



Bibliotheca Sphaerica

ESTUDIOS PRELIMINARES

EL PELAYO DE ALONSO LÓPEZ PINCIANO:
RECONQUISTA Y VIRGILIANISMO CRISTIANO

Lara Vilà

Tasso y la alegoría política: el *imperium sine fine* cristiano

La publicación de *El Pelayo* en 1605 señala el inicio de la imposición de un modelo narrativo en la épica del Siglo de Oro español, la de la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, cuya adaptación en España da lugar al *corpus* de los poemas que tratan de la conquista cristiana de la península por parte de sucesivos monarcas hispanos medievales, proceso comúnmente conocido como “Reconquista”. Hasta aquel momento, la épica europea, y la hispánica especialmente, se había dejado seducir por los desvaríos amorosos y las gestas de los héroes carolingios celebrados por Ariosto en su *Orlando Furioso*¹, o bien se había decantado por celebrar a sus monarcas sin la necesidad de servirse de ropajes mitológicos o legendarios, optando por poetizar los hechos del presente o el pasado reciente con una voluntad que podríamos denominar “historicista”.² Frente a estos dos

¹ El *Orlando Furioso* es, sin duda alguna, uno de los poemas narrativos de tema heroico de mayor éxito del siglo XVI, especialmente tras la publicación, en 1532, de su segunda y definitiva redacción, que conocería la nada desdeñable cifra de 138 reimpressiones hasta 1600, cfr. Chevalier [1966: 7]. Uno de los aspectos más interesantes que conciernen a la fortuna e imposición del modelo ariostesco en la tradición épica es el del tratamiento otorgado al texto, tan similar al que se concedía a los autores clásicos que pronto se acuñaría para Ariosto el calificativo de “nuevo Virgilio”. En efecto, proliferarían ediciones del poema con comentarios, prólogos, lecturas alegóricas e, incluso, se hicieron algunas ediciones populares que hicieron accesible la obra fuera del reducido círculo cortesano para el que inicialmente fuera compuesto. Asimismo, el *Orlando* suscitó una de las polémicas literarias más enconadas del siglo, en la que terciarían, casi sin excepción, los principales teóricos italianos del siglo (y, tras sus pasos, también los de otras nacionalidades, como es el caso del Pinciano): si podía considerarse al *Orlando*, o no, un poema épico. No es éste el lugar para abundar en exceso en esta cuestión, dada su extensión y complejidad, que se aborda parcialmente en la segunda parte de este Estudio preliminar. Baste decir, por el momento y a grandes rasgos, dada la importancia que posee para comprender en parte el modelo épico seguido por el Pinciano, que la disputa entre los partidarios y los detractores del que sería el más célebre de los *romanzzi* de la época concierne fundamentalmente a la difícil reconciliación del texto de Ariosto con los dictados impuestos desde la poética neoaristotélica. Este aspecto se complica aun más al tener en cuenta las deudas que el *Orlando* exhibe con la *Eneida* virgiliana, en especial por su trascendental componente dinástico y político, que lo hacía comparable a la epopeya antigua, especialmente en lo que concierne a su lectura eminentemente política: Ariosto celebra al linaje de los Este y elogia a Carlos V con los mismos términos y sirviéndose de las mismas imágenes simbólicas de la propaganda imperial virgiliana. La bibliografía que versa sobre el poema de Ariosto es, como puede imaginarse, demasiado extensa para referirla aquí y remito al lector a cuatro recopilaciones bibliográficas generales: cfr. Fatini [1958]; Medici [1974]; Rodini y de Maria [1984] y Rodini [1988 y 1994]. Sobre la fortuna de Ariosto en España sigue siendo fundamental la monografía ya citada de Chevalier [1966]. Véanse también al respecto Pierce [1968]; Caravaggi [1974]; y Riquer [1975].

² En concreto, el modelo de épica histórica basado en la narración de hechos recientes se remonta a uno de los más tempranos imitadores de Virgilio, Lucano, si bien su *Bellum Civile* hacía gala de una ideología absolutamente contraria a la del mantuano y a la de la tradición épica que lo tomaría como texto canónico.

modelos, o más particularmente frente a los poemas de corte ariostesco, hacia finales del siglo XVI irrumpiría con gran fuerza la propuesta épica de Tasso, que se presentaba, en la teoría y en la práctica, como una solución de compromiso que pretendía paliar algunos aspectos conflictivos de la narración ariostesca, especialmente al arrimo de la poética neoaristotélica, a la que vez que enfatizaba y daba mayor preeminencia al carácter modélico de la épica virgiliana.³ Tasso señalaría en más de una ocasión los aciertos de Ariosto y las enseñanzas que podían derivarse de la lectura de su poema, al tiempo que lamentaba que estas virtudes no se vieran formalizadas con arreglo a las leyes expuestas en la *Poética* de Aristóteles, especialmente en lo que concernía a la unidad de acción y a la verosimilitud.⁴ Así, su *Gerusalemme* proponía, en líneas generales, el aprovechamiento de algunos de esos aciertos ariostescos (siendo el más fructífero, sin duda, la contextualización de la acción en la Edad Media) *así como* algunas de las aportaciones hechas especialmente por algunos comentarios al *Orlando* (en particular los que enfatizan el carácter moral y alegórico del poema) adecuándolos a los dictados aristotélicos de manera que éstos quedaran, a su vez, integrados en una lectura cristiana y moral de la épica.⁵

No obstante, uno de los aspectos que mejor demuestran lo que Greene [1963] calificaría como “continuidad épica” es, justamente, apreciar de qué modo la épica occidental asume las distintas aportaciones hechas a la tradición a través siempre del filtro ideológico virgiliano. De hecho, la *Eneida* puede considerarse también épica histórica, en especial en aquellos momentos en los que deja traslucir las deudas con la tradición romana anterior (los poemas de Nevio y Ennio, fundamentalmente), pero la manera de entender la historicidad de Virgilio y Lucano fue muy diversa entre los teóricos quinientistas, quienes, especialmente los italianos, repudiaron el modelo del *Bellum Civile* a partir de las diferencias que estableciera Aristóteles entre historia y poesía. No obstante, la fortuna que la opción narrativa lucanesca tendría en España pone de manifiesto las importantes diferencias existentes entre la teoría y la práctica del género. Sobre la preeminencia de los distintos modelos narrativos en la épica española y un análisis más extenso sobre esta cuestión, cfr. Caravaggi [1974]; y Vilà [2003]. Secundariamente, véase también Avallé-Arce [2000: cap. 4], que se interesa fundamentalmente por la descripción de la épica de tema americano y sus modelos.

³ Para un análisis más atento y pormenorizado de la teoría épica de Tasso, véase el siguiente apartado de este Estudio preliminar.

⁴ Así lo expresaba, por ejemplo, en los *Discorsi del poema eroico* (1594), III (cito por la edición de Mazzali [1959: 586-587]: “... prendendosi da l’un lato, con quella vaghezza d’invenzioni che si rendono sì grati i romanzi, il decoro de’nostri tempi, da l’altro con l’unità de la favola la gravità e la verisimilitudine che si vede ne’ poemi d’Omero e di Virgilio.”

⁵ Esta articulación de los principios aristotélicos con una visión alegórica de la épica cristaliza en la definición de la que para Tasso es la finalidad propia del género: la “maravilla”. No es éste el lugar para abordar con el detalle que merece este concepto teórico fundamental del autor italiano. Baste señalar, porque es importante para las páginas siguientes y para entender en toda su amplitud el peso del modelo canónico virgiliano en la tradición épica (que la teoría de Tasso, indudablemente, refuerza), que la maravilla no se explica si no se tienen presente los vínculos entre el género y la religión cristiana que la tradición establecería gracias a la difusión de algunas lecturas alegóricas de la *Eneida*, especialmente las de Fulgencio y Bernardo Silvestre en el Medioevo, que a su vez servirían de modelo para la lectura alegórica de los seis primeros libros de la *Eneida* abordada por Cristóforo Landino en sus *Disputationes Camaldulenses* (1472). De hecho, los dos autores medievales llevarían a cabo, fundamentalmente, una sistematización de las opiniones de algunos exegetas antiguos, como Servio, Macrobio o T.C. Donato, que basándose sin duda en la tradición de lecturas neoplatónicas de Homero, habían destacado el carácter moral y filosófico de la obra virgiliana. Asimismo, para la mentalidad cristiana, la coincidencia cronológica del nacimiento de Cristo bajo el imperio de Augusto

Así pues, Tasso propone que su *Gerusalemme*, que no deja de ser la exposición práctica de los presupuestos teóricos del género expuestos en sus dos *Discorsi* y, por tanto, ejemplo modélico de lo que un poema épico *debe ser*, ha de leerse en clave alegórica, tal como expondrá asimismo en la alegoría en prosa que compuso para el poema.⁶ Al mismo tiempo, y como expondrá en los *Discorsi* de 1594, la alegoría será lo que hará de la poesía un instrumento político, al servicio del estado: gracias a sus enseñanzas morales, instruirá al ciudadano deleitándole y le empujará a imitar a los virtuosos héroes épicos. La utilidad práctica que la alegoría confiere al arte es lo que le permitirá enlazar este modo de lectura con los principios artísticos aristotélicos y hacer de la maravilla un concepto fundamental de su teoría épica y, en consecuencia, el elemento clave para leer su propio poema.⁷ Merced a esta vinculación de lectura moral y funcionalidad política del arte, Tasso impone una interpretación eminentemente simbólica de su poema que perpetúa el vínculo de dos de los puntales de la lectura del género como son la religión y la política, ahora desde una perspectiva cristiana, al tiempo que consigue fundirlos, siempre bajo la tutela de la tradición virgiliana, con la reescritura contemporánea de los principios aristotélicos.

El poema de Tasso sigue, pues, cantando a las armas y al héroe, a un héroe que se define igualmente por su *piedad*, pero su tarea ya no es fundacional en el sentido estrictamente nacional, como fuera la del Eneas virgiliano, sino que abarca un sentido más amplio: la *Gerusalemme* canta, fundamentalmente, el *nacimiento de un imperio cristiano*, cuyo origen se remonta al período de las Cruzadas y cuyo momento culminante y más altamente simbólico es la reconquista de Tierra Santa de manos de los paganos. Goffredo, el nuevo Eneas cristiano, posee las virtudes más excelsas, como corresponde a la definición que el propio Tasso hiciera en sendos *Discorsi* del héroe épico, y su tarea, la más noble de cuantas existen, es la materia que corresponde en propiedad al género. Este tema dignísimo, propio de la poesía heórica tiene, según Tasso, dos ejemplos paradigmáticos: el más ilustre de

era un elemento más que contribuiría a la adaptación de la *opera* de Virgilio a la nueva religión y que permitiría la reutilización de la imagería imperial del mantuario al servicio de los nuevos monarcas y emperadores cristianos. Lamentablemente, y a pesar de lo relevantes que resultan todas las cuestiones referidas a la recepción de Virgilio para entender la formación de la tradición épica, su complejidad impide tratarlas aquí con el detalle que merecen. Sobre Fulgencio y Bernardo Silvestre, véanse Comparetti [1943]; O'Donnell [1962]; Whitbread [1971]; Jones y Jones [1977]; Padoan [1977]; Schreiber-Maresca [1979]; Maresca [1981]; Baswell [1985]; Minnis-Scott [1988: 113-126 y 150-154]; Edwards [1990]; y Huppé [1990]. Sobre la recepción de Virgilio en general, con particular atención a la difusión de su interpretación alegórica, cfr. Allen [1970: esp. 135-162]; Murrin [1980]; Courcelle [1984]; Whitman [1987]; y Kallendorf [1989 y 1999: cap. 3].

⁶ La alegoría en prosa es posterior al poema y parece que sus principios teóricos se fueron forjando de forma paulatina. Pese a ello, según Murrin [1980: 97], la intención de Tasso era que sirviera de introducción a la *Gerusalemme*. En ella, Tasso se defiende de quienes habían atacado los episodios maravillosos del poema, y haciendo de necesidad virtud, haría que la alegoría les confiriera un sentido que permitiría hacer de la maravilla, como apuntaba en la nota anterior (*vid. supra*), la característica esencial de la épica, en tanto que es lo que la distingue del resto de géneros.

⁷ Según Murrin [1980: 99-105], la fusión de la alegoría y la poética neoaristotélica de Tasso debe buscarse en su lectura de Máximo de Tiro, profesor de oratoria en tiempos del emperador Cómodo, del que tomó la idea de que la poesía sirve a dos finalidades, interna y externa al arte. Según Máximo, la poesía tiene una finalidad educativa en la sociedad, y cita como ejemplo el modelo de los poemas épicos homéricos.

cuantos se hayan escrito hasta el momento, es decir, el del poema de Virgilio,⁸ y el de la liberación de suelo cristiano de las manos de los infieles, que abordara, antes que él mismo, otro teórico del siglo, Giovan Giorgio Trissino, en su *Italia Liberata da'Goti* (1547-48).⁹ En suma: el tema de la épica debe ser, ante todo, *histórico* y debe tener una finalidad concreta, *la celebración del imperio y de la fe verdadera*.¹⁰ Su *Gerusalemme* se propone, pues, como modélica en muchos frentes, en tanto que ofrece solución práctica a los diversos problemas teóricos suscitados por los poemas anteriores a ella. Así lo entenderían sus contemporáneos y seguidores, entre los que cabe destacar no sólo al Pinciano sino también a otro poeta épico

⁸ “In questo grado è la venuta d'Enea in Italia; ch'oltra che l'argomento è per se stesso grande ed illustre, grandissimo ed illustrissimo è poi, avendo riguardo a l'impero de'Romani che da quella venuta ebbe origine”, *Discorsi de l'arte poetica*, I; cito por la edición de Mazzali [1959: 361].

⁹ Tasso se referirá al poema de Trissino en diversas ocasiones a lo largo de sus *Discorsi*, al que considera muy digno en cuanto al tema histórico elegido, si bien, según él, la explicación de su fracaso debe buscarse en su estilo mediocre y, en especial, en su carácter arcaico. Al igual que Tasso, cuya *Gerusalemme* sí obtuvo el reconocimiento de su época, Trissino quiso escribir un poema ajustado a las leyes poéticas aristotélicas y que siguiera el modelo de las obras homéricas, si bien, en la práctica, la *Italia* asumía antes una intencionalidad ideológica más cercana a la *Eneida*. Posiblemente el mayor problema al que se enfrentaba Trissino, y que Tasso supo resolver con acierto, radicaba precisamente en esta aparente contradicción entre su teoría y su práctica: el hecho de, contrariamente al sentir común de su época y a las preferencias contemporáneas, haber seguido con excesiva servilidad los dictados de la *Poética* y haber concedido preeminencia formal a Homero y, sin embargo, haber construido su poema a partir de una lectura claramente virgiliana del género, como explicitaría en el prólogo al poema, cuando propone que la gesta cristiana del emperador Justiniano es un precedente simbólico de la tarea unitaria del imperio de Carlos V: “... sì come esso Giustiniano racquistò a l'Imperio la sede de l'antiqua Roma, la quale è il capo de l'Impero Occidentale, così, piacendo a Dios, Vostra Maestà [i.e., Carlos V] gli racquisterà la sede de la nuova Roma, cioè di Constantinopla, il quale è capo de l'Imperio Orientale.”, *apud* Zatti [1996: 81]. Sobre Trissino, existe una monografía ya antigua, la de Morsolin [1894]; véase también Weinberg [1942 y 1961: 719-721; y 750-755]; Pozza [1980]; Baldassarri [1982: 31-33; 65-67; 173-188; y 205-230]; y la obra ya citada de Zatti [1996].

¹⁰ La historicidad de los argumentos épicos es motivo de precisión en la teoría de Tasso. Según él, este principio fundamental del género, tomado, es evidente, de la práctica virgiliana (y de los poemas escritos a imitación de la *Eneida*, tales como el de Trissino y el Ariosto, frente a cuyos “errores” la *Gerusalemme* se propone como solución) debe ajustarse a las reglas de unidad y verosimilitud aristotélicas. Como estudia Cesc Esteve en la segunda parte de este Estudio preliminar con mucho más detalle, con este objetivo debe entenderse la propuesta de Tasso de ceñirse a un argumento que trate de religión verdadera al que corresponda una medianía cronológica y que es uno de los principios de mayor fortuna del modelo tassesco: “Prendasi dunque il soggetto del poema epico da historia di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo molto remoto, né molto prossimo a la memoria di noi ch'ora viviamo” (*Discorsi dell'arte poetica*, I; cito por la edición de Mazzali [1959: 358]). De especial interés resulta la puntualización de que los temas religiosos no sean sacros en exceso. Con ello, Tasso apunta a uno de los problemas a los que se enfrentaba la épica de tema bíblico o hagiográfico, cuyos autores no disponían de la mínima libertad de variación necesaria y deseable en la práctica del género. De hecho, el mérito de la *Gerusalemme* es no sólo haber planteado una solución a la problemática suscitada por el *corpus* épico histórico representado de forma preeminente por el modelo ariostesco, sino también a la que planteaba el importante conjunto de poemas de tema estrictamente religioso, cuyos ejemplos más relevantes y modélicos serían la *Christias* de Girolamo Vida o el *De Partu Virginis* de Sannazaro. De algún modo, como veremos, Tasso conseguirá imponer un modelo a la vez *religioso*, *histórico* (y aristotélico) que asume las principales aportaciones de estas dos ramas temáticas básicas de la épica quinientista.

español como Cristóbal de Mesa, autor de tres obras que siguen fielmente los dictados del italiano, al que dedicaría el calificativo, significativamente y como anteriormente sucediera con Ariosto, de “nuevo Virgilio cristiano”.¹¹ Tasso, en definitiva, retoma y reescribe el modelo virgiliano de alabanza del imperio desde una perspectiva claramente alegórica, como símbolo de una unidad que no es sólo política sino, ante todo, *religiosa*. La historia de las gestas de Goffredo, un *miles Christi*, un cruzado hecho a imagen y semejanza de la piedad y la virtud bélica excelsas del Eneas virgiliano, constituyen también, en definitiva, historia fundacional, narración de los orígenes de un *imperium sine fine* cristiano¹² que los poetas españoles someterán, como veremos, a una reescritura patriótica y nacionalista.

¹¹ En su *Las Navas de Tolosa* (1594), *La Restauración de España* (1607) y *El patrón de España* (1612). De especial interés resultan también las afirmaciones teóricas que Mesa consignara en los prólogos escritos para ambos poemas, que, al igual que ocurre en el caso de Tasso, deben leerse conjuntamente con su obra poética. Pese al interés que posee la figura y la obra de este autor en la difusión del modelo tassesco en la épica española, no va a ser posible tratarlo aquí con la atención que merece. Las aportaciones más interesantes al estudio de su obra son, por el momento, las de Caravaggi [1974]; y Mazzocchi [1994].

¹² No es este el lugar de abundar en los distintos pasajes de la *Gerusalemme* que fundan esta interpretación escatológica del poema. Sí quisiera destacar, no obstante, uno en particular no tanto porque sirva de demostración de esta lectura sino en particular porque ilustra de manera evidente la diferencia esencial entre la obra de Tasso y la adaptación de su modelo en la épica española, del que el *Pelayo* del Pinciano es, como se verá en el siguiente apartado, uno de sus ejemplos más relevantes. En el canto XV de la *Gerusalemme*, Ubaldo y Carlo viajan en dirección a la isla de Armida y atraviesan las columnas de Hércules. Durante el recorrido tienen la oportunidad de contemplar las ruinas de sucesivos imperios históricos del mundo. Este lugar, que podría calificarse de tópico de la épica quinientista, servía en no pocos casos de prólogo a un vaticinio sobre el descubrimiento de América. A diferencia de cómo entiende la épica española este episodio de la historia nacional, Tasso no se referirá a él como símbolo del futuro dominio universal de la monarquía hispana sino que lo entenderá esencialmente como el cumplimiento del designio divino. La hazaña colombina pasará, pues, a entenderse como uno de los pasos decisivos para la futura implantación universal de la religión cristiana iniciada con la reconquista de Tierra Santa por parte de los cruzados medievales: ambos episodios constituyen, pues, dos eslabones luminosos de la historia del imperio universal de la religión cristiana, del *imperium sine fine* al que aludía arriba (“anzi la fè di Piero/ fiavi introdotta ed ogni civil arte;/ né già sempre sarà che la via lunga/ questi da’ vostri popoli disgiunga”, *GL*, XV, xxix, 5-8). Asimismo, en el canto XVI, cuando Carlo y Ubaldo llegan a la isla de Armida para liberar a Rinaldo del encantamiento, se establece una contraposición de los grabados de las puertas del castillo de ésta con el escudo diamantino que los dos caballeros muestran a su amigo para desencantarlo. Como afirma Fichter [1982: 133-135], el jardín de Armida es una suerte de jardín del amor, presidido por los grabados de las puertas del castillo donde Rinaldo contempla una visión de Actium opuesta a la cancelada por Vulcano en la *Eneida*, puesto que reproduce los hechos desde la perspectiva de Antonio y Cleopatra, y en el que el imperio del placer se impone al de Roma. Cuando sus amigos muestran a Rinaldo el escudo diamantino [XVI, xxx-xxx], éste ve reflejado en él su tarea épica, esto es, la reconquista de Jerusalén, y se avergüenza de su debilidad moral por haber sucumbido a los encantos amorosos de Armida. El escudo diamantino y los grabados de las puertas del castillo constituyen, así, una recreación muy particular del escudo de Eneas y de su visión del imperio. Al imperio de la sensualidad se opone, por tanto, el de la verdadera heroicidad épica, de la que el escudo se erige como símbolo, y que no es otra que la del guerrero que lucha por su fe, tarea última y necesaria para la instauración de un imperio universal cristiano (“Vieni, o fatal guerriero, e sia fornita/ la ben comincia impresa; e l’empia setta, che già crollasti, a terra estinta cada/ sotto l’inevitabile tua spada” [XVI, xxxiii]).

El *Pelayo*, la reconquista y el imperio

Como decía en los párrafos iniciales de este estudio, el *Pelayo* del Pinciano es el poema responsable en buena medida de la implantación y (fructífera) adaptación del modelo de nueva épica cristiana formulada por Torquato Tasso.¹³ Conocedor y seguidor de la obra teórica y artística del italiano,¹⁴ el Pinciano, no obstante lleva a cabo una adaptación claramente nacionalista de este nuevo modelo narrativo que enfatiza el carácter eminentemente *político y dinástico* de la creación del “nuevo” imperio cristiano celebrado en la *Gerusalemme*. Podría decirse que, en cierto modo, una vez Tasso había resuelto el problema de reconciliar la temática medieval de los *romanzì* con los dictados aristotélicos (a través de la idea de la conveniencia de ajustarse a una medianía temporal) y la lectura imperial y religiosa de la *Eneida*,¹⁵ sus seguidores (y en este caso, y especialmente, los poetas de la España imperial) podían permitirse ir más allá y (al igual que había sucedido anteriormente con las reescrituras del poema ariostesco) adaptar este nuevo modelo narrativo a unas necesidades prácticas y encomiásticas distintas, fruto de las diferencias históricas y políticas de su contexto inmediato respecto del de la obra de Tasso. En este sentido, puede sostenerse que, pese al hecho de que a partir de la teoría del Pinciano¹⁶ (así como la contenida en los prólogos programáticos de los poemas de Cristóbal de Mesa) se

¹³ Afirmación que no se fundamenta en razones cronológicas. De hecho, el poema del Pinciano no es el primero que trata del tema de la reconquista española. A finales del XVI existen ya algunos ejemplos: *El león de España* de Pedro de la Vecilla (1586), la *Conquista que hicieron don Fernando y doña Isabel en el reino de Granada* de Duarte Dias (1590) y, fundamentalmente, *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa (1594). Dos años antes del *Pelayo* publicaría también Juan de la Cueva *La conquista de la Bética*. Salvo el poema de Mesa, autor que posteriormente a la aparición del *Pelayo* volvería a publicar dos poemas épicos, en 1606 y 1612, los dos primeros pueden considerarse poemas menores y posiblemente su falta de éxito pueda deberse a que la predilección contemporánea seguía decantándose por el modelo ariostesco. Mención especial merece, además, *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope, una obra que, indudablemente, puede considerarse de transición entre el modelo de Ariosto y el de Tasso. En cierto sentido, podría decirse que Lope “injerta” en una narración de carácter plenamente ariostesco (los amores de Angélica y Medoro, quizá uno de los temas más célebres del *Orlando*) una intencionalidad próxima al modelo de reconquista cristiana de Tasso, pasada por el filtro de la propaganda política y nacional, como se aprecia a la luz de la lectura de sus pasajes proféticos (cfr. X, i-xxix; y XV, i-lxxvii). Como atestiguan los pocos catálogos existentes de la épica española del Siglo de Oro, como el Pierce [1968], es precisamente tras la publicación del *Pelayo* cuando la obra ariostesca pierde imitadores en favor del modelo de narración impuestos por Tasso y, dentro de nuestras fronteras, por el Pinciano. Para la continuidad del modelo de Tasso en la teoría y la práctica épicas del Pinciano, cfr. Lara Garrido [1982, 1999].

¹⁴ También son importantes las deudas del español con la obra teórica de Escalígero. Véase Shepard [1962].

¹⁵ Cfr. Caravaggi [1974: 166], que afirma que la obra de Tasso “era riuscita a fondere e a rinnovare le due correnti epiche “colte” più diffuse in quel tempo, quella saldamente strutturata che fa capo a Virgilio, e quella liberamente fantastica procedente dall’Ariosto.”

¹⁶ Antes de la publicación de la *Philosophia Antigua Poetica* en 1596, los únicos tratados poéticos castellanos que se conocen hasta la fecha son el *Arte poética en romance castellano* de Sánchez de Lima (1580) y el *Libro de erudición poética* de Luis Carrillo de Sotomayor. Eso no significa que no hubiera en España discusión teórica, sino que ésta se encauzaba por vías distintas a las del tratado sistemático. Véase al respecto la obra de Morros [1988].

percibe una mayor voluntad de adaptarse a los dictados de la poética neoaristotélica, la práctica del género en España plantea uno de los problemas teóricos más importantes respecto de los principios épicos contemplados por la tradición italiana, la de mayor difusión en Europa. Italia, dividida en pequeñas ciudades-estado y sometida a la influencia política de monarquías nacionales mucho más poderosas (fundamentalmente Francia y España), carecía de un presente susceptible de recibir el adjetivo de “épico” o “imperial”. Por el contrario, éste había sido, justamente, el caso de la monarquía española a lo largo del siglo XVI, cuya corona ostentaba desde hacía menos de un decenio Felipe III. La corona hispana, en estos años, todavía poseía un gran poder en Europa y, sobre todo, mantenía la imagen gloriosa que heredara de los gobiernos del emperador Carlos V y su hijo Felipe II.¹⁷ Esta consideración del contexto histórico en que se escribieron los poemas épicos imprimiría un carácter primordialmente celebrativo al género dentro de nuestras fronteras (comparable al caso de otro poema peninsular como el *Os Lusíadas* de Camões así como, pese a su carácter incompleto, el de la *Franciade* de Ronsard). Este hecho fundamental, indispensable para abordar la lectura de los textos, acerca especialmente la tradición hispana a los principios deducidos de la práctica virgiliana antes que a lo expuesto, en general, por la crítica neoaristotélica italiana.¹⁸

Este aspecto es, pues, el que distingue básicamente el poema de Tasso del *Pelayo* y de los poemas españoles que siguen su ejemplo narrativo.¹⁹ El paso del modelo de épica religiosa tassessa a otro calificable asimismo de nacionalista y propagandístico en términos políticos, en la estela de la propia tradición épica hispana,²⁰ obliga al Pinciano a buscar la manera de abordar la exaltación nacional sin abandonar la senda del nuevo modelo de prestigio. La solución la encontraría en este mismo y en uno de sus principios

¹⁷ Si bien ya a finales del reinado de Felipe II la situación real no era tan positiva (especialmente en el aspecto económico, que se salvaba en parte por los ingresos procedentes de las colonias americanas) como podría dejar entrever la propaganda regia.

¹⁸ Recuérdese que Tasso no considera pertinente que un poema épico pueda tratar de Carlos V, por tratarse de hechos demasiados recientes que no permiten que el poeta los altere de manera verosímil: “... di troppo sfacciata audacia parrebbe quel poeta che l'impresa di Carlo Quinto volesse descrivere altrimente di quello che molti, ch'oggi vivono, l'hanno viste e maneggiate.” (*Discorsi dell'arte poetica*, Mazzali (ed.), p. 358)

¹⁹ En este sentido, puede afirmarse que los poetas españoles que siguen el modelo tassesco van más allá de los imitadores de Ariosto en lo que respecta a la nacionalización y reescritura patriótica de la *Gerusalemme* y llevan a cabo, por así decirlo, una adaptación mucho más general y profunda del modelo italiano, en la que sin duda los ejemplos del Pinciano y Mesa son capitales. De hecho, el *Orlando* presentaba ya de forma explícita un elogio del imperio de Carlos V, como se desprende de uno de sus pasajes más célebres a este respecto como es el de la profecía de Andrónica (cfr. *Orlando Furioso*, XV, 19-36), donde saluda al Emperador como sucesor de Augusto y Trajano al tiempo que lo califica como el elegido por la Providencia divina para regir el orbe. Uno de los capítulos más conocidos de esta hispanización del poema de Ariosto lo constituye asimismo el de las traducciones, en especial la Jerónimo de Urrea (1549), que manipula claramente algunos pasajes de la obra para introducir nuevos pasajes panegíricos de familias españolas, inexistentes en el original. Sobre la traducción de Urrea, véase especialmente la reciente edición bilingüe de Segre y Muñiz [2004] y la bibliografía en ella señalada.

²⁰ Para un análisis más detallado de los principales modelos narrativos de la tradición épica de la España del quinientos y como éstos reescriben en clave nacionalista e imperialista a los principales autores canónicos, antiguos y modernos, cfr. Vilà [2003].

fundamentales: en la necesidad de contextualizar la acción en un tiempo ni demasiado lejano ni demasiado reciente, que el mismo Tasso fija en la Edad Media. El Pinciano ni inventa ni descubre nada nuevo, pues algunos poemas anteriores ya le habían allanado el camino, especialmente el de Cristóbal de Mesa, antiguo discípulo del italiano, cuya obra *Las Navas de Tolosa* aunaba la lectura cristiana y la política, siguiendo al mismo tiempo los principios del arte.²¹ Así pues, el período histórico ideal desde el punto de vista formal, el que mejor convenía a la necesidad de verosimilitud poética y que permitía incidir en una temática que fuera religiosa, como demandaba Tasso, pero también ideológica, como exigía la tradición virgiliana, era también uno de más celebrados de la historia de España: la Reconquista.²² Centrarse en este periodo considerado glorioso de la nación permitía reescribir el modelo de Tasso desde una perspectiva patriótica; al mismo tiempo, el hecho de que tradicionalmente se hubiera impuesto una lectura religiosa de éste lo hacía especialmente indicado como materia épica, según los dictados teóricos del italiano.²³

Como apuntaba anteriormente, el Pinciano no inauguró una vía novedosa, pues contaba ya con algunos precedentes en los poemas épicos que en otro trabajo he llamado “de la reconquista”²⁴. Lo que destaca a su obra es el especial acierto de la figura histórica elegida, don Pelayo, cuyas gestas militares frente a los musulmanes, fundamentalmente la victoria conseguida en la batalla de Covadonga (722), constituye el *primer capítulo de la*

²¹ Tal como explicita en el prólogo al poema: “*Real sujeto de que trata*, estoy cierto que agradará a todos, por ser no sólo de la batalla más memorable de España, y que ilustra con blasones de armas a casi toda la nobleza de ella; pero junto tan milagrosa que *se celebra fiesta de ella, con el glorioso nombre de Triunfo de la Cruz*. Lo que toca al artificio remito al juicio de los estudiosos de letras humanas, que estando este argumento acompañado de tantas historias antiguas y modernas, advertirán lo que habrá costado introducir la invención de la fábula, y el ornato de la verisimilitud, *para que la tela fuese uniforme*, y que esta estatua que la historia ofrece desnuda quedase no sólo vestida, pero aún compuesta con algunas galas.” (Las cursivas son mías)

²² En algunos poemas anteriores ya se alude a este capítulo de la historia de España, en muchos casos para elogiar a los Reyes Católicos, cuya conquista del que fuera el último reino musulmán de la península, Granada, se celebra como la culminación de todo el proceso de conquista cristiana. La presencia (generalmente no inmediata, sino aducida a través de visiones proféticas) de la figura de los Reyes Católicos es cuestión capital en la épica española del quinientos, ya que sirve no sólo para establecer un vínculo con sus descendientes contemporáneos, Carlos V y Felipe II, sino especialmente para acentuar que el imperio de estos últimos es, ante todo, *español* y que su tarea política y religiosa es vista como una continuación de la de sus antecesores cristianos desde Pelayo. Véase, entre los muchos ejemplos aducibles, el caso de dos poemas ariostescos, como el espléndido *Lyra heroica* (1581) del salmantino Núñez de Oria (esp. I-II; VIII, 682-699; XII, 169-213) y el *Bernardo* (1585) de Agustín Alonso (esp. libro XXIX).

²³ Al igual que el carácter nacionalista es el aspecto que diferencia a estos poemas del modelo de la *Gerusalemme*, su adecuación a los principios teóricos y a la lectura alegórica e imperialista cristiana de la obra del italiano establece también una diferencia importante de éstos respecto de la tradición hispana precedente, que se había inclinado, como decía arriba, bien por reescribir el *Orlando* (y que, por tanto, abordaba un tema en exceso fantástico) bien por tratar de asuntos contemporáneos, como las “imprese di Carlo Quinto” que Tasso censurara por ser poco susceptibles de ser alteradas.

²⁴ Cfr. Vilà [2003: 139 y 145-146]. A propósito de esta etiqueta, la historiografía contemporánea cuestiona la pertinencia de la denominación “Reconquista”. Con este reconocimiento de lo problemático del término se quiere aclarar al lector que su utilización a lo largo de este trabajo obedece sólo a una voluntad orientativa. Al respecto véase, por ejemplo, Montero [1990].

Reconquista. Pelayo es, pues, el iniciador de este extenso proceso histórico que culminará en 1492 con la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos. No obstante, como la historia y la propaganda se encargarían de difundir, la “reconquista” no acabaría en esa fecha ni en esa ciudad: el carácter “reconquistador” de la monarquía española iba más allá de la península. Si a España le correspondía el dominio del orbe, especialmente a raíz de la faceta imperial que la corona asumiría con la figura de Carlos V, su papel de defensora de la cristiandad sobrepasaba los límites de la península ibérica: su misión, una vez el *caput mundi*, esto es, España, ya estaba simbólicamente presidida por el signo de la Cruz, era rescatar los lugares santos de manos de los infieles.

En suma, a los españoles correspondía, pues, repetir (y evidentemente, superar) la gesta de Goffredo de Bouillon, el cruzado que tomaría Jerusalén y al que Tasso celebraría. En este sentido, es capital atender, en la lectura de los textos épicos españoles, al fecundo y riquísimo a la imaginería, la historiografía y la iconografía contemporánea, en tanto que ilumina debidamente el carácter altamente simbólico del género. Asimismo, dado que en gran medida esta cuestión deriva esencialmente del modelo de propaganda imperial virgiliana, me atrevería a decir que, a mi juicio, resulta un *capítulo fundamental y obligado para el estudio de la épica renacentista* (así como de algunos otros géneros literarios, como por ejemplo la lírica de tipo encomiástico)²⁵, y muy especialmente en lo que concierne a la escrita en la España del Siglo de Oro. En ambos casos se detecta la recurrencia a idénticas imágenes del poder, lo que nos permite considerar los *usos prácticos* de la literatura, una cuestión especialmente importante en el caso de un género cuyos orígenes y cuya práctica histórica lo convierten en una especie *sumamente politizada*. Aunque no es éste el lugar para abordar con el detalle que merece tan importante aspecto de la construcción de la imagen imperial, sí quisiera aludir a una de estas imágenes que explotan por igual la épica y la propaganda regia, y que afecta especialmente a la interpretación de los poemas derivados del modelo de Tasso. Me refiero a la instrumentalización de la pertenencia de los Austrias a la orden caballeresca del Toisón de Oro, que, desde la unión dinástica con Austria-Borgoña con el matrimonio de Juana y Felipe, quedaría para siempre vinculada a la corona española (sus monarcas heredarían en lo sucesivo el título de Gran Maestre).²⁶ La figura del toisón alude claramente a uno de los modelos utilizados por Virgilio en la *Eneida*, la leyenda de los argonautas, cuya difusión a lo largo de la Edad Media resultó en su cristianización y la armonización con la figura imperial derivada de Virgilio.²⁷

²⁵ Cfr. Vilà [2004].

²⁶ La orden fue creada por Felipe de Borgoña en 1429 con el fin de realizar una cruzada a Jerusalén y salvar de manos paganas el Santo Sepulcro, asimilando esta misión con la captura del vellocino de oro perpetrada por Jasón y los argonautas, considerados ancestros míticos de la casa de Borgoña. Gracias al enlace dinástico de Maximiliano I de Austria y María de Borgoña, la casa de Austria se adueñaría *de facto* y a nivel simbólico de la Orden y pasaría a sus descendientes, esto es, a los reyes de España.

²⁷ La transformación y cristianización de la leyenda argonáutica es un tema complejo y apasionante que, por desgracia, no es posible referir aquí más que sumariamente. Su fama está estrechamente relacionada con la extensísima difusión de la materia troyana en occidente, especialmente a través de los textos del Dictis y el Dares (y sus derivaciones), gracias a cuya interpolación se produciría una asimilación entre la tarea de Jasón y la de Eneas (y, paralelamente, del toisón y los penates, con toda la carga simbólica que la tradición exegética virgiliana había atribuido a este objeto religioso). La cristianización de la leyenda argonáutica (y, por extensión



1. (izquierda) Hans Weiditz (atñb., ca. 1519), Carlos V como Rey de España y candidato al imperio, Madrid, Biblioteca Nacional. 2. (derecha) Petrus Perret, Felipe III. Madrid, Biblioteca Nacional.

Como resultado, entre las tareas contempladas por los miembros de la orden se encontraba la reconquista de los lugares santos; el hecho de que la representación principal de esta hermandad recayera en el monarca acabaría por atribuir, especialmente con Carlos V, un sentido altamente político al espíritu de cruzada que la alentaba en el plano simbólico, al que respondía su fundación. Como puede apreciarse en infinidad de imágenes de la época, los monarcas austríacos españoles no desperdiciaron ninguna oportunidad para resaltar esta misión, podríamos decir, “panreligiosa” de su imperio a través del lucimiento de los símbolos propios de la orden, que, en la práctica, justificaban su ambición política, como puede apreciarse en las siguientes imágenes de Carlos V y Felipe III (dedicatario del *Pelayo*) en dos grabados oficiales en los que destaca el colgante del toisón [vid. figs. 1 y 2]:²⁸

La figura del toisón, como veíamos, aúnaba el sentido religioso y cristiano de una monarquía elegida por Dios y la pertenencia a una estirpe de gobernantes mundiales (gracias a la herencia imperial romana). Esta fusión se aprecia claramente, por ejemplo, en un códice escurialense poco conocido que, con el significativo título de *Heráldica y nobleza de los Austrias* (ca. 1547-48), consigna la historia del mundo desde el Génesis hasta Felipe II, dedicatario de la obra. Su monarquía, a través de la figura de Carlos V, forma parte del

de la simbolizada a través del toisón) se debe especialmente a la lectura metafórica realizada por Guido delle Colonne, responsable de la comparación de la misión de los argonautas con la peregrinación a tierra santa. Posteriormente, la propaganda política se encargaría de traspasar esa lectura metafórica a la tarea imperial de Carlos V y a la de la orden. Para el lector que desee ampliar este capítulo relevantísimo de la configuración de la imagen imperial, véase la interesantísima obra de Tanner [1993: cap. 8].

²⁸ En todas sus apariciones públicas así como en retratos oficiales y en los símbolos de la corona, los monarcas españoles se adornarían *ad nauseam* con el distintivo de la orden. Así, ésta aparece todo tipo de objetos personales y nacionales, como estatuas, armaduras, cascos, rodela, etc.

llamado cuarto imperio, es decir, del *romano* (fundado, según se dice en la obra, por Rómulo y Remo y que se extiende hasta Carlos V a través de la sucesión de emperadores romanos y, en la Edad Media, a partir de Carlomagno). La figura de éste último, fundamental para la cristianización de la imagería imperial, enfatiza el carácter religioso del imperio, aspecto que también se sanciona a nivel iconográfico con una ilustración que recurre a la leyenda bíblica del profeta Daniel (véase fig. 3).



3 *Heráldica y nobleza de los Austrias*, vol. I, fol. 27v. El Escorial.

La imagen, como puede apreciarse, muestra al mismo Daniel, identificado con una filacteria, y a un caballero. De atenerse a la leyenda bíblica original podría ser Nabucodonosor, pero la presencia a sus pies del águila bicéfala, emblema personal de Julio César y, por extensión, del Imperio Romano, y de una oveja, alusión simbólica al vellocino dorado, así como el sospechoso parecido físico del rey con Carlos V, obliga a efectuar una lectura distinta. El momento reproducido en la ilustración es, al mismo tiempo, altamente significativo: corresponde al momento en el que el profeta interpreta al rey que su sueño se refiere a las cuatro monarquías del mundo. Guillaume Fillastre, canciller de Felipe de Borgoña y autor de un tratado de la Orden del Toisón de Oro,²⁹ relacionó este sueño con la Parusía, que se produciría bajo el gobierno imperial de Roma, de manera que la acuñación de este emblema dinástico difundía la idea de que con la elección divina de la stirpe borgoñona (y, pasado el tiempo, de la corona española, su heredera) para ser la señora del mundo se manifestaría la salvación universal simbolizada en la segunda venida de Cristo, vista como una nueva Edad de Oro.

Con esta consideración (lamentable y necesariamente rápida y abreviada) del contexto cultural, simbólico y político cuyo resultado más patente es la configuración de una imagen salvífica del régimen imperial se percibe de una manera más comprensiva la ideología que el Pinciano articula (al igual que los demás poetas épicos contemporáneos), fundamentalmente a través del modelo virgiliano, en su poema. Como se detecta en una lectura atenta de la obra, uno de los aspectos destacados de la figura de don Pelayo, tal

²⁹ G. Fillastre, *Le Premier volume*, 1468. Para una explicación más detallada, véase Tanner [1993: 150ss.]

como la presenta el Pinciano es el que concierne al *carácter supranacional de la gesta militar, religiosa y nacional de la monarquía española*. El aura legendaria que rodeaba al personaje y sus supuestos vínculos con la familia real le hacían un dignísimo héroe épico, tal como el mismo Alonso López Pinciano reconocería en la *Philosophia*.³⁰ Asimismo, la victoria cristiana en Covadonga constituía una respuesta rotunda y certera a la derrota sufrida por el reino visigodo unos diez años antes en la batalla de Guadalete (711) y la toma de Toledo (714) y ponía freno, por primera vez, al avance de los musulmanes en occidente. La gesta de don Pelayo, pues, no sólo suponía el inicio de un nuevo reino cristiano, el Astur, a cuyo linaje daría origen, y el inicio de un proceso histórico peninsular que culminaría siete siglos más tarde; también él habría sido, en cierta forma, el “defensor” de Europa y del cristianismo, al haber detenido y haber hecho retroceder a los árabes. Todo ello hacía de él un perfecto *alter ego* del cruzado Goffredo, el protagonista de la *Gerusalemme*, al que Tasso había caracterizado, a su vez, como espejo de virtudes: poseedor de una potencia bélica excelsa, un carácter cortés y, ante todo, *piadoso*, Goffredo era Eneas redivivo en la figura de un *miles Christi*, de un guerrero de la religión cristiana. Pelayo, además, era el primero del linaje de los reyes de la corona astur-leonesa, y, tal como la tradición se encargaría de destacar, de la corona española. Se trata de un aspecto esencial, que permitía al Pinciano entrar de lleno, conforme a los dictados de la tradición épica occidental, de la celebración política del imperio español, e ir más allá de la alegoría cristiana, sin renunciar a ella.³¹

Así pues, trasladar la leyenda de don Pelayo al marco épico implicaba dar un paso más a lo expuesto desde el ámbito de la historiografía, principal responsable hasta el momento de la forja de su carácter heroico y nacionalista. Cabe recordar, porque es crucial, que la tradición épica occidental, eminentemente virgiliana, enfatiza los vínculos del género con la recensión historiográfica, siendo uno de los principios esenciales que sostienen y enfatizan su lectura ideológica. Las deudas del *Pelayo* con la tradición, a través de la reescritura del modelo tassesco, son numerosas y fundamentales, especialmente con la *Eneida*. La trayectoria heroica de don Pelayo, es evidente, repite la del Eneas virgiliano y el poema del Pinciano imita la estructuración de la *Eneida*, y su subdivisión interna en dos grandes partes simétricas: el relato de las navegaciones (I-IX) y el de la lucha por el control del territorio (X-XX).³² Es en esta segunda parte donde el Pinciano carga más las tintas

³⁰ Cfr. Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, Carballo Picazo (ed.), XI, 169.

³¹ En el “Argumento general al Pelayo”, el Pinciano hace ya hincapié en esta lectura que aúna política y religión en un sentido claramente imperialista, y destaca el hecho de que la creación de *este imperio nacional, dinástico y religioso es fruto de una orden angélica*. “Visitó al santo sepulcro, y siendo dentro se le apareció el verdadero Uriel, por cuyo mandato se volvió a España a la cueva que había dejado, de la cual comenzó las milagrosas victorias contra Moros, hasta los echar fuera de los términos de Oviedo: con lo cual el Príncipe quedó pacífico poseedor de la tierra, y dio principio al imperio de España, que sus sucesores extendieron a la grandeza que hoy conocemos.” (Cursiva mía)

³² No es finalidad de estas páginas abordar un análisis detenido de la presencia del modelo virgiliano ni tampoco hacer un resumen detallado de la obra, para lo cual remito al Resumen incluido en la presente edición. Sirva esta nota, simplemente, para que el lector se percate de las similitudes generales entre ambos poemas: Pelayo abandona España por orden de Lucifer, que ha tomado la apariencia del ángel Uriel, y viaja hasta Jerusalén. Una vez allí, el verdadero Uriel le ordena regresar. En el transcurso de sus navegaciones hacia

nacionalistas, enfatizando así el papel de cruzado y libertador de las tierras hispanas y, ante todo, su papel de origen de una monarquía imperial de carácter universal.³³

Que esto es así lo demuestra un elemento crucial: es justamente en esta segunda parte donde el Pinciano se sirve de uno de los recursos formales más connotados a nivel ideológico del género, las profecías.³⁴ Es más, el libro X, el primero dedicado a la narración de la guerra en suelo hispano, se abre con un vaticinio puesto en boca de un alma que saluda a Pelayo, significativamente, como liberador de Asturias y origen de una santa e imperial monarquía.³⁵ Una monarquía, no lo olvidemos, a la que le está reservado el futuro dominio del mundo, como el mismo ángel Uriel anunciará a Pelayo después de su paso por el trasmundo.³⁶ Esta profecía culmina, de hecho, la visión del catálogo de antiguos reyes del

España, al igual que el héroe virgiliano cuando se dirige camino de Italia (y de la fundación del imperio, al igual que Pelayo), naufraga y llega a la isla de Chipre, donde, siguiendo el ejemplo del episodio cartaginés de la *Eneida*, es amablemente recibido por el rey del lugar y su hija Adixa. En este larguísimo episodio, que ocupa los cantos II-VII, se refiere retrospectivamente la pérdida de España, primero en boca de Ungenio y posteriormente de Pelayo. La comparación con la destrucción y saqueo de Troya es una de las constantes del relato (cfr. “Aquí los ojos tiernos di al Oriente,/ Y la vista tendí en aquellos llanos,/ Que fueron sepultura a tanta gente/ De los Griegos, y más de los troyanos:/ De lágrimas me corre allí la fuente,/ Trayendo en mi memoria los Hispanos,/ La frigia miseria y desventura/ A la mía mayor hizo más dura.” VII, lxxxvi). Igualmente, los cantos VIII-IX narran el enamoramiento y sufrimientos de Adixa por causa de Pelayo, y su posterior muerte por accidente a manos de su padre tras la partida de Pelayo por orden de Dios. Tras abandonar Chipre, Pelayo regresa a España, pone fin al relato de las navegaciones y se inicia el relato de la contienda bélica, precedido por una suerte de catábasis que se cierra con la profecía de la futura restauración de España al cristianismo (libro X), y una nueva profecía que se sirve del recurso del catálogo de héroes (XIII). Ya en los libros dedicados a la narración de la guerra, Pelayo, al igual que Eneas, se aleja de su campamento (esta vez a causa de un encantamiento) y la suerte sólo se decide, al final, cuando éste se reincorpora a la lucha.

³³ Véase, por ejemplo, XIV, cvii: “Guerras he de cantar, guerras tamañas/ que al orbe han de vestir de horror, y espanto/ Tinta en sangre la Uropa en sus montañas,/ Y la África con la Asia puesta en llanto:/ altas empresas, ínclitas hazañas/ Por un grande varón, de esfuerzo tanto,/ Que dio la libertad al Reino Iberio/ Y alto principio al Español Imperio.” Nótese cómo el Pinciano, en lo que es ya una constante del género a partir del ejemplo virgiliano, atribuye ecos universales a las guerras sostenidas en territorio hispano para enfatizar la visión imperial de la monarquía de Felipe III.

³⁴ En la primera parte del poema hay un anuncio profético (cf. V, 17-68), pero éste se refiere a la narración interna de la obra y no tiende ningún puente con la historia contemporánea del autor, que es, justamente, una de las características fundamentales de las profecías políticas.

³⁵ El paso de la narración de las navegaciones al de la liberación de España lo señala asimismo el hecho de que este primer anuncio profético claramente ideológico tiene como marco una *catabasis* que, al igual que la realizada por Eneas en el libro VI de la *Eneida*, no sólo es el capítulo que cierra una etapa y da inicio a otra marcada por la omnipresencia del futuro (como sucede también en el *Pelayo*) sino también el requisito para que el héroe perciba en todo su alcance que lo que le reserva el destino no le afecta sólo a él sino a todo un pueblo, al que el Hado (o la Providencia en este caso) ha reservado el papel de futuro señor del mundo. Esta toma de conciencia de signo evidentemente político y dinástico concierne, por lo tanto, no tanto a la trayectoria personal de Pelayo sino a su función de padre de una estirpe regia. Sobre este viaje de Pelayo por el Más Allá, véanse los aspectos trabajados por Cesc Esteve en este mismo Estudio preliminar.

³⁶ “Goza Pelayo, y mira en mi garganta/ Presente el tiempo que será adelante:/ Hecho ya Rey en esta boca santa/ De Asturias arrojarás todo turbante:/ A España fuerte serás fértil planta,/ Cuyo fruto dará colmo abundante/ De Reyes y de leyes, que el gobierno/ Del orbe regirán en sempiterno.” (XIII, i)

mundo con que se cierra el viaje de Pelayo por los infiernos. En realidad, la aparición de este numeroso grupo de almas constituye una apelación clarísima al concepto de la *translatio imperii* y, por tanto, a la idea del traspaso del poder imperial de una nación a otra. Aplicada a la propaganda política, esta idea de la sucesión de los imperios, ya utilizada por Virgilio en la *Eneida* para hacer de Roma la heredera de los imperios de la Antigüedad (esencialmente del griego simbolizado en la figura de Alejandro Magno),³⁷ implicaba asimismo que esta sucesión de las naciones en el poder del orbe tenía una lectura geográfica conforme a la cual la centralidad de este imperio universal tendía a desplazarse de oriente a occidente. Así lo plasma también el Pinciano cuando establece que este traspaso del poder fue de egipcios a asirios, medos, persas, griegos, romanos y, finalmente, a los godos.³⁸

La presencia de Carlos V como heredero del imperio romano no sólo señala, pues, la continuidad del Imperio Romano en el futuro gobierno universal de los Austrias españoles, descendientes de Pelayo. En la idea de la pertenencia de la estirpe austríaca al linaje de los emperadores romanos de la antigüedad late asimismo una consideración moral y religiosa, vinculada a la idea de la *translatio imperii*, deudora del poema de Virgilio y enfatizada y cristianizada por el modelo tassesco. En ambos casos, oriente es el símbolo de una opción religiosa errónea, de la relajación de la moral, del mundo del lujo, la seducción y la opulencia mientras que occidente (Roma, España) es el crisol de las virtudes y la cuna de la religión verdadera. Por esta razón, será Dios mismo quien elija a Pelayo y a sus herederos como futuros señores del mundo. Esta participación y determinación divina de la acción del Pelayo queda rubricada por el elemento maravilloso que, conforme a lo dictado por Tasso, es lo que permite leer también el poema en clave alegórica: ésta es la función de las sucesivas intervenciones de Lucifer en la acción, primero para alejar de Pelayo de España y posteriormente para aliar sus fuerzas a las de los árabes, y la lucha de éste y sus demonios contra los poderes angélicos encabezados por Uriel, protector y principal aliado del héroe.

³⁷ Virgilio cifra esta idea de forma altamente simbólica en diversos momentos de su obra, pero destaca en especial la incluida en la cuarta y última profecía de la *Eneida*, sin duda la más importante en este sentido, por su carácter de cierre y culminación de la historia de Roma hasta Augusto. La idea de que la Roma de Octavio impera ahora por todo el mundo conocido como anteriormente lo hiciera el imperio del célebre conquistador macedonio (y antes que él el persa), cuyo poder Roma ha heredado y superado, queda plasmada en la imagen del río Araxes resentido por el puente que el nuevo César ha hecho levantar contra sus antaño poderosas aguas [cfr. *Eneida*, VIII, 728], que en el pasado destruyeran los puentes que, sucesivamente, erigieran Jerjes y Alejandro.

³⁸ Cfr. XI, xii-xliv.

La lucha del héroe godo para liberar a España es también el símbolo de la lucha del Bien y el Mal. Y al final no sólo vence el Bien sino, especialmente, su principal valedor, el elegido por Dios para dar comienzo a un linaje de reyes considerados pilares y defensores de la fe y, por ello, los únicos a los que corresponde, en definitiva, el gobierno del mundo.

L.V.

Cesc Esteve

Imitar a Virgilio y seguir a Aristóteles son los caminos que según los principales críticos literarios quinientistas llevan a escribir un buen poema épico: así lo cree y expresa también el Pinciano en la undécima epístola de la *Philosophia Antigua Poetica*, que dedica al género heroico, y así lo ejemplifica en su poema *El Pelayo*. La consideración de la *Eneida* como *la* epopeya perfecta proviene de una larga tradición exegética de origen medieval que goza aún de gran autoridad a mediados del siglo XVI, cuando se cruza y se mezcla con la difusión de los principios de la *Poética* en Italia: el modelo virgiliano y las ideas de Aristóteles sobre la especie heroica constituyen el marco en el que críticos y poetas elaboran y sobre todo discuten teorías y obras épicas a lo largo de la segunda mitad de siglo.¹

El Pinciano y la teoría neoaristotélica de la épica

El Pinciano conoce bien los argumentos de los tratadistas italianos que han acabado imponiéndose en las polémicas sobre el deber ser de la épica, el sentido y alcance del dictado aristotélico, el estatuto que debe concederse en la conceptualización teórica del género a formas literarias modernas como el *romanzo* y los libros de caballerías y los modos de poner la épica clásica al servicio de la moral cristiana. Por ello, el Pinciano se inspira sobre todo en la teoría y la poesía de Torquato Tasso, que en sus tratados y su epopeya *Gerusalemme Liberata* demuestra que se puede escribir poesía épica culta y cristiana en lengua vulgar siguiendo el modelo virgiliano y sin traicionar el espíritu de los principios establecidos por Aristóteles.²

¹ La *Poética* de Aristóteles empieza a difundirse en Italia a principios del siglo XVI pero es a partir de mediados de la centuria, momento de mayor proliferación de comentarios de la obra y de tratados teóricos inspirados en la interpretación de su doctrina, cuando se convierte en el principal punto de referencia de la crítica literaria quinientista y seicentista. La exégesis de la doctrina y la aplicación de sus principios resulta muy variada y polémica por distintas razones que aquí no es pertinente detallar. No obstante, sí es oportuno señalar que Aristóteles dice pocas cosas sobre la épica y que en su sistema de géneros le concede una importancia menor que a la tragedia. Los comentaristas y tratadistas del quinientos se encuentran con una teoría muy sucinta sobre el género que ellos consideran de mayor prestigio, por ello recurren a otras fuentes para complementarla, enriquecerla y detallarla: aquí entra en juego la tradición virgiliana.

² Voy a citar la *Philosophia Antigua Poetica* (1596) de Pinciano por la edición de Carballo Picazo [1973] pero existe una edición más reciente, la de Rico Verdú [1998]. Citaré *El Pelayo* (1605) por la edición *princeps* hecha en Madrid por Luis Sánchez. Hay poca bibliografía que se ocupe de *El Pelayo*: aunque poco útiles, son de obligada referencia los trabajos de Pierce [1968: 250; 305-9 (2ª ed.)] y de Shepard [1970: 114; 122 (2ª ed.)].

La épica y la historia: la medianía temporal

El crítico italiano considera que un poema épico sólo puede ser perfecto si da forma literaria a hechos sacados de la historia.³ De la misma opinión se muestra Fadrique, uno de los tres interlocutores de las epístolas del Pinciano que conforman su arte poética, al explicar que las proezas del infante don Pelayo constituyen el material idóneo para escribir un poema heroico:

[...] y si, digo otra vez, huviera de escribir heroyca, tomara por sujeto al infante don Pelayo, cuya historia tiene todas las calidades que deve tener la que ha de dar materia a la heroyca: primeramente, fué admirable por el varón admirable, el qual, desde un agujero, hizo tanto, que echó de la Asturia a la potestad de Ulido, rey de la Arabia y Africa y de España, y aun algunos dizen que el dicho infante conquistó y se hizo rey del reyno de León.⁴

Además de admirables, las gestas del infante tienen para Pinciano la cualidad de ser reales: poseen un fondo de verdad histórica que garantiza la verosimilitud de la narración poética. Sin duda, admite el crítico, pueden escribirse obras épicas sin atender a la necesidad de contar hechos históricos porque así lo establece Aristóteles y así lo ponen de manifiesto “los muy usados romances de los italianos”, al estilo del *Orlando Furioso* de Ariosto. No obstante, según el Pinciano, estas composiciones modernas constituyen una muestra imperfecta del género precisamente porque “carecen de fundamento verdadero”.⁵ Respecto a la opinión que le merece el *romanzo*, el Pinciano se acoge a la idea, muy extendida entre los críticos aristotélicos, de que esta forma moderna participa de la esencia del género épico y que, por tanto, es lícito enjuiciar sus méritos y defectos de acuerdo con los criterios que Aristóteles utiliza en la *Poética* para reducir a reglas universales las epopeyas de Homero. Hay un amplio consenso en que los *romanzi* son inferiores a los poemas heroicos clásicos, pero, a diferencia del Pinciano, la mayoría de críticos señala que su principal defecto es que son obras con demasiadas tramas, personajes y episodios, en suma: que les falta la unidad y organicidad de acción que exige Aristóteles.⁶

Véase también Lara Garrido [1999]. Los tratados teóricos de Tasso son los *Discorsi dell'arte poetica* [1587] y los *Discorsi del poema eroico* [1594]: en los segundos Tasso reexamina y amplía los primeros, no obstante, las ideas fundamentales sobre la épica no cambian sustancialmente, por ello remitiré solamente a los *Discorsi dell'arte poetica*. Los cito por la edición de Mazzali [1959: 349-410 y 487-729].

³ Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* [1587], I, 351. Tasso considera que, ante todo, cualquier poema debe ser verosímil: si Aristóteles establece que la épica imita acciones ilustres, para el crítico italiano resultaría un desafío a la verosimilitud que una epopeya imitara una acción ilustre que no hubiera sido recogida por la historia. Más adelante, precisa que la acción épica debe proceder de la historia religiosa cristiana, puesto que el autor de epopeyas debe recurrir a causas sobrenaturales para maravillar a los lectores y éstos sólo considerarán verosímiles los milagros realizados por las divinidades en las que creen.

⁴ Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* [1596], XI, 168-9.

⁵ Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* [1596], XI, 165-6.

⁶ Algunos de los críticos que salen en defensa de Ariosto y del *romanzo* vindican la legitimidad de considerarlo un género nuevo y distinto para el que se precisarían instrumentos teóricos igualmente actualizados. Sin embargo, también hay críticos que consideran que el *Orlando Furioso* se adecua a los principios aristotélicos y

El Pinciano elude esta censura al *romanzo*, a pesar de ser, como afirmaba antes, idea común (compartida por Tasso⁷). Sin embargo, su opinión respecto de la imperfección del *romanzo* obedece a argumentos igualmente difundidos y autorizados por los teóricos del siglo. El Pinciano prefiere que sea la verdad histórica y no la técnica de composición el factor que garantice la verosimilitud de la obra porque tiene muy en cuenta que la finalidad de la poesía es predicar la virtud moral con el ejemplo y que los hechos y personajes verosímiles pero inventados tienen menos poder de persuasión que los históricos y reales. Por la misma razón, el Pinciano señala que otra cualidad importante de las hazañas de don Pelayo es que no se trata de una historia ni tan antigua como para que los lectores la hayan olvidado, ni tan reciente como para que los lectores puedan recriminarle al autor un exceso de fabulación poética.

Tasso ya había expuesto y razonado en sus *Discorsi* las virtudes de un material histórico que, por no ser excesivamente remoto, mantuviera aún su condición de verdad y por tanto impregnara las acciones y los personajes de verosimilitud. El hecho de tratarse de un episodio medianamente alejado en el tiempo y, por lo tanto, recordado parcialmente por los lectores tenía ventajas evidentes: ello permitía la manipulación por parte del poeta en aras de una mayor verosimilitud, universalidad o ejemplaridad de los acontecimientos o con el fin de dotarlos de la capacidad para maravillar, sin que los lectores consideraran que el autor había falseado la historia: esta actitud obliteraría cualquiera de los efectos que la épica debe suscitar en el público.⁸ En este punto, el de los efectos del género, Tasso y Pinciano vuelven a divergir.

Los efectos del poema épico

A juicio del escritor español, es preferible que el poeta épico se inspire en hechos históricos breves para dar forma a la acción principal, porque así dispone de mayor libertad para extenderse en los episodios. El ejemplo de don Pelayo también es idóneo en este aspecto, puesto que su historia puede contarse en pocas palabras: el infante expulsa de Asturias al rey árabe Ulido y se convierte en rey de León. Para el Pinciano la invención de los episodios es importante porque ejerce la función de maravillar y deleitar a los lectores: se trata de los efectos placenteros que deben complementar a la finalidad principal de la poesía épica, esto es, purificar las pasiones de las almas mediante la compasión y el miedo.

En lo que atañe a los efectos de la especie épica, el Pinciano se acoge a la interpretación de la doctrina aristotélica más habitual: el filósofo no aclara en la *Poética* cuáles son los efectos de la epopeya, pero en el capítulo tercero afirma que Sófocles y Homero imitan la misma clase de personas. Los críticos quinientistas interpretan que si la tragedia y la epopeya comparten el objeto de imitación, deben tener también los mismos

que imita las epopeyas de Homero y Virgilio. A propósito de la querella sobre Ariosto, vid. Weinberg [1961 II: 954-1073]; Javitch [1991] y Norton y Cottino-Jones [1999].

⁷ Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* [1587], II, 386.

⁸ Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* [1587], I, 358.

efectos y, amparándose en esta deducción, trasladan al género épico la purgación de las emociones trágicas, el terror y la piedad.⁹

Así procede el Pinciano a pesar de que Tasso considere que es falso que ambas especies imiten los mismos objetos. Si así fuera, argumenta el crítico italiano invirtiendo el sentido del razonamiento más común, los efectos de las epopeyas y de las tragedias serían los mismos y, sin embargo, es manifiesto que no provocan las mismas reacciones en el público. Ello se debe, prosigue Tasso, a que los personajes y las acciones de ambas especies son ilustres de un modo distinto: lo ilustre trágico consiste en la inesperada y repentina mutación de la fortuna de los protagonistas y en la magnitud de los acontecimientos que suscitan el horror y la misericordia en los espectadores. Lo ilustre heroico, en cambio, radica en una proeza de excelsa virtud bélica y toma forma y cuerpo en gestos de cortesía, de generosidad, de piedad y de religión que de ninguna manera convienen a la tragedia.¹⁰

Tasso insiste en diferenciar claramente los personajes y acciones épicas de los trágicos porque la interpretación cristianizante de los géneros antiguos ha atribuido a cada especie distintas implicaciones morales. Así, la versión *vulgata* de la catarsis aristotélica que difunden los críticos quinientistas establece que los efectos trágicos de la compasión y el temor sirven para que los espectadores purifiquen sus almas de pasiones exacerbadas, para que aprendan a sufrir los reveses de la providencia divina y para que la razón se imponga a la concupiscencia. Para que surta el efecto moralizador deseado, los personajes de las tragedias no pueden cometer errores por ignorancia, por azar o por el destino, porque entonces no habría lugar para la culpa y para el justo castigo que Dios impone a los pecadores. Los espectadores cristianos deben entender que corren los mismos peligros que los protagonistas de las tragedias y que por ello deben apiadarse de su suerte, temer que puedan caer en las mismas tentaciones y procurar que no suceda.

En su versión cristiana, los héroes trágicos no pueden tener conductas morales perfectas porque entonces dejarían de ser ejemplares, mientras que en el héroe épico, hecho a imagen del pío Eneas, debe prevalecer la virtud, a la vez que la narración de sus gestas debe despertar en los lectores sobre todo el deseo de emularlo y de alcanzar su rectitud moral. Por ello, los errores que la tradición exige que cometa el héroe épico no pueden ser de la misma calidad que los pecados de los personajes trágicos: el triunfo final de la virtud y del héroe debe ser justo y verosímil. El Pinciano es tan consciente como Tasso de las diferencias de ejemplaridad moral de cada especie y por ello se preocupa de dotar al infante Pelayo de todos los atributos del héroe épico cristiano. También desea, sin embargo, mantener en *El Pelayo* los vínculos entre la poesía épica y la tragedia que sancionan la doctrina aristotélica y la tradición virgiliana. Así, distribuye por todo el poema pasajes en los que Pelayo u otros personajes cuentan historias trágicas que provocan en el auditorio

⁹ Además de la catarsis, se transfieren a la teoría de la épica y a la de otros géneros muchas otras características de la especie trágica porque los críticos del siglo XVI convierten la teoría de la tragedia de Aristóteles en una estructura de validez universal que sirve para caracterizar aquellos géneros cuya descripción consideran incompleta en la *Poética*, caso de la comedia y la poesía épica, y aquellos géneros antiguos y nuevos que Aristóteles omite. Como ejemplo, véase más abajo la descripción de la poesía épica según sus partes cualitativas y cuantitativas.

¹⁰ Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* [1587], I, 359-60.

miedo y compasión, narraciones que suelen dar cuenta de batallas entre el musulmán invasor y el cristiano hispánico, que resiste heroicamente. Valga como ejemplo la que reporta el infante en una situación muy virgiliana, esto es, a instancias de la princesa en el palacio del rey de Chipre, en cuyas costas ha naufragado Pelayo a causa de una tormenta provocada por el Maligno, aliado del moro infiel, con el fin de retrasar su regreso a España y el cumplimiento de su misión. Pelayo advierte a la princesa del carácter trágico de su relato,¹¹ operación que se repite al inicio y al final de todas las narraciones que recuerdan los enfrentamientos entre musulmanes y cristianos hasta la caída del imperio godo hispánico del rey Rodrigo. Cada relato representa una pequeña tragedia que provoca temor y compasión por partida doble, en el auditorio y en los lectores. Además, todos los relatos juntos constituyen la prueba de que la épica culta es, como afirma Aristóteles en la *Poética*, fuente de materias trágicas o, en palabras del crítico español, “un emboltorio de tragedias”.¹²

La alegoría épica

Sostiene Fadrique en la epístola undécima de la *Philosophia Antigua Poetica* que la poesía épica está llena de “moralidades” y “almas alegóricas intrínsecas” que se esconden debajo de la primera alma, la fábula o el encadenamiento de acciones.¹³ Nada dice Aristóteles sobre el sentido alegórico de las epopeyas: la idea proviene de la tradición de comentarios medievales de la *Eneida* que inciden en el sentido moral de las peripecias de Eneas, cuya influencia se prolonga en el Renacimiento. No obstante, el alma alegórica del género épico deviene otro lugar propicio para que el Pinciano introduzca en *El Pelayo* la purificación cristiana de pasiones y, con ello, demuestre que es coherente con su teoría y que ésta lo es, a su vez, con los principios aristotélicos.

¹¹ “Mandasme (Reyna) del Imperio/ Godo/ La cayda passada hazer presente,/ Postrada la ciudad del mundo todo/ Mayor en puebla, y numero de gente:/ Historia miserable, y de tal modo/ Que ha de poner miseria a todo oyente:/ Aver deleyte esperas, y yo temo/ Ponerte en ocasión de llanto extremo.” *El Pelayo* [1605], V, 60.

¹² Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* [1596], XI, 149. Habla Ugo: “... y [diferencias] accidentales serán otras dos: que el metro en la épica es todo uno y, en la trágica, vario; y la otra, que ésta es una tragedia sola, y la otra, un emboltorio de tragedias; y así, quitadme la persona del poeta y añadid la música y tripudio a la épica, quedará dos, o tres o más tragedias.” La música y el tripudio, que equivalen a los términos más comunes de armonía y ritmo en la *Poética*, distinguen la tragedia de la épica por los medios de imitación. Si en una epopeya se cede la voz del poeta a los personajes y se le añade la danza (el ritmo) y la música (la armonía), la epopeya se transforma en tragedia puesto que ambas especies imitan el mismo objeto.

¹³ Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* [1596], XI, 175. “Fadrique respondió: Poco ay que entender si por alegoría entendéys no la que en palabras sino la que en sentencias está sembrada. ¿Vos no os acordáys del apólogo y las fábulas de Esopo, y que, por debaxo de aquellas narraciones fabulosas, están otras sentencias y ánimas, las quales algunos dizen moralidades? Esta, pues, es la alegoría que en la épica se halla muy ordinariamente; de manera que la Iliada y Odysea de Homero y la Eneyda están llenas destas alegorías y ánimas intrínsecas.”

El Pinciano hace explícita el alma alegórica del poema en el epílogo que acompaña los veinte libros que conforman *El Pelayo*.¹⁴ El viaje que el infante realiza a Tierra Santa y el regreso a la Península para expulsar a los musulmanes, reconquistarla y recristianizarla encubre la “moralidad” que debe servir para educar en la virtud al lector. Pelayo es engañado por el Diablo y emplazado a viajar a Palestina, esto es: tentado por el camino del vicio, se aleja de los suyos y de sus obligaciones. La accidentada travesía del héroe simboliza la trayectoria del pecador: la relación que Pelayo mantiene con la princesa musulmana de Chipre, con quien llega a comprometerse, encubre el mayor error del infante, del que sólo toma consciencia cuando se le aparece un enviado de Dios que lo reprende y le recuerda sus deberes. En el plano argumental, el infante debe recuperar el imperio: la misión expresa alegóricamente el deber de todo buen cristiano de recuperar y mantener el dominio del alma. La llegada a Tierra Santa simboliza la epifanía que da inicio a la recuperación moral del héroe y la victoria final sobre el moro infiel equivale al triunfo de la virtud. Así, a pesar de que el alma alegórica del poema no es un concepto aristotélico, acaba constituyendo un plano más de la obra en el que se realiza la catarsis épica mediante la purificación de las pasiones del héroe.

El Pinciano incorpora la lectura alegórica a la teoría del género por la influencia que ejerce la tradición virgiliana: a ella y a la consideración de la *Eneida* como la epopeya perfecta, superior incluso a las de Homero, se debe igualmente que en la trama de *El Pelayo* haya lugar para tormentas y naufragios, profecías, viajes al más allá, muertes entre los miembros de la tripulación del infante y para un amor imposible que acaba con la muerte de una princesa deshonrada. Al imitar las peripecias de Eneas, el Pinciano pone de manifiesto que la tradición virgiliana regula en notable medida el deber ser de la épica, a la vez que la consideración modélica de la *Eneida* condiciona igualmente la reflexión teórica sobre el género.

***El Pelayo* y la épica de Virgilio**

En la *Philosophia Antigua Poetica* el Pinciano define la poesía épica según los criterios aristotélicos del objeto, de los medios y del modo de imitación, le asigna a continuación los efectos y finalidades específicos de género, establece cuáles deben ser el carácter del protagonista y la naturaleza de la materia y prescribe que la épica posee una lectura alegórica. El crítico procede de acuerdo con la pauta que Aristóteles sigue en la *Poética* para exponer la teoría de la tragedia: es el turno de explicar las partes cualitativas y cuantitativas de la épica. Aristóteles asigna a la tragedia seis partes cualitativas o formales: la fábula, los caracteres, el pensamiento, la dicción, la música y el espectáculo. Los tratadistas suelen servirse de las mismas categorías para describir los demás géneros, si bien el Pinciano sólo

¹⁴ Pinciano, *El Pelayo* [1605], “Alegoría del Pelayo”, s.p.. “[...] se consideran algunas moralidades en las dos jornadas que el Pelayo contiene [...] las quales son una imagen de la letra Pitagórica, como ésta del vicio, y de la virtud: y el Príncipe que las anduvo es un símbolo del hombre; que derramado al principio de la vida por la mala, con tiempo se recoge a la buena.”

distingue los poemas épicos según su trama y aprovecha la ocasión para señalar que la *Eneida* reúne todas las perfecciones de la fábula épica:

Y luego Fadrique: Digamos de las diferencias formales un poco. La heroyca tiene sus diferencias tomadas de diferentes partes; porque, como fábula, puede ser simple, sin agnición y peripecia, y compuesta, con peripecia y agnición; y, como tragedia, puede ser o pathética como la *Iliada*, y morata como la *Ulisea*, o compuesta de la una y de la otra como la *Eneyda*, en la qual hallo yo todas las perfecciones de todas las fábulas épicas, porque es compuesta de agniciones y peripecias, y compuesta también de pathética y morata, y, en la verdad, ella es toda hiema en la fábula, en las sentencias, en la elocución y aun en la alegoría; y pudiera ser que, si Aristóteles alcanzara a Virgilio, no gastara tanto en alabar a Homero...¹⁵

Al ser la *Eneida* ejemplar también en lo que atañe a las sentencias y a la elocución, esto es, el pensamiento y la dicción (y cabe pensar que es igualmente “toda hiema” en sus caracteres), el Pinciano no tiene que precisar al lector cuáles son los requisitos que deben atenderse para elaborar correctamente las partes formales del poema: basta con imitar a Virgilio. Otra razón para tomar el poema latino como modelo estriba, según el Pinciano, en que se ocupa de los temas épicos más elevados, es decir, de batallas y victorias: son las materias que distinguen a la variante heroica, que destaca por su capacidad de deleitar y a la vez enseñar mediante las muertes trágicas y la doctrina filosófica que contiene.¹⁶

El Pinciano también se sirve de la epopeya virgiliana para jerarquizar las variantes épicas según la disposición de las partes cuantitativas y en función de si recurren o no al metro: “... gran perfección es de la heroyca comenzar por proposición y invocación, de quienes suelen carecer los poemas heroycos que no son en metro, los quales entran con su prólogo dissimulado y narración”.¹⁷ Según el crítico, los poemas épicos que prescinden de la invocación suelen estar escritos en prosa: en ambos aspectos resultan imperfectos porque no siguen el modelo más adecuado. En cambio, los primeros versos de *El Pelayo* contienen la proposición que anuncia de qué tratará la obra y una invocación a la Virgen.¹⁸

Cabe precisar, sin embargo, que el Pinciano imita la *Eneida* en muchos otros aspectos en los que no media reelaboración teórica alguna de las características que incorpora a su epopeya. Los ejemplos son incontables, empezando por las cualidades de Pelayo quien, además de ser un guerrero extraordinario, es hombre prudente, sabio y por ello capaz de llevar a cabo su misión, en suma, un modelo de virtudes claramente inspirado

¹⁵ Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* [1596], XI, 179-80.

¹⁶ Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* [1596], XI, 180.

¹⁷ Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica* [1596], XI, 193.

¹⁸ Pinciano, *El Pelayo* [1605], I, fol. I. “El fuerte y vitorioso Infante canto/ Cuyo braço y valor nunca rendido/ Hazañas acabò de esfuerço tanto,/ Que acaban a las fuerças del olvido:/ Por el en todo el Orbe el culto santo/ Con gloria de Jesus bive estendido,/ Y por el la cautiva España agora/ Reyna, de tantos Reynos ya señora. // Virgen con tu favor, la Ibéra historia/Limada por el curso de los años/Comienço a renovar, y la vitoria,/Que alteran y adulteran los engaños:/Tu de Jupiter hija, y de Memoria,/Tu puedes reparar tan graves daños,/Derrama tu licor, y dame oy tanto,/Que iguale a la alta empresa con el canto”.

en el *pius Aeneas* virgiliano.¹⁹ Varios nuncios celestiales y seres del más allá transmiten al infante las profecías que aseguran que está destinado a expulsar a los musulmanes de España, a recristianizarla y a fundar un linaje de reyes que expandirá el poder hispánico hasta convertirlo en el imperio de Carlos V, en el que no se pone el sol. Con estas narraciones que predicen el futuro de la estirpe de Pelayo, Pinciano adapta y actualiza el *imperium sine fine* de Augusto que los vaticinios del poema latino presentan como la culminación de la empresa iniciada en Italia por el héroe troyano.²⁰

El infausto amor entre Dido y Eneas da forma a la relación imposible por contraria a los designios de Dios entre Pelayo y la princesa de Chipre, reino al que el infante ha llegado a causa del naufragio de su nave durante una tormenta provocada por Lucifer, el mayor enemigo de la cristiandad y figura homóloga a la de Juno, azote del pueblo troyano en la *Eneida*. Como le ocurre a Dido, a la princesa chipriota también le asaltan y paralizan las dudas y los remordimientos por enamorarse, en su caso, de un cristiano y traicionar así su fe y su pueblo: El Pinciano transforma de este modo el conflicto de Dido, que había prometido fidelidad eterna a su marido difunto.²¹ Finalmente, ambos personajes se dejan llevar por la pasión y son correspondidas por los héroes hasta que a éstos se les aparece un mensajero en sueños que, después de reprenderlos por su conducta, les recuerda sus misiones y los emplaza a abandonar a sus amantes de inmediato.²² La reacción de la princesa de Chipre sigue la pauta que marca el personaje virgiliano: indignada y airada

¹⁹ Pinciano, *El Pelayo* [1605], III, 36. En el libro tercero se narra analépticamente el inicio de la ofensiva musulmana. Pelayo dirige las fuerzas cristianas junto con el rey Rodrigo, quien se muestra partidario de seguir una táctica que Pelayo desaconseja y que posteriormente se demostrará equivocada. La sabiduría induce al héroe a actuar con prudencia: “Rodrigo mucho mas quel justo fuerte, / Acusa al primo que la lid difiere, / Y manda echar el dado, y provar suerte, / O feliz, ò infeliz, qual hado diere: / Pelayo dize assi: Va via, a muerte / Derecha la que (Rey) tu Alteza quiere, / Meditalo mejor oy, y consiente, / Un poco se mitigue el accidente.”

²⁰ Pinciano, *El Pelayo* [1605], IV, 55-6. Pelayo es herido por un musulmán al que una voz celestial ordena que se aleje del infante y persiga a Rodrigo puesto que al héroe se le reserva un futuro de esplendor y resulta inútil combatirlo: “Del, a pesar, de las paganas greyes / La planta brotarà, a buenos propicia, / Y desta los Monarcas, y los Reyes / Justos en paz, y fuertes en milicia: / Y deste las divinas y altas leyes, / Quel mundo rijan con igual justicia: / Arbol este sera, que desde el suelo / Ramas dara que llegarán al Cielo [...] En este, y en su estirpe ha de ser fijo / El cetro mas que fue en el mundo raro: / Cesa deste varon, huye, digo, / Huye, y sigue al Principe Rodrigo.”

²¹ Pinciano, *El Pelayo* [1605], II, 25. La princesa tiene dudas y busca el consejo de su criada, quien le asegura que Pelayo renunciará a su fe cuando se le ofrezca tanta belleza y riquezas: “Daratele tu padre por esposo / Al Príncipe Español, y el viendo gana / Tanta belleza, y dote, sera odioso, / A patria religión, y a patria Hispana: / Dexa tener el coraçon dudoso, / Que apenas se vera entre gente humana, / Quien por una beldad grande, y por dones / No trueque a su region, y a religiones.”

²² Pinciano, *El Pelayo* [1605], IX, 121-2. Pelayo olvida sus deberes y recibe en sueños a Urielo, embajador de la ira divina: “Al tiempo que esto passa el Rey del Cielo / Se indigna de la cosa, y de tal modo / Aplica el ojo ayrado al Cyprio suelo / que al Cielo haze temblar, y al mundo todo: / Amansa su furor sabio, y a Urielo / Elige mensagero al varon Godo, / Y el spiritu Criador al criado inspira / Llena embaxada de aficion y de ira”. Urielo reprende a Pelayo y le ordena que abandone Chipre: “Assi se cobra España? Africa doma? / Hecho siervo a una sierva de Mahoma? [...] Tu el arbol santo a quien la diestra suerte / Promete sucesion tanta? Y tamaña? / Tu la santa raiz de santas leyes? / Y tu el padre, y plantel de tantos Reyes? [...] Que luego buevas a la patria el gesto, / Y huyas ser de Cipro el heredero, / Que huyas digo luego, presto, y presto / Cambies el suelo Cipro con Ibéro”

primero, asume luego la humillación que supone para una hija de rey arrastrarse a los pies del amante suplicándole que no la rechace aunque no quiera tomarla como esposa; después, consumada la partida del héroe, enloquece dominada por la cólera y la sed de venganza y finalmente, deshonrada ante su pueblo, muere por accidente a manos de su padre, si bien se siente agradecida ya que su deseo era quitarse la vida.²³

Durante su estancia en Chipre, Pelayo relata, con el mismo dolor que Eneas al contar la pérdida de Troya, cómo los musulmanes saquearon y destruyeron Toledo: igual que los griegos, tuvieron que recurrir al engaño para tomar la ciudad fortificada. El Pinciano sustituye el ardid del caballo de madera por la astucia de Sifebudo, un cristiano traidor que primero se gana la confianza del rey Rodrigo y luego lo engaña en distintas ocasiones con la complicidad de los generales musulmanes. Así, por ejemplo, con la intención de poner fin al asedio de la ciudad, Sifebudo convence al rey de que le permita batirse con los mejores guerreros africanos y vándalos. El falso héroe derrota una y otra vez a los combatientes musulmanes, sin embargo, en lugar de matarlos, los lleva presos a Toledo para liberarlos luego y facilitar la entrada del enemigo desde dentro de la ciudad.²⁴ A imagen del rey Príamo y sus príncipes troyanos, Rodrigo y los comandantes cristianos se refugian en el palacio para librar batalla: la descripción del asalto de los árabes a la última resistencia cristiana se inspira en la narración virgiliana de la muerte de Príamo y de sus

²³ Pinciano, *El Pelayo* [1605], IX, 122 y 129. Pelayo ha decidido abandonar Chipre y la princesa reacciona: “[...] Memoria de la ausencia cruel que espera, / La haze vagar furiosa de amor ciego: / Es la llama infernal de tal manera, / Y de tal condición su vivo fuego, / Que tanto mas se abiva, y mas se aprende, / Quanto huye mas la leña que le enciende [...] Rebienta de dolor, y cuita grabe, / Opressa de afición, de odio, y despecho, / Ignora que pensar, que hazer no sabe.” La princesa jura suicidarse y vengarse de Pelayo persiguiéndole con el recuerdo de su traición: “La muerte me es ya cierta, y la vengança / Tan cierta me será como la muerte, / Y luego que yo muera en toda estança / Mil vezes me has de ver, y yo he de verte, / Y mi desemejada semejança / Te ha de poner (ò perfido) de suerte, / Que viendo mi figura ayrada al lado, / Te estaras qual paxaro açorado.” Que el rey Ayato mate por accidente a su hija Adixa permite a Pinciano introducir otra pequeña tragedia en la obra, sin embargo, creo que obedece también a la intención de poner la trama en manos de una suerte de justicia poética cristiana que castiga a los musulmanes haciendo que se maten entre ellos, como ocurre en más de una ocasión en las luchas entre cristianos y africanos y vándalos durante la invasión del imperio hispánico de los godos.

²⁴ Pinciano, *El Pelayo* [1605], V, 65 y VI, 73. Sifebudo, el traidor griego, engaña al rey Rodrigo e introduce al enemigo en Toledo: “Despues que el vencedor del Marcio fuego / Al Gotico Señor ciega en tal modo, / Mil afros prende, y Vandalos, y luego / En manos los entrega del Rey Godo: / De los dones traydos por el Griego / Se hinche en breve espacio el pueblo todo / A Vandalos, y agentes Sarracenas / Faltavan ataduras, y cadenas”. Llega el momento en el que los falsos presos abren las puertas: “La turba Mora que prendido avia / En lance vario el hombre descarado, / Hecha a la puerta espessa compañía / Fuerte milita con Bolmer al lado: / Sancho cerrar a la ciudad queria, / Resistele Bolmer con su soldado, / Y mientras uno abrir, y otro pretende / Cerrar la entrada, dura lid se enciende.” Durante el asedio de Toledo, Sifebudo sustituye a Pelayo, convaliente de una herida, al frente de las tropas cristianas, a las que conduce fuera de la ciudadela para facilitar el trabajo de los falsos presos que deben abrir la fortificación desde el interior. Él mismo persuade a Rodrigo de que penetre en una cueva secreta que guarda el tesoro que le permitirá armar a un ejército que liberará España del moro invasor: el hado prohíbe la entrada a la gruta y, al desobedecerlo Rodrigo, halla su perdición y la de su reino.

guerreros, aunque Pinciano debe hacer huir al rey Rodrigo para no falsear los acontecimientos históricos en que se basa su epopeya.²⁵

También el infante Pelayo visita el más allá: viaja primero al infierno y conoce después el paraíso terrenal. La experiencia tiene la misma función para ambos héroes: debe convencerles de que son los fundadores de linajes destinados a la gloria. Cabe precisar que en la versión de Pinciano es fácil detectar la influencia del viaje de Dante al infierno: en cualquier caso, se trata de una obra igualmente asimilada por la tradición virgiliana al ser el poeta romano maestro y guía del toscano.²⁶ Algo parecido sucede con la obra de Tasso, la *Gerusalemme liberata*, puesto que *El Pelayo* reproduce el motivo de la liberación de un territorio cristiano, el reino hispánico de los godos, y añade a esta empresa la refundación de la nación hispánica y cristiana que sigue, de nuevo, el modelo virgiliano del renacimiento del pueblo troyano en Roma.

Queda reseñar una última característica difundida por la tradición virgiliana que regula la idea y la práctica de la épica de Pinciano y de los críticos y poetas quinientistas

²⁵ Pinciano, *El Pelayo* [1605], VI, 75 y 85. “Luego que yerma, y solitaria mira / El Gotico Monarca su persona, / Y adverso a la fortuna atroz se aïra, / De ver que su soldado le abandona: / De muros a palacio se retira [...]”. Toledo es saqueada como Troya: “Al punto que presente està la ausencia / Del Rey que a su palacio se convierte, / Cessa al umbral la lid, y resistencia, / Y dentro se exercita el robo, y muerte: / Crece la crueldad con la licencia, / Y al misero Español misera suerte: / Las madres dan al Cielo, y las donzellas / Robadas de las madres mil querellas.” El rey Rodrigo huye porque no quiere que el enemigo lo aprese vivo, pero al esconderse encuentra a su esposa, que le convence para que escapen juntos por un pasadizo secreto: “Ya al Gotico Monarca ciñe en coro / Numero grande, por hazer del pressa: / Ya el Rey cercado de infinito Moro / Laso, è invito de las armas cessa [...] El fuerte Abdalaziz frena su azerio, / Por presa hazer del Rey Hispano vivo: / Veelo el misero Rey, Rey que primero / Quiere morir, que no quedar cativo: / Y visto su poder flaco, y ligero / Contra copia tan grande, fugitivo / Se esconde, por prestar al Mauritaño / La vida que desama con engaño.”

²⁶ Pinciano, *El Pelayo* [1605], X, 138-40 y 143. Un alma de las profundidades infernales se aparece a Pelayo durante su regreso a España: “[...] En sitio que por toda parte cierra / Salida de la estancia humida, y fria: / Al tiempo que por puerta sobre tierra / Subito se aparece una alma umbria / Que vasta en cuerpo, y horrida en semblante / Dize desta manera al fuerte Infante [...] Qual desatino / O huesped de salud desahuziado, / Te hizo temerario peregrino / Al sitio de ningun hombre pisado: / Emprendes por ventura este camino / A fin de darte fin desesperado? [...] Dicho, en cuerpos, y en caras mas estrañas / Que puede maquinar alma del suelo, / La anima de las inferas cabañas / Muda, y transforma su ventoso velo [...] Figuras toma mil, a fin que espante, / Y fuga persuada al sabio Infante.” La sombra infernal repite la profecía sobre el futuro esplendoroso de la sangre de Pelayo: “O el mas que fue jamas (la sombra dize) / Alto varon! Ó de valor profundo! / Sol de Ocaso nacido, y la Fenice / Del genero mortal y sin segundo: / Principio, mas antiguo y mas felice / En nietos, que jamas sera en el mundo / Santa rayz y planta Emperadora, / De Reyes produzida, y productora.” Después, guía al infante por la geografía del más allá, empezando por el infierno: “En tres porciones se reparte / La tierra que por nombre dan Cymera, / Rige Fantàs las pecoras sin arte, / Faltas de lumbré en la estacion primera: / Las fieras manda Icelo en otra parte, / Los hombres de Morfeo en la tercera: / Ver dixeras en Reyno assi diviso / Un Limbo, un Purgatorio, y Parayso.” Llegan al Paraíso Terrenal: “[...] laso / De oyr tanta culpa, y ver tal pena, / En tierras del Icelo, y del Fantaso / Llenos de gente humana en piel agena: / Quando passando por un campo raso / Subito salen a una estança amena, / Do viendo mas alegre, y claro el dia / Aguaron la mortal melancolia [...] En alto se levanta un monte hermoso, / A aquel de Baco en Nisa semejante, / Mil arbores silvestres (por natura / Cultos) produze la hojosa altura.”

pero que, a pesar de su relevancia, queda al margen de la teorización sobre la naturaleza y las cualidades del género. Se trata de la intención de hacer propaganda política en beneficio del emperador Augusto que los comentaristas de la *Eneida* atribuyen a Virgilio y que, con el tiempo, se convierte en la función preeminente de la épica, en la práctica. La lectura que privilegia los elementos propagandísticos de la epopeya virgiliana interpreta las peripecias de Eneas como la historia de los orígenes y del desarrollo de la civilización troyano-romana, un relato conformado por hechos ficticios y reales que culminaría en la victoria de Augusto en la batalla de Actium, con la que daría comienzo el glorioso periodo de expansión imperial.

En el caso de *El Pelayo*, Pinciano legitimaría el poder de su rey mediante la misma estrategia que se atribuye a Virgilio, esto es, a grandes rasgos, inventando una historia épica y gloriosa de los presuntos ascendentes de la casa de los Austrias que demostraría que el imperio tal y como se conoce en su esplendor presente es la culminación de los designios de Dios para la nación hispánica. Con función análoga a las profecías del poema latino, las de *El Pelayo* servirían para probar que el pueblo hispánico estaría predestinado a convertirse en un imperio político y militar y en el bastión principal de la religión cristiana en el mundo. Así, Pinciano proyecta las virtudes del infante en todo el linaje al que da origen, pero especialmente en el emperador Carlos V y en su nieto Felipe III, el monarca contemporáneo del autor.²⁷ Valga como ejemplo un fragmento del prólogo en el que se señala la misteriosa unión de la gente de Pelayo con la casa de Austria:

... Pelayo es sobre quantos han sido sujeto dignissimo para la heroyca; no solo por las hazañas, mas tambien por su nobleza mas que todas admirable: el qual cuenta mil y dozientos años en ascendientes y descendientes por ochenta y quatro Reyes: los quatrocientos primeros por treinta y cinco Reyes de su gente, y los ochocientos por quarenta y nueve Reyes de su familia: de qual ha venido, no sin grande misterio, [ilegible] y hazer una por matrimonio con la de Austria, su igual en todo. Es la casa de Austria nobilissima, no tanto por los muchos Emperadores y Reyes della, quanto por la virtud heroyca que en ella resplandece [...] De la mucha duración del Imperio en la sangre de Pelayo, se infiere el mucho amor que Dios la tiene [...] digo ya de la España libertada, que hecha Princessa del mundo està assentada, qual cabeça de la Europa, y como cabeça figurada con nombre de Iberia, que assi la llamaron los antiguos.²⁸

Así, la epopeya se pondría al servicio de un discurso propagandístico que glorificaría y, sobre todo, justificaría la política imperialista española al presentarla como la continuación lógica o natural de una empresa cristianizadora auspiciada por Dios y que se remontaría a los orígenes de la nación. La historia épica de Pelayo debe persuadir al lector de la continuidad o identidad entre los pueblos godo e hispánico, de la unidad de un territorio que habría sido hispánico y cristiano ya antes de la invasión musulmana y que,

²⁷ En la dedicatoria de *El Pelayo* se lee: “Al Rey de las Españas Felipe Tercero, y sangre de Pelayo./ Sacro Filipo que en la paz y guerra,/ Iusticia y potestad tienes del cielo,/ Y escudo soberano, que en si cierra/ Al uno, y otro mundo en agua, y suelo:/ Tu puedes (eres oy Dios de la tierra)/ Dar vida a mi Pelayo, y a tu abuelo;/ Amparanos señor, y justo, y pio/ A tu sangre seras, y al sudor mio.”

²⁸ Pinciano, *El Pelayo* [1605], “Prólogo de un amigo del autor”, s.p.

por consiguiente, se *re*conquista y se recupera para la cristiandad, y de que la reconquista iniciada por Pelayo y la expansión encabezada por Carlos V forman parte de una misma misión cuya legitimidad queda probada – circularmente - por la hegemonía política y militar del imperio. Aún se puede cerrar otro círculo y conectar la función propagandística con el precepto teórico, sancionado por Tasso y el Pinciano, que establece que el género debe inspirarse en hechos históricos: resulta crucial que la épica se sirva de la historia, puesto que ella aporta la base de verdad y de realidad que permite que la epopeya se configure como discurso propagandístico

C.E.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, D.C., *Misteriously meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*. Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1970.
- Avalle-Arce, J.B., *La épica colonial*. Pamplona, EUNSA, 2000.
- Baldassarri, G., *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma, 1982.
- Baswell, C. "The Medieval Allegorization of the *Aeneid*: MS Cambridge, Peterhouse 158", *Mediaeval Studies*, XLI (1985), 181-237.
- Bernardo, A. S. y Levin, S. (eds.), *The Classics in the Middle Ages*. Medieval and Renaissance Texts and Studies, 69. Binghamton, 1990.
- Caravaggi, G., *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*. Pisa, 1974.
- Carballo Picazo, A., (ed.), *Alonso López Pinciano, Philosophia Antigua Poetica* (1596), Madrid, Biblioteca de antiguos libros hispánicos. 1973, 3 vols.
- Chevalier, M. *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1966.
- Comparetti, D. (1943), *Virgilio nel Medioevo*. Firenze, La Nuova Italia editrice, 1981.
- Courcelle, P., *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Enéide*. Roma, 1984.
- Edwards, R., "The heritage of Fulgentius". En Bernardo, A. S. y Levin, S. (eds.), *The Classics in the Middle Ages*. [1990], 141-151.
- Fatini, G., *Bibliografia della critica ariostea (1510-1956)*. Firenze, Le Monnier, 1958.
- Fichter, A., *Poets Historical. Dynastic Epic in the Renaissance*. New Haven & London, Yale University Press, 1982.
- Horsfall, N. (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*. Leiden, Brill, 1995, 2001², 293-
- Greene, T., *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*. New Haven and London, Yale University Press, 1963.
- Huppé, B., "Aeneas's Journey to the New Troy". En Bernardo, A.S. y Levin, S. (eds.) [1990], 175-187.
- Jones, J.W. y Jones, E.F., *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Virgil commonly attributed to Bernardus Silvestris*, Lincoln, Nebraska and London, 1977.
- Kallendorf, C., *In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*. Hanover and London, University Press of New England, 1989.
- Kallendorf, C., *Virgil and the myth of Venice. Books and readers in the Italian Renaissance*. Oxford, Clarendon Press, 1999.
- Lara Garrido, J., "Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano. Lectura de la *Philosophia antiqua poética* y del *Pelayo* desde el canon tassiano". *Revista de Literatura* (1982), 5-56. Reimpreso en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*. Málaga, Analecta Malacitana, 1999, 395-454.
- Maresca, T., "Dante's Virgil: An Antecedent", *Neophilologus*, 65 (1981), 548-551.
- Mazzali, E., (ed.), *Torquato Tasso, Prose*. Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1959.
- Mazzocchi, G., "El Patrón de España de Cristóbal de Mesa", *Il Confronto Letterario*, 22 (1994), 335-374.

- Medici, D., "La bibliografia della critica ariostesca del 'Fatini' ad oggi", *Bolletino storico reggiano*, VII (1974), 63-150.
- Minnis, A.J. y Scott, A.B., *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c. 1375*. Oxford, Clarendon Press, 1988.
- Montero, J.L., *La reconquista que nunca existió*. Madrid, Bruño, 1990.
- Morros, B., *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- Murrin, M., *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.
- Norton, G.P., Cottino-Jones, M., "Theories of prose fiction and poetics in Italy: *novella* and *romanzo* (1525-1596)". En Glynn P. Norton, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, III, The Renaissance. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 322-336.
- O'Donnell, J.R., "The Sources and meaning of Bernard Silvester's Commentary on the *Aeneid*", *Mediaeval Studies*, XXXIV (1962), 234-7.
- Padoan, G., "Tradizione e fortuna del commento all'*Eneide* di Bernardo Silvestre", *Italia medioevale e umanistica*, 3 (1960), 227-240.
- Pierce, F., *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1968, 2ª edición revisada y aumentada.
- Pinciano, Alonso López, *El Pelayo*. Madrid, Luis Sánchez, 1605.
- Pozza, N. (ed.), *Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*. Vicenza, 1980.
- Rico Verdú, J., (ed.), *Alonso López Pinciano, Obras Completas. Philosophia Antigua Poetica*. Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- Riquer, M., de, "Ariosto y España", *Convegno Internazionale Ludovico Ariosto*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, 319-29.
- Rodini, R.J. y de Maria, S., *Ludovico Ariosto. An Annotated Bibliography of Criticism (1956-1980)*. Columbia, University of Missouri Press, 1984.
- Rodini, R.J., "Selected Bibliography of Ariosto Criticism, 1980-1987", *Modern Language Notes*, 103 (1988), 187-203.
- Rodini, R.J., "Selected Bibliography of Ariosto Criticism, 1986-1993", *Annali di Italianistica*, 12 (1994), 299-317.
- Segre, C. y Muñiz, M. de las N. (eds.), *Orlando Furioso*. 2 tomos. Madrid, Cátedra, 2004.
- Shepard, S., "Las huellas de Escalígero en la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano", *RFE*, XLV (1962), 311-317.
- Shepard, S., *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1970, 2ª edición.
- Schreiber, E.G. y Maresca, T.E., *The Commentary on the First Six Books of Virgil's Aeneid by Bernardus Silvestris*, Lincoln, Nebraska and London, 1979.
- Tanner, M., *The Last Descendants of Aeneas: the Habsburgs and the mythic image of the emperor*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- Vilà, L., "La épica española del Renacimiento (1540-1605): propuestas para una revisión", *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXIII, cuaderno CCLXXXVII (enero-junio 2003),
- Vilà, L., "Lírica laudatoria y retórica epideíctica en el Renacimiento". En María José Vega y Cesc Esteve (eds.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*. Pontevedra,

BIBLIOGRAFÍA

- Seminario de Poética Europea del Renacimiento (SEMPER). Universitat Autònoma de Barcelona, Mirabel editorial, 2004, 179-198.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago, Chicago University Press, 1961.
- Whitbread, L.G., *Fulgentius the Mythographer*, Columbus, Ohio, 1971.
- Whitman, J., *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Zatti, S., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano, Mondadori, 1996.