

POÉTICA DEL EXORDIO EN LA ÉPICA CULTA RENACENTISTA  
La modelización clásica e italiana  
y sus proyecciones a los poemas épicos españoles (1552-1605)<sup>1</sup>

JOSÉ LARA GARRIDO  
Universidad de Málaga

Recepción: 30 de septiembre de 2021 / Aceptación: 30 de noviembre de 2021

**Resumen:** Las funciones que el exordio presenta en la tradición clásica del poema épico se modifican en la épica culta italiana que llega hasta la *Gerusalemme* de Tasso. Son programaciones de orden retórico que inciden conjuntamente en la épica culta española aquí estudiada en 65 obras comprendidas entre 1552 y 1605. Se categorizan las confirmaciones exordiales que van desde las apelaciones al lector a las simbolizaciones de la escritura, ocupando todo el espacio conformado por la historia y la ficción.

**Palabras clave:** El exordio épico (de Horacio a Tasso), evolución de la épica y nuevas funciones en la escritura epopéyica española (1552-1605).

**Abstract:** The functions of the *exordium* in the classical tradition of the epic poem undergo a transformation in the Italian cultured epic up to Tasso's *Gerusalemme*. They are rhetorical features that exert a powerful influence on the Spanish cultured epic that is analyzed in the present paper, which addresses 65 works in-between 1552 and 1605. The analysis categorizes the different configurations that range from

---

<sup>1</sup> Trabajo adscrito al Grupo de Investigación «Andalucía Literaria y Crítica: textos inéditos y relecciones» (PAIDI HUM-233).

the appeals to the reader to the symbolizations of writing, covering all the space delimited by history and fiction.

**Keywords:** Epic *exordium* (from Horace to Tasso), evolution of the epic genre and new functions of the Spanish epic writing (1552-1605).

## EL EXORDIO, MARCA POETOLÓGICA

La consideración exenta del exordio tiene como razón y argumento *ex contrario* las funciones retórico-pragmáticas de otro orden que en la tradición del poema épico renacentista (sobre todo en su trayectoria italiana) juegan técnicas narrativas y discursivas de «ripresa» o «memoria interna», así como fórmulas de recomienzo. Es lo que ocurre con la versión *canterina* de los exordios aédicos que Ariosto refina y sistematiza en los inicios de canto. Tanto estos exordios menores como los *congedi* o cierres de canto se hacen merecedores de una atención particular, de otros asedios monográficos, en la épica culta española. Hay dos formas particulares de exordio que asimismo habrán de ser indagados en el corpus de la épica hispánica del Siglo de Oro. Son los que se modelan, respectivamente, en Virgilio y en Ariosto.

Virgilio inaugura la tradición de los segundos proemios o de los «proemi al mezzo». El suyo era particularmente extraño. Tras el comienzo insólito del libro VII con un epigrama fúnebre a Caieta, la nodriza de Eneas, que ocupa los 37 primeros versos, se coloca la invocación a la Musa Erato (37-41) en la que queda exaltada la parte que ha de seguir como *maius rerum ordo* y *maius epo*. Erato viene elegida como efecto de fidelidad modélica a la *Argonautica* de Apolonio, donde invocada al inicio del libro III adquiriría pleno sentido, en tanto que, como Musa de la poesía erótica, concordaba con el relieve concedido en la segunda parte del poema al amor de Medea. La fidelidad literal de Virgilio entra en conflicto con la casi total ausencia del amor en la segunda parte de la *Eneida*; de cualquier forma, servía a las exigencias compositivas, al equilibrio contrastivo en la arquitectura poemática virgiliana entre un panel odiseico y otro iliádico: la necesidad empírica de marcar el cambio desde las aventuras de Eneas por mar a las peripecias y batallas que decidirán el destino de Roma.

Ariosto, por su parte, renueva la estructura épica con un nuevo tipo de proemio que replantea al final las premisas del exordio de apertura cuando está a punto de surtir efecto lo anunciado. El poeta se hace dueño, con voluntad de reprogramación, de lo que su poema es y significa en las estrofas iniciales del último canto del *Furioso* (XLVI, 1-9). Utilizando la imagen tradicional de la composición del poema como una larga y difícil navegación marítima, introduce una espléndida escenografía para el destino de sus versos, con el fondo espectacular de una muchedumbre de damas, señores, cortesanos e

intelectuales de toda Italia hacia los que se dirige, en un primer plano, la barca del poeta entrando en el puerto.

Una y otra técnica de fraccionamiento y cambio de registro tuvieron su descendencia en la épica culta española como funciones reasumibles (así el segundo exordio modificando al de inicio en las octavas de arranque del último canto de la primera parte de *La Araucana*), pero también proyectaron su sombra en el propio proemio de inicio, como se puede mostrar con la presencia de la musa Erato, o con los varios y en ocasiones extensos desarrollos de la metáfora de la escritura-navegación.

Una última cuestión de deslinde metodológico atañe a la relación entre el proemio poético inicial y el prólogo y piezas dedicatorias que anteceden al poema. Podríamos inclinarnos a considerar en un mismo plano, como formas complementarias de legitimación y autodefensa, ambos elementos. Sin embargo, voy a recurrir a dos razones para justificar mi consideración exenta del exordio poético. La primera es que esa parte del poema está categorizada por la teoría y refrendada por la práctica como una zona privilegiada de la escritura épica, mientras que el prólogo, además de sostenerse con distinta entidad expresiva y argumental, está escrito en prosa y forma parte esencial de la envoltura presentativa del texto, del paratexto. En el caso español esos prólogos en ocasiones están ausentes o los escribe persona diferente del autor, como ocurre con Muy para el *Carlo famoso*, con Laínez para el *Celidón de Iberia*, con Escobar para el *Monserate* o con Borja para la *Dragontea*. La segunda es ya la demostración en el ámbito de la épica italiana de que exordios y prólogos deben ser analizados separadamente.

Como es sabido Aristóteles recurre sistemáticamente a Homero como sustento ejemplificativo de su doctrina. Por ello en su *Retórica* al referirse a la exposición y demostración como partes del discurso y recordar que «a cada género conviene su estilo», recoge a la vez los versos iniciales de la *Ilíada* y la *Odisea* como adecuados modelos del exordio en el poema épico, significando que «anuncia el asunto [...] porque lo que es indefinido lleva a error», mientras que «el que da como en la mano al comienzo hace que a continuación se siga bien la exposición». Este contundente pasaje (III, 1415a) no habría tenido para la teoría renacentista del *epos* un peso decisivo de no venir subsidiariamente a encajar con la particular exégesis que las poéticas horacianas del Cinquecento hicieron de unos conocidos hexámetros (los 136-142) del *Ars poetica*.

En línea con toda la tradición crítica de la época helenística, Quintiliano (que recomendaba empezar por Homero las lecturas de los que quisiesen ser oradores) vinculaba el *aptum* del *exordium* poemático al cumplimiento de las fórmulas de búsqueda (*attentum parare, docilem parare*), que de forma ejemplar había realizado el poeta que en *la Ilíada* y *la Odisea* «con poquísimos

versos no digo que guardó mas que fijó la norma de los proemios» (X, 1). Tal valoración como norma explica que Horacio, como se ha comentado ampliamente, apoyase sus reflexiones generales, aunque con particular aplicación al poema dramático, en ejemplos provenientes de la epopeya. Cuando en los citados hexámetros aconseja apolojalmente que el principio del poema nunca debe ser:

Fortunam priami cantabo et nobile bellum  
[Voy a cantar las aventuras de Príamo y su famosa guerra]

sino adaptarse a un claro patrón homérico:

Dic, mihi, musa, virum, captae post tempora Troiae  
qui mores hominum multorum vidit et urbes  
[Dime Musa el héroe que después de la ruina de Troya  
corrió muchas ciudades y gentes de diversas costumbres]

Horacio no pensaba que el joven Pisón fuese nunca a empezar un poema épico, sino que le ofrecía un modelo prestigiado y en cierto modo simbólico, con alcance general.

En el vigoroso renacer de la filología clásica en la Italia de la primera mitad del xvi el comentario y re teorización del *Ars poetica* horaciana precedió y marcó en cierto modo la pauta del *descubrimiento* de la *Poética* aristotélica, cuyos hitos se sitúan entre el comentario de Robortello (1548) y el de Castelvetro (1570). El movimiento iniciado por los nuevos comentarios del *Ars* de Parrasio (1531) o Pomponio Gaurico (1541) y que origina una serie de poéticas de ascendencia horaciana, traduce ya en un sentido preceptístico y marcadamente canónico el relieve dado a determinados hechos estilísticos o a ciertas recomendaciones retóricas de la *Epístola*. Entre 1531 y 1555 una tensión unificante lleva a armonizar el *Ars poetica* con la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, concibiendo a la épica como el género al que corresponden en común las reflexiones sobre el adecuado principio poemático. Esta conjetura crítica, daba lugar a explicaciones confirmatorias de la importancia del exordio en la épica, como parte sustantiva de la escritura del género. Es lo que haría Pigna en su *Poetica horatiana* o Minturno, cuyo discurso se transparenta todavía, de forma literal, en las *Tablas poéticas* de Cascales:

Las partes de la cantidad que hacen el cuerpo deste poema y de que nos conviene decir agora son dos: principio y narración. Principio se llama aquel que previene y apresta a oír las cosas que se han de tratar. Esto se cumple si en su proposición el poeta hace los oyentes benévolos, dóciles y atentos.

Con remitencia posterior a los versos del *Ars Poetica* y a cuanto entendiendo como referido a la epopeya «reprende nuestro Horacio y con razón», esta misma lectura neoaristotelizante de Horacio es la que se encuentra en la *Philosophía antigua Poética* de Alonso López Pinciano, donde con más detalle se subraya la importancia singular del exordio en el género épico:

La heroica tiene aquende de las partes en que como fábula se divide, otras, las cuales son dichas prólogo o proposición, invocación y narración [...]. Proposición no es más que el lugar primero de la obra, a do propone el poeta lo que intenta tratar, e invocación a do invoca el socorro y ayuda para poder empezar y acabar el intento y narración todo el resto.

La del Pinciano sintetiza todo un siglo de reflexiones sobre el exordio épico, tanto en el cuidado con que se miden ciertas implicaciones dogmáticas como en su resuelta adopción modélica del poema virgiliano. Si surge un escollo doctrinal porque «parece cosa más decente que el hombre empiece a pedir el socorro divino antes que la obra» —la *Iliada* y la *Odisea*— la predilección por el orden virgiliano puede apoyarse en el libre albedrío: «Después de dicho su intento y deseo nacido de la voluntad libre acude prudentísimamente a llamar a Dios que le ayude». El programa discursivo y retórico de la *Eneida* aflora en sus condiciones sobre el tono estilístico de la proposición («que sea aersonada y como entrada de casa principal, labrada») y en el rechazo de la dedicatoria al mecenas como parte de la secuencia ritual. Este elemento, detestable por su origen («en suma, una encubierta adulación») solo se encuentra en los *romanzi* y en algunos poemas antiguos, como la *Farsalia*, que fundía dedicatoria e invocación deificando al «cruel Nerón».

Faría y Sousa, desde idéntica perspectiva, abrirá la alternativa axial homérico-virgiliana a la plena aceptación —evidenciada y sostenida por la práctica poética— del término que conforma el *tertium* retórico-pragmático del exordio:

Dos principales cosas de tres con que debe entrar un poema, proposición y invocación, que o se pueden confundir como hizo Homero o apartar como se ve en Virgilio, sin que haya peligro de yerro en que se proponga primero que se invoque o se invoque primero que se proponga. La otra es la narración, que debe seguir luego a las dos, si ya entre aquellas y esta no se introduce el captar la benevolencia de algún príncipe, como hizo [...] Lucano en su *Farsalia* a Nerón y Ariosto en su *Orlando* al cardenal de Ferrara y nuestro poeta [Camoens] aquí el rey Don Sebastián, y Torquato Tasso en su *Liberata* al Duque Alfonso y en la *Conquistata* al nepote de Clemente Octavo.

No es la del exordio épico una reflexión limitada a los críticos y preceptistas. De su interés para un público más extenso (el mismo que presumiblemente era destinatario esencial de los poemas) da cuenta su registro en un aparato sancionador del hecho literario como las academias. En 1625, a instancias de las de Madrid, elaboró Pellicer su *Epílogo de los preceptos del poema heroico*, donde estudiando «más autores que líneas» y copiando de otros maestros declaraba: «Su proposición debe hacerse clara y breve, su invocación religiosa y devota, su dedicación alta y sublime, y su narración historial y mitológica». En el terreno de la atención a la práctica exordial se situaría la petición para la sesión sexta de la Academia de los Nocturnos de Valencia, que tendría lugar en noviembre de 1591, al académico *Fiel* (Francisco Pacheco) de «un discurso sobre la primera octava de *La Araucana*». Por desdicha, *Fiel* se ausentó de esa sesión y definitivamente de la Academia, por lo que no tenemos una reflexión de la época sobre el provocativo enunciado antiariostesco con que iniciaba Ercilla su poema.

## EL RITUAL INTRODUCTORIO MODELIZADOR DESDE HOMERO A TASSO

Hoy parece verdad incontestable la hipótesis de la composición monumental de los poemas homéricos hacia el siglo VIII antes de nuestra era. Ni una corporación de cantores ni la suma integrada del esfuerzo de más de una generación de aedos habrían logrado la ideación y construcción sobre materiales preexistentes de poemas cerrados y extensos, dotados de un sólido tema central, articulado en torno a la figura de un héroe y sus vaivenes de fortuna. Fue una composición post-tradicional muy cercana al final de la tradición oral activa y creadora, en una época de transición en que los aedos o cantores capaces de improvisar sus poemas habían dado paso a rapsodas que se limitaban a recitar un repertorio fijo de temas épicos. En la composición monumental de la *Iliada* y la *Odisea* las técnicas aélicas tradicionales, conservadas durante el periodo de la pervivencia rapsódica, se acogen y hasta sistematizan en una nueva tectónica. Entre ellos la propia fijación del cantor y de las condiciones y alcance de su canto.

La denominación de poesía épica conlleva un adjetivo (*epiké*) derivado del sustantivo *epos* que en los poemas homéricos se emplea, a veces en alternancia o combinación con *mithos*, para poner de relieve su carácter narrativo. Pero la forma poemática se describe en los propios textos con el uso del verbo *aeidein* «cantar», y de los sustantivos *aiodé* «canto» y *aiodós* «cantor». El primer verso de la *Iliada* contiene el verbo aludido. Cantar la materia del *epos* era servir a esa misión trascendente de inmortalización (íntimo y permanente deseo humano, como describió Platón en su *Banquete*) perpetuando en el recuerdo

los hechos gloriosos del pasado. Tal misión requería dotes casi demiúrgicas: el canto, como la clarividencia, no es un don natural sino una gracia concedida por los dioses. La idea de inspiración como estado de raptó o de divino entusiasmo, tal como la entenderá Platón, está presente ya en los aedos del *epos* homérico como Fennio, que proclama que fue un dios quien le infundió los relatos en su interior (*Odisea*, XXII, 346), o Demódoco, del que Alcinoo asegura lo mismo (VIII, 43).

En la composición monumental de la *Ilíada* y la *Odisea* la misión trascendente del aedo y su relación con lo divino pasó a un primer término en las conocidas invocaciones de inicio: «Canta, oh diosa...», «Háblame, Musa...».

Se reclama en ellas el activo auxilio de esa Musa todavía única, hija de Zeus y de Mnemosine (diosa de la Memoria), porque sin la inspiración divina el cantor sería incapaz de conocer los nombres de los héroes ni las hazañas pretéritas (*Ilíada*, II, 484 y ss). La musa-diosa es la que ha de contar al aedo, que como *medium* referirá en su trance-cantar el verdadero relato de aquello que es digno de permanecer, de eternizarse en la memoria colectiva. La genialidad homérica radicó en la creación de un espacio de inicio para la épica en que la invocación se vuelca —y absorbe en apretada síntesis— sobre las líneas maestras del relato. La arquitectura epopéyica queda así marcada por la presencia de un enunciado en el que se sostiene un soporte iniciático sustantivo del poema, una microestructura que abre perspectivas múltiples (indicial y de sentido, metafórica y alegorizante) hacia la macroestructura del relato. En la suma integrada de su discurrir verso a verso la síntesis exordial avizora, haciéndola inteligible, la totalidad poemática, en tanto que el enunciado es ya un pacto que exige un desarrollo, una *forma* que le dé cumplimiento.

En la *Ilíada* el poeta invoca —emplaza— a la diosa para que cante la cólera de Aquiles contra Agamenón, causa para los griegos de «infinitos males». El argumento central del poema, la «cólera aciaga», está indicado con fuerte relieve al inicio, en un verso que domina la nominación del propio héroe como «pélida Aquiles». La ira es *mortal* porque la retirada de Aquiles de la guerra —cumpliendo los designios de Zeus— favorecerá a los troyanos y precipitará en el Orco muchas almas valerosas de héroes aqueos. La concentración enunciativa de la *Ilíada* pasa en la *Odisea* a ser una programación exordial de más amplio vuelo. No en vano los siete hexámetros de prótasis se desenvuelven ahora en diez. El poeta invoca a la Musa para que le hable de Ulises, de sus largos viajes, de aquello que vio y de aquello que sufrió, de cómo no pudo traer consigo a sus compañeros, castigados por haberse comido los bueyes (o vacas) del Sol. «Cuéntanos —concluye— aunque no sea más que una parte de tales cosas». El resalte del héroe se hace sin nombrarlo, a través de una dilatada perífrasis que contiene en sinopsis formularia tanto el trayecto total del relato como el alcance de la narración formal, iniciada cuando Ulises parte de la isla

de la ninfa Calipso en un punto bastante cercano a su llegada a Ítaca, y completada con la amplia analepsis del viaje aventurero desde su partida de Troya que el mismo héroe hace ante los feacios.

Según un modelo cultural que se registra en el *Ión* y el *Fedro* platónicos y que viene explicitado particularmente en las *Leyes* (719 c), la génesis del poema se encuentra tanto en el *enthousiasmos* como en la *techné*. Los poetas de esa época helenística que acota el espacio histórico que va de Alejandro Magno a Augusto responden a ese mismo modelo integrando en síntesis la invocación a las Musas y la evocación de modelos como garantes de sus creaciones. A la tradición, desde Homero a la más tardía edad imperial, de que el poeta recibe la inspiración de las Musas (o de un dios) a las que se atribuye con la responsabilidad del *enthousiasmos* la competencia de la materia épica y sus contenidos, se sumó la figura del modelo o modelos cuya traza había de resultar indeleble en la formulación inicial: un poeta (o poetas) ilustre que como predecesor enseña el camino, mostrando con la traza de sus propios designios el método para abrir la construcción de la nueva obra, y al que, significando fidelidad —o literalidad—, se ratifica como ejemplar idóneo de la *techné*.

El exordio es un lugar privilegiado para sorprender a la tradición épica que con sus repeticiones formularias recurre a un procedimiento literario que, a la vez, conserva la impronta del modelo iniciador del género (Homero), manifestando un signo de distinción y de nobleza que no excluye que la inmutabilidad fuera sentida como una forma de la majestad, y se pliega a las mediaciones de poetas anteriores. En este sentido la fuerte impronta homérica del poema de Virgilio debe ser atendida desde otros dos modelos mediadores que a su vez se habían apropiado —recreándolo— de Homero: Apolonio de Rodas y Livio Andrónico. *Las Argonáuticas* de Apolonio, el único ejemplo de *epos* que ha sobrevivido entre Homero y los poetas latinos de la primera edad imperial, era para los antiguos de categoría no inferior a la *Iliada* y a la *Odisea*. Era la obra que venía a establecer la autoconciencia de género, captando desde los versos iniciales la transformación de las gestas epopéyicas en poesía épica. Desde sus primeros versos Apolonio hace inflexionar el canto aédico homérico a las «glorias de los hombres de un tiempo»: una forma de canto con sentido de la temporalidad que se explana al describir el asunto en los versos 2-4. Homero no separaba el pasado de su épica y los tiempos sucesivos, no focalizaba la distancia temporal entre el cantor y el tema de su canto como lo hace Apolonio al final del primer verso, distanciando el mundo heroico de los personajes del momento de su enunciación poética. La lejanía interpuesta no crea una nueva poética pero reexamina la relevancia del repertorio modélico preexistente al situar temporalmente la escritura (ahora) y la materia (antes) en términos de género literario.

Los análisis realizados del fragmento I M de la *Odusia* de Livio Andrónico son una refinada prueba de la fidelidad y la distancia al modelo homérico en otra dirección complementaria que ahondará Virgilio: el poder épico de la memoración. Tras la adopción literal de las dos primeras palabras del *incipit* de la *Odisea*, «Virum mihi» (idéntica posición aunque el hexámetro se transforma en el arcaico verso saturnino), en el resto del arranque, «Camena, insece versutum», la fidelidad homérica del verbo (*insece*, un arcaísmo que calca hasta en sus sílabas el *ennepe* odiseico) y la elección no casual de *versutum* (por su etimología, de *verto*, y la asonancia y aliteración con el inicio del verso: *virum*) incrusta la transformación de la Musa homérica en una divinidad itálica de la Memoria que Livio consideraba también conectada etimológicamente con *carmen* («canto»). La invención del nuevo poema por Virgilio suponía tanto el mantenimiento como la principal reforma de un código del género épico, vehiculado por la tradición iniciada en Homero y continuada hasta el *Bellum Punicum* de Nevio o los *Anales* de Ennio. El problema evidente para el autor de la *Eneida* (problema agudizado en la construcción programática del exordio) era el de hacer valer su nueva palabra dentro de un tejido de hilos invisibles que, a la vez, tenían como función recomponer esta palabra en figuras capaces de hacer reconocer al lector su cualidad épica. Lo que para los filólogos es el problema del laboratorio virgiliano para el propio poeta se configuraba como la cuestión capital de la recreación —a la vez— del género y la materia originaria. En una dirección, qué sistema de reglas habría que respetar y cuál era susceptible de cambio en la matriz originaria del modelo homérico, adensado por los poemas épicos que lo habían adoptado como patrón (y en especial las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas). En otra, la reformulación a la altura de su tiempo histórico de un nuevo texto-libro de la comunidad romana, haciendo retornar el presente hasta el acto originario que la había fundado.

Virgilio quiso llevar a cabo una profunda compenetración de mito e historia. Partía para ello no tanto de Homero como de los poemas épicos helenísticos que celebraban dinastías reinantes o narraban la fundación de ciudades o la historia de un determinado pueblo. Estímulo vivo fueron para él en la épica latina arcaica los poemas de Nevio (con la invención de la estancia de Eneas en Cartago) y de Ennio (en su proclama inicial sobre los orígenes de Roma). Pero fue más allá que ellos al narrar la migración del héroe troyano, pues no solo marca una cesura entre la leyenda y la historia, sino que encuentra en el mito las raíces y también la garantía de la historia humana. Además, el mito no le sirve solo para explicar los orígenes sino que dota a la figura del *princeps* de rasgos inequívocamente conectados a la ideología augustea, conformándolo como un modelo político, ético y religioso para la comunidad y en particular para la élite aristocrática. El arquetipo de Eneas conforma un ideal para los

*cives* romanos, que solo vuelve a realizarse plenamente en la persona del propio Augusto.

Mito e historia se conjugan también en la *Eneida* a través de la mediación homérica. La celebración de la historia romana no era posible hacerla de manera directa en un poema épico atenido al canon homérico-alejandrino. Por eso Virgilio idea unos intensos aunque limitados escorzos históricos que se focalizan a través de dos episodios reconocibles de Homero: la visita a los infiernos (libro XI de la *Odisea*) y la *écfrasis* del escudo de Aquiles (libro XVIII de la *Ilíada*). El encuentro de Eneas con su padre, Anchises, permite contemplar a los personajes más famosos de la historia de Roma desde los orígenes hasta el principado de Augusto, lo cual posibilita al poeta realizar un rápido repaso panorámico de las vicisitudes históricas de la ciudad. La descripción de las escenas figuradas en el escudo de Eneas completa la relación de sucesos, centrada en la decisiva batalla de Azio y la muerte de Antonio y Cleopatra. En esta forma de estar presente, en equilibrada combinación, la *Ilíada* y la *Odisea* se manifiesta hasta qué punto cumplió Virgilio el sueño de Ennio: ser un *alter Homerus*. Resumiendo en un solo poema de 9896 versos los dos homéricos (que en conjunto constaban de 27803 versos) se cumplía el principio de concentración selectiva predicado por la estética alejandrina y neotérica. Para obtener la nueva arquitectura poemática en la *Eneida* se efectúa una imbricación —y a la vez partición estructural— que ha venido ocupando a la crítica desde los gramáticos latinos hasta la actualidad. La crítica ha explicado con detalle cómo Virgilio descompone en bloques, selecciona y recompone en un diseño propio los poemas de Homero. Con muchos matices (y sin poder dejar de recordar la presencia de un espacio odiseico en la parte iliádica, con el viaje de Eneas al Palatino y su visita al arcade Evandro), la primera parte de la *Eneida* se corresponde con un bloque central de la *Odisea* (Libro V-XIII); la segunda con un bloque central de la *Ilíada* (Libro X y XVI-XXII).

Los once hexámetros de apertura de la *Eneida* son, probablemente, la programación retórica más calculada y armónica de la historia del género épico, en la medida en que es capaz de condensar, con refinado ajuste, tanto su equilibrio de mito e historia como la doble modelación en los poemas homéricos. Se trata de una microestructura presentativa que actúa, a la vez, como marcador indicial de género y como registro de cercanía y distancia con la *Ilíada* y la *Odisea*. La colocación de *arma* al comienzo del poema constituye una marca de género; la segunda palabra *virum* agrega al héroe cuyas empresas van a ser cantadas. Al mismo tiempo la conglomeración *arma virumque*, equivalente por hendíadis a *Arma viri*, expresaría la intención de cantar *las gestas del varón*, las hazañas épicas del héroe. Por otra parte, *arma virumque cano* reenvía a la recepción modeladora de los poemas homéricos: *arma* remite a las batallas narradas en la *Ilíada* y en la segunda parte de la *Eneida*; *virum*

retoma la primera palabra de la *Odisea* tal como había sido recogida ya por Livio Andrónico. La perífrasis con que se evita nombrar al héroe indica la filiación odiseica de esta primera parte del exordio, que sin embargo ocupa la misma extensión que el conjunto de la prótasis iliádica (vv. 1-7). Es la materia odiseica, incluida la arribada al Lazio del héroe tras esa larga errancia ocasionada por la ira de Juno (motor de todo el poema y vínculo unitario entre dos partes), la que se completa en los vv. 6-7 con una apertura al futuro-presente, que se ofrece bajo la forma profética: la fundación de Lavinio, el reino de Albalonga, y la fundación de Roma.

Virgilio traslada a un segundo plano la invocación a la Musa y reduce la función inspiradora de forma que el cantor ya no es un *medium* de la voz divina. Está solo para aclarar los designios sobrenaturales («Musa, mihi causas memora») haciendo al poeta receptor privilegiado de lo ininteligible, de la causa secreta que pudo sostener en Juno (y sostiene en los dioses) tan terrible persecución («tantaene animis caelistibus irae?»). Recalcando los trazos de la *Ilíada* la invocación sirve solo para la búsqueda del *áition* (de la causa); y es esa revelación la que se despliega inmediatamente en los versos 12 a 23, configurando una innovadora ruptura de límites, que flexibiliza el paso de la prótasis al relato, y que no será adoptada modélicamente en la épica culta.

El exordio de la *Eneida* iba a alcanzar lo que ninguno de los poemas post-homéricos consiguió: convertirse en una alternativa de programación de apertura épica al propio Homero. Esto vino a manifestarse muy pronto a través de los siete versos primeros de la *Farsalia* de Lucano. Los conectores de correspondencia resultan significativos: *Bella [...] canimus* responde a *arma virumque cano* y *Quis furor, o cives a Musa, mihi causas memora*. Pero a su vez la programación del tema («plus quam ciuilia campos / iusque datum sceleri»): «las más que civiles guerras que ensangrentaron los campos de Emathia») ya plantea una renuncia antivirgiliana al mito que desplaza la focalización del *epos* desde el tiempo pretérito introducido por Homero a la inmediatez del pasado-presente. En su presente-historia controlable por el cantor no es necesaria la invocación a la Musa, inspiradora y reveladora de secretos designios y garante de la veracidad de proezas pretéritas. En realidad los hexámetros iniciales de Lucano son una *expolitio per variatonem* del concepto nuclear (*Bella... civilia*) en una serie extensa de oposiciones como «cognatasque acies» (encontrados ejércitos) o «infestisque obuia signis signa», «pares aquilas» o «pila minantia pilis» [encontrados ejércitos, enseñas contra enseñas, aquilas enfrentadas a sus compañeras, pilos amenazando a pilos]. La guerra queda así cualificada como una locura colectiva, subvirtiendo la imagen compleja de los ciudadanos asaltados por la insania el apóstrofe al personaje-héroe, con el que los autores de epopeyas anteriores habían estimado el *pathos* del relato. Esta idea es ampliamente desarrollada en la glosa emblemática y aún más claramente

antivirgiliana de loa hexámetros 8-32. La larga secuencia enumera mediante una serie de hipérbolos el elenco de los horrores más graves desencadenados por la guerra civil. En este singular pasaje la visión de Roma y sus dominios como un paisaje de destrucción y ruinas no solo constituye una novedad formal al desmesurar el exordio épico, sino que exige una lectura reversiva de la celebración virgiliana de Italia como lugar ideal de vida y prosperidad.

Esta abierta transgresión al mundo codificado del arranque epopéyico no es, con todo, la más relevante. Lucano abandona el recurso aélico de la invocación a la Musa para idear —rompiendo con la *gravitas* del *genus*— una forma distinta de innovación que viene precedida por el panegírico a Nerón. Deificado en vida, la sola existencia del César justificaría unas guerras civiles encaminados a su gloria (vv. 33-62). Y se cierra la dilatadísima prótasis con una inequívoca suplantación de la Musa homérico-virgiliana:

Sed mihi iam numen... [...]  
 tu satis ac mires Romana in carmina dandes.  
 [Pero para mí tú eres ya una divinidad (...)  
 tú solo bastas para inspirarme un poema romano]

Se trata de funciones exordiales que jugarán contrastivamente con Virgilio (y su ascendente homérico) en una épica culta de la veridicción histórica, pero que también abrirán otra grieta esencial al posibilitar la inserción del dedicatario o Mecenas, como complemento a la Musa, como inspirador, como destinatario, o integrando más de una de esas funciones.

El canto del *Orlando Furioso* de Ariosto en su tercera y definitiva redacción (1536) se inicia clásicamente con un prótasis que anima las funciones de presentar la materia del poema (proposición) y dirigirse a los destinatarios (dedicación), eliminando la solicitud de auxilio a la Musa. La división de la prótasis según un esquema formulario tripartito hace equivalente los espacios poéticos concedidos a la proposición (dos octavas, salvo los versos 5-8 de la segunda) y la dedicatoria (octavas 3-4), intercalando una breve y original invocación a la amada del poeta en la que este extiende a su propia peripecia la ley irracional del amor, que ha de permitirle a su «'l poco ingegno» acabar otro canto («mi basti a finir quanto ho promesso»). En Ariosto la situación resultaba más compleja que para Virgilio o Lucano. De ahí el difícil arranque de su *incipit*, en el que confluyeron multitud de factores antiguos y modernos, clásicos y romancísticos, resultando una refinadísima reelaboración de la red intertextual que va desde Virgilio a Boiardo pasando por Dante o el Mambriano, y evoluciona desde el texto de la edición primera (1516):

Di donne e cavalier li antiqui amori  
 le cortesie, l'audaci imprese io canto;

al definitivo y canónico:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori  
le cortesie, l'audaci imprese io canto.

Se trata de un proceso que se ha definido como una «sintonización» múltiple, cuyo efecto principal fue el acercamiento anagramático *armi-amori*, afín, gracias al quiasmo, a la pareja *donne-cavalier*, que relaciona conceptos clave del mundo cortesano y en Boiardo adquiriría una carga de sentido particular asimilada por Ariosto: la confluencia del material carolingio (épica) y artúrico (amorosa). Con ello, el *Furioso* declaraba además la relación integradora con el poema precedente. Por otro lado es evidente el calco de la fórmula virgiliana *cano* (= *io canto*); y significativo que a *arma* correspondiera solo aproximadamente en la primera redacción *audaci imprese*, mientras que en la última se llega a la exacta equivalencia: *l'arme*. Por esto el alumbramiento de la correlación *armi-amori* se puede considerar como el efecto de dos impulsos convergentes que se han producido a través de dos diferentes *intertextualidades*.

Por otra parte en los dos primeros versos se diseña ya «el preciso, podríamos decir geométrico orden, caracterizado por estudiadas simetrías y calculados paralelismos con que se dispone cada una de las partes en la arquitectura del proemio». La crítica ha agotado las observaciones que pueden hacerse sobre la sabiduría constructiva de esos dos versos. El primero, constituido por dos grupos de términos y dividido en dos partes presenta una especie de balanza equilibrada. El segundo repite inicialmente la misma operación, pero introduce un adjetivo que rompe la secuencia de sustantivos exentos: «audaci» (un término de por sí expresivo pero que llega a serlo aún más en el sistema de equivalencias en que se introduce). El doble nexo entre lo masculino y lo femenino (la guerra pertenece a uno y el amor al otro) construye el complejo semántico del dístico. Las tres parejas de correlaciones reproducen la misma coordinación, oposición y complementariedad, incluso en un plano de correspondencia interserial de la simetría, pues «donne» corresponde a «cortesie» y «cavallieri» a «audaci imprese». Al efecto de amplitud discursiva obtenido con el quiasmo en el primer verso (A+B+B+A) se agrega el idéntico producido por la inversión del orden sintáctico (con la hipérbole del «io canto»), que al dilatar en una suspensión continuada el sentido, exige una lectura rítmica y acelerada que da relieve a los propios términos encadenados.

En una precisa lectura de la musicalidad de la octava primera, recalcando la perfecta distribución sintagmática del principio paradigmático de la apofonía en la completa gama vocálica con apoyo en la consonántica (la líquida vibrante y la alveolar sonora), se ha concluido que Ariosto utiliza los versos de la octava como si fuera otras tantas líneas del pentagrama (un *octograma*), imprimiendo en cada una de ellas una nota con posible desarrollo sintagmático-diacrónico

en los versos siguientes. A su vez, cada octava del exordio en la agrupación 1-2 y 3-4 forma parte de un conjunto de calculada musicalidad a través de la *ripresa* intertrófica, de modo que la octava 2, por ejemplo, puede definirse como una *capfinida* por conexión silábica («Diró, d'Orlando [...] *tratto* / in prosa ma ne in rima»).

En los siguientes seis versos el narrador evoca un material ampliamente conocido para sus auditores: la guerra entre los cristianos y los sarracenos, sobre todo la versión de la invasión sarracena que Boiardo había ofrecido en su *Orlando innamorato*. Si el objeto del canto no era el héroe singular, el *virum*, sino un plural indeterminado por el celeberrimo asíndeton, ahora, por decirlo con términos de la crítica del Cinquecento, irrumpe la multiplicidad de héroes y de acciones, trasponiendo la proposición a otros fantasmas emblemáticos del tiempo mítico («che furo al tempo / che passaro i mori d'Africa il mare»).

La prótasis proposicional prosigue en la octava 2 presentando el caso de Orlando como una particularización del enunciado de materia que se acaba de realizar («in un medesimo tratto»), y una perspectiva novedosa sobre la tradición recibida (el rígido y venturoso paladín de la tradición medieval y el torpe y cómico enamorado del poema de Boiardo): «cosa non detta in prosa ma ne in rima». La locura de Orlando es una pérdida de sentido que acerca el amor a las armas y que se refleja asimismo en Agramante, el caudillo del ejército sarraceno que se presenta presa del «giovenil furore». De pronto, en la segunda parte de la estrofa la proposición se redimensiona y la voz épica (el *io* del poeta) se parangona implícitamente a Orlando, por estar él mismo afectado por el mal de amor, aunque el uso del adverbio *quasi* marca la diferencia entre un loco completo y un loco a medias. A revalidar la distancia con Orlando contribuye la nota irónica sobre «l poco ingegno». Esta irrupción subjetiva del poeta en el tejido proemial de la obra puede considerarse —junto a la renuncia invocativa directa a la Musa clásica— la novedad mayor introducida por Ariosto y como tal fue percibida. Pigna probó a leerla como el equivalente a la invocación a la Musa, de la cual su sentido de clacisista aristotélico notaba la ausencia, pero sus esfuerzos exegéticos son poco convincentes. En la prótasis del *Furioso* la invocación virgiliana está cercenada y aparece como función distinta la presentación de la figura del autor.

Las últimas dos octavas contienen nuevas informaciones sobre la materia narrativa (los amores de Ruggiero y Bradamante) y la dedicatoria al cardenal Hipólito d'Este. Ahora el canto-poema adquiere una tonalidad particular («vi farò udir, si voi mi date orecchio»), pues los versos han de buscar un estrecho espacio en el «alti pensier» del destinatario. Con su particular inflexión, la dedicatoria constituye otra decisiva novedad, canonizada por Ariosto desde la construcción real de un cortesano que está obligado a exhibir sus lazos de

dependencia con el señor, y no solo a introducir a este en la trama y la estructura de la obra como había hecho Virgilio.

Siguiendo una calculada red de equilibrios con la tradición del género, Tasso dispone una prótasis cargada de significación y formalmente muy elaborada. La primera estrofa contiene la proposición, la segunda y tercera la invocación; la cuarta y la quinta la dedicatoria. La voz del poeta anuncia que celebrará las batallas realizadas por la fe («l'arme pietose») y al sujeto que comandó la cruzada («l'capitano»). Después de una alusión a la errancia de los caballeros cruzados (fuente del *meraviglioso* en el poema) se justifica la necesidad de los deleites para la recepción del mensaje ético-religioso. Alfonso II de Este es el dedicatario, y se profetiza una cruzada que lo habría de ver a la cabeza de las armas cristianas.

La crítica ha repetido hasta la saciedad —y a veces de manera muy superficial— que basta leer el proemio de la *Gerusalemme* para darse cuenta de las profundas diferencias con el *Furioso*, insistiendo en que en lugar de las *donne*, de los *cavalieri*, de las *arme* y de los *amori* aparecen ahora *l'arme pietose* y *l'capitano*. Pero esta simple constatación puede desplegarse con una riqueza heurística relevante, para la que cabe retomar los sarcasmos del más duro contradictor del poema en los años de su triunfo y extensa difusión: Galileo Galilei, en sus *Considerazioni al Tasso* (compuestas entre 1587 y 1592). Frente a su frecuente cita como un ejemplar modelo exordial, Galileo defiende las estrofas iniciales del *Furioso* por su simplicidad y pureza de líneas, mientras que los de la *Gerusalemme* le parecían «una pittura intarsiata», esto es, recargada, además de chillona («colorita a olio»). En efecto, desde los versos de arranque Tasso quiere marcar distancia con el estilo más coloquial del *romanzo*, inaugurando un nuevo estilo épico, grave y sublime. Se trata de un estilo voluntariamente dificultoso, sobrecargado de manierismos formales y de cultismos latinizantes: latinismos (*pietose*, *ridusse*, *absorto*) hipérbatos, anástrofes, encabalgamientos, oxímoros, anáforas, antítesis y quiasmos. Un nuevo estilo que quiere responder a la remodelación de Virgilio en una *Eneida* cristiana, al tiempo que cumple con los rasgos del «magnífico» teorizado en los *Discorsi*. Tasso ofrece, en efecto, un ejemplo del «parlar disgiunto» aconsejable en la épica: dividir la estructura de la octava en dísticos y disponer la sintaxis en una coordinación de miembros cortos que representan el nervio de la oración.

El programa poético de Tasso se inicia con un preciso recordatorio del inicio de la *Eneida* («*Canto l'arme pietose e'l capitano*»). La reminiscencia virgiliana está apenas disimulada por la inversión, y se subraya sutilmente con la proyección del común atributo de Eneas (*pius*) desde el héroe a las armas personificadas, a las que se califica de *pietose*. En el *incipit* se produce una suerte de *rifacimento* porque el término *pietoso* en tanto que señal de un

universo cristiano introduce una especie de oxímoron (las armas son crueles pero se santifican por sus designios). Tasso nos coloca en el primer verso ante la poética de un Virgilio cristiano.

En Ariosto el elemento virgiliano estaba extremadamente reducido, indicando marca de género. Es evidente que Tasso, teniendo delante el *incipit* de Ariosto y no solo el de Virgilio, ha querido significar su ruptura con un virgilianismo genérico, poniendo en cuestión, de una manera refinada, la operación ariostesca. Frente a ella surgía programáticamente un clasicismo renovado para el que Virgilio era modelo hegemónico, lo que a ojos de Tasso no ocurría en el *Furioso*. Esta idea se confirma con la doble resultante del «cano» latino. El sintagma ariostesco «io canto» cierra unos versos de elevada discursividad, que introducen la noción del cantar épico de un modo atenuado y dispersivo: en posición débil, y como punto de fuga que dilata demasiado el orden virgiliano. En Tasso «canto» emerge con toda la fuerza de su colocación inicial a la que intensifica una especie de solidaridad sonora al caer el primer acento del endecasílabo sobre la primera sílaba de la palabra. La invención formal de Virgilio es solidaria a la inversión tonal respecto al *canó* de la *Eneida*.

Es una imitación muy significativa en otro sentido, porque, como la *Eneida*, la *Gerusalemme* quiere realizarse como una épica sentimental, donde las emociones y las pasiones de los personajes vienen a representarse continuamente en forma dramática y estilo sublime. Recordemos que para Tasso la magnificencia retórica es indispensable para elevar el registro estilístico (como conviene al género épico) pero sirve también para provocar en el lector un efecto extrañante y patético.

En su conjunto, la primera octava del exordio, tan adensada de oxímoros, traslada al lector la existencia de una fuerte y múltiple tensión. La abundancia oximórica (*armi-pietose; morte-liberazione; desunione-unità; legge-erranza*) reflejan el devenir de la doble lucha de Goffredo: el *capitano* contra las armas enemigas y contra el desorden del ejército cristiano, que ha olvidado en parte su sagrado objetivo. En ocho versos Tasso avanza en síntesis el diseño estructural del poema. Un diseño unitariamente convergente en la realización de la empresa de los cruzados y que se ha figurado, al representarlo de forma gráfica, como el itinerario de un ejército que atravesando el desierto, venciendo todos los obstáculos que se le oponen, avanza hacia Jerusalén bajo la enseña de Goffredo, reconduciendo progresivamente las aventuras individuales, origen de multiplicadas discordias, hasta recomponer, finalmente, la unidad ante los muros de la ciudad asediada. Con la garantía de la victoria final del orden celeste se asegura también la perfección constructiva y retórica del poema, solo posible venciendo a los infiernos de la historia y de la literatura. Con «a i santi / segni ridusse i suoi compagni erranti», Tasso se refiere no solo a los caballeros que han caído en el error o que vagabundean lejos de Jerusalén, sino también, con

calculada ambigüedad, a la transformación de una épica individual, donde los «erranti» eran los protagonistas de poemas como el *Furioso*, a la búsqueda de aventuras que demostrasen su valor, a otra colectiva, para la cual la ética individual es condenable.

Como expresión de una nueva jerarquía ideológica, una triple distribución de roles estructura todo el poema desde esa primera octava, pues el código cristiano determina un proceso de reducción del *vario* al *uno*, del *discorde* al *uniforme*, de la *dispersione* a la *concentrazione*. Se puede representar este proceso según tres niveles de desenvolvimiento: como condena eterna de los ángeles rebeldes a la ley divina, como conflicto histórico de los infieles y los cruzados y como subordinación política de los «compagni erranti» al «imperio» de Goffredo. Y se obtendría la neta oposición triple: el *ciel* contra el *inferno*; las *armi pietose* contra el *popol misto*, el *capitano* contra los *compagni erranti*. Se trata así, la octava, de una anticipación de la construcción del relato en tanto que propuesta de conciliar unidad y variedad, historia principal e historias secundarias. Mientras que el primer conflicto garantiza la unidad de la trama, los otros dos la complican con acciones y episodios secundarios; Goffredo representa la intención épica colectiva (y *Goffredo* era el título previsto por Tasso para el poema inicialmente), la hegemonía de la historia principal, de una intención épica centrípeta frente a las tramas secundarias de los «compagni erranti», de naturaleza centrífuga. Pero también la octava prefigura otra parte del exordio: la dedicatoria. En ella el poeta asimila su prelación con el duque Alfonso de Este y con la de los *erranti* respecto a Goffredo. Alfonso viene imaginado como un nuevo Goffredo en la perspectiva de una futura, moderna cruzada, mientras que el poeta, representándose inquieto e infeliz, se autodefine como «peregrino errante».

Con la repetición anafórica («e *in van* l'Inferno vi s'oppose, e *in vano*») Tasso correlaciona como fuerzas negativas a los paganos («il *popol misto*») y el infierno. El encuentro en torno a Jerusalén viene a configurarse como un momento tan solo de otra lucha más honda y de más duración, que tiene como espacio maravilloso y dramático el mundo: una fase del opósito Cielo/Infierno, del eterno conflicto entre Dios y Satanás. Desde su arranque, la *Gerusalemme* aparece como un multiplicado epifonema en el que se introducen las potencias ultraterrenas, anunciando el elemento narrativo del «meraviglioso cristiano» desenvuelto ya en el canto I (octavas 7-8 y 11-19), dando así una respuesta a la conciliación con lo verosímil. Pero la invocación de una nueva cruzada contenida en la dedicatoria a Alfonso de Este significa que la ambición de Tasso es escribir el poema heroico de la Cristiandad *actual*, y que la primera cruzada no es más que una alegoría histórica de la situación de la Iglesia católica golpeada por la Reforma protestante y amenazada por los turcos.

La invocación a la Musa de la octava segunda se ha entendido generalmente como referida a una Musa cristiana. El arranque invocativo («o Musa»), calcado de las invocaciones paganas de Homero y Virgilio, se quiso ver entre los contemporáneos de Tasso como una sustitución a lo divino por la Virgen. Esto es lo que, sin más, hizo el revisor de la *Liberata* Niccolò degli Oddi, y contra lo que reafirmará el autor en los *Discorsi* que se trata de una alusión a las «intelligenze divine» (en la *Conquistata* 1, 3 se invocará a las «superne menti»). Se trataba, como se deduce de los versos 3-4 («ma su nel cielo infra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona»), de invocar a Urania, la musa de la astronomía pero también de la poesía épico-religiosa, y con ello Tasso residuaba con un importante cambio de perspectiva la fórmula tradicional: al no habitar en el Parnaso, sino tener establecida su sede en el cielo, se proclama la renuncia a inspirarse en temas profanos; o, mejor, que los temas tradicionales de la épica están recreados desde una conciencia religiosa. Tasso pone de forma súbita en claro, en el resto de la octava 2 y en la 3, que el suyo no será un poema histórico: su objeto de escritura no es lo verdadero de la historia sino lo verosímil de la poesía; vale decir lo verdadero *condito* (3,3) (como expresa con una imagen alimentaria) en las ficciones poéticas de amores y encantamientos. Considerando que tales ficciones indispensables para el *diletto* del lector son objeto de una condena moral, Tasso —recurriendo a un símil tomado de Lucrecio— las presenta como necesarias para una intención de *docere*: las ficciones son como la miel dulce que esconde el sabor de una medicina amarga. El lector, como el niño, quedará engañado, lo que significa que, por una parte, se deleitará con la dulzura de la miel (la ficción poética verosímil) y por otra asimilará la enseñanza moral (la medicina amarga) de las vicisitudes de los cruzados, y como los cruzados aprenderá a disciplinar las propias pasiones para ponerse al servicio de la causa cristiana. Estamos ante una explícita y programática declaración de poética en que el discurso poético que quiere ser mensurado y valorado por su verdad proclama, al mismo tiempo, la licencia para fingir.

En las octavas 5 y 6 el motivo dinástico de la tradición épico-caballeresca, modelado en el *Furioso*, se transforma en una exaltación del destinatario a través de la directa alocución al «magnanimo Alfonso» de una voz poética figurada como «peregrino errante». Es así como el yo del narrador configura la referencia autobiográfica a sus propias peripecias con la de un Eneas «fato profugus» según un modelo cuya aparición en la *canzone* al propio Alfonso de 1579 («a te che da l'esiglio / ... mi raccogliesti nel reale albergo») se conduce a toda una veta de representaciones como el «forastiero napolitano», el «sconosciuto peregrino» de *Il padre di famiglia* que en relación a los versos de la *Liberata* ha explorado magistralmente la crítica italiana.

Con un explícito reclamo a la historia contemporánea, proyectando los significados y valores del mito a lo divino (la cruzada y el triunfo del Cielo) a la relación entre el autor y el dedicatario, Tasso avizora también la victoria sobre su errancia. A la metáfora del acogedor puerto (representación de Alfonso, símbolo del poder de su ley) se liga la emulación entre el duque y Goffredo. En un juego de transferencias que dispone y conduce el poeta se entrelazan así, arrastrándolas al campo de lo positivo, las opuestas dimensiones de mutación y fijeza, caos y orden pleno, exilio y puerto. Alfonso II, transparentando los rasgos del *capitano* autor de la recuperación de Jesuralén y también como gobernante efectivo del territorio de Ferrara, localiza al futuro visionario —y a la altura de 1585 de virtualidad profética— como conductor de «il buon popol di Cristo» hacia un definitivo triunfo sobre el mal (que es ahora «il fero trace»). Mientras llega ese día, precedido de aquel otro en que Tasso promete cantar, sin más al señor:

Forse un dì, fin che la presaga penna  
osi scriver di te quel ch'or m'acenna.

Será el receptor privilegiado del canto, incitador de esa recuperación de un orden humano-divino:

[...] i nostri carmi  
intanto ascolta e t'aparecchia a l'armi.

### LA REMODELACIÓN DEL RITUAL INTRODUCTORIO EN LA ÉPICA CULTA ESPAÑOLA: 1552-1605

Para abandonar el supuesto —y la pragmática— de la historia literaria tradicional, donde un género literario se figura bajo la forma estática de una yuxtaposición de sucesividades y donde cada creación es considerada entidad cerrada y autosuficiente, anclada en un *hic et nunc* impermeable, resulta imprescindible un giro metodológico. Con él nos conducimos al interior de los textos mismos, afinando como el instrumento más preciso para una hermenéutica del género, tanto en su curso multiseccular como en cualquier tramo histórico, la exégesis indiciaria de las propuestas contenidas (y en cierta forma encapsuladas) en las propias creaciones. Esta incardinación dúctil y sistemática en los textos en tanto que discursos, a la vez, singulares e históricamente marcados por su tipicidad, permite reajustar una lectura de sutilísimos contrapuntos y variaciones, o lo que es igual una tópica que discurre por un proceso de historicidad. El elenco de repeticiones y mutaciones, fidelidades y singularidades, hace posible entender el género y entenderlo de forma dinámica, dando relieve a los

diversos momentos en que se manifiesta su condición de variable elástica, donde a  $n$  dimensiones se agregan otra serie indefinida de dimensiones fraccionarias, por acogerme metafóricamente al modelo propuesto por la teoría de los fractales.

No todos los lugares de un texto tienen la misma importancia. Hay partes que, por su mero posicionamiento, resultan más expresivas y cualitativamente densas que otras. El comienzo de cualquier obra literaria es una de ellas porque, como el planteamiento de un teorema, establece el momento y el modo en que desde el silencio pasa a un punto crucial. El exordio funciona como una inauguración, un ritual o ceremonia casi litúrgica a través de la cual entramos en el universo literario. Cuando en un género como la épica el poema se postula a modo de un canto (característica estructural heredada de los proemios que la literatura griega conoce hasta el siglo IV a. de C. en que la relación del vate-cantor con su público era inmediata y todavía no problemática) el exordio se conforma como su anuncio y su germinal puesta en marcha. Es ya canto y al mismo tiempo no lo es. Mientras que invoca como inspiradora a la Musa y propone una delimitación al contenido y materia de su obra el poeta épico realiza un acto de exposición y programación que puede considerarse también una declaración de poética. Asegura en ella que conduce su palabra-texto (su canto) según las reglas de un género y, al mismo tiempo, crea una variante nueva, una reelaboración singular de un código relativamente abierto en sus posibilidades combinatorias. El poeta épico no es un inventor sino un artífice que trabaja con la tradición y desde la tradición. Se posiciona desde el inicio (y para ello le vale el exordio) frente a un conjunto de modelos ya categorizados en el código con el carácter prescriptivo de una norma y los asume o no con diferente intensidad y fidelidad, estableciendo una relación subterránea entre dicho código y la nueva formulación, que quiere reflejar (como una microestructura que miniaturiza a una macroestructura) el conjunto de su operación poética.

En la época del Siglo de Oro el «ritual introductorio» es una pieza inmovible, una constante. ¿Se trata de una simple *convención heredada* o de una pieza funcional, en todos los planos, de la escritura épica? Lo primero que hay que subrayar es que la persistencia de esta parte conformaría al propio poema épico —y esto no ocurre con ningún otro género literario de su amplitud— como un dístico, a modo de lema y rema, o mejor, de programa declarativo y realización. El peso de la tradición sin embargo no es lo determinante, porque esa misma tradición modeladora (clásica y en algún momento también contemporánea) era diferente: ofrecía soluciones distintas a lo que se podría denominar el *arranque* poético o el caldeamiento exordial. Cierto que en alguna manera las nuevas realizaciones implican un proceder electivo, adaptando el enfoque a modo de señal filiativa y también de exaltación del modelo en el que se

quieren constituir. Pero en la mayoría de los casos se trata o de marcar distancia con ese modelo o de construir por hibridación un nuevo espacio de escritura (su *propósito* o su programa). De hecho, en muchas ocasiones el nuevo poeta viene a establecer una *mediación* equidistante o una combinatoria graduada, que filtra y tornasola con diferentes modelos exordiales su nueva propuesta.

He aquí, por tanto, un primer probable cuadro de funciones cumplidas por el componente exordial de la épica culta española:

1. Manifiesta la inserción del poema en una tradición modeladora, sin la cual —sin su guía y ejemplo— no podría haberse producido la nueva andadura poemática. Con ello se magnifica —y justifica clásicamente— la *elevación* de la propia escritura.

2. Además de un signo de grado en la excelencia estilística (en su pertenencia al estilo más elevado, con su lenguaje y su retórica de lo sublime), el exordio sirve como marca de género, inscribe el poema a modo de señalización genológica en la épica culta (desde la gran tríada de Homero, Virgilio y Lucano a la oposición dialéctica de Ariosto y Tasso).

3. Si con todo ello se cualifica al poeta como *conocedor* de los instrumentos retórico-estilísticos y narrativos apropiados para lo que va a desempeñar, el espacio en sí mismo es autorreferencial y por ello *ritual*. La escritura se vuelve iniciática porque el inicio —el comienzo— es una iniciación, un acto ceremonial que debe cumplirse y cuyos *pasos* están regulados a través de una imagen también ritual del poeta y de su propio cantar-escritura.

4. El carácter presentativo del escritor a través de su transformación autorial en la voz aédica: un *vate* que recibe la inspiración porque la implora y solicita. Y la palabra épica le es concedida a modo de prodigio, porque su origen preternatural y divino adviene, fluye hacia el cantor que es poseído por ella, y actúa en realidad como *medium*.

5. Esta sobrenaturalización aédica justifica también la calidad visionaria del poeta que *adivina* (vaticina) el alcance de su *canto*. A su vez, el inicio de materia actúa a modo de cierre de la parte *mágica* del exordio, porque demuestra cómo el advenimiento de la inspiración, la ayuda sobrenatural, ya se ha cumplido (o empezado a cumplir).

6. Pero al tiempo, en todas estas funciones hasta aquí indicadas, el exordio es un denotador histórico, que atenúa sutilmente la acronía clasicista de la imagen del *vate-aedo* por la atención estilística (mimetizadora) a los enunciados de poetas anteriores (considerados ya clásicos ya como modelos), particularmente próximos. Este denotador obedece —y se inscribe— en dos inflexiones esenciales, con sus significativas rupturas:

- La irrupción del *Orlando Furioso*.
- La irrupción de la *Gerusalemme* de Tasso.

Pero con cada uno de ellos o en su combinación, hay otras cabezas *menores* de la serie exordial, como Camoens o Ercilla o —de forma particular— otros ejemplos que constituyen modelos circunstanciales.

7. Por consiguiente, cada exordio es potencialmente una polifonía textual, que selecciona y combina armónicos de distinta procedencia, haciéndose así un registro de los mismos modelos actuantes en el poema.

8. En cuanto que declaración cumplida, desprendido ya de los modos y fórmulas heredadas, el exordio presenta un gradiente de autonomía programática. Es esta autonomía la que induce una cierta distancia o incluso una rección denegativa respecto a alguno o algunos términos de la tradición. La red textual entre modelos y nuevo poema es así dialécticamente trabada y potencialmente abierta entre el mimetismo más absoluto o la proclamación de independencia.

9. Como programa de escritura (con sus procederes y objetivos), el exordio anticipa la propia materia que se va a desenvolver, así como las reglas que la regulan. En un primer sentido se podría hablar de una pura programación retórica, es decir de una declaración de intenciones. Esta declaración, sin embargo, desvela y revela, haciendo explícitos ciertos elementos de la nervadura poemática, en ocasiones manifestando las condiciones (dificultad, riesgo...) en que ha de desenvolverse el cumplimiento de lo prometido.

10. Pero dicha programación contiene una microsíntesis de la materia narrativa e incluso de la forma en que va a ser construida. La extensión y construcción del relato programada en el exordio (lo que sería una forma de *trepidatio materiae futurae*) tiene en ocasiones una amplitud que no se cumple cuando el poema (o su parte primera) no concluye, y la obra queda, a modo de torso, sin terminar. En este caso el programa exordial *ilumina* el conjunto del proyecto y *significa* más que el conjunto de los cantos completados. Adquiere, en definitiva, toda la carga de un encapsulamiento heurístico de la materia.

11. Actúa como paradigma indicial al diseñar con leves trazos la topología —y tipología— de la escritura épica aplicada a un determinado contorno de materia, un proyecto desiderativo que será su superfetación. Los indicios son claves de lectura, puntos miliares de señalización en el piélagos de episodios y aconteceres con que se dispone y realiza todo poema épico.

12. Pero las redes textuales del exordio quieren también —y de forma esencial— atrapar al lector, sirviendo al conjunto tanto de suasoria para su disposición (*atentum parare*) a oír-leer, como de pacto de lectura. Y en ese sentido la seriedad del vate inspirado y la excelencia de la materia quedan rubricadas con la entrega de una breve cartografía poemática.

13. El exordio contiene pues, un *asunto*, del que la propia materia desenvuelta en su segunda parte es un *reasunto*. Por ello, el autor en ocasiones levanta solo el velo del enigma estableciendo un modo activo de participación del lector en el espectáculo del desenvolvimiento (o aclaración) del enigma parcial. Lo

vedado desde el exordio confirma también una lectura de ciertos módulos del relato, una hermenéutica ensordecida de las *novedades*.

14. Ese asunto está proyectado al lector con un indicio mayor sobre su significado: el valor mismo de lo sucedido. A la promesa de deleite suele sumarse la promesa de enseñanza, regulándose de esta forma el horizonte de las expectativas de acuerdo con un ideal previo que equilibra el *docere* y el *delectare*.

Dadas las dimensiones del conjunto, he optado por centrarme en un amplio espacio cohesivo que conforma más de setenta rituales introductorios, significando lo que a mi modo de ver constituye la parte nuclear del género, que cierro a la altura de 1605, según la relación cronológica de ediciones, que presento, y en las que considero como autónomas las partes correspondientes a los poemas de Ercilla, Hernández Blasco o Virués. Creo que es un volumen de material suficiente y que responde a cuanto he enunciado en la modelización, pues hace intervenir tanto al canon homérico y virgiliano (tradición clásica) como al ariostesco y tassiano (tradición italianista), en gradientes de diversa tensión e intensidad.

Como adelanto general de unas conclusiones concretadas y detallistas podría establecer ya como *recuerdo* y tránsito de su atenta lectura en el procedimiento de clasificación articulada de los materiales, que corresponden a la totalidad de los poemas épicos por mí conocidos hasta el año 1605, una primera serie de constataciones que paso a indicar.

Si la guerra —o las *armi*— son el espacio de ideación privilegiado por el género de la épica culta, el diseño de las fuerzas actuantes, su marca simbólica y las relaciones de alteridad van a variar desde una excéntrica (o un policentrismo) abierta a la construcción de una dualidad cerrada, de una oposición de antagonismo metahistórica que acoge la alegórica división del universo entre cristiandad y paganismo, Bien y Mal.

En una primera serie de poemas la guerra (o guerras) están incluso signadas por la *aequalitas* de los contendientes, tratándose por tanto de facultar la excelencia suprema bajo el paradigma caballeresco de la identidad. Se recupera así el papel de poema de los vencidos que también tiene la *Eneida* o el de contienda de valores alternantes de los Orlandos y en especial del poema de Ariosto. Incluso se formula con la abierta dualidad de héroes que cambian de campo «con pecho siempre leal y celo santo», como es el caso de Bernardo del Carpio (y de lo que se ha llamado el momento *bernárdico*).

En una segunda serie, aunque el antagonismo quede marcado por campos impermeables (e incluso estos se definan desde su idiosincracia religiosa) se trata de vehicular un registro político identitario (con posibilidades de variación del enemigo de la nación, según se ve en *La Austriada* de Rufo). Se trata de hazañas de conquista o dominación (como en la épica de Ercilla) que no sobrepasan nunca la instancia del marco sociopolítico o geopolítico.

En una tercera serie se va imponiendo y acaba por ser exclusiva la dualidad trascendente trazada por Tasso en su *Gerusalemme*. El campo de batalla es un puro epifenómeno y por eso puede variar de ángulo y de coordenadas temporo-espaciales: desde la *fundación* —base firme— de la cristiandad hispana con Pelayo a las conquistas (de Sevilla), las batallas decisivas (las Navas de Tolosa) o la dominación de espacios paganos que quedan santificados (las Canarias o el mundo americano). Es una dualidad absoluta, que extrema la violencia, el terror y la sangre (como signo bíblico de sacrificio y redención) y viene regida por las *armas piadosas*.

Desde Homero y Virgilio el mundo del *epos* no puede renunciar a la presencia activa (incluso como motor de la aventura) del amor. El hecho lo comprendió como nadie Ercilla al retractarse de su renuncia inicial a las «damas», «amor» y «gentilezas» (y en él se resolvió —de hecho— con el patrón virgiliano desplazado, como también hará Antonio de Viana, un episodio lateral de amores).

Pero Boiardo y Ariosto habían establecido una nueva fórmula de *entrelazamiento*, que no solo igualaba sino que daba primacía a los *amori* (es justo contra esto como había reaccionado Ercilla en su reversión denegatoria), añadiendo la posibilidad de un registro más: la profundidad proyectiva del yo autorial en el universo ficcional. Esta potencial hibridación —o mixtura— de planos amoratorios quedará marcada en las declaraciones exordiales de la épica culta española:

En una primera serie se equilibra el contenido argumental con una breve cartografía previa que integra los dos registros de armas y amores, marcando en algún caso el carácter subsidiario de estos como lateralidad episódica (al modo virgiliano).

En una segunda serie la coexistencia está implícita por la condición del héroe (o directamente la heroica romancística: Angélica) sobre el que gira el poema.

En una tercera serie se anuncia la presencia proyectiva del yo autorial en un nuevo registro sentimental, en un proceso que alcanza su culminación, por ejemplo, en el programa de escritura planteado por Lope en *La hermosa de Angélica*.

El héroe (epónimo o no) en no demasiadas ocasiones está representado por un señor (un noble) o su correspondiente en el nivel eclesiástico. Estamos ante la función encomiástica (o encomiástico-genealógica) de Ariosto, donde el destinatario es a manera de un doble (descendiente y con sus mismas virtudes). Se trata de recurrir a una leyenda genealógica para *nobilitar* —amparando y propagando— razones públicas de la excelencia que radica en los supuestos de la heroicidad heredada.

Pero también desde la modulación homérica del héroe sobresaliente por sus prendas, incluso nimbado por el amparo divino, en la épica culta española

surge el héroe particular que no pertenece a una estirpe regia. Es él el verdadero protagonista, aunque en ocasiones (sobre todo en el caso de don Juan de Austria) se delegue la representación exordial al monarca (por razones de estrecho parentesco y, por consiguiente, compartidas virtudes heroicas). Junto a don Juan de Austria es el Duque de Alba el más representado y elegido como héroe épico. El paradigma tiene dos posibilidades de expansión: hacia el pasado (el Cid) y hacia la leyenda de los caballeros particulares como Florando de Castilla «lauro de caballeros», o su proyección a lo divino. Aunque América dará sus propios héroes singulares (o la multisingularidad colectiva de las *Elegías* de Castellanos).

Sin embargo, el paradigma dominante es el de la heroicidad regia en toda su escala de delegaciones, que dejan espacio exordial a su presencia con las funciones de inspirador, destinatario del canto y espejo de virtudes. Se expande incluso al espacio de la directa imitación y continuación ariostesca, como significa entre otros *La hermosura de Angélica* de Lope.

Ahora bien, la presencia exordial del monarca se establece con una gradación ceremonial y panegírica que va progresivamente ahondando en el registro encomiástico y figurativo de la superioridad-divinidad, con evidente remarque de las representaciones de Augusto y Nerón en los poemas de Virgilio y Lucano. En primera instancia Carlos V es un modelo de héroe, de guerrero que conduce las propias hazañas épicas y es paradigma y referente de un valor colectivo. Un papel que en parte se desdibuja con don Juan de Austria, héroe *representante* de otra epicidad jerarquizada donde la función simbólica viene a ser ocupada por el nuevo monarca. La herencia representativa de Carlos V solo puede ser asumida por el príncipe Felipe (en primera instancia) y por Felipe II en su plena compacidad emblemática del poder divino en la tierra. El momento de tránsito es —como en el aparato funerario de la propia monarquía— de particular interés. La herencia multiplicada (o integrada) del abuelo y el padre conducen al registro hiperbólico de Felipe III, a través de un cambio al que podemos asistir gracias a un poema que recoge con el fallecimiento de Felipe II el cambio de destinatario. Pero Felipe III será ya —lejos de empresas bélicas concretas— la pura divinidad de un *hyarco*, de un rey-sacerdote o de un Augusto de la *aetas aurea*.

## La demiurgia del epos

### *El vate y la inspiración: la voz aédica*

La épica culta española hasta 1605 conserva una liturgia invocativa marcada retóricamente por la oralidad. La condición demiúrgica del canto viene referida a un proceso fisiológico-neumatológico de inspiración por el que la palabra (directamente acompañada por el plectro o ella misma música) se hace apta para acoger la materia elevada (cantada o contada por la Musa o transferida a

la voz del vate). En un primer registro esa voz del vate (o la «voz» y el «plectro» en Lope, 1599; 1602) no está preparada para el canto épico: «la voz es ronca, tosco el instrumento» (Valdivielso, 1604); «trabajosa voz» (Ercilla, 1578), «ronca voz medrosa» (Martí, 1584) «voz cansada» (Mata, 1589) o simplemente ausente («salga mi voz que tanto ha estado pura / en la región oscura del olvido», Cairasco de Figueroa, 1602). A través del efecto conseguido por la invocación la voz se transformará en instrumento acorde al contenido del *genus*, a las exigencias de su materia elevada: la voz ha de salir y romper «con eficacia y fuerza» (Ercilla, 1578), se ha de «entonar» (Losa, 1580); ha de soltarse «al viento [...] con ánimo» (Martí, 1584), que al ser «nuevamente reforzada» ha de conseguir un «cantar... aceto» (Vezilla Castellanos, 1586), que ha de ser «esforzada» para el «dulce canto» (Castellanos, 1589: IV), que ha de levantarse hasta estar «en punto inaccesible a humano canto» (Virués, 1602), o simplemente levantar «el plectro y armonía del canto» (Lope, 1602), sonando «en dulce y grave estilo» (Valdivielso, 1604). La voz es en ocasiones sustituida por la parte corporal que se entendía originadora de la misma en la fisiología galénica: el pecho o pechos «helado [...] oscuro y ciego» (Mata, 1587), «vacíos» y «fríos» (Mata, 1589) «helado y frío» (Belmonte Bermúdez, 1600), «inmóvil y sin vivo aliento» (Bravo, 1604).

El efecto de la invocación es provocar una transferencia entre la instancia sobrenatural y el vate. Esta metamorfosis adviene a través del «afflato del espíritu divino» (Castellanos, 1589), que es dado como «aliento» (Valdivielso, 1604; La Sierra, 1605), «soberano aliento» (Saavedra Guzmán, 1599), o aliento «con más furia» (Ercilla, 1578), configurando tanto el aspirar (Vezilla Castellanos, 1586; Cueva, 1603) como el inspirar (Cairasco, 1602), con las variantes de «henchir» (Jiménez Ayllón, 1568) «infundir» (Rufo, 1584; B. Bermúdez, 1600), «soplar» (Castellanos, 1589)... Junto al proceso neumatológico y como variantes exentas, aunque en algún raro caso combinadas, aparecen otras dos: la del contacto o trasvase del agua divina y la de la iluminación o comunicación de calor y fuego. Para obtener «otro temple» el cantor necesita ese «agua de Helicon misteriosa» sin la cual la «pobre, desdichada» musa del cantor no «se atreve» a «principiar cosa» (Balbi de Correggio, 1593), el «agua de tan rica vena» que enriquece la «estéril vena» poética (Povoas, 1594), el «licor» que se derrama y concede en abundancia (Lopez Pinciano, 1605). Solo a partir de 1586 la inspiración aparece como efecto de la «ardiente musa» (Mata, 1589) bajo las fórmulas de iluminación y encendimiento: el poeta se siente «un hombre nuevo / [...] con el fuego que me enciende», en transfiguración expresada con un símil mítico («de la manera que el lumbroso Febo / ilustre por do pasa y no le ofende» (Vezilla Castellanos, 1586); el «ardiente fuego» a través de una centella que desciende sobre el vate «en mis tinieblas luz abra al sosiego / y la perdida vista al alma» (Mata, 1587: I); la «luz sagrada» de que es

«mi frágil espíritu alumbrado» (Saavedra Guzmán, 1599), la «lumbre» (Viana, 1604), «inaccesible» que ha de tocar «con un ascua [...] pecho y labios» (Valdivielso, 1604).

La tradición que aflora en la épica culta española es compleja y atenderla supone una difícil competencia poética:

Pues canto... mas cantar es desvarío  
después de tantos célebres cantores  
en quienes conoció competidores  
la resonante cítara de Orfeo [...].

(Oña, 1596)

Solo unos pocos poemas reducen la invocación a una sobrenaturalización indeterminada del canto, renunciando a nominar o a definir la musa que lo inspira o canta: *Ercilla* es el primero (1578: II), y también *Manrique* (1578), *Losa* (1580), *Luque* (1583) y *Vezilla Castellanos* (1586); solo en otros dos la musa es aludida sin más precisión que la de pertenecer al campo de lo divino cristiano (*Mata*, 1589; *Povoas*, 1594).

En la invocación sorprendemos ya un juego de tendencias que permiten ver en la diacronía considerada la sucesividad de al menos tres modelos dominantes:

El primero es el de la invocación homérico-virgiliana, en que la Musa «canta» (hasta tres veces reiterado en *Quirós*, 1552; *Arbolanche*, 1566) o «canta» y «cuenta» (*Urrea*, 1584), haciendo que el poeta «las causas sepa» (*Sempere*, 1560). El paradigma clásico es débil pues necesita ser afianzado con su vuelta a lo divino («musa divina» en *Quirós*, «inteligencias soberanas» en *Sempere*), en un proceso donde también aparece la explícita sustitución planteada ya a la altura de 1568 por *Jiménez Ayllón*:

Favor demando aquél qu'es uno y trino  
qu'el de las Musas y el de Apolo es nada [...].

Y refrendada luego, entre otros, por *Juan Rufo* en 1584:

Dejando, pues, la bárbara doctrina  
invoco de las causas la primera [...].

En este segmento a menudo la invocación hace crisis hasta desaparecer en los poemas de *Ercilla* (1578) y *Losa* (1580), o presentarse como un poder delegado del dedicatario (el «rey claro supremo» en *Urrea*, 1584).

El segundo es el del adelgazamiento (hasta convertirse en excepción) de la invocación pagana y la hegemonía de la «santa musa» (*Virués*, 1587), bajo distintas formas de advocación. En este segmento (desde 1584 a 1596) aparece

alguna retardataria invocación pagana, bien por el arcaísmo del proyecto poético (el largamente dilatado de Castellanos, con petición a la «excelsa Musa, Talía» en la parte III de 1589, aunque conviviendo con la dirigida a la «madre pía de Dios», «musa superior del monte santo», en la parte IV), bien por su situación en un ciclo que conecta con la etapa precedente (la de Oña en 1596: «conmigo se vendrán Minerva y Febo») o por la excentricidad misma del poema en el género (como la transformación en poema épico de la novela de Abindarráez y Jarifa por Balbi de Correggio en 1593: «con reverencia y gran decoro / le pide a Efebo y al aonio coro». Salvo esto, la renuncia a las musas («no quiero más Calíope ni Clío»: Castellanos, 1589: I) hace eclosionar una variedad de advocaciones: el «hacedor del Universo» (Martí, 1584), la «causa primera» «de do mana el bien» (Miramontes Zuazola, 1590) o (posiblemente) Dios bajo la figura del Amor (Povoas, 1594), sobre las que domina la Musa cristiana por antonomasia (la Virgen):

Madre de Dios y virgen tan serena [...]
   
(Hernández Blasco, 1586)

con que sois en el cielo al mundo estrella [...]
   
(Mata, 1587)

celeste Musa, cuya planta
   
pasa la luna, el sol y las estrellas
   
y en la trina presencia, eterna y santa
   
ciñen tu sien gloriosa la más bellas [...]
   
(Lasso de la Vega, 1588)

Lo mismo que en el modo anterior la invocación homérico-*virgiliana* precisaba en algunos casos trasladarse a lo divino, ahora, aunque en sentido contrario, la *musa cristiana* invade incluso el campo de la *épica no sagrada* (es el caso entre otros de los poemas de *Vezilla Castellanos*, *Virués*, *Lasso de la Vega* o *Miramontes Zuazola*).

El tercer modelo tendencialmente dominante llega hasta el poema del *Pinciano* en 1605 y supone una apertura de la invocación cristiana hacia un equilibrio con la pagana, motivado en buena medida por la presencia de *Tasso* y las lecturas de su octava exordial de invocación. Precisamente el autor del *Pelayo* interpretaba correctamente el sujeto de la invocación *tassiana*: una Virgen no cristiana, la Musa *Urania*:

Virgen [...] tú de Júpiter hija y de Memoria [...]

En las epopeyas nacionales de temas bélico y en las imitaciones de Ariosto se mantiene la invocación pagana, como muestran las variantes personalizadas de Lope de Vega (1598; 1602):

Musas del Tajo [...]  
mi ruda Clío  
vestida con la túnica de Marte [...]

Pero en la misma épica religiosa o en la épica contrarreformista del dualismo tassiano aparecen invocaciones paganas. En la primera, significativamente exentas:

mi tosco estilo un Helicón famoso [...]  
(Bravo, 1604)

Calíope divina, dame aliento [...]  
(La Sierra, 1604)

En la segunda como instrumento final del superior poder cristiano (y casi siempre virgíneo) del que depende en última instancia la ayuda:

al dueño universal del orbe entero [...]  
podrá entonar la voz mi dulce Clío [...]  
(Belmonte Bermúdez, 1600)

Oh tú eterna deidad [...]  
tú le aspira a mi musa y le concede [...]  
cumpla su promesa, con que solo  
a Lino seré igual, a Orfeo y Apolo.  
(Cueva, 1603)

Sacrosanta princesa [...]  
dame espíritu tal que en gentil arte [...]  
en que mi Musa fieras armas cante [...]  
(Mesa, 1604)

### ***La simbolización de la escritura: la pluma***

La demiurgia épica se expresa correlacionadamente en un distinto campo de simbolización que nos traslada de la oralidad aédica al trabajo material de la palabra inscrita (la escritura), confluyendo a veces en el sintagma no progresivo de sinónimos «escribo y canto». Como situación definidora de género concluye Ercilla (1589):

así de tantas cosas animado  
la pluma entregaré al furor de Marte [...]

El instrumento de escritura es, por ello, en muchas ocasiones, una representación metonímica del vate, y como a tal desde él se disponen algunas funciones de la invocación y de la dedicación:

y así a volar tan alto yo concedo  
que la pluma jamás me levantara [...]  
(Zapata, 1566)

ni menos es mi pluma lisonjera  
por aquistar con ella vuestra gracia [...]  
(Jiménez Ayllón, 1568)

[...] mi Dios y gloria  
a mi rudeza y pluma dad victoria.  
(Mata, 1587: II)

que si de vos cortada va mi pluma  
no temeré que el tiempo la consuma.  
(Zamora, 1589)

a mi pluma daréis tan alto vuelo  
que se eternice en el impíreo cielo  
(Saavedra Guzmán, 1599)

ni pedirá favor mi heroica pluma  
al dios hermoso respetado en Cuma.  
(Belmonte Bermúdez, 1600)

[...] Vos, Virgen bella,  
regid mi pluma torpe y temerosa [...]  
(Valdivielso, 1604)

Condensado y amplificado todo en el exordio de Bravo (1604), con hasta seis recurrencias del término *pluma* en los campos de la navegación, el vuelo, la llama y el agua inspiradora. Una pluma correlacionada con «el pecho, vena y lengua», aunque también materialmente ocupada en dibujar los «hechos célicos» de su argumento.

La materialidad de la escritura («mi escritura» dice Oña en 1596) aparece reflejada en la dicotomía de la pluma «mal cortada» (Castellanos, 1589; La Sierra, 1605) y bien «cortada» (o «tan cortada») (Ercilla, 1569; Zamora, 1589), pero también al «cuaderno» en que están trasladados los versos (Barco Centenera, 1602) o en el proceso mismo que demoradamente explicita el exordio de Mata (1587: III), de cansancio y arrepentimientos:

pues si tomo la pluma en treinta días  
 una hora entera usar no puedo della [...]
 [...] dos mil borrones  
 hará con muchos más gazafatones.

Representando al vate (el joven Savariego alude a su «pluma novel», en 1603), la pluma es directo trasunto de su «ingenio» («corto» en el caso de La Sierra, 1605) pero también del estilo del autor (Mata pide al lector en 1587 que si sintiera «algún punto mal formado [...] / la pluma enmiende, la intención apruebe»).

La pluma como registro exacto de la tensión poética aparece en Ercilla, en 1569, con una reflexión iluminadora de uno de los problemas esenciales del *genus* fuera de los grandes autores (la razón por la que Poe desestimaba la épica, porque la inspiración no puede ser mantenida en la dimensión de un poema tan extenso):

que no hay tan dulce estilo y delicado,  
 ni pluma tan cortada y sonora  
 que en un largo discurso no se estrague [...]

También es un indicador de la extensión de la materia poemática:

que aunque por campo próspero la pluma  
 corra con fértil vena y ligereza,  
 tanto el sujeto y la materia arguye  
 que todo lo deshace y disminuye.

(Martí, 1584)

Y el instrumento que la dispone y rige en su disposición, haciendo crecer «la labor y sutil hilo» (Bolea y Castro, 1578). Son de gran interés definitorio las referencias a la materia tal como es tratada por el poeta a través del indicio regulador de la pluma: la pluma bélica, templada «en sangre de africanos» de Savariego (1603), con su cambio posterior («vaya en este discurso volteando»), o la pluma que acota el dilatadísimo proceso de escritura de Castellanos (1589: II y IV):

Dejad de descansar, pluma cansada  
 que no cumple dormir tanto la siesta,  
 pues si pensáis dar fin a la jornada  
 gran peregrinación es lo que resta [...]
 después del prolijísimo rodeo  
 que hice con mi pluma mal cortada  
 cantando varios hechos y hazañas [...]

Aunque presente, como se ha podido deducir, en la totalidad del tramo considerado en la épica española, las alusiones varias a la pluma del vate compositor apenas si aparecen hasta 1580 (tres ejemplos aislados y breves) y adquieren su complejidad y espesor categorial (registro de poética y de *techné*) entre 1596 y 1605 (con casi una decena de ejemplificaciones, que se extienden a veces por una o más octavas):

si en la virtud está la nombradía  
perdonen vuestras plumas a la mía  
que de su vivo lustre las desdora [...]

(Oña, 1596)

oh cielo inmenso, tu favor invoca  
mi débil pluma y ánimo ofuscado [...]  
Sacro Filipo [...]  
a mi pluma daréis tan alto vuelo  
que se eternice en el impíreo cielo.

(Saavedra Guzmán, 1599)

que vuestra gran virtud gloriosamente  
en mi pluma un espíritu ha infundido [...]

(Santisteban Osorio, 1599)

ni pediré favor mi heroica pluma  
al dios hermoso respetado en Cuma.

(Belmonte Bermúdez, 1600)

a mi pluma que escriba yo prometo [...]  
con todo no será mi pluma ingrata  
que aquí pintará al vivo lo que siento  
del nuevo orbe [...]

(Barco Centenera, 1602)

Entre un segundo Marte, cuya instancia  
la pluma temple en sangre de africanos [...]  
Y lo que más me incita a que la pluma  
vaya en este discurso volteando [...]

(Savariego, 1603)

No se engolfa mi pluma con Leandro [...]  
Que a más alteza el ánimo levanto  
con presto vuelo y pluma presurosa [...]  
Vuestra encendida y luminosa llama  
canta, Benito, mi atrevida pluma [...]  
guiad la pluma, el pecho, vena y lengua

con vos excusen la afrentosa mengua [...]
   
tienda mi pluma al aire el grato vuelo.

(Bravo, 1604)

Vos, Virgen bella [...]
   
regid mi pluma torpe y temerosa [...]

(Valdivielso, 1604)

También hará del trato cortesano
   
mi corto ingenio y mal cortada pluma [...]
   
arranque tu grandeza de su asiento
   
lo tosco desta pluma mal cortada [...]

(La Sierra, 1605)

### *La metáfora de la nave y el mar de la materia*

Es relativamente frecuente la identificación de la escritura épica con el periplo de una nave que ha de sortear peligros varios y para cuya feliz travesía se precisan de fuerzas auxiliares que el poeta solicita. Una, la primera invocada, es la de la propia musa épica:

[...] si la que está en su mano la corriente
   
del verso, más que Apolo y que sus diosas
   
da favorable viento al cantar mío
   
para con qué navegue este navío.

(Zapata, 1566)

También el «sumo monarca» permitirá con la solicitud del poeta una navegación feliz:

[...] no temeré el peligro de engolfarme
   
antes con más bullicio y nuevo aliento
   
desplegaré los velas a tal viento.

(Bolea y Castro, 1578)

La confianza en el «favor divino» permite superar el miedo de «navegar en mar tal alto / desdel bajío de mi seco suelo», de forma que negando los temores el poeta anuncia:

en tan profundo piélago me lanzo
   
fiando mi derrota a quien la fío [...]
   
ni borrasca del mar, rota o bajío
   
no temo más, sin miedo me abalanzo [...]

(Hernández Blasco: III, Ms. 3900 BNE)

Acudiendo desde su «flaqueza» directa o indirectamente al auxilio divino el poeta espera poder salvar todos los obstáculos «con próspero viento y apacible» aunque navegue en «rudo y torpe vaso» (Martí, 1584), «como el piloto que en la mar se afana / cuando siente el favor de tramontana» (Mata, 1587: II). Así se dirige a la Virgen que, como estrella «del mar del mundo»,

en este inmenso piélago gobierna  
mi navecilla, que altas ondas huella [...]  
(Povoas, 1594)

y con aquesta ayuda confiado  
las aguas pasaré del mar salado  
(Hernández Blasco, 1589)

Con frecuencia son los santos que se exaltan en los poemas aquellos cuya ayuda facilitará la navegación temida. Al punto de que a veces el poeta aparenta sentir tanto temor que se pregunta por la posibilidad de abandonar la empresa:

Tiene mi pecho helado pulso y yerto  
en meterme en un mar tan proceloso:  
¿por aventura no estoy en el puerto  
sin peligro, a pie enjuto y en reposo?  
¿No es más cierto lo cierto que lo incierto?  
¿quién me incita a meterme en el sirtoso  
golfo de Sirenaica o en las fieras  
Scila y Caribdis, duras y parleras?  
(Hernández Blasco, 1589)

Con flacas fuerzas, por mucha agua arriba  
voy largo espacio, sin saber, nadando [...]  
gloriosos santos, ved mi nave en calma [...]  
(Mata, 1589)

Ya que al aire las velas he tendido  
de Tetis sulcaré la fuerza extraña,  
que no será en sus ondas sumergido  
el chico barco que espumoso baña [...]  
siendo Benito, vos, el soplo y norte  
con quien seguras sus espumas corte.  
(Bravo, 1604)

Temiendo entre cobardes esperanzas  
con pecho humilde y santo atrevimiento [...]

y así daré en tus muchas alabanzas  
la navecilla al mar, velas al viento [...]  
(Valdivielso, 1604)

Junto a la confianza en el plano divino figura también como elemento de tópica introductoria el auxilio poderoso que ejerce el propio poeta, desde su condición de vate:

Huyendo oscuridad, madre del vicio,  
en los pocos lugares de vacante  
que me ha dado de Marte el ejercicio,  
la túnica cubierta de diamante,  
seguí de Apolo délfico el oficio,  
con cuyo dulce espíritu anhelante  
al tempestuoso mar las velas tiendo,  
recuso al necio, al sabio me encomiendo.  
(Miramontes Zuázola, 1590)

Cuenta, también, con el auxilio del Mecenas, o de la materia que a una parte de la España heroica le corresponde conmemorar:

Debajo tal defensa el mar sulcando  
ni el viento temeré ni el soplo horrendo  
con que las frías aguas trabucando  
grandes torres levanta con estruendo,  
y así las anchas velas desplegando  
mi nave al hondo piélagos encomiendo,  
la aguja del gobierno destemplada  
a norte tal llevando enderezada.  
(Zamora, 1589)

El vulgo fácil es, el mar hinchado,  
es la barquilla frágil mi talento,  
yo soy el pobre Amiclas tremulento  
del recio temporal amedrentado,  
mas sedme vos el César, don Hurtado,  
pues mucho más tenéis de nacimiento,  
y no me detendrá temor de Scila  
ni fiera boca rábida y zoila.  
(Oña, 1596)

El ritual introductorio introduce en ocasiones, con inapelable efecto, la solicitud de ayuda al mismo monarca:

Ea, excelso Felipe poderoso [...]
 con cuya fuerza voy seguro y cierto
 de poner mi caudal en salvo puerto.
 Irá mi pequeñuela navecilla
 a él seguramente encaminada,
 justo será, señor, que en recibilla
 paguéis la voluntad bien empleada [...]

(Saavedra Guzmán, 1599)

En este punto es *crucial* por su elaborada perfección el ritual que en la segunda parte de su poema introduce Alonso de Ercilla, que lo dilata con deleitación y eficacia nada menos que en tres octavas:

Dadme, oh sacro Señor, favor, que creo
 que es lo que más aquí puede ayudarme,
 pues en tan grande peligro yo me veo
 sino vuestra fortuna en que salvarme;
 mirad dónde me ha puesto el buen deseo,
 favoreced mi voz con escucharme,
 que luego el bravo mar, viéndose atento,
 aplacará su furia y movimiento.

Y a vuestra nave el rostro revolviendo
 la socorred en este grande aprieto,
 que, si decirse es lícito, yo entiendo
 que a vuestra voluntad todo es sujeto,
 aunque el soberbio mar contraveniendo
 de los hados el áspero decreto,
 arrancando las peñas de su suelo
 mezcle sus altas olas con el cielo.

Espero que la rota nave mía
 ha de arribar al puerto deseado,
 a pesar de los hados y porfía
 del contrapuesto mar y viento airado,
 que procuran así implicar la vía
 y diferir el término llegado
 en que la antigua causa tan reñida
 por vuestra parte había de ser vencida.

(Ercilla, 1578: II)

### La ventura imaginada del poeta

El exordio de la épica culta retiene desde la modelación ariostesca un registro nuevo que añadir al de la creación (inspiración): el programa retórico de su recepción en un triángulo que conforman el poeta, el público lector (o auditorio) y el propio Mecenas como receptor-matriz, especie de archilector

privilegiado. Es así como se construye la ventura imaginada (y deseada) del poema para su productor; una ventura que no depende solo de las condiciones y cualidades del poema cuanto de la disposición (atención, benevolencia) de quienes han de acogerlos y para quienes se desenvuelve una red suasoria de compromiso y pacto.

***Posibilidades de efecto recepcional: el público lector***

La instancia genérica del lector se sitúa en la otra ladera del canto-comunicación: el canto órfico destinado, en toda su variedad, al mundo de la naturaleza. En el poema elegíaco-burlesco de Cintio Merotisso se determina la amplia proyección de un «triste canto» que han de detenerse a escuchar «los ríos, las gargantas y las fuentes», sin que falten «las tristes aves de la noche», y su efecto se conduzca al llanto de los árboles y la cubrición por la niebla de los collados «mostrando de tristeza estar tocados» (1604). En la épica reclama un efecto menor de comunicación su simpatética tonal:

tan triste sea y tierno el son del canto  
que a todos cause compasión y llanto  
y así comenzar quiero el armonía  
que entiendo que ha de daros alegría.

(Losa, 1580)

Y diseña la idea de una recepción problemática por la existencia de un tipo de lector particularmente crítico, un lector docto y entendido cuya sombra se dibuja en los versos proemiales:

tomando esta manera de ilustrarlo  
para que quien lo viere en más lo tenga,  
y si esto no bastara a no tacharlo  
a lo menos confuso se detenga [...]

(Ercilla, 1569)

Y tú, lector, si acaso en este canto  
sintieses de algún punto mal formado  
que en tus oídos [...]  
no corresponde el son desacordado [...]  
la pluma enmienda [...]  
que descubra el estilo alguna culpa,  
que suele pocas veces ser liviana,  
admitirás por última disculpa  
la mucha ocupación [...]

(Mata, 1587: 1)

Además de este lector, y fuera de la adecuación a todo tipo de lectores que propugna para su *Templo militante* Cairasco de Figueroa, trazando el contrapunto de quienes han de sacar «provecho» de su ejemplario de vidas santas (desde el «bizarro capitán» al «iracundo» y desde la «gente regalada y rica» al «mísero avariento»), la poética exordial apela a un «lector amigo» que como «pasajero» atraído por un cantar «apreste a nuestra historia su sentido» (Hernández Blasco, 1589). Porque es el lector el fulcro del programa de escritura, imperando por ello su ley, la ley del gusto, de la que Barco Centenera hace depender toda la «ventura» del poema (1602):

En todo hallará bien si quisiere  
a su gusto el lector gusto sabroso,  
y guste lo que más gusto tuviere  
y deje lo sin gusto y disgustoso;  
hará al fin lo que más gusto le diere,  
questo del escribir es venturoso [...]

Renunciando a la lisonja que «obligue a los oyentes» (Cueva, 1603), al poeta épico solo le cabe su habilidad relatora y la excelencia de su palabra-canto (1589):

Saquemos ramos  
que hagan al lector estar atento [...]

Un lector atento (obviamente, sin prisas) y capaz de ponerse a tono (caldeándose) con la materia:

No se le dé a mis versos tibio afecto  
ni a las hojas la mano apresurada [...]  
(Vezilla Castellanos, 1586)

la devoción, lector discreto, aplica  
y el tiempo escaso [...]  
que si su fuego en ti no se amplifica,  
la ardiente Musa juzgarás por fría,  
por ser los pechos cuando están vacíos  
deste sustento en el calor, más fríos.

(Mata, 1599)

La conciencia del lector, su inesquivable presencia rodeando a la relación particular con el dedicatario, crece conforme se avanza en la diacronía del periodo acotado. Apenas presente antes de 1589, salvo la novedosa reflexión de Ercilla, su aparición se multiplica a partir de esa fecha y se dispara

exponencialmente entre 1600 y 1605. Valga el efecto órfico sobre la naturaleza, ámbito del poema cantado:

Deténganse a escuchar mi triste canto  
 los ríos, las gargantas y las fuentes;  
 las tristes aves de la noche, en tanto  
 que dura mi cantar no estén ausentes,  
 y tristes de llorar su verde manto  
 los árboles despidan de sus fuentes,  
 y cúbranse de niebla los collados  
 mostrando de tristeza estar tocados.

(Merotisso, 1604)

### ***El Mecenas como auditor o lector privilegiado***

El dedicatario o Mecenas es también el lector por excelencia, para el que la obra ha sido compuesta:

para leer la historia que os presento [...]

(Garrido de Villena, 1555)

leed, pues, de los vuestros las hazañas [...]

(Espinosa, 1555)

que os dirija mi pluma estos borrones [...]

(Bolea y Castro, 1578)

a vuestro ser consagro mi escritura;

suplico la miréis [...]

(Oña, 1596)

el libro solo a vos va dirigido [...]

(Santisteban Osorio, 1599)

Pero desde Ariosto y la impregnación en la técnica de los *cantastorie* de su exordio, predomina (sola y en unos cuantos casos matizando la noción de la lectura) la audición, para la que debe prepararse el dedicatario, tras permitirle (en ocasiones de forma ceremonial), prestando una atención que cualifica ya al propio poema y al poeta:

y si algún tanto le daréis oído [...]

(Garrido de Villena, 1555)

en vuestro padre oiréis un raro ejemplo [...]
   
que si a mis versos vos volvéis la cara [...]
   
(Zapata, 1566)

dad orejas, Señor, a lo que digo.
   
Favoreced mi voz con escucharme [...]
   
(Ercilla, 1568)

diré, Señor, si vos me dais audiencia [...]
   
(Luque, 1583)

Escúchame, oh Felipe [...]
   
(Urrea, 1584)

Mostradme atento oído y pecho humano
   
que si es mía la voz, vuestra es la mano [...]
   
(Rufo, 1584)

que hazañas te dirá mi humilde canto [...]
   
(Lasso de la Vega, 1587)

[...] da el oído
   
como a Marón Mecenas, a mi aliento
   
(Miramontes Zuazola, 1590)

oídme ahora [...]
   
(Lope de Vega, 1598)

prestad, joven invicto, atento oído
   
que no hay con vos, Señor, inculta vía [...]
   
(Saavedra Guzmán, 1599)

Oíd, pues, alto príncipe [...]
   
(Lope de Vega, 1602)

oíd la nueva rima que os consagro [...]
   
(Cairasco de Figueroa, 1602)

oye, supremo honor de heroicas venas [...]
   
(Mesa, 1604)

Como puede notarse, frente al lector del género la épica mantiene una constante autorreferencialidad a su recepción elevada, su destino trascendente de escritura estamentalmente signada por el dedicatario, a lo largo del trayecto considerado. Habría que hacer notar, junto a ello, el desarrollo amplificatorio

con que a partir de finales de la década de los ochenta se tratan motivos y tópicos ligados a la axialidad simbólica del Mecenas. Véase, así, el desarrollo que Virués da al enunciado «volved a oír el canto de mi Musa» en una octava dedicada a la concordancia entre la música poemática y la música «celestial» que se desprende de la *maiestas* regia (1602):

Por el alto supuesto de que canta  
y por su melodía sonora  
al justo de vuestra alma se levanta  
con proporción entre los dos gozosa,  
pues música divina, heroica y santa,  
como en su centro natural reposa  
en heroico divino y santo gusto,  
a gran intento y gran concontento junto.

O la amplitud con que a modo de oración se abre el *Pelayo* del Pinciano, dando un troquel ceremonial a la idea tópica de que la supervivencia del poema depende —casi de forma taumatúrgica— del poder del dedicatario (1605):

Sacro Filipo que en la paz y guerra  
justicia y potestad tienes del cielo  
y escudo soberano, que en sí cierra  
al uno y otro mundo en agua y cielo,  
tú puedes (eres hoy Dios en la tierra)  
dar vida a mi *Pelayo* [...]

También la concreción particularizadora hace que se produzcan superfetaciones de tópicos encapsulados en la matriz clasicista de la primera etapa. Así el de la función del *epos* para fijar lo memorable:

pintado va por esta fiel historia;  
ponelde, gran Señor, en la memoria.

(Sempere, 1560)

que hazañas te dirá mi humilde canto  
que deben en tu mente estar escritos [...]

(Lasso de la Vega, 1560)

Que Oña transforma en la especularidad entre materia (*exemplum*) y destinatario (1596):

Mirad, Señor, que os pongo aquí delante  
a vuestro claro padre por espejo,

adonde bien podréis tomar consejo [...]  
 para que viendo en él vuestro semblante [...]  
 con ansia de que igualen sus figuras  
 acometáis iguales aventuras.

En el poema épico la relación estamental se figura inequívocamente bajo la noción de servicio, proclamando la distancia entre el poeta y el Mecenas con variaciones de la fórmula retórica *mediocritas mea/maiestas tua*. Ercilla, por ejemplo, condensa formulariamente la súplica y la solicitud de aceptación de la obra, regalo siempre escaso para los merecimientos del monarca (1569):

Suplícoos gran Felipe, que mirada  
 esta labor de vos sea recibida [...]  
 no despreciéis el don aunque tan pobre [...]

Se trata de un motivo recurrente sobre todo en los años que van desde 1584 a 1590. Escojo entre otros ejemplos el siguiente:

a vos solo se debe este tributo [...]  
 recibilde Señor, que aunque es pequeño  
 y pobre el don, según vuestra grandeza,  
 la voluntad y el ánimo del dueño  
 harán parecer algo esta bajeza [...]

(Martí, 1584)

De los repuntes posteriores (con cuatro usos entre 1599 y 1604) selecciono, por su extremosa formulación, el de Santisteban Osorio (1599):

y aquella voluntad que me ha llevado  
 a daros este pobre ofrecimiento,  
 por ella y por quien sois perdón merezco,  
 pues cuanto puedo dar todo os lo ofrezco.

La imagen, sin embargo, que imprime un giro más espectacular a la representación del Mecenas es la que se refiere a la lectura (audición) como paréntesis necesario en una vida entregada al ocio elevado. Frente al predominio de la enseñanza o el ejemplo memorable de las virtudes militares aparece una nobilitación ligada a los ejercicios de la paz. Un cambio de *areté* que va más allá del tópico clásico de la literatura como parte del *delectare* que relaja las demás tareas del gobernante, del que se hace cargo incidentalmente en un verso Garrido de Villena (1555):

dejando el grave peso del estado [...]

Y que todavía recogerá, aunque con clara impregnación en el nuevo sentido del *otium* aristocrático, Cristóbal de Virués (1602):

Cuando el gobierno universal del suelo  
suspendáis en justísimas balanzas  
con santos ocios de que el alma usa [...]

Es significativo que la primera presencia plena de la nueva fórmula aparezca dirigida no a un rey sino a un sujeto de su casa en el poema de Lasso de la Vega (1587):

ahora estés las fieras fatigando,  
con que loablemente el ocio impides  
ora en la paz serena ejercitando  
a Marte, do tu raso esfuerzo mides,  
recibe el pobre don [...].

También Miramontes y Zuázola la aplicará a su dedicatario Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, entregado a un gobierno pacífico del virreinato, donde la guerra solo existe en función de su propia eficacia previsoras (1590):

o ya puesto ejecutes, o ya traces [...]  
o ya prevengas las armadas haces [...]  
o ya el divino espíritu solaces [...]  
suspende agora aquesto [...].

Y por fin, trasladándolo a Felipe III, construirá Mesa un arquetipo por hibridación de la *pax* austriaca y la herencia de la *bellacitas* carolina (1604):

el ancho campo de tu pluma y lanza  
por quien del mundo imperio España espera,  
hagan lugar al métrico discante  
en que mi Musa fieras armas cante.

### **Dificultad de la forma epopéyica: certificación e invención del *dictum***

Con conciencia de género, la escritura epopéyica manifiesta una determinación exacta de su dificultad. Dicha conciencia se expresa en un entramado de declaraciones en cierto modo inextricables, pues ligán la forma en que el cantor certifica su *dictum* con la compleja urdimbre en que este ha de presentarse ante el lector. De ahí el conjunto seriado de mediaciones y de conclusiones observable, de difícil deslinde en una madeja de enunciados retóricos

estrechamente unidos. Si, por una parte, el objetivo del canto es resueltamente dificultoso (por lo elevado, por lo desconocido hasta ahora), por otra el vate procede a excusar su atrevimiento de diversas formas, que vienen a ser la expresión declarativa de una *minutio* del cantor que tiene su epicentro en lo que denomino el ritual denegatorio. Antes de enfrentarme a este tópico nuclear, conviene dar cuenta de otras formas menos absolutas, que atañen al desigual enfrentamiento del vate con un objetivo que lo sobrepasa. Este enfoque de lo elevado de la materia con el propósito mismo del campo permite perfilar formas complementarias de significación proyectiva que atañen a las limitaciones del vate y, al tiempo, a la solicitud (y vigencia exacta) de un apoyo que atañe al vate-cantor en su ejercicio mélico o en sus equivalencias acerca de la escritura (o el instrumento: la pluma).

***Las limitaciones del vate ante su elevado objetivo: la incapacidad intrínseca del cantor***

Está implícita la limitación del vate en la magnificada «grandeza» de su materia, delineada con contundencia en el poema de Sempere (1560):

Requiere la grandeza del sujeto  
igual habilidad sí ser podría;  
la gran turba de Grecia en tal objeto  
y también la de Mantua temblaría [...]

Esta grandeza puede venir significada por la excelencia del vate o cantor que lo ha precedido en el ejercicio mismo. Así, resueltamente, lo expresa Pedro de Oña (1596):

Pues canto... mas cantar es desvarío  
después de tantos célebres cantores  
en quienes conoció competidores  
la resonante cítara de Orfeo;  
aunque la letra obliga, y mi deseo  
a sacudir solícitos temores,  
que si me llevan muchos en el canto,  
yo solo a muchos llevo en lo que canto.  
Con todo suena mal en ronco acento  
si el arte, gracia y crédito le falta,  
y la sonada es cónsona y tan alta  
para tan bajo y dísono instrumento [...]  
¿Quién a cantar de Arauco se atreviera  
después de la riquísima *Araucana*?  
¿Qué voz latina, hespérica o toscana  
por mucho que de música supiera?

¿Quién punto tras el suyo compusiera  
con mano que no fuese más que humana,  
si no le removiera el pecho tanto  
el ver que sois la causa de ese canto?

Un tópico muy reiterado descansa en la *flaqueza* del cantor:

y pues empresa toma tan pesada  
mi flaco ingenio, della no paciente [...]

(Quirós, 1552)

Bastabame pensar lo que emprendía,  
lo mucho que tomaba en esta historia,  
y que mi flaca musa no podía  
a conseguir el bien de tanta gloria [...]

(Sempere, 1560)

Así hacer mi flaco y pobre estilo  
no puede de menor precio a esta idea;  
siempre de oro (como es) será este hilo  
por mal que aquí de mí tejido sea [...]

(Zapata, 1566)

y no soy tan soberbio en lo que pienso  
ni mis humos fantásticos insanos  
juzgan por fácil el terrible aprieto  
de estilo humilde y levantado objeto [...]

(Bravo, 1604)

Y ofrece diversas variaciones que contraponen las facultades minusvaloradas a las que exigiría el propósito del poeta épico:

si mitigare su furor y saña  
la diosa que con puro y tan entero  
amor me tiene al suyo tan rendido  
que no tengo memoria ni sentido.

(Garrido de Villena, 1555)

[...] aunque es hazaña  
que pide otro sabor y otro reposo [...]  
pero pues al presente es mi destino [...]  
tomar tal ejercicio determino.

(Vargas, 1568)

Solo en contados casos el poeta se sobrepone sin más ayuda a los obstáculos que marcan las condiciones de su limitado canto:

Salga mi trabajada voz y rompa  
el son confuso y mísero lamento [...]  
la fama con sonora y clara trompa  
dando más furia a mi cansado aliento

(Ercilla, 1578)

la historia es digna de más alto canto  
del que puedo aquí cantar agora,  
mas para os lo contar haré yo cuanto  
pudiese en entonar la voz sonora,  
y si la tosca voz causare espanto,  
con buena voluntad todo se dora [...]

(Losa, 1580)

El poeta épico sabe de otras condiciones que suplirían a aquellas que le faltan:

[...] aunque es hazaña  
que pide otro saber y otro reposo.

(Vargas, 1568)

de conocer mis faltas no carezco  
pues sé que de otros es tal el oficio [...]

(Jiménez Ayllón, 1568)

mi torpe lengua y pluma escribe y canta [...]  
tiene mi pecho helado y pulso yerto  
en meterme en un mar tan proceloso [...]

(Hernández Blasco, 1589)

temo de navegar en mar tan alto  
desdel bajío de mi seco suelo [...]

(Hernández Blasco, Ms. 3900 BNE)

ni mi estilo humildísimo levanta  
alivio de mis ansias y querellas  
para poder cumplir lo prometido  
haciéndome capaz de lo que pido.

(Lobo Lasso de la Vega, 1588)

En buena parte de los rituales introductorios la incapacidad o minoración del cantor (o su escritura), por la *turpitude* o la *humilitas* limitada, viene a

quedar resuelta a través de un favor que puede provenir de la materia misma, del mecenas o de alguna forma de auxilio celestial:

y haberme en vuestra casa yo criado  
qué crédito me da por otra parte!;  
hará mi torpe estilo delicado  
y lo que va sin orden lleno de arte;  
así de tantas cosas animado,  
la pluma entregaré al favor de Marte [...]

(Ercilla, 1569)

Esto levantará mi humilde estilo  
y encumbrará mi pluma temerosa;  
crecerá la labor y sutil hilo  
volará sin temer ninguna cosa [...]  
pues falto de experiencia y de talento  
quiero probar las fuerzas de mi pecho,  
no en propia ciencia o arte confiado,  
sino en pensar a quien me he encomendado.

(Bolea y Castro, 1578)

El tiempo falta, el embarazo crece [...]

Muy bien conocéis vos las baterías  
que hacen más patente mi querella,  
pues si tomo la pluma en treinta días  
una hora entera usar no puedo della;  
por tanto, pues podéis, abrid las vías  
de mi espumoso mar, volved por ella,  
que si no la regís dos mil borrones  
hará con muchos más gazafatones.

(Mata, 1587: III)

Que por la misma [gracia] ilustras y engrandeces  
con divino favor estado humano,  
tú levanta mi voz [...]  
y adorna tú con el primor del arte  
el admirable principal intento,  
cuanto conviene de su dulce parte  
ser adornado el alto heroico acento [...]

(Virués, 1587; 1602)

porque puede con versos elegantes  
dar cuenta de regiones tan distantes.

Aquel de quien al bien todo redunda,  
haga mi torpe pluma más ligera [...]

(Castellanos, 1589: II)

Dejad de descansar, pluma cansada,  
 que no cumple dormir tanto la siesta [...]
 bien conozco ser flaca mi Talía  
 para poder pasar esta carrera,  
 mas con vuestro favor, excelsa Musa,  
 no se me hará larga ni confusa.

(Castellanos, 1589: III)

Es un tópico tan socorrido que se repite hasta la saciedad: el poeta es capaz de levantarse «a cantos elegíacos», y la materia suplirá con su altura la falta de «versos dulces, sonoros» (Castellanos, 1589: I); esclarecida, su «baja lira» llegará a ser «esforzada voz y dulce canto» (Castellanos, 1589: IV); la Musa ayudará a la «pobre desdichada» voz del cantor con «el agua de Helicon misteriosa» (Balbi de Correggio, 1593), de forma que con «el agua de tan rica vena» sea «la estéril vena mía enriquecida» (Povoas, 1594); el rey, como «fénix caudaloso», dará a la pluma del vate «tan alto vuelo / que se eternice en el impírio cielo» (Saavedra Guzmán, 1599). De esta forma eclosionan en el ritual introductorio la «dulce Clío» (Belmonte Bermúdez, 1600), «la vena más copiosa y larga» (Cairasco de Figueroa, 1602), el «humor sanguíneo en su furor templado» (Savariego, 1603), la «atrevida pluma» que ahora puede ser «encendida y luminosa llama» (Bravo, 1604) o los favores inefables de quien «con un ascua me toque el pecho y labios / para que él quede casto y ellos sabios» (Valdivielso, 1604). Pero de entre todas las troquelaciones merece destacarse por su original formulación la de Martí (1584), que crea una superfetación retórica de la mejora del cantor épico, lo que posibilita un largo juego de contraposiciones:

Tal gracia de a mi rudo y torpe verso [...]
 que si por vos, Señor, se me concede  
 el deseado favor, soltaré al viento  
 con ánimo la ronca voz medrosa  
 indigna de cantar tan grande cosa [...].

Aunque el agua Castalia yo bebiese  
 en el monte Parnaso, de contino  
 y toda aquella fuente en mí cupiese,  
 y yo fuese un Homero, Orfeo o Lino,  
 si mil bocas y lenguas yo tuviese  
 y si fuese mi voz de bronce fino  
 aunque hablase mil años noche y día  
 no pienso que esta historia acabaría.

Solo daré principio yo a esta empresa  
 (aunque sé bien cuán corto en esto quedo)  
 para que el gran maestro de Montesa  
 con su divino ingenio, y Rebolledo

con sus raros conceptos, y en fin esa  
muchedumbre de sabios, que no puedo  
aquí yo comprender, saquen más altas  
obras con que enmendar puedan mis faltas.

Siempre suelen lo más aventajados  
en música y en canto entretenerse,  
y hasta tanto que son importunados  
por más diestros que estén no entremeterse;  
al contrario, los mal ejercitados  
suelen, sin ser rogados, atreverse  
a tomar entre manos l'arpa o lira  
porque la tome el diestro que los mira.

Esta contemplación es tan bastante  
que sola ella pudiera compelerme  
y aunque en trovar soy torpe e ignorante  
me pudiese animar para atreverme  
a cantar mal, porque otro mejor cante  
sin que puedan los sabios reprehenderme [...].

### ***El ingenio sobrepasado del poeta***

La limitación del vate viene manifestada también como la ausencia de condiciones idóneas para la excelencia y altura de la materia que se propone cantar. En bastantes ocasiones se trata de una simple alusión a esta característica inferioridad respecto al asunto asumido:

y pues empresa toma tan pesada  
mi flaco ingenio [...]

(Quirós, 1552)

y que mi flaca pluma no podía  
a conseguir el fin de tanta pluma [...]

(Espinosa, 1555)

[...] mi flaco vuelo [...]  
[...] desnudo de arte  
que ya se desencoge, sale y crece [...]

(Vezilla Castellanos, 1586: 1)

Esta *flaqueza* se manifiesta en variaciones formularias de inconveniencias y defectos que han de ser compensados para que el canto poético advenga:

comienzo de cantar aunque es hazaña  
que pide otro saber y otro reposo [...]  
yo ando inquieto, triste y desabrido [...]

(Vargas, 1568)

salga mi trabajada voz y rompa  
el son confuso y mísero lamento [...]

(Ercilla, 1578: II)

los principios de mi Musa  
de tanta gracia y aun indignos ciertos [...]  
[...] altamente no rehusa  
mi pensamiento [...]  
enderezarse a más [...]

(Sanz, 1582)

tal gracia de a mi rudo y torpe verso  
[...] la ronca voz medrosa,  
indigna de contar tan grave cosa.

(Martí, 1584)

la grande voluntad desnuda de arte [...]  
que descubra al destino alguna culpa  
que suele pocas veces ser liviana [...]

(Mata, 1587)

a pecho oscuro en la rudeza mía [...]

(Mata, 1589)

ni mi estilo humildísimo levanta  
alivio de mis ansias y querellas [...]  
mi humilde canto [...]

(Lasso de la Vega, 1588)

haga mi torpe pluma más ligera [...]

(Castellanos, 1589: II)

que hice con mi pluma mal cortada [...]  
y pues mi baja lira llanamente [...]

(Castellanos, 1589: III)

aunque a mis hombros es difícil carga [...]

(Cairasco de Figueroa, 1602)

[...] a mi pluma novel [...]  
[...] a que la pluma  
vaya en este discurso volteando [...]

(Savariego, 1603)

que el pobre ingenio mío en esta historia [...]
   
(Viana, 1604)

En contraposición efectiva a las limitaciones externas del cantor, aparece alguna que otra vez la alusión más o menos detallada, a modo de envés del tópico, que indica las condiciones requeridas para que la escritura épica advenga:

Amor de un juicio rústico y grosero
   
rompe la dura y áspera corteza,
   
produce ingenio y gusto verdadero
   
y pone cualquier cosa en más finezas [...]
   
Pues yo de amor desnudo y de ornamento,
   
con un inculto ingenio y rudo estilo
   
¿cómo he tenido tanto atrevimiento? [...]
   
que no hay tan dulce estilo y delicado
   
mi pluma tan cortada y sonora
   
que en un largo discurso no se estrague [...]
   
(Ercilla, 1569: 1)

Aunque también en alguna ocasión el poeta detalla el grado de dificultad extrema de su empresa, dada la excelsitud del modelo propuesto:

Al universo mundo satisfago [...]
   
que sin comparación es más lo hecho
   
que si lo hiciera Homero lo que hago [...]
   
¿Quién a cantar de Arauco se atreviera
   
después de la riquísima Araucana?
   
¿Qué voz latina, hespérica o toscana
   
por mucho que de música supiera?
   
¿Quién punto tras el suyo compusiera
   
con mano que no fuese más que humana [...]
   
(Oña, 1596)

De ahí la solicitud de apoyo y del respaldo del mecenas o dedicatario, cuya fuerza es suficiente para transfigurar las condiciones del canto, explanando de este modo una transformación que hace posible la apertura del *epos*:

y así a volar tan alto yo concedo
   
que la pluma jamás me levantara,
   
si el deseo de servir, de que he más miedo,
   
del espanto menor no me librara [...]
   
(Zapata, 1566)

Esta labor [...]
que de todo valor necesitada
queda [...]

Quiero a señor tan alto dedicarlo
porque este atrevimiento lo sostenga,
tomando esta manera de ilustrarlo
para que quien lo viese en más lo tenga,
y si esto no bastase a lo tachado
a lo menos confuso se detenga,
pensando que si va a vos dirigido
que debe de llevar algo escondido [...]
hará mi torpe estilo dedicado
y lo que va sin orden lleno de arte [...]

(Ercilla, 1569: 1)

[...] y de mi baja lira ya cortada
del divino favor de vuestra mano
con varias consonancias y altos puntos
rompiendo el aire suena [...]
Esto levantará mi humilde estilo
y encontrará mi pluma temerosa [...]
pues falto de experiencia y de talento
quiero probar las fuerzas de mi pecho
no en propia ciencia y arte confiado [...]

(Bolea y Castro, 1578)

agua que trae del cielo su corriente
y cría todo ingenio delicado
con esta [...] quedaré tan mejorado
que podré discantar [...]
a vos mi ingenio mísero se ofrece.

(Hernández Blasco, 1584: 1)

y así emprender me atrevo al gran asalto
no por la ciencia que en mi pecho encierra
mas confiado en el poder divino [...]

(Hernández Blasco, 1589, Ms. 3900 BNE)

que el agua de tan rica vena
la estéril vena mía enriquecida
hará pararla más ufana y llena [...]
[...] llevad mi temerario paso
por senda en que hasta aquí no veo pisada [...]

(Povoas, 1594)

mi frágil pluma y ánimo ofuscado [...]  
 a mi pluma daréis tan alto vuelo [...]  
 (Saavedra Guzmán, 1594)

Dame talento, vigor, fuerza y brío  
 que pueda discurrir aplausamente [...]  
 que un estilo desnudo, torpe y frío,  
 del todo abandonado de la gente  
 ¿cómo narrará? [...]  
 (Estrella Lusitano, 1604)

dame espíritu tal que en gentil arte  
 pueda entonar mi canto al son de Marte.  
 (Mesa, 1604)

dulce néctar será mi amargo acíbar,  
 mi tosco estilo un Helicón famoso;  
 mi cobre volverá en oro de Tíbar [...]  
 (Bravo, 1604)

La voz en ronca, tosco el instrumento,  
 ardua la empresa y casi incomprensible,  
 rudo mi ingenio, corto mi talento [...]  
 mi ingenio rudo y lengua tosca ampara [...]  
 suene mi voz en dulce y grave estilo [...]  
 (Valdivielso, 1604)

[...] mi lira destemplada [...]  
 lo tosco desta pluma mal cortada [...]  
 será mi torpe estilo más limado.  
 (La Sierra, 1605)

### ***El ritual denegativo***

Referido tanto a los ingredientes que intervienen en la composición épica como al carácter mismo de una fórmula denegatoria del ritual introductorio en su conjunto o de algunas de sus partes. Es conocida la denegación de Ercilla en el enunciado inicial de su *Araucana*, oponiendo su materia a la de la tradición orlándica y configurando así un modo de particular *contrapposto*, cuyo efecto en el lector es de un eco repetido de lo negado a lo afirmado, mediante una calculada forma de balanceo (1569):

No las damas, amor, no gentilezas  
 de caballeros canto enamorados,  
 ni las muestras, regalos y ternezas

de amorosos afectos y cuidados,  
 mas el valor, los hechos, las proezas  
 de aquellos españoles esforzados  
 que a la cerviz de Arauco no domada  
 pusieron duro yugo por espada.

El modelo había sido ya, sin embargo, transitado por otros poemas, con diferente empaque y dirección acreditativa. Tempranamente se localiza en un poema donde la reversión del aparato mitológico y la fórmula de escritura se determinan negando doblemente el poema fictivo o el puro proceder de los historiadores cuya materia no se corresponde con la que ahora va a ser desarrollada:

En este su poema que describo  
 no llevo cuenta alguna con el Marte,  
 con Júpiter, Tritonia y ficto Divo,  
 poético será solo en el arte [...].  
 No sigo el proceder de las historias,  
 que es don de los cesáreos coronistas,  
 mas canto por fragmentos las victorias  
 de Carlo y sus hazañas nunca vistas [...]

(Sempere, 1560)

La denegación afecta también al proceso invocativo de una materia previa, de la que ha sido segmentada la que configura como propia del poema:

No es tiempo de callar, musa mía Erato,  
 los casos, los sucesos y fortunas  
 que sufrir pudo el miserable Abido  
 sulcando el mar en no maduros años,  
 con el favor del soberano coro  
 de las hijas del ínclito Nereo [...]

(Arbolanche, 1566)

Más frecuente es que la fórmula denegatoria aparezca en la definición de la materia cuando esta se determina ante el Mecenas:

No os presento batallas fabulosas  
 ni encantamientos vanos, que es locura,  
 ni de amor las pasiones congojosas  
 con que se suele hacer larga escritura,  
 parte de vuestras obras valerosas  
 es, señor, lo que ofrezco y verdad pura [...]

(Vargas, 1586)

No os presento, señor, fama extranjera  
de Roma ni de Grecia ni de Tracia,  
ni menos es mi pluma lisonjera  
por aquistar con ella vuestra gracia,  
la relación os doy muy verdadera  
que en ánimos fortísimos se espacia  
de los hechos del Cid tan sin segundo  
a quien igualáis vos en este mundo.

(Jiménez Ayllón, 1568)

Pero el ritual introductorio denegatorio de Ercilla parece haber espoleado el discurrir paralelo de otros poemas en materias que no siempre se articulan en torno a la dualidad irreductible de *armi* y *amori*. Así se presenta la invocación denegatoria en un poema donde el garante del canto es una musa divinal, la única propiciadora cierta del alcance que tiene la materia objeto del mismo:

No pido de la lira y voz de Apolo  
la suave consonancia y dulce acento,  
ni la abundante vena, clara y pura  
d'aquella antigua fuente cabalina,  
ni llamo las hermanas que en la cumbre  
del celebrado monte el verde suelo  
de azucenas y rosas variado  
pisan con blanco pie tierno y desnudo.  
A vos, ¡oh buen Jesús! A vos Dios mío [...]  
[invoco y pido ...]

(Cortereal, 1578)

Especialmente enfático y denegativo es el ritual que, al modo de la *Araucana*, comienza con la renuncia (nótese que a ella se dedican igualmente los cuatro versos de inicio) para programar, a su trasluz, el caleidoscópico propósito de un canto confirmado luego con los rasgos de la caballería celestial:

No es tiempo de cantar amores vanos,  
ni es tiempo de cantar armas mundanas;  
no es tiempo de cantar cuentos profanos,  
ni es tiempo de cantar ya glorias vanas:  
cantemos los amores soberanos,  
las armas y proezas soberanas,  
cantemos la batalla rigurosa  
de la serpiente fiera venenosa.

Cantemos la victoria señalada  
del hombre y triunfo de su vencimiento [...]
   
También cantemos la ventura bella.  
los muchos vencimientos y hazañas  
del Caballero de la Clara estrella [...]

(Losa, 1580)

Verdadera inversión del propósito de la *Araucana* adquiere en otro poema la fórmula denegatoria, insistentemente alargada en las materias mitológica e histórica, que desemboca en la afirmación de la temática amatoria:

No canto la batalla contra el cielo  
hecha por los gigantes conjurados,  
cuando por Iove en el sangriento suelo  
del ancho Flegra fueron fulminados;  
no a los centauros a furor compelo  
de la bella Hipodamia enamorados,  
ni canto como el sol saliendo hiera  
luego la antigua Rodas la primera.

No de Jerjes el hecho memorable  
que rompió el Athos, monte santo hoy día,  
y lo hizo a sus gentes navegable,  
abierto paso, larga y ancha vía;  
no como el brazo de Heles tratable  
por donde angosto el mar Euxino guía:  
de caballos y gente fue pisado  
cuando temió la Grecia al persa irado.

Mas canto blandos versos, que corriendo  
van con pie delicado y sonoro,  
dignos, a quien Apolo descendiendo  
del sacro asiento de favor piadoso,  
y a quien las nueve hermanas al estruendo  
de la fresca Hipocrene deleitoso  
canten con dulce voz en compañía,  
o entre la flor que Pesto llena y cría.

(Luque, 1583)

La denegación multiplicada, conglomerando en su renuncia a un conjunto de términos invocativos o de materia, endereza reiteradamente el anuncio del ritual positivo iniciándolo con la invocación más elevada posible, en el mismo decurso denegatorio de clasicidad y apertura al presente:

No invocaré las Musas, ni son parte  
para darme socorro en tal historia,

ni llegaré a pedir favor a Marte  
ni a Apolo que enderece mi memoria;  
no escribo de sujeto a quien el arte  
pueda industriosamente añadir gloria,  
ni me hará gastar tiempo perdido  
la vana pompa del hablar fingido.

Dejando, pues, la bárbara doctrina  
invoco de las causas la primera  
Eterna Majestad, que es una y trina [...]

(Rufo, 1584)

En la épica culta religiosa es relativamente frecuente la conglomeración de postulados temáticos en cadena, que renuncian en sus variados trazos a los diferentes ciclos y etapas de la épica culta profana, para acabar induciendo la superioridad tanto en la materia sacra como en el concreto postulado de la vida hagiográfica:

Los que a Belona sirven engrandezcan  
las fuerzas del sangriento y fiero Marte,  
con Venus y Cupido se enterezcán  
los que siguen de amor el estandarte,  
y en sus tinieblas ciegos permanezcan  
cual egipcios que en Dios no tienen parte:  
alaben su Amadís, traten de Orlando,  
que yo de Dios con Dios siempre tratando.

No canto armas, amor, no gentilezas,  
no damas, traje, galas ni invenciones,  
no juegos, no soldados, no destrezas  
no fábulas ni poéticas ficciones,  
sino la penitencia y asperezas,  
la virtud, los milagros, gracias, dones,  
la vida santa y tránsito dichoso  
de un santo valenciano religioso.

(Martí, 1584)

El *dictum* poético articula una particularización de materia heroica en el mundo de las *armi*, magnificando en ese caso la dignidad suprema del Mecenas cuyo auxilio para el canto se implora:

No fabulosas aventuras canto  
al disponer de ociosos pensamientos,  
mas armas, rebelión, sangre y espanto,  
graves revueltas, graves movimientos  
que en el real león, con ruina y llanto  
causaron fieros bárbaros sangrientos [...]

Diré también hazañas memorables  
y en sacras muertes fortaleza extraña [...]

No pediré para ello el soplo ardiente  
de Delío, ni aquel don que darne puede  
con el licor de la vedada fuente [...]  
si vos me dais, católico y prudente  
Filipo Augusto, el vuestro [...]

(Vezilla Castellanos, 1586: I)

Y como continuidad programática, el desvío en conexión ideográfica a la progresión del mismo poema, apuntando entonces de manera completiva a la invocación:

No se le dé a mis versos tibio afeto  
ni a las hojas la mano apresurada  
por parecer que en cosa me entremeto  
que es de puro sabida ya olvidada;  
ni deje mi cantar de ser aceto  
con la voz meramente reforzada  
que va intimando la espaciosa tierra  
sagrado honor y estrépito de guerra.

(Vezilla Castellanos, 1586: II)

La renuncia absoluta al mito, conjuntando temáticas de ciclos diversos con enumeraciones de material vario, llegan a formar una significativa poliantea denegatoria, para oponerla a la verdad histórica de la materia que se anuncia:

Por no darse bien las invenciones  
de cosas ordenadas por los hados,  
ni los dioses de falsas religiones  
por la vía láctea congregados,  
en el Olimpo dando sus razones  
cada uno por sus apasionados,  
ni por mi parte quiero que se lea  
la deshonestidad de Citea.

Ni me parece bien ser importuno  
recontando los celos de Vulcano,  
ni los enojos de la diosa Juno  
opuestos al designio del troyano,  
ni palacios acusos de Neptuno  
ni las demás deidades de Oceano,  
ni cantaré de Doris y Nereo,  
ni las varias figuras de Proteo.

Ni cantaré fingidos beneficios  
de Prometeo, hijo de Japeto,

fantaseando varios edificios  
 con harta más estima que el efeto,  
 como los que con grandes artificios  
 van supliendo las faltas de sujeto,  
 porque las grandes cosas que yo digo  
 su punto y su valor tienen consigo.

(Castellanos, 1589)

Con una gran economía expresiva el ritual denegativo permite situar novedosamente una materia que, en principio, parecía no destinada al *epos* (y se recorre en rapidísima secuencia con las de la *Iliada* y la *Eneida*).

Ni del soberbio Ilión l'encendimiento,  
 ni de la antigua Troya la caída,  
 ni de la hermosa griega el robamiento  
 ni del troyano Eneas la partida,  
 ni su contraste con la mar y viento  
 ni su llegada en el Lacio afligida  
 quiere cantar mi musa en esta hora,  
 mas sí l'amor d'un moro y una mora [...].

(Balbi de Correggio, 1593)

La renuncia a la «poética ficción» ya conlleva con transparente ecuación de identidad a los *amori*, postergados en este caso por los iniciadores de una reconquista, como particulares y ejemplares términos de las *armi*:

No canto damas ni amorosos cuentos,  
 fábulas ni poéticas ficciones,  
 ni cuidados de amor, ni pensamientos,  
 ni sus tiernos regalos y pasiones,  
 mas canto aquellos bárbaros sangrientos,  
 los que desde las scíticas regiones  
 las bélicas espadas levantaron  
 y gentes invencibles conquistaron.

Las armas, el valor y guerra canto  
 de aquellos que su tierra defendieron [...]

(Santisteban Osorio, 1599)

El peso de este ritual denegativo es manifiesto en poemas cortos cuyo sujeto singular es así realzado en una hiperbolización multiplicada de los referentes en opósito, en una especie de *minutio* introductoria de poemas clásicos y orlándicos. Naturalmente, la supremacía del *epos* religioso (en especial el que concierne a una materia divina) se expresa con contundencia, rebajando

peyorativamente en la introducción del ritual las materias posibles, con calculada indeterminación, de los poemas profanos (sean de guerra, sean de amores):

No cantaré los bárbaros amores  
que engendra el ocio en el humano pecho,  
no la vana beldad, vanos favores  
que en tantas almas vil estrago han hecho,  
ni del sangriento Marte los favores  
de quien el simple vulgo satisfecho  
da crédito a sus frívolas hazañas  
siendo gran parte sueños y patrañas.

No he de cantar sino de las grandezas  
del hijo eterno del Señor del cielo [...]

(Cairasco de Figueroa, 1602)

En algún caso la oposición a los *amori* conforma un ritual denegatorio en el que es posible leer al trasluz no otra materia épica sino una moda puesta en cuestión: la del romancero morisco. Este se faculta como un modo particular de empleo vano y banal de la escritura poética, que sirve de eficaz contrapunto a la conformación en la materia (*armi*) que se contrapone a dichos «embelecos» (entendidos como moda pasajera inadmisibles):

No embelecos de amor, no bizarría  
de bellas damas cortesanas canto,  
ni la amorosa y nueva algarabía  
que aumenta el ocio a sus galanes tanto  
que haciendo a nuestra España Berbería  
con femenino pecho y turco manto  
hace morir a rígido lamento  
más que a sonoro son y tierno acento.

Disuena al gusto del horrendo Marte  
Azarque entre sus celos [...]  
Menos podrá incitar aquel celoso  
Gazul, más que valiente, aborrecido [...]  
Al otro Almoralfife hácele salva  
con título de rol [...]  
O el manso Bravonel dará bastante  
materia de sus motes [...]  
Podrá ocupar su estilo Abenzulema  
en su destierro triste [...]  
Menos he de cantar de sus Jarifes  
ni de Jarifas [...]

Entre un segundo Marte, a cuya instancia  
la pluma templo en sangre de africanos,

¿cómo podrá hacer dulce consonancia  
esta morisma nueva de cristianos? [...]

Libreas, trajes, cifras y medallas,  
almaizar, alquizar y gallardete [...]

No ayudo al galán sabio de la dama  
que sus brazos trocó en laurel precioso  
porque los del de su beldad y fama  
prisión no fueran de su amor ansioso;  
el que en sujeto tal su pluma infama  
cantando en plectro tierno y amoroso  
afectos tristes, flacos pensamientos,  
penas, recelos, ansias y tormentos.

Que yo al soberbio Marte el ronco acento  
pido que en son confuso rompa airado,  
dando a mi leve pluma y tardo aliento  
horror sanguíneo a su furor templado,  
no para dar en zambras el conuento  
que puede dar un trato muelle y regalado,  
que no quiero cantar morisca empresa  
en torpe amor y liviandad impresa.

Discursos canto de la guerra honrosos,  
prudencia y valentía más que humana [...].

(Savariego, 1603)

Frente a esta dilación denegativa, que posibilita dar un muestrario amplio de la materia que sirve de inversión especular al canto propio, el ritual se formula de manera sintética frente a los dos grandes modelos clásicos de poema heroico, situando en el mismo plano formulario (poema épico de *armi*) el cambio de la clasicidad a la nueva forma (actualidad cristiana) de construir una epopeya de guerra y conquista (la de Sevilla por Fernando III). Es una forma muy efectiva de sobrepujamiento, manteniendo en su nivel formulario más escueto el descubrimiento y preanuncio de la materia nueva ante el avezado lector:

Cante el griego furor y el frigio llanto  
la docta musa y la sagrada lira  
de Esmirna y Mantua, que pudieron tanto  
que templaron de Júpiter la ira,  
que yo las armas y la gloria canto  
del santo rey a quien el cielo inspira  
a conquistar la Bética famosa  
y hacer suya a Híspalis gloriosa.

(Cueva, 1603)

Como muestra significativa de hibridación en la fórmula denegatoria se puede consignar este ritual introductorio, verdadero entramado caleidoscópico de materias varias, héroes epónimos con origen y trayectoria diversa junto a poetas clásicos, italianos y españoles, que se someten a una *minutio* desde cuya reversión aparece, con autorizada superioridad (y manifiesta perífrasis), la materia y el héroe que ahora va a ser objeto de canto:

No se engolfa mi pluma con Leandro  
 en cerúleo lago helespontino,  
 no trae de Roma desde Arcadia a Evandro  
 al célebre collado Palatino,  
 no sigue de los triunfos de Alejandro  
 el victorioso y bélico camino,  
 el trono de su ingenio de oro y jaspe  
 temido desde el Ebro hasta el Hidaspe.

Deja Escipiones, Césares y Escauros [...]   
 deja la falsa guerra de centauros [...]   
 torpes Cupidos, faunos temerosos [...]   
 celébrelos con verso en Grecia y Lacio,  
 Virgilio, Homero, Píndaro y Estacio.

Favor, desdén, olvidos y memorias [...]   
 cantelas un Petrarca, un Dante o Tasso,  
 Mena, Carpio, Boscán, Ercilla y Lasso.

Que a más alteza el ánimo levanto  
 con presto vuelo y pluma presurosa;  
 materia más heroica es la que canto  
 sin ornato de fábula engañosa:  
 un pecho valeroso, un amor santo,  
 centellas, llama, caridad fogosa  
 de un monástico príncipe y monarca  
 de todo el occidente patriarca.

(Bravo, 1604)

La denegación en el ritual de la materia acoge, en perspectivas diversificadas, la asunción de una forma invocativa intensa, que en ocasiones se reduce a una sola octava, que ya se centra en la identidad del vate modelador, ya en la solitud de gracia, ya en el extraordinario carácter de la materia en opósito a la dominante en un determinado nivel estilístico. Así ocurre, de forma paradigmática, en estos tres inicios poemáticos:

No canto casos del señor de Delo  
 ni objetos varios de la fantasía,  
 mas la firmeza y fe, paternal celo,  
 constancia, fortaleza y valentía,

esfuerzo jamás visto en mortal velo  
del invencible Macabeo Juda  
es lo que he de cantar mi musa ruda.

(Estrella Lusitano, 1604)

No invoco las castalias Hipocrenes,  
las cirreas aguas ni la compañía  
de Polimnias, Eratos, Melpomenes  
su canto grave y dulce melodía;  
no que me ciña las indignas sienes  
el laurel que lloró el autor del día;  
la gracia os pido a vos, llena de gracia,  
y callará el de Esmirna y el de Tracia.

(Valdivielso, 1604)

No de un famoso rey entronizado  
las grandezas y fausto soberbio,  
ni de Filipo el templo celebrado  
como milagro vano y prodigioso  
canto, pero el vivir tan descansado,  
el sosiego del alma, aquel reposo  
los gustos celestiales y el concierto  
que el espíritu goza en el desierto.

(La Sierra, 1605)

### ***Entre historia y ficción***

La épica en tanto que creación literaria se conforma a la libertad inventiva del poeta. Pero su *factio* no cuenta con un refrendo axiológico absoluto, lo que en la huella de las modelaciones del virgilianismo y de los *romanzi* invierte de hecho la formulación predicativa, estableciendo en diversos grados el peso sustantivo de la certinidad (ya sea de primera instancia, ya de supuesto refrendo que viene a iluminar puntos oscuros o a desvelar cuestiones mal sabidas). Lo que se calificará de «hablar fingido» queda resueltamente minusvalorado, por lo que la materia épica se acerca a la defensa de cuanto resurge como expresión de una labor ideada como «resurrección» arqueologizante, o como refrendo de aquello que se transmite a manera de saber compartido y que el poeta logra concitar en una trama. Raro es el posicionamiento contrario:

No sigo el proceder de las historias  
que es don de los cesáreos coronistas [...]

(Sempere, 1560)

La variabilidad del *certum* historial podría ejemplificarse con la serie de citas que entresaco del conjunto, y que oponen la verdad del canto a cualquier forma de *fictio*:

Cantará la verdad aquesta historia  
y no según Turpín francés lo siente [...]  
(Espinosa, 1555)

No escucho de sujeto a quien el arte  
pueda indistintamente añadir gloria,  
ni me hará gastar tiempo perdido  
la vana pompa del hablar fingido.  
(Rufo, 1584)

Tú que de la lección te pagas tanto [...]  
la de fingidos hechos deja en tanto  
que en estos verdaderos te ejercitas [...]  
(Lasso de la Vega, 1588)

Pues como canto casos dolorosos  
cuales los padecieron muchos dellos,  
pareciome dejar la verdad pura  
sin usar de ficción ni compostura [...]

Son de alta lista las que cuento  
como veréis en los que recopilo,  
que sus proezas son el ornamento  
y ellas mismas encumbran el estilo,  
sin más reparos ni encarecimiento  
de proceder sin mácula el hilo  
de la verdad de cosas por mí vistas  
y las que recogí de coronistas.

Porque si los discretos paran mientes,  
de suyo son gustosas las verdades,  
y captan atención en los oyentes  
mucho más que fingidas variedades,  
demás de ser negocios indecentes  
matizar la verdad con variedades,  
la cual no da sabor al buen oído  
si lleva de mentiras el vestido.

Así que no diré cuentos fingidos  
ni me fatigará pensar ficciones  
a vueltas de negocios sucedidos  
en índicas provincias y regiones [...]  
(Castellanos, 1589: 1)

Sin que lisonja obligue a los oyentes  
ni la invención que la verdad engaña,  
pues sin que della el paso mío desvíe  
en el sujeto hay tanto que me guíe.

(Cueva, 1603)

Es voz común la espaciada de unos hechos que ahora el poeta compila ofrendando una relación sintética y «muy verdadera» (Jiménez Ayllón, 1568), entremetiéndose en materia «que es de puro sabida ya olvidada» (Vezilla Castellanos, 1586: II). Se funda este proceso de rememoración en el *diletto*:

Trayéndolas yo agora a la memoria  
harán aquí una nueva y grata historia [...]  
siempre de oro (como es) será este hilo  
por mal que aquí de mi tejido sea [...]  
por cuya es esta historia tan preciosa [...]

(Zapata, 1566)

Diré también hazañas memorables  
sin que rompa los límites de España,  
que suele ser manjar de la memoria  
volver a recordar la antigua historia.

(Vezilla Castellanos, 1586: I)

Toda «la agradable historia» del *epos* pretende trasladarse «sin torcer el verdadero caso» (Huerta, 1588):

[...] La Ibera historia  
limada por el curso de los años  
comienzo a renovar, y la victoria  
que alteran y adulteran los engaños [...]

(Lopez Pinciano, 1605)

Historia «verdadera» que el autor unas veces presenta «de crónica española y fiel sacada» (Balbi de Correggio, 1593), otras yendo a la raíz misma de una antigüedad que «el ciego error y niebla ciega», a la que opone su prístina razón «de ocultos senos la verdad sacando» (Martínez, 1604), o incluso con la integración de lo sabido por diferentes testimonios:

al mundo publicar en nueva historia [...]
   
Tratar tengo también de sucedidos
   
y extraños casos que iba yo notando:
   
de vista muchos son, otros oídos,
   
que vine a descubrir yo preguntando;
   
de personas me fueron referidos

a quien comunicaba conversando,  
de cosas admirables codicioso  
saber, por escribirlas deseoso.

(Barco Centenera, 1602)

La continuidad programática con los modelos del *epos* se manifiesta de forma detallada en alguna ocasión:

Ya el buen conde Boyardo de Escandiano  
comenzó lo de Orlando enamorado  
y agora poco tiempo ha un valenciano  
en nuestro vulgar claro lo ha tornado;  
yo solo tentaré probar la mano  
desde donde el postrero lo ha dejado,  
prosiguiendo a mi gusto en tal historia  
lo más digno de crédito y memoria.

(Bolea y Castro, 1578)

Ligada a la experiencia directa, la historicidad adquiere un espesor inusitado, cuya expansión más palmaria se encuentra en Alonso de Ercilla (1569):

Es relación sin corromper, sacada  
de la verdad cortada a su medida [...]
 que soy parte dello buen testigo [...]
 Quíselo así dejar, considerando  
ser escritura larga y trabajosa  
por ir a la verdad tan arrimado [...]

Frente a él surgirá el expediente de una segunda verdad, que supone la de aquel y procede a dar relieve a escollos particulares e iluminar silencios intencionados:

Ser tal por sí la grave historia mía  
es la probada fuerza donde estribo,  
y ser tan importante a todo el mundo  
seguro firmemente en que me fundo [...]
 Otra razón también me hizo fuerza [...]
 Ver que tan buen autor, apasionado  
os haya de propósito callado [...]
 sin vos quedó su historia deslustrada  
y en opinión quizá de no tan cierta [...]
 Pues esta ha sido casi todo el punto  
de donde lo tomé para cantaros,  
doliéndome que en cánticos tan raros  
faltase tan subido contrapunto [...]

(Oña, 1596)

Dos corolarios de este argumentario sobre el poder de la veridicción histórica terminan de configurarlo como el *apex* o radical de uno de los puntos nucleares de la precisión heurística que en su ritual introductorio introduce la épica española. Entre la «certificación» o la «invención» del *dictum* no se trata de elegir, sin más, las polaridades que el cantor avizora en torno a enunciaciones que privilegien la historia o la ficción. Hay una resuelta apuesta por la elección de casos o hazañas (con sus correspondientes héroes) que resulten, por cualquiera de sus condiciones, novedosos. Las materias y los casos nunca (o insuficientemente) dichos:

las cosas sepa yo de las humanas  
discordias entre la cristiana gente [...]  
(Sempere, 1560)

sus obras de virtud y esfuerzo extrañas  
(que al mundo admiración fueron y espanto)  
trayéndolas yo agora a la memoria [...]  
(Zapata, 1566)

comienzo de cantar, aunque es hazaña  
que pide otro saber y otro reposo,  
porqu'es de las pasadas más extraña [...]  
(Jiménez Ayllón, 1568)

Nuevas al mundo y no probadas cosas,  
nacidas de apacible y fiero pecho  
diré [...]  
(Luque, 1583)

Casos he de escribir extraordinarios [...]  
(Rufo, 1584)

Cosas diré también harto famosas  
que fueron por las armas acabadas [...]  
(Santisteban Osorio, 1599)

El segundo corolario va referido a la voluntaria limitación con que el vate se propone excluir las «ficciones», entendiendo por tales las historias cuya verosimilitud puede quedar difícilmente aquilatada. Aunque no falte la proposición de materias que como en los *romanzi* traben con libertad inventiva las *armi* y los *amori*, o aquellas otras de raíz virgiliana que conducen a hechos de fabulación heroico-militar:

Nuevas al mundo y no probadas cosas  
nacidas de apacible y fiero pecho  
diré [...]

(Luque, 1583)

Trataré de raíz la historia y cuento  
que mil cuentos e historias dulces tiene [...]

(Martínez, 1604)

Pero el enunciado dominante integra para su execración el componente de fantasía propio, en parte, de los modelos con permanente horizonte de actualidad:

No os presento batallas fabulosas  
ni encantamientos vanos que es locura [...]

(Vargas, 1568)

pues como otros han hecho, yo pudiera  
entretrejer mis fábulas [...]

(Ercilla, 1569: 1)

ni me hará gastar tiempo perdido  
la vana pompa del hablar fingido.

(Rufo, 1584)

ni fábulas de amantes que deslustren  
la lección verdadera y su excelencia [...]

(Hernández Blasco, 1589, Ms. 3900 BNE)

no fábulas ni poéticas ficciones [...]

(Martí, 1584)

de quien el simple vulgo satisfecho  
da crédito a sus frívolas hazañas  
siendo gran parte sueños y patrañas.

(Cueva, 1603)

ni objetos varios de la fantasía [...]

(Estrella Lusitano, 1604)

### Los formantes temáticos en la diacronía del género

Desde la épica clásica en su formulación virgiliana y desde la inflexión romancística de Ariosto con especial énfasis, los formantes temáticos que configuran el radical del género son las armas y los amores. Por el peso de la tradición homérica y como puro reflejo también de valores dominantes en

la sociedad española del Siglo de Oro, las armas o lo que Savariego denominará los «discursos [...] de la guerra honrosos» (1603) conforman el eje dominante tanto de la materia epopéyica como de su trasunto microtextual en la proposición.

Además de la poesía épica, que trata en exclusiva de «las armas» y «los hechos inmortalizados / de los héroes», según el troquel nítido con que arranca Garrido de Villena (1555), en la que mixtura virgiliana y/o romancísticamente *armi* y *amori* (incluso cuando se trata de una proposición antifrástica a lo divino en la épica religiosa) se olvida el orden de inicio del *Furioso* («Le donne, i cavalier») ateniéndose casi siempre a la inversión sintagmática subsiguiente: armas y amores. Recordamos simplemente la proposición de Lope de Vega en su *Isidro* (1599):

Canto el varón celebrado  
sin armas, letras, ni amor [...]

### ***La guerra epopéyica: de la aventura múltiple a la dualidad sacralizada***

La autoridad y trascendencia del héroe militar y de la guerra atraviesa incólume el conjunto de la épica culta considerado. Solo desde la óptica trascendente de la milicia celestial (se trata, como indica el título, de otro nivel de actividad *militante*) podrá ser desactivada la glorificación de las armas:

ni del sangriento Marte los furores,  
de quien el simple vulgo satisfecho  
da crédito a sus frívolas hazañas  
siendo gran parte sueños y patrañas.  
(Cairasco de Figueroa, 1602)

La cita es asimismo significativa del índice de fusión que alcanzan en la epopeya española las acciones militares del *epos* clásico y el mundo de las *armi* romancísticas, tal como recoge Hernández Blasco en la denegación proemial:

No del varón la fama canto ilustre [...]  
ni del furioso Orlando [...]  
(1584, Ms. 3900 BNE)

Es la fusión en una *propositio* balanceada, que apunta a la vez a Virgilio y al *Furioso*:

Las armas y el furor, segundo Marte  
la nobleza de tanto caballero [...]  
(Garrido de Villena, 1555)

Canto los hechos dignos de memoria  
de España y de su gran caballería [...]  
(Jiménez Ayllón, 1568)

Un programa aplicable no solo a la épica histórica y a la descendencia arios-tesca, sino también a las guerras contemporáneas y a las puramente novelescas:

la guerra más cruel que el fiero Marte  
jamás vio [...]  
y el ánimo, valor, destreza y arte  
de aquella singular caballería [...]  
(Sanz, 1582)

Armas [...]  
con que el valor de Marte más levanto [...]  
el nombre de famosos caballeros [...]  
y venturoso triunfo de guerreros.  
(Huerta, 1588)

Canto batallas, canto vencimientos,  
empresas grandes, bárbaras proezas [...]  
y al fin de caballeros excelentes.  
(Zamora, 1589)

Con independencia, aunque en menos casos, se presenta el paradigma virgiliano exento, un molde adecuado para las *caroliadas* al configurar al héroe militar como trasunto de la propia comunidad:

Los hechos, las empresas, las hazañas [...]  
cantaré de españoles juntamente  
admirables, heroicas y altas cosas.  
(Zapata, 1566)

Franceses, turcos, moros y germanos [...]  
vencidos por el César de romanos  
invicto y claro rey de las Españas.  
(Sempere, 1560)

singular victoria [...]  
de Carlos Quinto emperador [...]  
y cómo conquistó el Germano imperio.  
(Urrea, 1584, Ms. 1469 BNE)

Un esquema al que se acogen —con su efecto de *nobilitare*— incluso la materia orlándica:

hechos en armas, fuertes, belicosos,  
grandes hazañas dignas de memoria  
de invencibles guerreros valerosos;  
*también* cantaré triunfos, fama, gloria,  
atrevimientos, trances victoriosos  
de aquel famoso senador romano  
caudillo del ejército cristiano.

(Bolea y Castro, 1578)

En esta cita se conserva la huella ariostesca de la integración variada de historias apuntando con el «también» el nexo de convivencia temática entre los hechos de armas de los paladines y los de Orlando (el «famoso senador romano»). Es un diseño reiterado en la herencia romancística española:

D'Españoles yo canto la gran gloria,  
la perdición de Carlos y su gente [...]  
*también* quiero cantar aquella empresa  
de aquel Cotaldo vuestro valeroso [...]

(Espinosa, 1555)

Canto el alto renombre y las hazañas  
de Bernardo del Carpio valeroso [...]  
Diré *también* las guerras tan extrañas [de Radagaso] [...]  
De Carlomagno [...]  
lo hechos seguiré [...]

(Alonso, 1585)

Y sobre el que se construye, en un débito ariostesco que ha pasado desapercibido, la novedosa reformulación virgiliana de una materia que exalta —a la par— la heroicidad de vencedores y vencidos, en la prótasis propositiva de Ercilla (1596):

mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados [...]  
Cosas diré *también* harto notables  
de gente que a ningún rey obedecen;  
temerarias empresas memorables [...]  
que más los españoles engrandecen,  
pues es el vencedor más estimado  
de aquello en que el vencido es reputado [...]

Con Ercilla accedemos igualmente a la irrupción de una experiencia directa de la guerra que, desechando las modelaciones virgiliana y ariostesca (y sin atender tampoco a su admirada *Araucana*), Castellanos consigna en un extenso exordio de proposición que amplifica con detalles multiplicados sobre una fenomenología del descubrimiento y conquista de distintos espacios del Nuevo Mundo los versos (1589: I):

aquí se contarán cosas terribles,  
recuentos y proezas soberanas,  
muertes, riesgos, trabajos invencibles,  
más que pueden llevar fuerzas humanas [...]

La guerra epopéyica presentada en los exordios hasta 1590 podría definirse como el enfrentamiento múltiple o el conflicto singular sin gradiente pronunciado de ideologización religiosa. Desde esa fecha y hasta 1605 irrumpe un módulo contrapositivo de disponer cualquier conflicto según principios de irreductible simbolismo sagrado, viendo en él un epifenómeno de la discordia entre el plano celestial y el infernal según el programa tassiano. El policentrismo de la guerra es una estructura narrativa de descentramiento, dispersión y variedad difundida desde el *Furioso*. Además de a las múltiples guerras enunciadas con la fórmula recién aludida, la conglomeración de conflictos se proyecta a la épica del presente y a la epopeya de historia pretérita:

Franceses, turcos, moros y germanos  
y gentes de las Indias muy extrañas [...]  
(Sempere, 1560)

que hizo en mil impresas ser notoria  
en Francia, en Alemania, en Berbería [...]  
(Jiménez Ayllón, 1568)

de pueblos y naciones diferentes [...]  
la muerte de la gente más florida  
que en toda nuestra Europa fue engendrada [...]  
(Zamora, 1589)

La épica de «los hechos» (Zapata, 1566) «inmortalecidos» (Garrido de Villena, 1555) o «dignos de memoria» (Jiménez Ayllón, 1568), «los hechos [...] memorables» de Ercilla (1569), extrema las condiciones bélicas del enemigo: «fieros sarracinos» (Espinosa, 1555), «guerra fiera» (Sanz, 1582), su capacidad para las «temerarias empresas» (Ercilla, 1569) o el poder de sus ejércitos («de la Turquía»: Sanz, 1582). Pero este «conflicto», por decirlo en

términos de Corterreal, por más «fiero y terrible» que sea solo magnífica «el vencimiento» del enemigo y el «ímpetu furioso, osado y fiero» del vencedor (1578). La pertenencia al campo de la «cristiana gente» (Corterreal) o su misma enseña representativa, como el lábaro de Don Juan de Austria en Lepanto («el sublime estandarte de la liga», Manrique, 1578, Ms. 3942 BNE), no desvían la representación bélica —sus estrategias y su fenomenología— al postulado exordial de un enfrentamiento entre religiones, como muestra también la proposición de Rufo (1584):

Las armas de Filipe Augusto canto  
y aquel su hermano heroico y no vencido  
que en guerras alcanzó renombre tanto [...]   
la santa liga y el naval quebranto,  
el otomano orgullo entristecido [...]

Solo en la épica religiosa la guerra se connota con sustancial sacralidad:

las armas canto que a un varón sagrado  
hicieron invencible en este suelo [...]

(Mata, 1587)

Armas del alma en la sangrienta guerra [...]   
[...] conquistando el cielo  
en la bandera del alférez santo [...]

(Mata, 1589)

En la década final del xvi el registro de la guerra en la proposición se construye generalmente sobre una dualidad sacralizada de doctrinas o prácticas incompatibles. Las «célebres hazañas» (Miramontes Zuázola) hacen derivar el patrón virgiliano a reasunciones varias del de la *Liberata*. Así comienza Lobo Lasso de la Vega:

Canto las armas y el varón famoso,

Para modificar de inmediato el enunciado con la presencia de uno de los polos activos de la dualidad metahistórica:

que por disposición del justo cielo  
salió de Iberia [...]

La persecución «con odioso celo» de la instancia diabólica («los monstruos del reino del olvido») y del propio Satanás («la saña vengativa del ángel

ambicioso»), hacen del héroe un caudillo de Dios, un *hyparco* cuya misión no es otra que acabar con una religión maldita, instaurando el triunfo de la cruz (1594):

[...] tantos males  
 en mil partes sufrió con frente altiva  
 hasta extirpar los retos infernales  
 del alto introduciendo la fe viva  
 en los fines del mundo occidentales,  
 hasta dar a su cruz fijo aposento  
 y abatir la impiedad del viejo asiento.

«Las armas» al servicio de la cruz dotan a la programación propositiva de una más clara tensión épica entre términos de la dialéctica ancestral. Las «hazañas» y «proezas militares» de los «españoles católicos valientes» (nótese el orden de la doble epítesis) ya no se limitan a la aventura y la conquista:

que por ignotos y soberbios mares  
 fueron a dominar remotas gentes.

Estas son el instrumento para una misión —a la vez— debedora e instauradora, amparada por el mismo Dios:

poniendo al Verbo Eterno en los altares  
 que otro tiempo, con voces insolentes  
 de oráculos gentílicos, espanto  
 eran del indio, agora mudas, canto [...]  
 pues de clemencia ya llegó la era  
 determinada en ti divinamente  
 en que estos ciegos bárbaros errados  
 fuesen de fe católica alumbrados:  
 pues para propagar tu culto santo  
 ayuda al español graciosa diste,  
 y huir a la región de Radamento  
 la voz de los oráculos hiciste [...]

(Miramontes Zuázola, 1590)

En similar perspectiva se sitúa Saavedra Guzmán. Al enunciado clasicista

Heroicos hechos, hechos hazañosos,  
 empresas graves, graves guerras canto [...],

y la subsiguiente certificación de una belicosidad capaz de espantar al mundo, da paso a una suma integrada del componente hazañoso y de su raíz nutriente (la sacralidad de ser para el servicio de la cruz) (1599):

pues con audaz esfuerzo y valerosos  
hechos, con pecho pío y celo santo,  
redujeron tan bárbaras naciones  
de sus ritos infieles y opiniones [...]

Una guerra-cruzada que dota a la violencia de sacralidad, y da fulgor al rito lustral de la sangre enemiga derramada (1599):

la batalla crüel, el trance horrendo,  
la fiereza y rigor de las espadas,  
el sangriento murmullo [...]

Con la tensión dialéctica de la *Gerusalemme* se abren también otros poemas de materia contemporánea. Santisteban Osorio define de esta forma el alcance de su materia centrada en «grandes triunfos y empresas» «que fueron por las armas acabadas»:

batallas y conquistas espantosas  
ganadas por católicas espadas [...]

Y el arranque de su prótasis virgiliana:

las armas y el valor y guerras canto [...]

Se explana en el dualismo conducido a una santa destrucción (1599):

la *destrucción* y lastimoso llanto  
de los *sangrientos* turcos que murieron;  
las otomanas luna extendidas  
por católicas armas *destruidas*.

Lope de Vega, en la *Dragontea*, hace inflexionar igualmente el *incipit* virgiliano

Canto las armas y el varón famoso [...]

a la complementariedad en la superposición de imágenes simbólicas entre el heroísmo clásico («un nuevo Horacio») y el cristiano. Es este el más efectivo

por su perfecto ajuste con la figuración nominativa del «atrevido inglés» (el dragón Drake) (1598):

hoy libre de su forma un Jorge nuevo

Trasunto idóneo del *Goffredo* tassiano, por la lectura que facilita de una empresa de liberación, es Fernando el Santo, conquistador de Sevilla. Belmonte Bermúdez sobrepone a la apenas insinuada presencia del *dictum* virgiliano («el alto esfuerzo») una apoteosis sacrificial del derramamiento de sangre por el *hyparco* (o el «ungido») (1600):

cuando el confuso Marte rasga el manto  
y en lid mezclada su color despoja;  
de aquel monarca valeroso y santo [...]  
con *sangre vil* de bárbaro africano [...]  
y aquellas armas que en mi verso humillo  
del unguido campeón [...]  
*heridas* cubre el español sangriento [...]  
que cuando goce al fin tanta victoria  
*revuelto en sangre* cantarán su gloria.

La compleja imagen tassiana de Goffredo conductor de los huestes de las cruzadas nuclea la prótasis de Juan de la Cueva, cuyo título (*Conquista*) hay que leer con el alcance de liberación, con una significativa identidad simbólica entre la empresa singular y la nación española (1603):

Que yo las armas y la gloria canto  
del santo rey a quien el cielo inspira  
a conquistar la Bética famosa [...]  
Cantaré los varones excelentes  
restauradores del honor de España [...]  
los que siguiendo la invencible diestra  
del santo rey la santa fe ensalzaron  
y en honor della el paganismo fiero  
lanzaron del opreso reino ibero.

Un alcance que es conducido por López Pinciano a una prefiguración cumplida (esto es cerrada, frente a la abierta profecía de la nueva cruzada que Tasso enderezaba al duque estense), un mesianismo nutrido en el radical mítico de los orígenes, con un caudillo (Pelayo) que calca el perfil de Goffredo (1605):

El fuerte y victorioso infante canto  
 cuyo brazo y valor nunca rendido  
 hazañas acabó de esfuerzo tanto  
 que acaban a las fuerzas del olvido;  
 por él en todo el orbe santo  
 con gloria de Jesús vive extendido  
 y por él la *cautiva España* ahora  
 reina de tantos reinos ya señora.

Y que Cristobal de Mesa completaba con otra *lectura* de la prótasis tassiana a la que sintetiza en el movimiento formal de su proposición, proyectando al mismo texto determinadas inferencias de la macroestructura narrativa de la *Gerusalemme* (como el número de los enemigos y el auxilio divino en la «dudosa» lid final) (1604):

Las armas y el católico rey canto  
 que con pecho piadoso y fuerte mano  
 venció tanto poder, número tanto  
 del uno y otro ejército pagano:  
 que por la santa cruz con triunfo santo  
 contra el vándalo pueblo y africano  
 le dio favor el cielo en la dudosa  
 batalla de las Navas de Tolosa.

### ***El amor complementario: la épica sin aventura sentimental***

El amor y la guerra como temas universales de una tradición multiseccular que sobrepasa al género épico conforman la reflexión en que se centra el exordio denegatorio de Nicolás Bravo, uno de tantos en que se subvierte para la epopeya religiosa la materia profana (1604):

Deja Escipiones, Cesares y Escauros [...]
 célebres con verso en Grecia y Lacio  
 Virgilio, Homero, Píndaro y Estacio.  
 Favor, desdén, olvidos y memorias,  
 amor, cuidado, celos y sospechas [...]
 cántelos un Petrarca, un Dante o Tasso,  
 Mena, Carpio, Boscán, Ercilla y Laso.

La proposición de este tipo de poema deja traslucir *a lo divino* la *aequalitas* formularia entre amores y armas, al manifestar el desprecio por los registros mundanos y su vía contrapuesta:

cantamos los amores soberanos,  
las armas y purezas soberanas [...]

(Losa, 1580)

En algún caso con refinada elaboración respecto a la modélica propuesta del *Furioso*:

No canto armas, amor, no gentilezas,  
no damas, trajes, galas, no invenciones,  
no juegos, no soldados, no destrezas

(Martí, 1584)

En el mismo sentido cabría recoger y analizar los versos de renuncia de Hernández Blasco (1589, Ms. 3900 BNE), Mata (1587, 1589) o Cairasco de Figueroa (1602), en los tres casos con contrapunto formulario en un enunciado positivo de armas y amores a lo divino. Especialmente brillante es la proposición de Cairasco, que contiene el nexu ariostesco analizado más arriba:

Diré *también* las grandes valentías  
de los que el cielo Empíreo conquistaron,  
las armas, el valor, las gallardías  
con que a sus enemigos derribaron [...]  
y a vueltas, como piedras engastadas  
blancas y rojas, verdes y amarillas,  
irán las damas tiernas delicadas  
hechos briosos, nuevas maravillas,  
de quien están no menos adornadas  
que de varones las etéreas salas [...]

La concepción del texto épico como una trabada mixtura de esos dos ingredientes es frecuente en las prótasis propositivas de los poemas españoles. En dos casos, sobre todos los demás, aparece un programa retórico microtextual que pretende captar, con su balanceo entre los ingredientes mixturados, el necesario juego de variedad y deleitoso interés que Ariosto había conseguido con la urdimbre de su tela narrativa. Así, en alternante correlación de términos, aparece en Lorencio de Zamora (1589):

Canto batallas, canto vencimientos,  
empresas grandes, bárbaras proezas,  
tristes sucesos, varios rompimientos,  
risas, odios, desastres y fierezas;  
tiernos regalos, dulces sentimientos,

amores, aficiones y ternezas  
y el fin de caballeros excelentes  
de pueblos y naciones diferentes.

Nótese el reajuste que el poeta hace de la igualdad del *incipit* (*batallas-vencimientos*) al mayor peso (3 versos frente a 2 y 2 de cierre) de las armas, reflejando espacial y formalmente un rango categorial preciso.

Más perfeccionado es el sistema de trenzado entre armas y amores que consigue, en un exacto juego de complementariedad armonizada, Eugenio Martínez. A una primera octava en que se distribuyen con total equilibrio (4 versos + 4 versos) sigue otra de rigurosa alternancia en los seis primeros versos, rematada en el dístico de cierre con una bimetración y una síntesis conglomeradora, cuya integración de formantes se retoma en el inicio de la siguiente y última octava de la proposición. No hay un texto con voluntad de poética que mejor exprese una asunción hecha geometría verbal de la prótasis del *Furioso*:

Canto de amor airado las bravezas,  
la furia, ira, rencor, el ciego espanto,  
sangre, muertes, horror, saña, asperezas,  
crueldades, disensión, destrozo y llanto;  
la suavidad, blandura, las ternezas  
del bello amor, a las parejas canto,  
la inquietud agradable y dulces llamas,  
sus graciosos embustes, suaves tramas

Temple el bélico ardor Amor suave,  
y la paz afrentosa Marte fiero,  
con sus redes Amor los pechos trabe  
y en ellos Marte infunda ardor guerrero;  
el uno en bien gustoso el mal acabe,  
el otro el bien remita al duro acero  
con valor este, aquel con tierno modo  
juntos pongan honroso punto en todo.

Ambos darán materia al hado mío [...]

La perfecta complementariedad de armas y amores pertenece a un espacio parentético de la historia del *epos*, entre otros dos modelos que vehiculan el amor como complemento episódico de las *arme* o las *arme pietose*: Virgilio y Tasso. El exordio del *Furioso* (retomando en esto la promesa contenida en el *Innamorato* boiardesco) añadía a esa interacción la potencial presencia de un autobiografismo lírico, una hipóstasis neopetrarquista sobre el yo narrador —y

narratorio— que marcará como troquel de género a los *mejores plectros* hispanos. Es la *grieta* en el principio aristotélico de la autonomía y solidez de una voz que nunca debía aparecer en esa primera persona comprometida, donde la materia del canto es su propia confesión de amante. Así aparece ya en Garrido de Villena, condicionando la propuesta proemial de «armas», «damas» y «amor» (1555):

quiero cantar [...]
   
si mitigare su furor y saña
   
la diosa que con puro y tan entero
   
amor me tiene al suyo tan rendido
   
que no tengo memoria ni sentido.

Y en la misma dirección propone Espinosa (1555):

si la que tiraniza mi memoria
   
serena mostrara su clara frente,
   
promet'os de cantar heroicos hechos;
   
también del ciego niño mil despechos.

La «varia historia» de Bolea y Castro, reuniendo los «hechos de armas» y las «gentilezas» de Angélica la bella, se presenta *ab initio* con el beneplácito de la amada:

su esfuerzo, su valor haré presente,
   
trofeos, aventuras y proezas,
   
que de mi clara lumbre y dulce vida
   
licencia con favor me es concedida.

Es una forma de actualización y concretez implícita en enunciados más genéricos, como el que abre *Las Lágrimas de Angélica* (1586):

Las lágrimas salidas de los ojos
   
más bellos que en su amor vio amor dolientes,
   
y de los que siguiendo sus antojos,
   
vagaron por desiertos diferentes,
   
entre las armas, triunfos y despojos
   
copiosos, cantaré [...]

Del recurso sabrá sacar partido en particular Lope de Vega, que incluso trasladará, en significativa hibridación de modelos, al interior de un enunciado

clásico (virgiliano) distendido en la dualidad simbólica de la *Liberata* el paréntesis reflexivo sobre el necesario abandono de la materia autobiográfica de amores. Así en *La Dragontea*:

Déjame un rato Amor, afloja el arco,  
esté en su fuerza un hora el albedrío,  
no demos con el roto humilde barco  
en la arena crüel de algún bajío [...]

En *La hermosura de Angélica* el punto de fuga de la proposición ariostesca pasa a un primer plano desmesurado. Nada menos que cuatro octavas dedica el Fénix a reproponer un modo nuevo de incidencia lírico-autobiográfica en la materia romancística. Se trata de una *petitio* de apertura a la amada con la promesa de memoración inmortalizada modulada en una red tupida de tópicos; un canto futuro —y también presente— al fundirse en uno la *effictio* de Angélica y la de Micaela Luján (1602):

Bellas armas de amor, estrellas puras [...]  
que por mis versos viviréis seguras [...]  
oirán cantar en disfrazado velo  
la hermosura mayor que ha visto el cielo [...]  
hará salir donde mi amor la llama  
del negro olvido el alma de mi fama.

La proposición verdadera de la materia poemática («Yo cantaré de Angélica la Bella / la justa causa porque vino a España») solo se inicia tras la octava que a modo de gozne vertebra el canto futuro (y en parte escondido ya en el nuevo devenir romancístico) y la andadura aédica por un *romanzo* renovado:

Que no porque miréis mi ruda Clío  
vestida con la túnica de Marte  
al son heroico levantar el brío  
no tiene amor en su tragedia parte:  
entre sus armas se levanta el mío,  
ajena es la materia, propio al arte,  
la causa vuestra y el teatro el mundo:  
acto primero Amor, Marte el segundo.

Sorprendido por el primer plano de la seudoproposición el lector de *La hermosura de Angélica* es constreñido, además, a prepararse para una presencia

anamórfica de la amada, a través de un inédito *tertium* entre los avatares de la materia «ajena», el arte «propio» y la «causa» de dicha amada.

No deja, por tanto, de ser vista como dolorosa renuncia en una parte de la épica de guerra el desprendimiento de la materia amoratoria, a la que Vargas (1568) define como:

de amor las pasiones congojosas  
con que se suele hacer larga escritura [...]

Ercilla en la octava primera de la proposición de *La Araucana*, además de una poética antiarriostesca expresada en el molde formal de Ariosto, trazaba la justificación de un vacío al adoptar la monocorde perspectiva de la guerra sin amores (1569):

No las damas, amor, no gentilezas  
de caballeros canto enamorados,  
ni las muestras, regalos y ternezas  
de amorosos afectos y cuidados,  
mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados [...]

Un vacío del que el poeta trazará los contornos definiendo esa materia completa en que el vate tiene la posibilidad del *intreccio*, a la que él ya no puede volver, en el inicio del canto final de esa primera parte:

¿Qué cosa puede haber sin amor buena?  
¿qué verso sin amor dará contento?  
¿dónde jamás se ha visto rica vena  
que no tenga de amor el nacimiento?  
No se puede llamar materia llena  
la que de amor no tiene el fundamento [...]  
pues como otros han hecho, yo pudiera  
entretrejer [...] amores [...]

La compleja dialéctica ercillana entre el *epos* escrito y el *romanzo* ausente no volverá a aparecer en la épica culta española. Sí la fórmula de proposición denegatoria antifrásticamente marcada por su reversión de los dos primeros versos del *Furioso*. Así, entre otros, en Vezilla Castellanos (1586: I):

No fabulosas aventuras canto [...]  
mas armas [...]

o en Santisteban Osorio (1589):

No canto damas ni amorosos cuentos [...]  
las armas, el valor y guerras canto [...]

Hay que resaltar por la extensión y sentido de su despliegue, la proposición denegatoria con que Gaspar de Savariago focaliza hacia el romancero nuevo su desprecio por la materia amatoria, en diez densas octavas que vienen a ser, en sí mismas, una cifra del código amatorio tan próximo al romancesco y como él disonante «al gusto del horrendo Marte» (1605):

No embelecós de amor, no bizarría  
de bellas damas cortesanas canto,  
ni la amorosa nueva algarabía  
que aumenta el ocio a sus galanes tanto [...]  
Discursos canto de la guerra honrosos [...]

La disponibilidad recurrente del esquema formulario es lo que posibilita la proposición más original, al contener la rara premisa de un *epos* sin guerra, hecha por Balbi de Correggio. Su propósito de «contar» una «amorosa hazaña» trasladando a octavas la novelita morisca de Abindarráez y Jarifa, se conduce a la renuncia de la épica homérico-*virgiliana* (1593):

Ni del soberbio Ilión l'encendimiento,  
ni de la antigua Troya la caída,  
ni de la hermosa griega el robamiento,  
ni del troyano Eneas la partida,  
ni su contraste con la mar y viento,  
ni su llegada en el Lacio afligida  
quiere cantar mi Musa en esta hora,  
mas sí el amor de un moro y una mora.

### Los mitos cohesionadores de la épica y su proyección sociopolítica

La musa épica, como recordará en precisa exégesis de la *Urania* de Tasso un verso de la prótasis del *Pelayo*, era «de Júpiter hija y de Memoria». Y la memoración es un principio constituyente del *epos*. Por eso su materia está reiteradamente definida por la condición de ser digna de recuerdo:

Canto los hechos dignos de memoria [...]  
(Jiménez Ayllón, 1568)

grandes hazañas dignas de memoria [...]  
lo más digno de crédito y memoria [...]  
(Bolea y Castro, 1578)

[...] cosas tan dignas de memoria [...]  
(Martí, 1584)

de cosas admirables la memoria [...]  
(Barco Centenera, 1602)

Con la palabra épica la memoria se hace permanente, se inmortaliza, abandonando la vida precaria de lo contingente:

lo que será de la inmortal memoria [...]  
veréis los hechos inmortalizados.  
(Garrido de Villena, 1535)

a fin que siempre viva en las memorias [...]  
y quede eternizado [...]  
(Sempere, 1560)

cuya recordación estar debiera  
esculpida con oro en mármol duro  
para memoria eterna en lo futuro.  
(Rufo, 1584)

hace la fama singular memoria [...]  
(Virués, 1587)

No pierda con el tiempo la memoria [...]  
(Huerta, 1588)

a sacar del sepulcro del olvido  
a quien merece bien eterna fama [...]  
(Castellanos, 1589: 1)

comenzaré la memorable historia  
por ser los fundamentos de su gloria.  
(Cairasco, 1602)

haré vuestra memoria se eternice [...]  
(Viana, 1604)

Esto faculta al poeta de una autoconciencia sobre el poder de su palabra, que en sí misma adquiere la cualidad de un perenne y renovado canto:

que la presente edad y la futura  
siempre t'alabe por mi boca y cante [...]  
(Povoas, 1594)

Inmortalizando, el poeta épico se inmortaliza:

de modo que en las lenguas de la gente  
quede sin se olvidar perpetuamente [...]  
que la futura edad oiga mi canto.  
(Jiménez Ayllón, 1568)

esto sólo podría eternizarme  
y en inmortal asiento consagrarme.  
(Saavedra Guzmán, 1599)

Precisamente en la invocación de este poeta sorprendemos una de las claves de la dinámica del género en su proyección sociopolítica: la incesante necesidad de renovarse cambiando el signo de la memoración previa. El nuevo canto (y el nuevo héroe) adquiere el fulgor proyectando su sombra anuladora de los cantos precedentes:

que oscureciendo siempre la memoria  
de otro cualquier poder engrandecido,  
con áspero rigor de brazo fuerte  
lo oprime y lo sujeta a cruda muerte.

La memoria épica es, por consiguiente, coyuntural, aunque en esa aludida proyección sociopolítica del género aparezcan como permanentes mitos cohesionadores la representación de la comunidad (el valor español como ideologema) y la de la cúspide estamental: el rey en su figuración simbólica de atributos y con el poder biofiliativo de la continuidad dinástica.

La poética de la proposición e invocación gira en torno a un mitologema, un radical simbólico cohesivo, que representa y significa a la comunidad que es motivo último siempre del canto épico y a la que este apela desde una concordancia de valores. La nominación de esta comunidad nacional es un registro imprescindible para fundamentar el discurso formulístico del mitologema:

aquel estandarte de España [...]   
 fama de España y ardimiento.   
 (Garrido de Villena, 1555)

D'Españoles yo canto [...]   
 muy bien lo testifican las Españas.   
 (Sempere, 1560)

Cantaré de Españoles [...]   
 (Zapata, 1566)

de aquellos españoles [...]   
 (Ercilla, 1569)

antiguo defensor de las Españas [...]   
 (Alonso, 1585)

el término español [...]   
 (Vezilla Castellanos, 1586: II)

salió de Iberia [...]   
 (Lasso de la Vega, 1588)

diversos hechos de española gente [...]   
 (Escobedo, 1590)

las armas [...] de españoles [...]   
 (Miramontes Zuázola, 1590)

para que vea [...] España [...]   
 (Lope de Vega, 1598)

de aquellos españoles [...]   
 oh española nación [...]   
 (Saavedra Guzmán, 1599)

de español [...] el español [...]   
 cantaré española [...]   
 (Belmonte Bermudez, 1600)

marciales españoles [...]   
 que a su patria [...]   
 (Savariego, 1603)

restauradores [...] d'España [...]  
(Cueva, 1603)

hispanos pechos [...]  
(Viana, 1604)

la cautiva España [...] ya señora  
(López Pinciano, 1605)

Habría que hacer notar el reticulado semántico de la idea de comunidad misma (o «patria»), a través del alcance geopolítico («Iberia» o «reino íbero») o en la nominación afectiva y de proximidad estrecha («los nuestros» «gente nuestra»).

Sobre la «nación» representada en el aparato militar de héroes singulares del pasado o del inmediato presente, pero también en ficticios héroes epónimos o en caballeros a lo humano y a lo divino, vector de sentido y de figuración del propio colectivo, se organiza el mitologema en torno a la polaridad entre el valor y la gloria:

consiguiendo fama y gloria [...]  
por el valor [...] siendo fama [...]  
(Garrido de Villena, 1555)

la gran gloria [...]  
(Espinosa, 1555)

heroicas [...] cosas [...]  
memorables y famosas [...]  
(Zapata, 1566)

el valor, los hechos, las proezas [...]  
(Ercilla, 1569)

el alto renombre y las hazañas [...]  
(Alonso, 1585)

eterna gloria/y venturoso triunfo de guerreros [...]  
(Huerta, 1588)

proezas militares [...]  
célebres hazañas [...]  
(Miramontes Zuázola, 1590)

cuanta gloria [...]
   
con hazañas hechas [...]
   
(Saavedra Guzmán, 1599)

valentía [...]
   
para su aumento y soberana gloria [...]
   
(Savariego, 1603)

«las victorias [...]
   
honor y gloria conquistadas [...]
   
(Viana, 1604)

En la consideración conjunta de los exordios desde 1552 a 1605 puede captarse una significativa mutación, que implica la pérdida de un término y su sustitución por otro. Se significa el cambio desde la concepción caballeresca, de origen medieval, de la guerra como fruto de un esfuerzo individual (teorizada por ejemplo en el *Tratado del esfuerzo bélico heroico* de López Palacios) al de otra que se articula desde la pertenencia a una comunidad más amplia que la nacional y a la que España representa y defiende: la catolicidad. Hasta 1599 se repiten los sintagmas contruidos sobre el «esfuerzo bélico» o las simples variaciones del término:

do el esfuerzo está y se encierra [...]
   
(Sempere, 1560)

su esfuerzo [...]
   
(Jiménez Ayllón, 1568)

aquellos españoles esforzados [...]
   
(Ercilla, 1569)

que con bélico esfuerzo [...]
   
(Huerta, 1588)

el esfuerzo y brazo belicoso [...]
   
(Lope de Vega, 1598)

de aquellos españoles bélicos [...]
   
(Saavedra Guzmán, 1598)

A partir de esa fecha desaparece el concepto y su formulismo, operando en exclusiva el «triunfo de la cruz» (Mesa, 1604), las «católicas armas» y «católicas espadas» (Santisteban Osorio, 1599), el «generador cuchillo» (Belmonte Bermúdez, 1600) que ejerce su poder taumatúrgico contra el «paganismo fiero» (Cueva, 1603) y vehicula la nueva ecuación simbólica del mitologema: el establecimiento «en todo el orbe» de «el culto santo» por una España «reina de tantos reinos» (López Pinciano, 1605).

La alocución al Mecenas o dedicatario cumple en la poesía épica española del segmento considerado otra función cohesionadora de intenso efecto sociopolítico. Baste recordar la fórmula compleja con la que Barahona de Soto representa el *descubrimiento* de la genealogía del Duque de Osuna a través de una larguísima perífrasis, que subsume el enunciado genérico de la materia y el recordatorio de los *amori* romancísticos; perífrasis que acoge en la representación simbolizadora de orden heráldico el entronque imaginario de la casa ducal con Bernardo del Carpio (1586):

De dos contrarias reinas casi inmenso  
poder, que a la India y Citia tan distantes  
juntó, y de dos guerreros más aun pienso  
mostrar de vuestra casta y semejantes [...]   
dad favorable espíritu a mi canto,  
que comenzando en vos se atreve a tanto.

Y entre esta y la otra perla, o fino grano  
de aljófar que la crespa concha cría  
aquí el rubí y allí el diamante ufano [...]   
de vuestra singular genealogía  
y del principio suyo con que ha sido  
el orbe tanto tiempo esclarecido.

De aquel Bernardo, aquella gloria digo [...]   
de tanto peso es ser de aquel Rodrigo  
origen que lo es vuestro, y darle es tanto  
escaques de armas de ínclitos varones  
en que él pintase al fin vuestros blasones.

El exordio es el espacio idóneo para desenvolver la *escenificación* del poder a través de una *persona* (o *figura*, en el sentido de Auerbach) impostada a la que la voz aélica reclama, hace advenir hasta el presente y convierte en sujeto y objeto de un discurso representativo y simbólico en torno a la inmensa distancia con el cantor (ofreciendo su obra como muestra de servicio), y a los rasgos simbólicos con que queda determinada su condición de vértice en la

cúspide de una sociedad (o comunidad política) piramidal. La *figura* del monarca y su modelación panegírica y deificadora (que en algunos casos retoma la perspectiva lucanea sobre el *imperator* ya hecho divino: Nerón) descansa en el mito de la transmisión biofiliativa de la propia monarquía. Un mito que comporta también una mística (sacralidad e inefabilidad) sobre la «clara y viva llama» de «la gran casa de Austria» (Garrido de Villena, 1555), la eternización del «Austrio godo» (Sempere, 1560).

Punto axial en la concepción de la dedicatoria épica es la sucesión de monarcas (o infantes, presumiblemente herederos) que ocupan el centro de esta parte de la prótasis: mayoritariamente Carlos v, Felipe II y Felipe III. En cualquier caso la no pertenencia a esa categoría jerárquica puede suplirse con la construcción de un fundamento simbólico de proximidad o la reafirmación del estrecho parentesco. Jiménez Ayllón al convertir al Duque de Alba en la *figura* dedicatoria con los atributos de la realeza («claro lucero y excelente / [...] perpetuo resplandor de hispana gente / católico en el más supremo grado»), nimbándolo también con los de representación en la guerra de la comunidad nacional («que sois la flor de hispanos y su tierra, / su dios de las batallas en el mundo, / que igual no tiene ni tendrá segundo»), recordará el fundamento de filiación genealógica del que se desprende:

y vuestra muy preclara decendencia  
de Paleologo emperador potente,  
de Grecia, de quien vos tenéis tal parte  
con el valor y esfuerzo del dios Marte.

En el caso de don Juan de Austria su «resplandor» como suma de virtudes militares («valor y esfuerzo») y prendas personales («ánimo liberal y cortesía / entendimiento alto, altos conceptos / clemencia con justicia»), cuya rara integración prefigura el perfil exacto de un monarca (bajo el patrón, sobre todo, de Carlos v) aparece sobredeterminado, como expresa bien Corterreal, por las relaciones parentales que en él han delegado la virtud propia (1578):

del monarca español rey potentísimo  
que a la cristiana fe es fuerte amparo,  
único amado hermano y del gran César  
Carlo Quinto, segundo amado hijo [...]

Se trata de una gradación muy marcada que Rufo resolverá de mano maestra en la *Austriada*, con dos *figurae* situadas en espacios distintos del exordio (la invocación y la dedicatoria) aunque subrayando también *ab initio* la premienencia inesquivable del monarca sobre el héroe (1584):

Las armas de Felipe Augusto canto  
y aquel su hermano heroico y no vencido,  
que en guerras alcanzó renombre tanto,  
triunfando de la muerte y del olvido [...]

Y vos, primero rey de las Españas  
a quien el Sumo rey que rige el cielo  
del orbe cometió partes tamañas  
que adoran su bondad en santo celo,  
pues tanta parte sois de las hazañas [...]

Por ello mismo aparece como anómala la ausencia de delegación simbólica desde un primer plano que *naturaliter modo* solo puede ser ocupado por la cúspide, la «suprema corona vencedora / del rey nuestro Señor», según expresa en 1582 Sanz. Esta anomalía se documenta en el proemio de un poema que permaneció manuscrito: el de Pedro Manrique, donde Don Juan de Austria aparece como el «célebre varón» (1578):

que con luz de eterna gloria  
vio gente, leyes, reinos y dio cima  
heroica a la más célebre victoria  
que mar ni tierra dio [...]

La nominación de las relaciones parentales viene exigida por el hilo bio-filiativo que transmite con la *maiestas* sus virtudes políticas y heroicas, haciendo de cada monarca el receptáculo de una herencia patrimonial simbólica y heroica:

y con el nombre del invicto abuelo [...]  
[...] pues merecimiento  
tenéis de abuelo y padre ya ganado.

(Garrido de Villena, 1555)

consagro las hazañas del aguelo  
a quien imitaréis como en el nombre  
dejando sus imperios por el cielo;  
a vos dejó en retrato su renombre [...]

(Sempere, 1560)

en vuestro padre oiréis un raro ejemplo  
de cosas de valor y virtud llenas [...]

(Zapata, 1566)

[...] heredero  
de la divinidad y la grandeza  
del ínclito monarca, padre tuyo  
cuya virtud en ti nos resplandece [...]  
(Urrea, 1584, Ms. 1469 BNE)

Y vos, excelso rey, en quien el cielo  
nos muestra con tan ciertas esperanzas  
aquel valor del padre y el abuelo  
que no cabe en humanas alabanzas [...]  
Y no menos que tanto el mundo espere  
del gran nieto del César invencible,  
del gran hijo del rey, por quien se infiere  
virtud en vos en grado incomprendible [...]  
(Virués, 1602)

nieto del valeroso y nuevo Alcides [...]  
y tanto en ella al fuerte abuelo imitas [...]  
(Lasso de la Vega, 1594)

Vos heroico Felipe, que el tercero  
os cupo en suerte del mayor segundo [...]  
(Lope, 1598)

Ínclito y gran monarca nuevo al mundo,  
de dos Césares tales producido  
que aunque el tercero sois, sois sin segundo  
de cuantos cubre el cielo esclarecido [...]  
(Saavedra Guzmán, 1599)

de la estrella del César vuestro padre [...]  
(Lope, 1602)

Y vos de España príncipe famoso  
que tenéis de Filipo el alto nombre,  
argumento fatal y milagroso  
de vuestro felicísimo renombre [...]  
(Cairasco Figueroa, 1602)

El momento inicial en la transmisión de la *maiestas*, que reafirma la solidez institucional y socio-política, el más cargado de simbología identitaria entre

lo que termina y lo que alborea (el rey muerto y el rey puesto), forma parte del exordio con que Saavedra Guzmán se rinde ante el «sacro Felipe» recién instaurado como «gran monarca nuevo al mundo» bajo la figura del «fénix caudaloso». Como en las exequias funéreas, que asumían con carácter público la visualización del doble tránsito (del monarca fallecido a los espacios celestiales, de la *maiestas* al heredero) la épica acoge en un ángulo exordial todo el circuito ceremonial y simbólico (1599):

Cenizas vivas de aquel fuego ardiente  
del divino Filipo esclarecido [...] ya la luz del Ocaso y del Oriente  
en la región celeste se ha escondido,  
adonde goza alegre nueva vida  
imperando en la ley esclarecida [...]

Lamente el mundo y patria desdichada  
el lastimero golpe de la muerte,  
pues vemos la coluna derribada  
que el mundo sostenía ¡ay dura suerte!  
¡cuánto quitaste y diste en un momento  
de pena al mundo y gloria al sano asiento [...] allá en el cielo inmenso y gloria altiva  
es bien dejarlo, donde está tan viva.

La escueta modulación épica de la beatitud en el plano celeste del monarca que ha cumplido su misión terrenal aparece en el exordio de Belmonte Bermúdez, que reparte por igual los versos entre el proceso simbólico del homenaje póstumo al héroe y su coparticipación comunicativa en el cielo de los bienaventurados (1600):

Y tú, Fernando, de la España aumento,  
que en la santa región alegre esperas  
el cuerpo de tu helado monumento  
ceñido de estandartes y banderas,  
o ya en el firme victorioso asiento  
el curso mires de las ocho esferas  
a quien el sumo rey por más decoro  
vistió lucientes con estrellas de oro.

Como «Dios de la tierra», el poder del monarca se extiende por el conjunto del orbe teniendo como heraldo el conocimiento universal de su grandeza militar:

sus hazañas nunca vistas [...] a grande admiración del mundo todo.

(Sempere, 1560)

sus obras de virtud y esfuerzo extrañas  
que al mundo admiración fueron y espanto [...]  
(Zapata, 1566)

Monarca sin segundo poderoso [...]  
del Ártico al antártico espacioso  
el mundo riges [...]  
(Sanz, 1582)

siendo de un tal poder favorecido  
que acrecentado en todo el mundo veo  
y hasta el cielo séptimo subido:  
del Océano bajo al alto Egeo  
y del Calisto al Austro está extendido [...]  
(Luque, 1583)

cesáreo pecho [...]  
que ocupa, manda y enriquece el suelo [...]  
(Vezilla Castellanos, 1586: 1)

[...] el gobierno universal del suelo [...]  
[...] señor  
[...] de cuanto ciñe el mar y el sol rodea.  
(Virués, 1602)

Ea excelso Filipo poderoso  
de tantos reinos rey [...]  
en cuyo bien el orbe venturoso  
se glorifica en gozo verdadero [...]  
(Saavedra Guzmán, 1598)

cuya valor y orgullo generoso  
no hay parte ya en el orbe do no asombre  
y se tenga por célebre milagro  
(Cairasco de Figueroa, 1602)

escudo soberano, que en sí cierra  
al uno y otro mundo en agua y cielo  
(López Pinciano, 1605)

A la omnipotencia del monarca (representada por la mano todopoderosa: «vuestra es la mano», concluye su exordio Rufo) o por la voluntad previa al movimiento de esa mano:

pues podeis lo difícil hacer llano  
sólo en querello sin mover la mano.  
(Vezilla Castellanos, 1)

corresponden diversos atributos simbólicos. El más común y representativo de la casa de Austria y refrendo de la sacralidad del «monarca consagrado» (Bolea y Castro, 1578) es el de *Sol invicto*, garante de la unidad y orden entre el universo material y el inmaterial:

que siendo una luz viva [...]
   
ya alumbráis tanto o más a nuestro templo.  
(Zapata, 1566)

ver el águila vuestra coronada  
del mismo sol y que a sus plantas bellas  
estén del otro polo las estrellas.  
(Lope, 1598)

[...] luz divina y pura  
nacida de la luz resplandeciente,  
antorcha luminosa que asegura  
el día claro, alegre y refulgente [...]
   
(Saavedra Guzmán, 1599)

como a sol que ya alumbra la gran noche [...]
   
(Lope, 1602)

En su proyección al buen gobierno aparece la variante del «sol de justicia» (Saavedra Guzmán, 1599), la delegada «justicia y potestad [...] del cielo» (López Pinciano, 1605):

ejemplo de justicia puro y claro [...]
   
(Sanz, 1582)

cuando el gobierno universal  
suspendéis en justísimas balanzas [...]
   
para volver en majestad suprema  
adonde el cielo os guie y os disponga  
a ver, Señor, con su divina Astrea [...]
   
(Virués, 1602)

La simbología solar en sus dos formulaciones se concentra en las dedicatorias exordiales de los diez últimos años considerados. Es un síntoma expresivo del cambio más pronunciado de representación del dedicatario que puede captarse en este segmento de apertura del poema épico. Es un proceso de pérdida desde la identificación del monarca con las hazañas (Carlos v) a la delegación del poder militar (Felipe II) y la asunción pasiva de las glorias hispanas (o cristianas) por un monarca cuyos nuevos atributos implican ya una cortesización (Felipe III). De la singularidad de Carlos v es expresivo el circunloquio ponderador de Zapata (1566):

Que ciertamente dél, ni a mi me engaña  
el amor que a sus hechos yo he tomado,  
o nunca hubo jamás rey en España  
tan justo, ni hombre aun tan esforzado,  
ni en el sagrado imperio de Alemania  
quien más haga su cuerpo aventurado,  
ni a quien tanto haya amado la ventura,  
sin la cual todo es humo, aire y locura.

El paso de la aventura propia a la delegación de poderes se manifiesta bien en el comienzo invocador de Rufo, con la disyunción entre las *armas* del enunciado virgiliano y el «varón» (o héroe) (1584):

las armas de Filipo Augusto canto  
y aquel su hermano heroico y no vencido,  
que en guerras alcanzó renombre tanto,  
triunfando de la muerte y del olvido.

En Felipe III, la inesquivable herencia heroica y la extensión de su poderío, su obvia categoría de «joven invicto» o «invicto Rey potente» (Saavedra Guzmán, 1599), el «argumento fatal» (Cairasco y Figueroa, 1602) que acompaña su «alto nombre» (*idem*) queda compensado con esa adecuación al *romanzo* de amor que atrevidamente postula Lope (1602):

edad conforme a este sujeto tierno [...]

Dibujando, con trazos inequívocos, su papel instaurador de una edad feliz para la paz y el cultivo de las letras:

Oh tú, príncipe grande, alta esperanza  
al mundo de la antigua edad primera,  
a quien destinan con igual balanza  
los dones de la cuarta y quinta esfera [...]

Si en ti tendrá su Augusto y su Mecenas  
 el por ti venturoso Siglo de Oro,  
 y espíritus gentiles otra Atenas,  
 en tu Alcázar, Apolo nuevo coro [...]

(Mesa, 1604)

### Hacia unas conclusiones provisionales

En definitiva, de la programación (retórico-discursiva, anuncio de la materia) inserta en el aparato tópico ritual de la tradición clásica e italiana del género cabe ya deducir un entramado deslizante de modificaciones (pérdidas, cambios, innovaciones) que dibuja la silueta de una continuidad con sucesivas alteraciones, sin que resulte posible marcar una sola *coyuntura* (¿cabría decir que la épica es un género policoyuntural?) determinante, conformando los años 1560-1580 una especie de espacio de escenificación de posibilidades, todavía no cerrado, por la menor incidencia de un término esencial: la *Gerusalemme* tassiana, que había visto la luz en 1585. Entre los puntos inicial y terminal sí que cabe sintetizar unas líneas tendenciales que serían las siguientes:

a) La apertura de dimensiones del proemio que de un promedio canónico de 4 o 5 octavas permite reducciones drásticas (2 octavas) o ampliaciones extensas (hasta más de 20 octavas en Pedro de Oña o las 15 de Juan de Castellanos y las 27 de Luis Martí).

b) La permanencia de un esquema triádico en el cual:

- Se va sustituyendo —hasta anularse— la invocación clásica a las Musas, implantándose una forma de inspiración a lo divino que llega a unificar la poesía religiosa y la profana.

- Se adelgaza y casi desaparece la función genealógica (trama virgiliano-ariosteica) de buscar un *capostipite* mítico a una familia ilustre.

- Se ritualiza la presencia del rey (o del príncipe heredero), desplazando del todo a la nobleza como destinataria del canto. Aproximación marcada al carácter de ofrenda deificadora que tenía en *La Farsalia* la alocución a Nerón.

c) Pérdida de la verificación historial y el *certum* documentario: la veracidad como sustento del *epos* deja paso a la efectividad mitificante, al poder de reajuste de la historia (o de su paradigma microhistórico indicial). Acompaña el paso de una épica del presente con autor-testigo (cuyo ejemplo supremo y último serían las *Elegías* de Juan de Castellanos) a una épica del pasado y del pasado-fundacional (acción-mito que se proyecta sobre la vida de la nación o la ciudad: Savariego, Cueva, Viana o Pinciano).

d) Mutación del héroe épico que pasa de ser una *figuración* individual y de potencialidad mítica (como don Juan de Austria o el propio duque de Alba) a un epifenómeno de la oposición ancestral que divide el campo épico (al modo de la *Gerusalemme*).

e) Cambio de registro en la determinación de la materia, con el desarrollo del ritual denegatorio, generalmente con la anulación explicitada de los *amori*.

f) Aparición de un modo de *contrafactum* en la épica religiosa por la que esta subvierte las reglas de composición del ritual profano al tiempo que tematiza la distancia con esa *epicidad impura*.

#### RELACIÓN CRONOLÓGICA DE POEMAS ÉPICOS CONSIDERADOS (1552-1605)

- 1552 QUIROS, Juan de: *Christo-Pathia*, En casa de Juan Ferrer, Toledo.
- 1555 ESPINIOSA, Nicolas: *La segunda parte del Orlando*, En casa de Pedro Bernuz, Zaragoza.
- GARRIDO DE VILLENA, Francisco: *El verdadero suceso de Roncesvalles*, Ioan de Mey, Valencia.
- 1560 SEMPERE, Hieronymo: *La Carolea [I-II]*, Por Juan de Arcos, Valencia.
- 1566 ARBOLANCHE, Hieronymo: *Los nueve libros de las Havidas*, En casa de Juan Millan, Zaragoza.
- ZAPATA, Luis: *Carlo Famoso*, En casa de Ioan Mey, Valencia.
- 1568 VARGAS, Baltazar de: *Breve relacion de la Jornada que ha hecho el señor duque d'Alua desde España hasta Flandes*, En casa de Amato Tanerniero, Anveres.
- XIMENEZ DE AYLLON, Diego de: *Los famosos y Eroycos hechos del ynuencible y esforçado Cid Ruydiaz de Bivar*, En casa de la Biuda de Iuan Lacio, Anveres.
- 1569 ERCILLA Y ÇUÑIGA, Alonso de: *La Araucana [Parte I]*, En casa de Pierres Cosin, Madrid.
- : *La Araucana [Parte II: 1578]*, Iuan Soler, Zaragoza, Çaragoça.
- : *La Araucana [Parte III: 1589]*, En casa de Pedro Madrigal, Madrid.
- 1578 BOLEA Y CASTRO, Martin de: *Libro de Orlando determinado*, En casa de Miguel Prats, Lerida.
- CORTE REAL, Hieronimo: *Felicisima Victoria en el golfo de Lepanto*, [Antonio Ribero], [Lisboa].
- 1580 LOSA, Andres de la: *Batalla y trivnfo del hombre contra los vicios*, En casa de Bartolome Gonçalez, Sevilla.
- 1582 SANZ, Hypolyto: *La Maltea*, En casa de Ioan Nauarro, Valencia.
- 1583 GOMEZ DE LUQUE, Gonzalo: *Los famosos hechos de Celidon de Iberia [Parte I]*, En casa de Juan Iñiguez de Lequerica, Alcalá.

- 1584 HERNANDEZ BLASCO, Francisco: *Universal Redencion, Passion, Muerte y Resurreccion de Nuestro Señor Jesucristo*, Juan Gracian, Alcala.  
 ———: *Universal Redempcion* [...], [Parte II: 1589], Pedro Rodriguez, Toledo.  
 ———: *Universal Redempcion* [...], [Parte III], Ms. 3900 BNM.
- LOSA, Andre de la: *Verdadero entretenimiento del cristiano*, En casa de Alonso de la Barrera, Sevilla.
- MARTI, Luys: *Historia del bienaventurado padre fray Luys Bertran* [Parte I], En casa de los herederos de Ioan Nauarro, Valencia.
- TAMARIZ, Cristobal: *Martirio de los santos martires de Cartuja que padescieron en Londres*, En casa de Alonso de la Barrera, Sevilla.
- RUFO GUTIERREZ, Juan: *La Austriada*, En casa de Alonso Gómez, Madrid.
- 1585 ALONSO, Agustin: *Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio*, Por Pedro Lopez de Haro, Toledo.
- GARCIA DE ALARCON, Gaspar: *La victoriosa conquista que don Alvaro de Baçan Marques de Sancta Cruz hizo en las Islas de los Açores, el año de 1583*, En casa de los herederos de Juan Navarro, Valencia.
- 1586 BARAHONA DE SOTO, Luys: *La Angelica* [*Las lagrimas de Angelica*] [Parte I], Casa de Hugo de Mena, Granada.
- VEZILLA CASTELLANOS, Pedro de la: *El leon de España* [Partes I y II], Casa de J. Fernandez, Salamanca.
- 1587 ESCOBAR CABEZA DE VACA, Pedro de: *Luzero de Tierra Sancta y grandeza de Egipto y Monte Sinay*, En casa de Bernadino de Sancto Domingo, Valladolid.
- GINER, Miguel: *El sitio y toma de Anvers*, Por Pacifico Poncio, Milan.
- MATA, Gabriel de: *El cavallero Asisio* [Parte I, II y III], Por Mathias Mares, Bilbao.  
 ———: *El cavallero Asisio* [Parte II: 1589], Logroño.
- VIRUES, Cristobal de: *El Monserrate*, Por Querino Gerardo, Madrid.  
 ———: *El Monserrate segundo* [1602], Por Gratiadio Feribli, Milan.
- 1588 HUERTA, Hyeronimo de: *Florando de Castilla*, Casa de Juan Gracian, Alcala de Henares.
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel: *Cortes valeroso y Mexicana* [Parte I], Casa de Gabriel Madrigal, Madrid.

- : *Mexicana [...] enmendada y añadida* [1594], Luis Sanchez, Madrid.
- 1589 CASTELLANOS, Juan de: *Elegias de Varones illustres de Indias* [Parte I], En casa de la viuda de Alonso Gomez, Madrid.
- MATA, Gabriel de: *Vida, muerte y milagros de S. Diego de Alcala*, En casa de Iuan Gracian, Alcala.
- ZAMORA, Lorenzo de: *Historia de Sagunto, Numancia y Carthago* [Parte I], En casa de Iuan Iñiguez de Lequerica, Alcala.
- 1590 DIAZ, Duarte: *La conquista que hizieron Don Fernando y Doña Ysabel, en el Reyno de Granada*, Por la viuda de Alonso Gomez, Madrid.
- 1592 MARTINEZ, Eugenio: *Libro de la Vida y Martyrio de la Divina virgen y martyr Sancta Ines*, En casa de Hernán Ramirez, Alcala de Henares.
- 1593 BALBI DE CORREGGIO, Francisco: *Historia de los amores del valeroso moro Abinde-Araez y de la hermosa Xarifa Abençerases*, Por Pacifico Poncio, Milan.
- 1594 MESA, Cristoval de: *Las Navas de Tolosa*, Por la viuda de P. Madrigal, Madrid.
- 1596 OÑA, Pedro de: *Arauco domado* [Parte I], Por Antonio Ricardo de Turin, La Ciudad de los Reyes.
- 1597 SANTISTEBAN OSORIO, Diego de: *La Araucana* [Partes IV y V], En casa de Juan y Andres, Salamanca.
- VEGA CARPIO, Lope: *La Dragontea*, Por Patricio Mey, Valencia.
- SAAVEDRA Y GUZMAN, Antonio de: *El Peregrino indiano*, En casa de Pedro Madrigal, Madrid.
- 1599 SANTISTEBAN OSORIO, Diego de: *Guerras de Malta y toma de Rodas* [Partes I y II], En la imprenta del licenciado Varez de Castro, Madrid.
- SEGURA, Bartolome de: *Del nacimiento, vida y muerte del glorioso confesor San Julian*, En casa de Miguel Serrano de Vargas, Cuenca.
- VEGA CARPIO, Lope de: *Isidro. Poema castellano*, Luis Sanchez, Madrid.
- 1602 VEGA CARPIO, Lope de: *La hermosura de Angelica*, En la emprenta de Pedro Madrigal, Madrid.
- AVALOS Y FIGUEROA, Diego de: *Miscelanea austral*, Antonio Ricardo, Lima.

- CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolome: *Templo militante* [Parte I], Luys Sanchez, Valladolid.
- : *Templo militante* [Partes I y II: 1603], Luys Sanchez, Valladolid.
- BARCO CENTENERA, Martin del: *Argentina y conquista del rio de la Plata*, Pedro Crasbeek, Lisboa.
- 1603 CUEVA, Juan de la: *Conquista de la Betica. Poema heroico*, En casa de Francisco Perez, Sevilla.
- SAVARIEGO DE SANTANA, Gaspar de: *Libro de la Iberiada de los hechos de Scipion Africano en estas partes de España*, Por Luis Sanchez, Valladolid.
- 1604 BRAVO, Nicolas: *Benedictina*, En la imprenta de Artus Taberniel, Salamanca.
- ESTRELLA LUSITANO: *La Machabea*, Pedro Gerardo, Leon.
- MARTINEZ, Eugenio: *Genealogía de la Toledana discreta* [Parte I], En casa de Juan Gracian, Alcala de Henares.
- MEROTISSO, Cintio: *La muerte, Entierro y Honrras de Chrespina Marauzmana*, Por Nicolo Molinero, Paris.
- VALDIVIELSO, Josef de: *Vida, Excelencias y Muerte del Patriarca y esposo de Nuestra Señora San Josef*, Diego Ramirez, Toledo.
- : *Vida, Excelencias y Muerte del Patriarca y esposo de Nuestra Señora San Josef* [enmendada], Pedro Rodriguez, Toledo.
- VIANA, Antonio de: *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria*, Por Bartolome Gomas, Sevilla.
- 1605 LA SIERRA, Alonso: *El Solitario poeta. La qual trata de los misterios de la vida de Chisto y de la Virgen Santissima*, Angelo Tabaño, Zaragoza.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso: *El Pelayo*, Por Luis Sanchez, Madrid.