

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	17
§ 1. El largo intervalo.....	20
§ 2. Cuestiones de método.....	25
CAPÍTULO PRIMERO. SIN PENA NI GLORIA (1624-1671).....	29
§ 3. La <i>princeps</i>	29
Lope de Vega: ¿conseguidor de la edición?.....	30
§ 4. Posición en el campo literario y rota <i>Vergilii</i>	32
§ 5. Recepción contemporánea.....	39
Recepción de la obra de Balbuena previa a la publicación de <i>El Bernardo</i> ...	39
Obras bibliográficas: León Pinelo y Tamayo de Vargas.....	40
La sátira literaria de Saavedra Fajardo.....	41
Mira de Amescua.....	42
Lope de Vega.....	43
Colmenares.....	44
Faria e Sousa.....	44
Lope de Liaño.....	45
§ 6. Conclusiones.....	48
CAPÍTULO SEGUNDO. POR LA AUTORIDAD A LA EDICIÓN (1672-1807).....	51
§ 7. Nicolás Antonio y su estela crítica.....	52
Nicolás Antonio.....	52
Moréri.....	54
Baillet.....	55
Postel.....	55
Real Academia Española.....	57
Mayans y Siscar.....	59

§ 8. En torno a la Academia del Buen Gusto.....	62
Porcel	63
Torrepalma	70
Luzán	71
Velázquez de Velasco.....	72
§ 9. Difusión enciclopédica a mediados de siglo.....	75
Clément	75
Eguiara y Eguren	75
<i>Encyclopédie</i>	77
Hennings.....	77
Sarmiento.....	78
§ 10. Las primeras antologías de la literatura española.....	80
Nipho.....	80
López de Sedano.....	80
Conti.....	81
Estala.....	82
§ 11. Los concursos poéticos de la Real Academia Española.....	85
Vaca de Guzmán.....	86
Leandro Fernández de Moratín.....	88
Forner	92
§ 12. El Parnaso salmantino.....	100
Jovellanos	100
Meléndez Valdés.....	106
Iglesias de la Casa	113
Álvarez Cienfuegos	120
Sánchez Barbero	123
§ 13. Los jesuitas expulsos en Italia	124
Lampillas.....	124
Amar y Borbón.....	125
Andrés y Morell.....	125
Masdeu.....	126
Caballero y Bodoni.....	127
Garcés	129
§ 14. Poética y tratados de bellas letras.....	130
Madramany y Carbonell.....	130
El Batteaux de García Arrieta.....	131
El Blair de Munárriz.....	133
Merino de Jesucristo.....	136
§ 15. La Academia de Letras Humanas de Sevilla.....	138
Arjona	138
Lista	139
Reinoso	148
§ 16. Conclusiones	149

CAPÍTULO TERCERO. POR LA EDICIÓN A LA DIVULGACIÓN (1808-1832)	153
§ 17. En torno a la Guerra de la Independencia	154
Quintana	154
Arriaza	169
Goya	172
§ 18. Cuatro antologías ultrapirenaicas	177
Mendíbil y Silvela	178
Marchena	181
Böhl de Faber	183
Maury	190
§ 19. Beristáin de Souza y el canon literario mexicano	191
§ 20. La edición académica del <i>Siglo de oro</i> y de la <i>Grandeza mexicana</i>	194
§ 21. La segunda enseñanza	203
Gómez Hermosilla	205
Lista	212
Mata y Araujo	215
§ 22. Recepción internacional	216
Southey	217
Chalumeau de Verneuil	220
Malvica	221
§ 23. Historiografía, preceptiva y crítica literaria	221
Bouterwek, Simonde de Sismondi y Schlegel	221
Martínez de la Rosa	224
Durán	225
Amills i Costa	227
Heredia y Campuzano	229
§ 24. Conclusiones	230
 BIBLIOGRAFÍA	 235
 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	 257
 ÍNDICE ONOMÁSTICO	 259

INTRODUCCIÓN

Cada vez son más los investigadores volcados en el estudio de la poesía épica literaria del Siglo de Oro con el convencimiento de que se trata de una pieza esencial de la vida literaria del periodo y de que pasarla por alto supone un obstáculo insalvable para alcanzar una comprensión completa de aquel.¹ No obstante, que la España del Siglo de Oro no produjo poesía épica de calidad es, todavía, uno de los tópicos más extendidos de nuestra historiografía literaria. Algo así como un axioma sobre su canon: una verdad evidente e incontrastable. Ahora bien, lo verdaderamente destacable del caso es que para que el tópico alcanzase tan enorme difusión no supusiese obstáculo ninguno que fuese completamente falso. El desconocimiento habitual del género es la condición de posibilidad para que esto suceda. Frank Pierce, principal especialista en la materia, señaló hace décadas que la épica no era frecuentada por el lector culto común, y que incluso quedaba «fuera de las lecturas del hispanista medio» (1968, p. 11): una situación que todavía no ha cambiado. Sin embargo, ello no debía achacarse, en su opinión, a que la épica española fuera, en términos globales, de baja calidad literaria, ni a que en algunos casos, como en el de *El Bernardo*, no contase con textos verdaderamente excepcionales. A su juicio, entre las naciones modernas «solamente Italia puede competir con España en el número y variedad de sus poemas extensos» (Pierce, 1985, p. 91); y de entre las obras españolas, contra una inercia que tiene origen en el Neoclasicismo y que todavía tiraniza la crítica literaria, es posible afirmar que: «Los poemas de Ercilla, Lope de Vega, Hojeda y Balbuena, entre otros, pueden mantenerse entre los mejores ejemplos del ver-

¹ Empleo la terminología de Bowra (1945 y 1952) para referirme a los dos grandes subgéneros épicos: poesía épica popular y poesía épica literaria.

so narrativo europeo, y soportar la comparación con los poemas de Camoens, Tasso y Milton» (Pierce, 1985, p. 88). En la misma línea que Pierce, Maxime Chevalier, en un trabajo dedicado a la lectura en la España de los siglos XVI y XVII, advirtió sobre esta situación:

En nuestros manuales de historia se le concede humilde lugar, y cuando nos atrevemos a hablar de epopeya de los siglos XVI y XVII los que nos interesamos por ella, no pocas veces oímos frases despectivas y hasta, en ocasiones, la afirmación de que tal epopeya no existió (1976, p. 104).

Los motivos de esta falta de atención a la épica literaria vienen de muy atrás, y guardan relación con la desaparición general del verso narrativo del horizonte de expectativas de los lectores, y, a la larga, del de experiencias —algo que también sucedió con el epistolar, y, en buena medida con el dramático, que si sobrevivió en algo lo hizo porque forma parte de un género cuya recepción es, principalmente, oral—. Como fenómeno de *longue durée*, el metro narrativo mayor en las lenguas modernas, que, salvo contadas excepciones, circuló principalmente a través de la lectura, comenzó a dar muestras de agotamiento a inicios del siglo XIX. Esto parece estar relacionado con el aumento de las tasas de alfabetización y la aparición de un creciente grupo de población que incrementó la demanda de textos, digámoslo así, que no requiriesen una especialización en materias literarias. La épica literaria desde Virgilio, por su propia naturaleza letrada o, en expresión de Luis Alberto de Cuenca, de laboratorio de Humanidades, presenta unas dificultades y plantea unas exigencias que difícilmente puede satisfacer el lector medio. Es un género que debe leerse desde la tradición, y que, para expresar plenamente sus valores estéticos, requiere del estudio. Este hecho, conjuntamente con la creciente valoración de la originalidad artística desde el Romanticismo, fue inclinando progresivamente los objetivos e intereses de los escritores durante el siglo XIX a la escritura de prosa narrativa y, en cierto modo, provocó una pérdida de interés o transformación en las técnicas de la *imitatio*, fundamentales en la escritura-lectura de la poesía épica literaria. Por su parte, los romances mantuvieron hasta las postrimerías del siglo XX su uso narrativo y su circulación oral en la medida en que ciertos sectores de la población seguían satisfaciendo mediante ellos una demanda narrativa; pero las nuevas formas de entretenimiento —cine, radio, televisión— terminaron por hacerlos desaparecer. Al mismo tiempo, las modalidades de verso narrativo empleadas por algunos poetas durante el siglo XX son en realidad formas mixtas lírico-narrativas.

El acta de defunción de la poesía épica en la literatura española, a juicio de González Ollé, se encuentra en un certamen convocado por la Real Academia

Española en 1831 y fallado en 1833 —el tema era «El cerco de Zamora por el Rey Don Sancho II»—:

A partir de ese momento, 1833, no resulta temerario asegurar que el poema épico de tipo clásico deja de cultivarse en la literatura española (...) El concurso de la Academia, con notables precedentes, provocó una llamarada, aparatosa y fugaz, no resplandor brillante, en la que se consumió un género literario (1998, p. 252).²

Aunque, tal vez, deberíamos considerar esa fecha como su desahucio, dado que después de ella el género todavía dio algunas bocanadas y estertores: desde entonces la poesía épica clásica «se disuelve en la leyenda» romántica aunque, ocasionalmente, todavía hubo quien la cultivó, como un adolescente Menéndez Pelayo que en 1871 concluía su *Don Alonso Aguilar en Sierra Bermeja*.

Asimismo, la crónica del género de mediados del siglo XIX es la de una muerte anunciada. Esto puede advertirse en textos como la reseña que Alberto Lista dedicó a la primera edición de las obras de Espronceda. En ella, al tratar sobre los fragmentos publicados de *El Pelayo*, cuya escritura él había impulsado, contradice a quienes consideraban a la épica como un género agotado:

La primera obra es la colección de fragmentos del poema épico *El Pelayo*, que el autor se propone concluir y dar a luz. Estos fragmentos desmienten de la manera más solemne a los que creen o afectan creer que la epopeya es un género incapaz de interesar la sociedad actual (1844, II, p. 82).

Contra la opinión de Lista, aunque la épica pudiera interesar a sus contemporáneos, desde luego ya no iba a hacerlo como en el pasado. En esta línea se encuentran también otras palabras del marqués de Molins, su discípulo. En su contestación al discurso de ingreso en la RAE de Enrique Ramírez de Saavedra, escribe: «Dice que la poesía épica no es ya de la época presente. ¿Y por qué? Yo también oí en mi juventud afirmar que el teatro de Calderón, de Rojas y de Moreto había caído» (RAE, 1865, III, p. 493). Autores como Lista o Molins, sin duda, estaban equivocados, pues la épica ya no volvió a ser escrita ni leída del mismo modo, pero a la vez también estaban en lo cierto, porque, aunque de manera distinta, la poesía épica podía seguir apelando a los lectores de su época y puede apelar a los actuales. Para acceder a ella es precisa una cierta gimnasia literaria que desarrolle la destreza del lector con el verso narrativo, pero este no

² Por su parte, Juan Valera, en un ensayo que después incluyó en una antología poética del siglo XIX, decretó también la extinción del género centrándolo su atención en la obra de Maury (1902-1903, I, p. 54): «la poesía épica en su más estricto y riguroso significado no es ya posible». Al respecto, véase Lara Garrido (1999, p. 15).

encontrará grandes dificultades para reflexionar sobre sus enseñanzas y percibir sus valores estéticos.

A fin de cuentas, si nos planteamos si la poesía épica es una modalidad que ha agotado su ciclo en la historia literaria o no, y en qué sentido lo ha hecho, podemos concluir que para la mayoría de los lectores lo ha hecho por su forma, pero no por su contenido. Esto fue advertido en el siglo xx con clarividencia por Unamuno al reflexionar sobre la naturaleza de los géneros literarios:

Esta ocurrencia de llamarle *nivola* —ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto— fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea. Es decir, que así se llame, pues aquí ser es llamarse. ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? ¿O de los poemas épicos? Mientras vivan las novelas pasadas vivirá y revivirá la novela. La historia es resoñarla (Unamuno, 1939, p. 21).

A pesar de las restricciones formales que la épica, como el resto de géneros literarios, manifiesta en su evolución histórica, su núcleo argumental de heroísmo sigue apelando a los seres humanos, y, por ello, encuentra nuevas formas por las que llegar hasta ellos —pueden servir de ejemplo las narrativas en prosa fantásticas o bélicas—. El tipo de lectura que hoy podemos hacer de la épica literaria de Virgilio, Camoens, Ercilla y Tasso, o, por lo que aquí nos ocupa, de *El Bernardo* de Balbuena, requiere de un esfuerzo por habituarnos a modos del discurso que en el contexto literario actual han perdido su efectividad. Sin embargo, el desarrollo del hábito lector puede permitirnos recuperar la clase de experiencia estética que estos poemas producen y, al mismo tiempo, darnos acceso a su mensaje perenne de humanidad para, unamunescamente, seguir resoñando su sueño.

§ 1. EL LARGO INTERVALO

1. En el momento actual, la recepción de *El Bernardo* de Balbuena se reduce a la información contenida en unas pocas líneas en las historias literarias. Junto con el resto de la poesía épica del Siglo de Oro, se encuentra mediada por la consolidación, en los manuales de enseñanza secundaria, de los juicios neoclásicos condenatorios sobre el género de la segunda mitad del siglo xviii. Un sarampión preceptista que, por cierto, superaron otras literaturas europeas igualmente afectadas como la inglesa o la italiana. A diferencia de lo sucedido con la obra de otros autores barrocos, vilipendiados durante largo tiempo, como Calderón, cuya defensa incoaron los románticos a comienzos del siglo xix, o Góngora,

ensalzado por Foulché-Delbosc y los miembros de la Generación del 27, la de Balbuena permanece a la espera.

Contra lo que pueda hacer pensar su sobria presencia en el canon literario hispánico actual, *El Bernardo* ocupó un espacio de privilegio en este desde el último cuarto del siglo xvii hasta la primera mitad del xx. Su situación marginal contemporánea —si se me permite la analogía— no es la del telonero que alguna vez acompañó a una superestrella y sigue figurando en el cartel modesto de una capital de provincias, sino la de una *rock star* que se retiró del escenario con palabras ambiguas sobre su posible regreso. La historia de la recepción de *El Bernardo* constituye un caso verdaderamente singular en nuestro canon literario dado que no recibió una admiración general por parte de sus contemporáneos ni fue muy leído o difundido, contra lo que sucedió con las principales figuras del Siglo de Oro. Una única edición de época, probablemente gracias al auxilio de Lope de Vega en testimonio de antigua amistad (§3₂), hace palidecer su imagen frente a las de Ercilla o Valdivielso, cuyos poemas fueron estampados en multitud de ocasiones. Sin embargo, bastó a Balbuena una sola ponderación elogiosa revestida de *auctoritas* para despertar el interés de los poetas y personas instruidas en la materia y, tras su acercamiento al texto, para suscitar su admiración más elevada. El vocero del poema fue Nicolás Antonio (§7₁₋₃), padre de la bibliografía hispánica moderna y primer gran estudioso de nuestra «Historia literaria» —tal como lo consideró Mayans y Siscar—. En su *Bibliotheca hispana [nova]* (1672) escribió a propósito de *El Bernardo*: «quod tam longe a conspectu est, virtute, mea quidem sententia nostros Poetas omnes (quod præsciscine dictum) longo post se relinquat intervallo».³ La sentencia era tan positiva y estaba expresada de manera tan terminante, que no podía ser pasada por alto: Balbuena dejaba muy atrás a todos nuestros poetas; entre él y los restantes mediaba un *largo intervallo*.

2. A partir de este instante, tener acceso a *El Bernardo* fue ambicionado en España por cuantos disfrutaban de la poesía o querían componerla. Como el falaz Guadiana, que riega en sus primeros cursos la Valdepeñas natal de Balbuena por uno de sus afluentes, la epopeya asoma la cabeza a lo largo de todo el siglo xviii en la obra de los principales poetas. Durante este periodo, *El Bernardo* no pudo ser divulgado por la escasez de ejemplares disponibles, pero sí fue visitado y celebrado por cuantos estaban desembarazados de la preceptiva procústea del momento. Las comparaciones entre Balbuena y el vate de Ferrara no tardaron en aparecer. Fueron tenidos por dos nuevos Cástor y Pólux. A Balbuena le llamó Porcel el «Ariosto castellano» o Forner el «Ariosto de España» (§§8₅ y 11₉); y

³ Nicolás Antonio, *Bibliotheca hispana nova*, 1672, p. 172 (en la ed. de 1783, p. 221).

Lista escribió sobre *El Bernardo* y el *Orlando furioso* que eran «los dos poemas más semejantes que se han escrito» (§15₉). Más aún, pueden considerarse dos fases de un mismo sueño enfebrecido solo interrumpidas por un breve desvelo, rápido como un abrir y cerrar de ojos —ambos son poemas sin principio, pues Balbuena se propuso concluir el poema de Ariosto del mismo modo que aquel trató de concluir el de Boiardo—. Impulsado por los brazos de otros muchos poetas y críticos, *El Bernardo* ascendió las agras cuestas del Parnaso y encontró en su cima la imprenta, gracias a Quintana, en 1808, quien vertió el «*longo... intervallo*» de Antonio como «inmensa diferencia» (§17₈). En el contexto de la Guerra de la Independencia, considerado sin apenas disputa como el mejor poeta épico español, volvió a ser divulgado y ejerció un importante influjo entre poetas y artistas vinculados al bando patriota, como Arriaza o Goya (§§17₁₅₋₂₆). A partir de entonces, y hasta la consolidación del canon épico hispánico con la publicación de la *Musa épica* de Quintana en 1833 —que marca el límite temporal de nuestro estudio— su prestigio continuó al alza a pesar de algunas críticas aisladas de intelectuales afrancesados.⁴

3. Bernardo de Balbuena y *El Bernardo* mantuvieron durante la segunda mitad del siglo XIX una alta consideración canónica que, además, se conjugó con una divulgación entre el nuevo gran público que, progresivamente, fue surgiendo gracias a la universalización de la enseñanza y al aumento de las tasas de alfabetización. En 1894 su nombre fue cincelado en mármol en el selecto canon que revistió la nueva sede de la Real Academia Española junto a los de Lope de Vega, Cervantes, Quevedo y Góngora, entre otros. En la convulsa primera mitad del siglo XX, por este y otros honores, puede decirse que *El Bernardo* alcanzó la gloria, su posición más alta en el canon; pero el desfallecimiento general de la poesía narrativa unido al cambio en las expectativas de los lectores, y, paradójicamente, la inclusión de *El Bernardo* en la nómina de grandes poemas, supusieron el comienzo de su caída. Su nombre, presente en los manuales e historias de la literatura, ya no era ignorado, pero como un *Retrato de personaje desconocido* de tantos que pueblan las galerías y museos de arte, era solo un conjunto vacío, una etiqueta. La falacia nominal volvía a ejercer su imperio: parecía hacer aprehensible algo en buena medida ignoto. Una vez que el nombre de *El Bernardo* era célebre, su contenido podía ser olvidado. Reducido «a simple erudición a mera historia / está solo soñándose», tal como escribió Borges sobre el *Orlando furioso*. Cerrado por siete sellos son pocos los que traspasan el pórtico de la erudición, y llegan a penetrar en él leyéndolo. A fin de cuentas, «la gloria / es una de las formas del olvido».⁵

⁴ Sobre la importancia de la *Musa épica* en estos términos, véase Lara Garrido (2011).

⁵ Las citas de Borges proceden del poema «Ariosto y los árabes», publicado en *El hacedor* (1960).

4. La recepción actual del poema presenta además otra dificultad: la problemática consideración de Balbuena como patriarca de la poesía americana —Quintana y Menéndez Pelayo *dixerunt*—. El poeta recibió alabanzas encarecidas por parte de «españoles americanos» como Sigüenza y Góngora, Eguiara y Eguren o Beristáin de Souza, que no dudan en identificarlo con Nueva España. Sin embargo, la desintegración política del imperio español condujo a la recepción de Balbuena a un callejón sin salida. A diferencia de un texto épico como *La Araucana*, que podía prestarse a interpretaciones en clave nacional para la conformación de las nuevas repúblicas —como sucedió en Chile—,⁶ apenas nada en *El Bernardo* ofrece espacio para esta clase de lectura. Centrado en antiguas leyendas medievales europeas, el poema de Balbuena no brinda sino una defensa cerrada de la Monarquía Católica de España.⁷ He aquí el espinoso *quid* de la figura de Balbuena: algo que su fastuosa descripción de la *Grandeza mexicana* apenas logra mitigar. La fragmentación de la historia y el canon literario españoles en diversas subhistorias y subcánones nacionales, que comenzó mediado el siglo XIX, exige dejar fuera de la historia y canon literario mexicanos por sus contenidos a este poema; pero esto resulta difícil de conciliar contra la evidencia de que, antes que sus modernos selectores, Bernardo de Balbuena vivió y escribió su obra en México y que, por lo tanto, les precedió en su mexicanidad. Al mismo tiempo, las circunstancias de escritura del poema pueden llevar a considerarlo una obra periférica en relación con la España actual y que, por lo tanto, no puede ocupar una posición destacada en su canon literario —por otra parte, sujeto a multitud de tensiones internas—. Más aún, apurando el modelo historiográfico de Américo Castro, Balbuena solo pudo ser patriarca de la poesía americana en términos relativos, pues no debe ignorarse que los integrantes de una cuarta «casta», la colectividad de los pueblos amerindios, quedó integrada en la «realidad histórica de España» en el proceso histórico de conquista e integración de los territorios del Nuevo Mundo.⁸ Por lo tanto, en buena lógica, aquellos pueblos, y con ellos su poesía, le precedieron a su vez.

A mi juicio, la salida más razonable a esta cuestión, pasa en primer lugar por renegar de las esencias étnicas de las naciones y por reafirmar la unidad de la literatura en lengua española, una literatura que es herencia de todos los his-

⁶ Como afirmó Davis (2005, p. 322), «en el mundo de habla hispana, los siglos XVIII y XIX todavía leyeron las épicas áureas con gran interés», sometiéndolas a «una lectura 'monumentalizadora' que las convirtió en textos fundacionales de las varias literaturas nacionales».

⁷ Sobre el carácter nacional o patriótico de *El Bernardo*, véase Zulaica López (2023).

⁸ «Como es bien sabido, esta cuarta "casta" de los americanos ha quedado condenada al silencio durante un período muy largo y, paradójicamente, Castro también parece subestimarla o silenciarla completamente, pese a haber finalmente restituido su memoria y su voz a las otras dos "castas" de las que la historiografía oficial se había olvidado» (Baumesiter y Teuber, 2010, 95).