un punto de unión entre la poética aristotélica y sus propias convicciones; así, Tasso vincula la verosimilitud aristotélica con las funciones historiográficas del género: la obra que no posea fundamento histórico comprometerá el interés social de la obra. A la imitación, se suma la *maravilla*, insertada a través de la intervención divina; de este modo, “la epopeya de tema cristiano ocupa el lugar dominante [...] por las exigencias teóricas que imponen los requisitos que debe respetar el género: la inspiración histórica, la imitación verosímil y la provocación de la maravilla” (90).

A pesar de la influencia de Aristóteles en la escritura de los *Discorsi del poema eroico*, en aquella parte en la que se alude a la función política del género Tasso se distancia de él, creando de este modo una nueva conceptualización en la que las intenciones políticas del texto vienen dadas por el carácter panegírico de imperios y emperadores que subyace en el género épico. Además, “se justifica la manipulación del pasado como una licencia poética que busca perfeccionar la fábula [...] si con ello consigue que el relato de los acontecimientos resulte más verosímil, maravilloso y placentero” (95). De este modo, la poesía épica cumple también una función alegórica que, sin embargo, no aparece formulada en la teoría del género por la dificultad de acomodar esta y otras características al neoaristotelismo imperante en la época. La teoría de la épica del Quinientos, por tanto, aparece incompleta, sobre todo cuando no es posible acomodar sus dictámenes a las leyes de Aristóteles.

La reflexión literaria inherente a la España del siglo XVI ha venido gestada, sobre todo, por su desarrollo “a partir de un hecho único, el de la recepción y asimilación de los principios de la *Poética* aristotélica y el de la extensión europea del neoaristotelismo a partir de la mediación italiana” (104). La teoría de la épica hispánica se encuentra alojada en los prólogos de los poemas heroicos impresos durante la segunda mitad del siglo XVI, ya que, como señala María José Vega “En la práctica antigua, se reservaba al material liminar de los poemas canónicos un manojito de cuestiones críticas bien definidas, relativas al propósito del texto o a su *qualitas*, modelos, fortuna y estilo” (105).

Así, el estudio del conjunto de prólogos de épica profana puede utilizarse para señalar ideas y conceptos recurrentes y comunes “en más de medio siglo de producción de poemas heroicos” (106). De ellas, es quizás la más destacable aquella que dictamina que “la épica sea el instrumento para edificar la memoria política de las naciones presentes y para apuntalar desde la historia poética la legitimidad de una empresa política y religiosa que se presenta como colectiva” (106-107).

En Italia la historia reciente había sido apartada del género épico, no así en España y Portugal, donde el vasto imperio creado con el descubrimiento del Nuevo Mundo servía como materia épica para “la representación cultural de monarquía” (108). Los nuevos autores épicos serán testigos directos de las nuevas gestas españolas y utilizarán la poesía como instrumento para edificar la memoria política.

La épica española aspira a “la superioridad moral y ontológica de lo verdadero sobre lo fingido y se funda en una idea humanista de historia, que no sólo la concibe como un relato de hechos verdaderos [...] sino como fuente de experiencia y moralidad, como compendio de sabiduría política” (109), una suerte de exemplum. En los poemas épicos españoles del siglo XVI se aprecia un estrecho vínculo con la historia, ya que es esto lo que “concede valor al poema” (113). Solo en aquello en lo que se expone una alegoría política o “*agujeros* del conocimiento histórico” (114), que afecten a hechos periféricos, es posible la introducción de la *fábula* que, junto a la *verosimilitud* conseguida por la dependencia historiográfica, es una “necesidad transmitida por los antiguos” (114).

Los autores canónicos de la épica hispánica, Ercilla, Rojo y Virués, fueron partícipes directos de las guerras imperiales, por lo que en ellos es común la unión de “la escritura épica y las artes de la milicia [...] el fruto de la reunión de las armas y las letras” (116). Abundan, por ello, en el período obras sobre el arte militar en los que no solo tiene cabida la estrategia, sino también la política, la moral y la conducta: “celebran el mérito, las obras, el valor y el esfuerzo como los únicos que pueden conferir al hombre la verdadera nobleza” (117). A pesar de que no pueden señalarse como épica, tratan la misma materia: representan el contexto histórico de las campañas de Carlos V y Felipe II; “y comparten principios morales sobre la virtud militar y la nobleza de las armas” (119).

La teoría de la épica en España no puede, en ningún caso, comprenderse únicamente a partir de la historia de la crítica y de las ideas literarias [...] antes bien, la escritura del poema heroico forma parte de una tupida red de prácticas sociales (y hasta gremiales), y permite entender cómo una sociedad en guerra representa ética y políticamente este empeño (121).

Esta condición gremial es la que precisamente limita su lectura, pues en toda Europa se concede a la “lectura de hechos esforzados” (123) un valor moral y didáctico destinado a formar a gobernantes y nobles. Así, la celebración de los monarcas adquiere un valor ejemplar

que resulta beneficioso para toda la sociedad, ya que es muestra del “buen gobierno y las formas de guerra justa” (123). Esta idea de lectura de clase parece confirmarse en los índices de las bibliotecas nobles de la época, donde junto a las crónicas, la épica castellana y también portuguesa, tiene una presencia acusada.

En los prólogos o dedicatorias de los poemas épicos es común la celebración de hombres ilustres y monarcas, “*topos* asentado [...] que posee [...] algunas variantes específicas en la literatura castellana” (129). Viene ya dado por los clásicos, el *Pro Archia* de Cicerón aparece aludido en prólogos españoles que “entiende que los poemas reparan o satisfacen esa antigua deuda de las letras para con las armas” (133).

En la épica española, escuela de virtudes, la historia y la comprensión de la guerra adquieren un papel notable que favorece la formación de los hombres y que está al servicio de las hazañas de la monarquía. Por eso la teoría de la épica a la que se accede a través de los prólogos “permance al margen de la poética neoaristotélica” (135) y se entiende como una “literatura verdadera y provechosa, con utilidad tanto pública como privada, capaz de suscitar la aspiración a la virtud” (135).

En palabras de Hélio J. S. Alves, la épica portuguesa se ha mantenido “al margen del desarrollo teórico e histórico-literario de la literatura occidental y mediterránea” (137); debido a ello, su estudio se centra en tres aspectos de dicha realidad orientados a “colmar esa ausencia y disipar los malentendidos en torno a la simplicidad [...] y marginalidad de la épica portuguesa y de su respectiva teorización” (138). En primer lugar, se realiza un seguimiento de las ideas de la teoría épica portuguesa del siglo XVI, haciéndose un especial hincapié en los puntos en los que difiere o confluye con el desarrollo del género en el contexto Europeo renacentista. A continuación, se “hace referencia a la narración épica y a su evolución metodológica en la teorización portuguesa [...] desde 1538 [...] hasta 1638” (138) y, por tanto, al período de transición entre Renacimiento y Barroco, en el que se inscriben los últimos textos teóricos épicos portugueses. En último término, se alude a la imitatio dada entre autores coetáneos, ya que en ella aparecen ciertas ideas recurrentes que ayudan a dilucidar la situación de la teoría de la épica en el Portugal del siglo XVI.

En el campo internacional, la teoría épica portuguesa se ha limitado a apuntar ciertas características dadas en autores aislados, y “cuya dimensión intelectual es de segundo orden, sin influjo real en la dinámica de las corrientes teórico-literarias coevas” (141). La obra que se erige como fundacional de la teorización épica portuguesa es un comentario al *In Tertium M. Fabii Quintiliani librum* del que hoy en día



se conoce la identidad del autor y la fecha de edición (1538): António Pinheiro glosa el texto, pero también “interviene con frecuencia en los conceptos del texto [...], modificándolos” (143) y mostrando la influencia de la *Retórica* de Aristóteles.

En 1542 aparecen dos tratados de Jerónimo Osório donde puede apreciarse una contribución a la poética portuguesa del XVI: en una de las partes de *De Nobilitate Civili* se alude a la ficción poética, el autor “lleva a cabo la comparación de los discursos de la poesía y de la historia en el marco de una discusión del significado de los dioses mitológicos en la epopeya” (145), tema especialmente rechazado en la producción épica portuguesa.

Aquiles Estaço, ya en 1553, señala ciertas características que no deben olvidarse en el momento de llevar a cabo una producción épica que celebre las gestas portuguesas. En la dedicatoria al príncipe y el proemio general que preceden al comentario del *Arte poética* de Horacio, el portugués señala la necesidad de conocer las teorías aristotélicas de tragedia y oratoria, ya “que una y otra, en esa época, se podían conjugar armoniosamente” (146).

El mismo texto que Estaço había comentado sirve a tomé Correia, en 1587, junto al tratado titulado *De Eloquentia* (1591), para incluir ya una nueva visión teórica de la épica que confirmará el crítico Manuel Pires de Almedia en el siglo XVII. De este modo, Estaço abre el camino del cambio en la teoría de la épica portuguesa en el contexto de transición entre Renacimiento y Barroco.

En estos textos mencionados se contiene la teoría de la narración épica del siglo XVI portugués, y en ellos puede observarse la evolución de un método que culminará, como se ha señalado, en el siglo XVII.

En las reflexiones de Pinheiro sobre la *Retórica* de Quintiliano se busca, como fuente de autoridad, a Cicerón, y se plantean cuestiones relevantes, como paráfrasis o explicaciones. Al recurrir a la retórica, “en la que la narración es considerada menos necesaria” (147), el valor teórico-narrativo del texto decrece, pues la narración se construye siempre ligada al funcionamiento interno del discurso, al proceder retórico.

A pesar de que en los comentarios de Estaço aparece de modo acusado la influencia de la *Poética* aristotélica, cuando Horacio se refiere a “la manera de proceder en la composición narrativa” (149), apenas se señala al griego. Ocurre esto cuando se atiende a la cohesión y la estructura del relato, donde Estaço reconoce los beneficios de la retórica horaciana. Al narrador épico se le considera “como instaurador de principios de ética narrativa, fuertemente dependientes de criterios de captación (*captatio*) del aprecio y de la atención benévola del público” (151).

Desde los comentarios a Horacio de Tomé Correia “se produce un paso decisivo en la alteración de los procedimientos de la narración épica” (153), que señala incompatible con la narración histórica y se desliga de los fundamentos retóricos a los que hasta el momento se había visto sometida. En su tratado *De Eloquentia* se señala el comienzo *in medias res* como método que acota la extensión de la materia elegida, con lo que “el método de la narración épica dejó de ser una cuestión de combinación u ordenación temporal, a la medida de la *dispositio* retórica, y pasó a ser un asunto de elección sobre la acción” (157).

La imitación retórica de poetas contemporáneos es un fenómeno observable y particularmente fascinante en Portugal durante el Renacimiento (157).

Desde mediados del siglo XVI en Portugal se produjo de manera recurrente el fenómeno de la *imitatio coevum*. El primero de los textos de esta naturaleza es el de Pêro de Andrade Caminha que señala el vínculo de su trabajo con la obra de António Ferreira. Esta práctica sirve, también, como medio para conceder autoridad a la lengua portuguesa, una autoridad de los modernos nacida de “los conocimientos bebidos en las doctrinas antiguas y medievales” (158). La épica se configura entonces como género predilecto para la imitación.

Quizás el ejemplo más destacable de esta práctica sea la influencia que el Sucesso do Segundo Cerco de Diu, de Corte-Real, tuvo en las partes de Os Lusíadas de Camões que todavía no habían sido finalizadas. Además, en la obra de Corte-Real es posible señalar ciertos pasajes de la Eneida que, después, serían copiados por Camões. En ambos poemas puede identificarse una alegoría “que articula la celebración de los portugueses y de su imperio mundial” (161), pero creada a partir de ambientes diferentes: el específicamente militar de Corte-Real y el amoroso de Camões.

Es necesario señalar esta forma de *agon* porque incluye una diferencia esencial con el resto de imitaciones dadas en el Portugal del siglo XVI: Camões no menciona ni ensalza a su predecesor, como era habitual en la práctica, sino que centra su atención en “superar el modelo, sin reconocer su presencia ni respetar su valor” (163).

A pesar de que el término *epopeé* no aparece en la lengua francesa hasta 1623, la idea de epopeya es anterior, ya que en los textos del siglo XVI y principios del XVII pueden apreciarse afinidades con ella. Señala Bruno Méniel que “en el Renacimiento, diversos textos teóricos escritos en Francia expresan el deseo de que se componga un gran poema

heroico que asegurará fuera del país el renombre de la literatura nacional" (176), y que existe, frente a los *long poèmes* italianos, una configuración teórica diferente en la épica francesa. El texto épico la *Franciade* (1572) no "tiene el eco esperado ni suscita más que algunos imitadores" (177); frente a ello, la polémica derivada de la aparición de obras como el *Orlando furioso* de Ariosto, que aún sin regirse por principios neoaristotélicos u horacianos, suscita un gran interés. La necesidad de conciliar la teoría contenida en la *Poética* con estos textos genera un amplio aparato crítico-teórico obra de eruditos y filósofos. En Francia, sin embargo, "la reflexión teórica sobre la epopeya [...] es [...] obra de poetas" (177). Las "instituciones susceptibles de acoger debates teóricos sobre literatura" (177) en Francia fueron menos numerosas que en Italia y no abordaron los géneros literarios de manera primordial.

Por eso la reflexión teórica no se produjo en textos independientes, sino que "ésta es dispersa y diversa. Dio lugar a cuatro tipos de textos" (177): paratexto crítico, paratexto apologético, las *arts poetiques* y los tratados con "origen en una metodología filosófica" (178).

Dentro de esta última categoría pueden tan solo incluirse dos textos: la *Poética* de Du Bois (1520) y la *Poética* de Escalígero (1561); ambas escritas en latín, "ignorán a la poesía en lengua vulgar" (185) y apuntan, además "a un único poema como modelo" (186). No se dedican a la épica en particular, sino que prefieren aludir a los géneros según la manera en que se relacionan. Esta característica contribuye a la fragmentación de la teoría de la épica francesa.

Los comentarios a los poemas épicos antiguos o los prólogos de traducciones que incorporan análisis de poemas componen el paratexto crítico que, "al establecer la relación de una obra con la epopeya, proponen para ella una pauta de lectura, al mismo tiempo que le conceden un valor" (180). En la versión de Amyot de *La historia etiópica* de Heliodoro, la idea de poesía se asocia con la invención y la disposición.

El paratexto apologético está formado por la introducción del autor a su propia obra, donde lleva a cabo una teorización a partir de la práctica; a partir de ellos, sin embargo, puede apreciarse una diferenciación entre poetas que se muestran afines a la tradición, utilizando sus propias formas, y otros que presentan una voluntad de ruptura. El paratexto apologético "tiene la función de captar la benevolencia del lector, pero también de inscribir la obra en sus marcos conceptuales con el fin de hacerla legible" (182).

Las *arts poetiques* orientan la escritura de las obras. Dentro de ellas pueden señalarse algunos autores que dedican ciertas partes de su trabajo a la teorización del género épico. En *Art poétique françois* (1548),

Sébillot señala a Marot como autor del gran poema francés; sin embargo, en el breve espacio que dedica a tratar la epopeya, se hace referencia a los poetas clásicos como modelos. Du Bellay configurará *La Deffence et Illustration de la langue françoise* (1549) como respuesta a la obra de Sébillot, propone a Homero y Virgilio como modelos, pero añade a Ariosto e invita a los poetas franceses a tomar los romans medievales como inspiración para la composición de sus obras.

Peletier du Mans dedica en su *Art poétique* de 1555 un capítulo entero al género épico, pero en toda la obra se observan reflexiones sobre el poema heroico. Para él, “toda la poesía tiene su modelo en la epopeya y toda epopeya deberá someterse a las reglas del poema de Virgilio” (183).

En 1587 Ronsard publica el *Préface sur la Franciade touchant le poème heroïque*; en él expone los principios de composición de su *long poème*. En Pierre de Laudun (1597) se señala la epopeya como género supremo para ilustrar la lengua francesa. Aunque Fresnaye retoma ideas de Ronsard o Du Bellay, su poética de 1605 resulta destacable por ser la “primera poética en verso de la literatura francesa” (184).

Tras esta revisión general a los textos sobre teoría de la épica producidos durante el siglo XVI francés, Méniel alude a la retórica de la epopeya de manera específica, distinguiendo las ideas producidas en los campos de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* dadas en los textos anteriormente señalados.

“En el ámbito de la invención se perfila una oposición entre los que conciben la poesía épica como fabulosa y los que no la consiente si no es verídica” (186). La postura de Ronsard se adscribe a estos últimos, transformando la distinción aristotélica entre *chronikos* y *poietes* de “un concepto definido por la lógica en una noción que se opone a la realidad y coincide con la opinión” (187).

Con la verosimilitud a la que apela Ronsard, es sencillo vincular la *maravilla*, elemento imprescindible. Frente a los que alaban los *enchantements*, se sitúan los que “reivindican el modelo bíblico y un tema verdadero” (189).

La disposición del poema épico consiste “en la sucesión de una proposición, una invocación, una dedicatoria y una narración” (191). La narración ingeniosa es aquella que produce en el público placer estético y remite al inicio de la narración *in medias res* para multiplicar los efectos de recordatorio o anticipación. Se señala también que “la alteración del orden de los acontecimientos puede ser consecuencia del furor poeticus [...] marca de una disposición ingeniosa, que cautiva al lector y lo maneja a su antojo” (193).

“En el ámbito de la elocución se plantea la cuestión del metro a utilizar” (194) y los medios para conseguir variedad y abundancia en el *long poème*: la prosopopeya para Peletier o las perífrasis, comparaciones o descripciones para Ronsard, son ornamentos necesarios por ser ellos autores formados en los manuales de retórica. Sin embargo, en lo referente al estilo, se aprecia una línea divisoria en la que subyace, en suma, un distinto modo de entender la épica: para aquellos que la defienden como reflejo del universo completo, el estilo es indeterminado, ya que “puede acoger todos los estilos” (196), pero para los que narra hazañas de personajes nobles, el estilo elevado está implícito.

Los consejos dados al poeta para componer un poema heroico no están tan solo contenidos en las partes concernientes a éste, sino que se extienden estos por toda la *art poétique*. La epopeya es un género que abarca todos los géneros y obliga a considerar todo el mundo en su totalidad y diversidad. “La supremacía de la epopeya depende también del hecho de que el héroe encarna una perfección moral” (199), por lo que se le somete a unas pruebas que “lejos de descubrir las debilidades del héroe, realzan su virtud” (199). Los teóricos franceses “proponen una ética del poeta” (202).

Señala Giovanni Caravaggi en el “Excurso” que “en el Renacimiento, todo poeta épico [...] debía enfrentarse inevitablemente con los largos debates académicos que intentaban definir [...] la compleja cuestión relativa a la temática y al estilo del género literario” (205). Retomar la *Poética* de Aristóteles y utilizar la imposición del canon artístico de Homero y Virgilio suponía obviar las conquistas de Felipe II y Carlos V y, en general, el resto de acontecimientos contemporáneos que habían provocado un cambio en el contexto.

En lo que se refiere al ámbito académico, durante muchas décadas se mostró reticente a la introducción de nuevos modelos épicos, por lo que los poetas “se veían obligados a definir su propia postura” (206) en los prólogos, que, elaborados sobre tópicos, sirven para realizar, tímidamente, una autodefensa sin enfrentarse, sin embargo, a los cánones aristotélicos.

Los cambios en la realidad contemporánea servían como materia épica que “aspiraba a conciliar las distintas exigencias de los rígidos defensores del dogma aristotélico y las de los que proponían nuevas vías narrativas” (209). El hecho de que Aristóteles hubiera señalado la verosimilitud apriorística del suceso histórico y la potencial carga poética que esto suponía, sirve a diferentes comentaristas para intentar resolver el debate del Renacimiento entre poesía e historia: Castelvetro señaló como modélicos aquellos textos épicos que utiliza-

ban la realidad histórica contemporánea como materia, con lo que afirma la unión entre poesía e historia. Robortello concede al poeta más libertad que al historiador en el tratamiento de un tema histórico y solapa “el concepto de verosimilitud con el concepto de posibilidad” (213). Tasso defendía “la plena libertad de fantasía, si bien mantenía el principio irrenunciable de la verosimilitud” (214); la cercanía de los hechos contemporáneos obligaba al poeta a una subordinación histórica que se configuraba en detrimento de la fábula, dado que la *maravilla* era un elemento necesario, se modificaron los límites temporales por los espaciales.

Porque, de hecho, si se llegaba a admitir también desde un punto de vista teórico la posibilidad de fundar la poesía épica en la historia contemporánea, se tendía, por lo tanto, a reconocer la calidad de diversos poemas heroicos inspirados en las gestas nacionales y a conferirles plena dignidad literaria (217).

### 3. LA ÉPICA Y LA FICCIÓN CABALLERESCA

La teoría sobre los géneros que se fragua en Italia durante la segunda mitad del siglo XVI tiene su origen en las disputas sobre la validez de la práctica moderna, que “los críticos consideraban inferior o deficiente” (221). De este modo, a partir de los usos dislocados dados en estas nuevas obras, se establecían los requisitos del género.

En el primer estudio del último bloque Daniel Javitch trata la forma en la que el *romanzo* se desacredita, en la Italia del siglo XVI, a través de estas disputas. La “codificación de la poesía heroica generalmente implica el descrédito del *romanzo* caballeresco” (222); en una carta de 1548 de Giovan Battista Pigna se rechaza el *Orlando furioso* por diferentes motivos, todos ellos dados en relación con la poética neorristotélica, y relacionados con la violación del *decorum*. Desde la segunda mitad del siglo la objeción fundamental que se hace a los *romanzi* es el uso de materia increíble que, sin embargo, no se da en la épica.

Uno de los primeros tratados sobre poesía épica es el de Minturno de 1563. En él se critican los *romanzi* por utilizar materia carolingia o artúrica sin rigor histórico. Quizás por este tipo de críticas la épica de la segunda mitad del siglo XVI da “un giro hacia temas históricos” (224). En los *Discorsi dell'arte poetica* de Tasso se “establece como primer requisito [...] que la materia épica proceda de la historia” (225). Los motivos de esta obligación están en la procedencia de la materia que

trata la épica: dado que en ella se narran acciones ilustres que “no pueden no haber sido recogidas en las crónicas” (225).

Tanto en la obra de Minturno como en la de Tasso se incluyen ideas acerca de la filiación genérica de los *romanzi*; para el primero, este género no posee entidad por sí mismo, sino que “consiste en la transgresión de principios artísticos inmutables que definen la poesía heroica” (226). En los *Discorsi...* la idea adquiere forma de juicio: son una “forma imperfecta de poesía” (227).

El destinatario de la carta de Giovan Battista de 1548, en la que se criticaba a los *romanzi* por su falta de decoro, fue G. B. Giraldi, quien afirmó que la multiplicidad de tramas o las interrupciones arbitrarias obedecían a una diferente forma de configuración de la poesía, muy diferente a las normas de la épica antigua, que, con su rigidez, impedirían la expresión de la materia contemporánea. Esta idea de división en la expresión de la materia cómica fue, para Pellegrino, no una distinción genérica, sino que *romanzo* y poema épico aparecen, en *Carrafa, o vero della epica poesia* (1584), opuestas en tanto que especies. Una de ellas como “escritura inferior, deficiente e imperfecta” (230) frente a la superioridad del poema épico.

Sin embargo, posteriormente fue necesario aceptar el éxito de los *romanzi* y reconocer “la necesidad de adoptar la variedad y el deleite” (231) de este tipo de composición en la práctica heroica. La falta de verosimilitud que Tasso le reprocha se opone a la necesidad de la *maravilla* para aumentar el deleite del poema; de este modo cobra importancia la maravilla cristiana, que permite “al poeta utilizar ingredientes básicos del romanzo porque permite la inclusión de la magia y los encantamientos” (233).

La existencia de este conflicto teórico entre poema épico y *romanzo* se prolongará durante todo el siglo XVI, pero resulta también “la primera manifestación de una actitud conflictiva hacia el *romance* recurrente en la poética europea de los siglos XVII y XVIII” (237-238), transferida, en esta ocasión, al ámbito de la prosa y configurada como disputa sobre la superioridad de la novela frente al *romance* novelado.

El último estudio incluido del volumen ayuda a la definición de la ficción caballeresca en la España del siglo XVI gracias a la labor de Donatella Gagliardi, que realiza una revisión de los textos en los que los libros de caballerías son objeto de crítica o adhesión.

*Filosofía antigua poética*, tratado de poética del siglo XVI escrito por Alonso López Pinciano, está configurado como diálogo. En él se expone una “disertación sobre la heroica” (241) en la que se distinguen diferentes niveles de excelencia. El libro de caballerías se critica aquí por su

falta de verosimilitud, la inclusión de lances colaterales o la aparición de personajes desmedidos. Dentro de la distinción de los tipos de fábula, se incluye la *fábula milesia*, que, equiparada al libro de caballerías, se define como ficción pura. En el prólogo al *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo se distinguen tipos de historias según la proximidad de éstas a la realidad; los libros de caballerías son, también para este teórico, historias fingidas. Sin embargo, en el mismo prólogo se señala la utilidad de la ficción caballeresca, pues de tales historias se derivan juicios morales destinados a ser manuales para “todo buen caballero” (248).

El rechazo de la *milesia* en el siglo XVI español no es un fenómeno aislado de la poética de Pinciano, sino que se extiende a las obras de muchos tratadistas de la época: Juan Luis Vives, Juan Pérez de Mora o Luis Alfonso de Carvallo son tan solo algunos ejemplos. En el bando contrario, el de los defensores de los libros de caballerías, es necesario señalar a Alonso Núñez de Reinoso que, en la dedicatoria de *Los amores de Clareo y Florisea* (1562), se adscribe a la ficción-caballeresca medieval, distanciándose de “otro tipo de ficciones” (249).

Durante el siglo XVI se escribe en España un gran número de crónicas. En ellas Juan Luis Vives identificó una corrupción, dado que “la gran mayoría de los historiadores modernos [son] incapaces [...] de redactar obras en honor a la verdad, el decoro y la prudencia” (251); de ello se deriva el éxito de los libros de caballerías que, en manos del vulgo, llevan sin embargo a la confusión. A esta proximidad o ambigüedad dada entre ambos géneros, historia y libros de caballerías, contribuye también Sebastián Covarrubias con la entrada *fábula* del *Tesoro de la lengua castellana*. Es también importante señalar que existen otros motivos que favorecen el intercambio de géneros: los autores de libros de caballerías sitúan “a los protagonistas de sus libros en el mismo plano de autenticidad de célebres personajes reales” (257), y utilizan el tópico de la falsa traducción que se presenta, a menudo, como crónica. Las características tipográficas de impresión del género histórico y el caballeresco, similares en extremo, favorecen también la confusión.

La supuesta presencia de elementos históricos en los libros de caballerías se establece como cuestión principal en la defensa del género, ya que este vínculo con la historia “garantiza automáticamente la presencia de valores morales” (260). De esto puede derivarse la interpretación como *specula principis* de Francisco Delicado en “la introducción a la edición veneciana del *Primaleón* (1534).

Frente a esta defensa, encontramos algunas propuestas de interpretación de los libros de caballerías que se dieron en la España del



siglo XVI: una de las más destacadas es la de un anónimo que reivindica “para los libros de caballerías el estatuto de fábula mitológica, hasta el punto de comparar las gestas del héroe de Gaula con las de Hércules” (262).

Como colofón a este extenso estudio sobre la épica renacentista se incluye un apéndice en el que se reúnen quince prólogos de poemas épicos españoles producidos entre 1566 y 1607, en los que pueden comprobarse las ideas que los distintos especialistas en la materia han expuesto a lo largo del libro. En suma, *La teoría de la épica en el siglo XVI* constituye un referente imprescindible para abordar no solo el estudio de la materia heroica, sino todo el desarrollo posterior de la literatura europea, pues, como se ha observado, muchas de las objeciones que se hacían a la mutación del género épico que tuvo lugar en esta época se trasladarán a otros géneros y otros siglos.

✍