

José Lara Garrido

LOS MEJORES PLECTROS

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA ÉPICA CULTA EN EL SIGLO DE ORO

Málaga, 1999

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. HISTORIA Y POESÍA EN LA ÉPICA CULTA	25
<i>Variaciones de historia y poesía en la evolución del canon épico: la épica culta española del Siglo de Oro, entre la teoría y la práctica</i>	27
II. LAS LÁGRIMAS DE ANGÉLICA DE BARAHONA DE SOTO	97
<i>Introducción a un poema épico culto del Siglo de Oro: Las lágrimas de Angélica de Barahona de Soto y el género de los romanzi</i>	99
<i>Discursividad y programación: de la escritura a la hermenéutica, o lo culto de la épica</i>	147
<i>La práctica de la imitatio: modos y funciones en la integración creadora de modelos</i>	169
<i>Geografía exótica y modelación narrativa: Camoens frente a Ariosto, o la verosimilitud del viaje romancístico</i>	209
<i>De estética y retórica en Las lágrimas de Angélica: algunas calas en el ornatu poemático</i>	233
<i>Magia neoplatónica y simbolismo en un poema épico manierista</i>	279
<i>El romance como epopeya de conflictos morales: la arquitectura alegórica de Las lágrimas de Angélica</i>	301
<i>Sobre un estudio modélico de la construcción narrativa en la épica culta: glosas críticas a la monografía de E. Lacadena sobre Las lágrimas de Angélica</i>	327

III. LA ÉPICA CULTA DE LOPE DE VEGA	345
<i>La hermosura de Angélica</i> , entre romanzo y cancionero	347
<i>Fusión novelesca y épica culta en Lope de Vega: de La hermosura de Angélica a la Jerusalén conquistada</i>	373
IV. LA ÉPICA CULTA EN LÓPEZ PINCIANO	393
<i>Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano: lectura de la Philosophía antigua poética y del Pelayo desde el canon tassiano</i>	395

INTRODUCCIÓN

Y como los prodigios son raros los poemas verdaderamente épicos no lo son menos [...] Suelen los pueblos cultos, cuando logran tener en su lengua un poema heroico bien hecho, considerarlo como el blasón principal de su literatura. Y no sin razón a la verdad, porque una obra de esta clase viene a ser su libro clásico, su archivo maestro.

(M. J. Quintana)

Autrefois, durant la période littéraire régulière, dite classique, on estimait le meilleur poète celui qui avait composé l'oeuvre la plus parfaite [...] l'*Énéide*, la *Jérusalem*. Aujourd'hui on veut autre chose. Le plus grand poète pour nous est celui qui, dans ses oeuvres, a donné le plus à imaginer et à rêver à son lecteur, qui l'a le plus excité à poetiser lui même.

(Ch. A. Sainte-Beuve)

Si se hubiera entendido el significado de la palabra *classicus*, no habría habido discusiones sobre el clasicismo [...] No podemos ya prescindir del concepto de lo clásico, ni tenemos por qué renunciar a él; pero tampoco renunciaremos a nuestro derecho de analizar históricamente nuestras categorías estéticas.

(E. R. Curtius)

Desde estas tres citas ilustres, entendidas a modo de premisas con relieve histórico y pertinencia crítica, se eslabona el programa de cuestiones al que todo estudioso de la épica culta debe rendir cuentas si quiere entender la dimensión misma de una valorativa dominante, desde la cual hasta su propia ac-

tividad aparece como una anomalía y casi un pecado de lesa estética. Programa en el que se avizoran de inmediato dos planos que suelen aflorar a través del profundo desajuste que provoca su tangencialidad o su artificial concatenación. La nostalgia de lo que no pudo ser y el alivio de que siga a trasmano ese continente definitivamente lejano de la literatura áurea, por una parte; la institucionalización de una práctica de historia literaria *tout court* que ya de forma empedernida —y al parecer progresante— reduce el espacio y la atención concedidas a la épica culta, por otro.

En un panorama de historia literaria prestigiado y por muchas razones modélico, el hispanista R. O. Jones indicaba como apéndice a su estudio de la poesía del Siglo de Oro que simplemente le quedaba «por mencionar un género: la epopeya». Y explanaba con gran clarividencia, antes de apuntar de pasada que «en los siglos XVI y XVII más de ciento cincuenta epopeyas fueron publicadas en España», la siguiente reflexión referida a la historia del gusto literario: «Los poemas largos han tenido pocos admiradores desde que Poe declaró que no eran intrínsecamente poéticos, basándose en que la inspiración, esencia de la verdadera poesía sólo puede ser mantenida por la duración de un poema lírico corto. Ha habido una revolución en el gusto a partir de los días en que Dryden pudo afirmar que “un poema heroico, verdaderamente tal, es sin duda la obra más grande que el alma de un hombre es capaz de realizar”». Desde su atalaya de fiel heredero del romanticismo, el estudioso parece olvidar a continuación el estatuto propio y hasta las exigencias mínimas de su tarea como historiador para detenerse tan sólo en la epopeya de Ercilla, ya que «es probablemente la que merece más atención de los lectores modernos», aunque salpique incluso a *La Araucana* la evidencia de que su autor «no es un poeta lírico».

Entendido como síntoma este ejemplo viene a conjugarse con el juego de perspectivas desenvuelto desembarazadamente por un Dámaso Alonso puesto en trance de avizorar el panorama de la poesía española. Establecía con contundencia y acudiendo al expediente de un improvisado metaforismo mecanicista que «el primer axioma de la crítica es (para mí) que ninguna época se equivoca estéticamente, es decir, que hay unas misteriosas apetencias, distintas en cada momento, y que el arte tiende a llenarlas, como la materia tiende a ocupar el vacío»; pero, a su vez, «el valor que en definitiva haya de tener el arte de una determinada época es ya fallo de la historia: una sedimentación valorativa que va dejando —a lo largo de su transcurso— la humanidad». Dos principios referenciales que se ponen en movimiento para enunciar, con un compromiso desde «nuestros días», que «la poesía en estado químicamente puro es la lírica», y que sólo en ellos «sabemos qué admirable y completo desenvolvimiento tuvo la lírica española del Siglo de Oro, su intensidad, su abrasada temperatura, su individualizadora variedad». Y a su vez para contrastar con esa épica en que «el ejemplo italiano (del *Orlando* a la *Jerusalén*) es imitado repetidas veces en

España», y ante la que siente «el poco entusiasmo» que «el mundo, el conjunto humano, ha pensado sin duda»: «Mientras que la novela —concluye— que nace más o menos por la misma época pero que miraba limpiamente al futuro, resulta un enorme éxito y tiene la portentosa floración que en toda su pujanza llega hasta nuestros días, el poema épico renacentista, rechinante de antiguallas, arqueológico en suma, es flor de un día».

Si se siguen con atención los razonamientos y las conclusiones y efectos en la práctica misma de la historia literaria que acabo de resaltar no puede menos que sentirse un cierto estupor. Primero, ante la inconsecuencia con que son encartados hasta un a priori estético, que aun proclamándola parece desconocer su propia entidad de producto histórico, con su proyección hacia un pretérito en el que no se quiere entrar; luego, con la transformación en premisa explicativa del fracaso estético de un conjunto de creaciones en las que sí finalmente parece que su época se equivocó de medio a medio. Se trata de una forma de tautología circular que conduce siempre a la tan repetida conclusión de que la épica culta desde el Renacimiento no fue sino una artificial cuanto infecunda taracea que, a todo lo más, sirve de piedra argumentativa para sostener la cohesión cultural de Occidente desde Grecia y Roma.

Haciéndose cargo en tal sentido de la depreciación croceana, E. Asensio ha escrito, con ejemplar y brillante piroeta: «Poesía casi china, apegada a todos los arcaísmos, en que los poetas heredan un almacén de recursos tópicos, que cada autor genial va levemente remozando, y que los imitadores copian con la misma fe que si se tratase de las *Ideas* de Platón: sombra de sombras de Homero y Virgilio. Ninguna demostración más patente de la asombrosa continuidad literaria de Europa». Un juego dialéctico que sirve de expediente de paso y bordea al describir el género el disparate con el que A. Papell lo saldaba en un panorama del mismo tan delirante como indocumentado: «Son regodeos de espíritus hiperbólicos, extremosos, que viven en climas perennes de fantasía, trabajos de laboratorio, estupendas misceláneas que absorben al poeta [...] Atesoran un caudal de términos clásicos, de notas de geografía clásica, de mitología, y están encuadrados en un ambiente *sui generis*, que tiene por fondo el ascetismo, el principio eclesiástico y el caballeresco». Aunque E. Asensio, como está de más pero resulta de estricta justicia recordar, no sea uno de tantos historiadores de la literatura o pseudoestudiosos del género, que lo saludan o enjuician sin haber pasado por la «abrumadora tarea de tener que leer los centenares de poemas meticulosamente enquistados en el vínculo de la octava real», lo cual, dicho sea de paso, da más sintomática relevancia a su veredicto.

Sería fácil evocar desde otras latitudes menos desatentas a su legado literario poderosas razones de contrapeso. Hasta llegar a la evocación de la extraordinaria novela en que F. Ulivi ha dado vida a «l'anima e l'avventura» de Torquato Tasso o a cómo, en esta misma línea, V. Branca ha proclamado desde

unos versos de la *Gerusalemme* que su autor marca el nacimiento del personaje moderno y presenta al lector de hoy una imagen en la que puede reconocerse. Pero más que esa *contrapposta* que podría derivar de algún modo a los mismos derrotados de indistinción entre épocas y gustos, me quedo —y valga su proclama de antídoto contra la antes acotada— con la conclusión que saldaba el capítulo comparatista consagrado a la epopeya por un tan buen conocedor del género como G. Highet: «A pesar de toda su deuda a los clásicos, los grandes poetas épicos del Renacimiento no fueron copistas. Sus poemas son todos diferentes uno de otro y diferentes también de las epopeyas de Grecia y Roma. Para escribir una obra de magnitud heroica se necesita tal fuerza de espíritu que únicamente los poetas vigorosamente originales y absolutamente individuales pueden salir airoso de la empresa. Pero la poesía épica necesita no sólo fuerza sino también riqueza. Para poder conseguir sus más exquisitos efectos, debe poseer imaginación suntuosamente variada o contenido filosófico profundo, o una y otra cosa. Necesita penetrar muy lejos en el pasado y mirar hacia delante, hacia el futuro. Necesita dirigirse a muchas emociones, servirse de muchas artes, contener las hazañas de muchas épocas y naciones, para poder reflejar las energías y complejidades de la vida humana. Todos aquellos poetas reconocieron esto».

En el exordio del libro veinte de su *Bernardo*, Balbuena introduce con la mediación de la *persona* del narrador una alegoría de la propia fama que es todo un emblema de la acreditación del *epos* como cauce de inmortalidad literaria. Un águila le arrebató las páginas escritas «hacia la esfera de la agradable luz» y el hecho es interpretado como indicio cierto de que las octavas poemáticas sostienen un *aere perennius* indubitable («será mi fama de los tiempos reina, / que con vuelo inmortal y acentos graves [...] / mis papeles, mis versos, mis razones / volarán de naciones en naciones»). Esta acreditación, aunque con pronunciados altibajos, todavía estaba viva en la primera mitad del siglo XIX. Hacia 1825, Espronceda, que antes había proyectado con Vega y Pezuela traducir en octavas el *Orlando Furioso*, emprenderá la composición de un poema épico sobre la misma materia del escrito por López Pinciano dos siglos antes: el *Pelayo*. Se trataba de una epopeya que aspiraba a cubrir el vacío del gran poema nacional sentido por el clasicista A. Lista, que había ofrecido a su joven discípulo un plan general y hasta algunas octavas, como ha desvelado R. Marrast.

Si bien el *Pelayo*, aunque estuviese «muy cerca de su término», no llegó a concluirse, sí lo hizo el *Esvero* y *Almedora* de Juan María Maury, publicado en París en 1840, y en el que el propio autor veía «una modificación del género noble». Formalmente no ha roto, como lo harán ya los libres intentos posteriores de un Campoamor o un *Ciro Bayo*, con un modo de interacción entre teoría y práctica del poema épico culto que apela a los modelos de Ariosto y Tasso. Por ello críticos como Juan Nicasio Gallego o Estébanez Calderón no dudaron en proclamar la importancia del evento para las letras españolas, que acababan, a