

ETIÓPICAS

Revista de Letras Renacentistas

Núm. 19 (2023), pp. 13-61

<https://doi.org/10.33776/eti.v19.7949>. ISSN: 1698-689X

Recibido: 12/4/2023. Aceptado: 12/9/2023.

DESDE LAS ALTURAS Y A PIE DE CAMPO. VICISITUDES DE LA MIRADA EN ALGUNOS POEMAS ÉPICOS ESPAÑOLES

From the heights and on the ground
Vicissitudes of the Gaze in some Spanish Epic Poems

Mercedes Blanco

Sorbonne Université

citrine.blanco@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6619-2856>

RESUMEN

Examinando una decena de poemas españoles, desde Ercilla a Balbuena, mostramos que la mirada de cerca, a pie de campo, y la mirada de lejos y desde las alturas son ingredientes complementarios e indispensables de todo poema épico. La mirada de cerca permite fabricar el espectáculo deleitable y a su modo fabuloso, porque forzosamente imaginario, de los hombres y las armas. Solo como beneficio secundario, en la épica de materia histórica reciente, que se presenta como crónica fiel y veraz, el espectáculo del combate apoya las hojas de méritos y servicios de los soldados españoles y sugiere, de modo propagandístico, los inmensos méritos de los actores menores de la conquista, que deberían asegurarles la perpetuación de las encomiendas, u otro tipo de recompensa extensible a su linaje de manera permanente. Por su parte, la mirada lejana se hace vector de esa aspiración a la maravilla y a lo sublime que distingue al poeta épico. Por ella se introduce en la narración la capacidad sobrehumana del poeta de elevarse sobre la experiencia directa de los acontecimientos para contemplar el vasto escenario de las cosas del mundo, haciendo patentes conexiones entre cosas distantes, que en condiciones naturales no pueden abarcarse de una sola ojeada.

PALABRAS CLAVE

Épica, sublime, verdad histórica, mirada, Ercilla, Lasso de la Vega, Hojeda.

ABSTRACT

By examining a dozen Spanish poems, from Ercilla to Balbuena, we show that the close-up view and the view from afar and from the heights are complementary and indispensable ingredients of any epic poem. The close-up view makes it possible to produce the delightful and fabulous, because necessarily imaginary, spectacle of men and weapons. Only as a secondary benefit, in the epic of recent history, which is presented as a faithful and truthful chronicle, the spectacle of combat supports the service records of the Spanish soldiers and is capable to suggest, in a propagandistic way, the immense merits of the minor actors of the conquest, which deserve the perpetuation of the encomiendas, or some other kind of reward that could be extended to their lineage on a permanent basis. For its part, the distant gaze becomes a vector of that aspiration to the marvellous and the sublime that distinguishes the epic poet. Through it, the poet's superhuman capacity to rise above the direct experience of events to contemplate the vast scenery of things is introduced into the narrative, making clear connections between distant things, which in natural conditions cannot be encompassed in a single glance.

KEYWORDS

Epic, sublimity, historical truth, gaze, Ercilla, Lasso de la Vega, Hojeda.

Nos proponemos mostrar que el género épico, por su propia naturaleza, impone que se construya una mirada como una dimensión capital de la narración. Tal construcción exige a su vez definir un lugar desde el cual se perciben las acciones narradas, entendiendo «mirar» no en el sentido abstracto de «considerar», «concebir», propio del historiador que indaga las causas, sino en el sentido concreto de atender a lo que los sentidos, la vista sobre todo, pero también el oído, hubieran podido comunicar de los sucesos a un observador dotado de instrumentos adecuados (que no existió ni pudo existir). Este lugar es un observatorio y a veces, como leemos en ciertos textos, un «mirador». Lo más común es que el observatorio no tenga nombre ni figura: el narrador se confunde con el observador y cuenta las acciones que le interesan sin delegar su captor sensorial en ninguna instancia expresamente designada o haciéndolo solo de modo fugaz, cuando un guerrero por ejemplo, divisa a un enemigo que se acerca y lo elige para retarlo a duelo. Lo habitual es que la distancia entre ese observador y lo que mira sea variable y más bien corta, de modo que puede ver los gestos y ademanes de quienes actúan, como un espectador en un estadio frente a una competición deportiva, o un espectador de teatro frente al escenario; o incluso más corta todavía, como la de alguien que se fija en los detalles de un objeto que tiene en las manos (así en las descripciones de galas, joyas o armas, de que veremos un ejemplo más adelante) o como la de un cirujano o carnicero que sigue el trayecto de un arma en un cuerpo.¹

Pero no pocas veces, en el tejido de los poemas, lo que se construye es al contrario la mirada de lejos, a gran distancia, lo que permite condensar en una reducida superficie textual un objeto de grandes dimensiones, que es imposible ver de cerca en su totalidad: puede ser una vasta extensión de terreno, el mapa de una costa o de un continente, las zonas y regiones de que consta la esfera terrestre —de ahí este componente cosmográfico y cartográfico tan importante en la épica y al que hoy se presta cada vez más atención—, pero también el vasto despliegue de una batalla. También cabe incluir en esta categoría la visión de un pasado o de un futuro lejanos, de una larga sucesión de generaciones.²

¹ Deseo expresar mi gratitud hacia tres personas que han contribuido con sus consejos y sugerencias a mejorar este ensayo: Jean-Michel Morel, por haberme animado a clarificar la estructura; Jesús Ponce Cárdenas, a quien debo, entre otras cosas, el título; Aude Plagnard, por haber corregido muchos detalles.

² El libro de Helen Lovatt (2006) contiene un análisis comparativo del papel de la mirada en la

escritura épica, atendiendo a todo el corpus de la épica greco-latina, desde Homero a Nono de Panópolis, pasando por todos los grandes épicos latinos, sin excluir a aquellos cuya inserción en el género ha suscitado dudas, como Ovidio y Lucano. Los capítulos 2 («The Divine Gaze») y 4 («The Prophetic Gaze») tienen relación directa con lo que llamo «mirada de lejos».

Nos vamos a interesar por esta combinación de mirada de cerca y mirada distante que se van alternando (con distribución irregular y desigual) en algunos poemas épicos españoles, desde la *Araucana* de Ercilla (primera parte de 1569) hasta el *Bernardo* de Balbuena (1624) aunque no será posible considerar detenidamente ninguno de estos casos. A través del ejemplo del *Cortés valeroso* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, un poeta épico que, con especial énfasis, quiere pasar por historiador, y cuya fuente historiográfica puede identificarse sin dificultad, veremos que su verdadero propósito es menos hacer historia que hacer memoria de lo ocurrido en la conquista de México. Ahora bien, esta memoria no se refiere a la experiencia vivida, sino a algo soñado, a una visión inspirada, de acuerdo con el mito hesiódico que hace de las musas las hijas de la memoria, las que conservan el recuerdo de los sucesos más remotos. Pasaremos después a mostrar que el examen de la mirada de cerca en algunos ejemplos de epopeyas guerreras da a entender la incompatibilidad práctica de este dispositivo con las pretensiones de algunos de estos autores, como Ercilla o el mencionado Lobo Lasso de la Vega, de escribir una historia literalmente verdadera. En la última parte del estudio, veremos que la mirada distante es algo característico de la épica desde sus orígenes homéricos, un artificio o sistema inseparable de su efecto estético específico, el de lo sublime. Renunciando a ser meros cronistas y reseñadores de hechos notables, los poetas épicos españoles se decantan por la maravilla y lo sublime. Lo hacen de un modo más resuelto y constante a partir de la última década del XVI. Desde ese momento, en virtud de esta estética épica plenamente asumida, conceden un espacio creciente a la mirada de lejos. Es muy importante, en este sentido, el ejemplo de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso y, detrás de él, el de Homero y sobre todo Virgilio. La hipótesis que proponemos es que la visión distante implica forzosamente una dimensión no solo ficticia, sino fantástica o fabulosa de la historia, racionalizada a veces como milagro, prodigio o alegoría. Es para resolver el problema técnico de esta visión a distancia como se introduce lo que los teóricos de la epopeya, y ante todo Tasso, plantean como lo maravilloso, la *meraviglia* ya sea pagana o cristiana.



Fig. 1. Empresa de Luis XII, rey de Francia. Según Paolo Giovio y Gabriele Simeoni, *Dialogo dell'impresa militari e amorosi*.³

Esta famosísima empresa representa un puerco espín con el mote latino «*Cominus et eminus*» y alude a la capacidad de herir tanto de cerca («*cominus*») como de lejos («*eminus*»), del soberano que la eligió, rey «belicoso» y de «ánimo invicto». La alusión se basa en la extraña creencia de que este animal puede lanzar sus espinas a distancia como si fueran flechas o dardos. Así la comentan Giovio y Simeoni en el *Dialogo dell'impresa*: «*E cominciando di quella di Lodovico XII, Rè di Francia, ella parve a ogn'huomo di singolar bellezza e di vista e di significato: perche fu a modello di quel bravo da natura e bellicoso Rè, che non si straccò mai per alcun travaglio di guerra, con un'animo sempre invitto, e però portava nel sopr'arme chiamate Ottoni de' suoi Arcieri della guardia un istrice coronato, il quale suole urtar chi gli dà noia da presso, da lontano gli saetta, scotendo e lanciando l'acutissime spine, e benché nelle sopraveste non fusse motto alcuno, mi ricordo nondimeno haver visto in più luoghi questa impresa dipinta con un breve di sopra: COMINVS ET EMINVS*».

Nos permitimos adoptar la empresa como símbolo de nuestra hipótesis acerca de la poética de la epopeya guerrera.

³ Por su parte, Emanuele Tesauro, en un texto de juventud titulado *Idea delle perfette imprese* (c.1625), que quedó inédito, y donde ya se anuncian las ideas principales de lo que será el gran tratado del conceptismo, el *Cannocchiale aristotelico*, comenta largamente esta empresa,

sosteniendo que se acerca a la idea platónica del género, cumpliendo con todos sus criterios de excelencia. Véase https://www.italianemblems.arts.gla.ac.uk/impresa_disp.php?bookid=sm_0520&emblem=GIOai018.

LO SUBLIME Y LA VERDAD HISTÓRICA:

DOS TÍTULOS DE SUPREMACÍA PARA EL POEMA ÉPICO

Aunque Horacio afirma en su Poética que ni los hombres, ni los dioses, ni las columnas consienten medianos Poetas, entendiendo debajo de aquellas tres metáforas los tres estilos, en otra parte, como hablando a favor de la épica poesía, dice: ¿Quién escribirá dignamente de Marte cubierto de túnica de diamante? Como si dijera: ninguno. Pues aunque la dulzura y flores del estilo lírico regala tanto los oídos, que consigue el fin de la poesía deleitando, y la majestad del trágico con aquella simple gravedad desnuda de ornamento nos provoca a tanta compasión y horror, que parece que tiene la llave o el imperio de los ánimos, pues como con blando freno rige todo el teatro, es tanta la grandeza del heroico que no contentándose solamente con deleitar o mover, como arrebatado sobre sí mismo de un divino espíritu, suspende con tan nueva maravilla que con la fuerza del decir excede toda la facultad del arte. Y si según el proverbio lo que es mejor es más difícil, la Antigüedad, a quien casi en todas las ciencias tenemos por maestra y singular Idea, nos muestra que, con todo cuanto Grecia se jacta y blasona, no es poderosa para darnos más que un perfecto heroico en Homero, ni la antigua Italia más que un Virgilio y la moderna un Tasso...⁴

En estas líneas del importante prólogo de Cristóbal de Mesa al más temprano de sus poemas épicos, *Las Navas de Tolosa*, de 1594, se repite el tópico de que la poesía no tolera la mediocridad, citando a Horacio en el *Arte poética*.⁵ Sobre este fondo, se desprende una segunda idea, para la que el poeta va a buscar también un argumento de autoridad en ese Horacio que tanto abunda en fórmulas memorables. Esta vez, se trata de un fragmento de la oda 6 del libro I:

Quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico

⁴ Mesa, 1594: «A los lectores». Los preliminares de esta edición, madrileña pero preparada en Italia, contienen testimonios, de los que debía de estar orgulloso, de su trato con los italianos y con el mismo gran Torquato Tasso, quien firma uno de los sonetos encomiásticos del paratexto.

⁵ Mesa traduce la frase «...mediocribus esse poetis/ non homines, non dii, non concessere columnae» (*Ars poetica ad Pisones*, 372-373). El tercer término

siempre ha sido materia de discusiones pero hay acuerdo en que se refiere, de un modo u otro, al mercado de los escritos, a su circulación y éxito. De modo singular y con bases que no es posible investigar aquí, Mesa interpreta la triada de «hombres, dioses, columnas» como metáforas alusivas a los tres estilos, medio, grande y sencillo o ínfimo.

nigrum Merionem aut ope Palladis
Tydiden superis parem? (Horacio, *Odas*, I, 6, 13-16).

Esta oda dice en sustancia que Horacio renuncia a escribir las victorias de Agripa, sintiéndose indigno o incapaz, y remite la tarea a Vario Rufo, poeta épico y trágico: «¿Quién escribirá dignamente de Marte cubierto de una coraza adamantina, o de Merión negro de polvo de la Troáde, o del Tídida que con el auxilio de Palas igualó a los dioses?». Es empresa temeraria escribir sobre la guerra, si no se quiere declinar de la altura que alcanzó este tipo de relatos en la *Iliada*, aludida a través de Merión, valiente auriga del griego Idomeneo (*Iliada*, 13), y a través del episodio en el que Diomedes, hijo de Tideo, vence a Afrodita y Ares con ayuda de Palas y se muestra *superis parem*, «igual a los dioses» (*Iliada*, 5).

Esta extremada dificultad de la epopeya guerrera, según Mesa, para quien es «proverbio» y verdad de sentido común que «lo mejor es lo más difícil», prueba que el género lírico y el trágico son superados por el épico (que él llama «heroico», siguiendo a los italianos, aunque en consonancia con un representante del temprano humanismo español como Hernán Núñez).⁶ Si la poesía no tolera lo mediocre, menos todavía lo tolera la épica, que sería, por lo tanto, poesía al cuadrado, o por excelencia. Sin embargo, la frase de Horacio tiene un matiz irónico, o al menos ambiguo, común en toda *recusatio*, que Garcilaso parece haber captado perfectamente cuando traduce el *Martem tunica tectum adamantina* en un verso de la elegía segunda:

¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte,
de túnica cubierto de diamante
y endurecido siempre en toda parte!
¿Qué tiene que hacer el tierno amante
con tu dureza y áspero ejercicio,
llevado siempre del furor delante?
Ejercitando por mi mal tu oficio

⁶ Claro que el concepto de poema heroico aparece en Tasso (y antes, en otros muchos literatos italianos) con un grado elevado de elaboración teórica, como traducción del *epos* aristotélico. De entre la abundante bibliografía, puede verse el preciso y sintético volumen de Jossa (2002). Es más rudimentario el concepto que usa Hernán Núñez, para quien es heroico el poeta que trata de hechos de hombres ilustres y de «caballeros». Véase Núñez (2015: 570): «De manera que se podrán dezir heroycos Lucano, que trató

de las guerras civiles entre César y Pompeyo, que fueron entonces los principales y más bellicosos caalleros entre los romanos, y Estacio, que escribió en el Achilleya de Achilles, al cual él llama héroe en el principio della. Heroicos Vergilio, Silio Itálico, Valerio Flacco, Claudiano y otros muchos poetas, así latinos como griegos, y heroico se podrá llamar Juan de Mena porque trata aquí de los hechos de muchos claros varones». Agradezco la cita a Luis Gómez Canseco.

soy reducido a términos que muerte
será mi postrimero beneficio» (*Elegía segunda*, vv. 94-102).⁷

Reconocemos aquí una peculiar *recusatio* que incluye una cita de la de Horacio. Nada más ajeno a la dureza, aspereza, furor de Marte cubierto de túnica diamantina, que el «tierno amante», y que el poeta amoroso cuya voz se oye en la elegía. Y sin embargo este poeta es, para desgracia suya, un militar oprimido y mal recompensado por su dios, a quien sigue a su pesar. La ambivalencia irónica podría expresarse así: ¿Es indigno el amante de servir a Marte (por «tierno», muelle, flojo) y al poeta elegíaco y al lírico les falta el genio y el vigor para cantar materias bélicas, o bien, por el contrario, se enorgullecen amantes y poetas de su aversión por la guerra como de una noble rebeldía frente a algo inhumano y aborrecible?

Insensible a ese matiz, el autor de *Las Navas de Tolosa* repercute aquí una construcción ideológica que Torquato Tasso, a quien tanto admiraba,⁸ llevó a su expresión casi definitiva. Los tres grandes géneros que, según una interpretación difundida de la doctrina clásica, se dividen el ámbito poético, poesía lírica, trágica y épica, corresponden a un reparto de finalidades y de registros estilístico-expresivos: la lírica, toda flores y dulzura, es esencialmente deleitable y maneja el registro estilístico medio; la trágica conmueve y usa el estilo simple o sencillo y, por esta misma austera desnudez, se alza hasta una gravedad majestuosa «que provoca a compasión y horror» y «parece que tiene el imperio de los ánimos»; finalmente, a la épica o poesía heroica, presentada como el término culminante de la triada, corresponde el estilo grande (calificado a veces de magnífico o sublime).⁹ No se contenta la épica con deleitar y mover, dice Mesa, evocando la segunda y la tercera finalidad de la oratoria, *placere* y *movere*. Lo que hace el poeta heroico debe merecer el calificativo de sublime, su oficio no es ya simplemente mover (conmover,

⁷ Garcilaso de la Vega (1995 :110-118).

⁸ La admiración de Cristóbal de Mesa por Torquato Tasso, nacida durante los años de su juventud pasados en Roma —que coincidieron con los últimos años del autor de la *Gerusalemme*—, fue compartida por el grupo de españoles con vocación literaria que gravitaban entonces, en calidad de secretarios, criados de grandes, soldados o pretendientes, en torno a la corte pontificia. Véase Caravaggi (1974, 225-281 [«Un divulgatore fanatico: C. di Mesa»] y 281-308 [«Significato dell'imitazione tassiana nelle opere di C. di Mesa»]).

⁹ Esta doctrina de Tasso se desprende con toda claridad de los juveniles *Discorsi dell'arte*

poetica (c. 1562, para la redacción, 1587 para la primera impresión) y sigue siendo bastante clara en la versión más prolija y enrevesada de esta misma teoría poética que él publicó en sus últimos años, bajo el título *Discorsi del poema eroico* (1594). Véase por ejemplo Tasso (1964 :46): «*Tre sono le forme de' stili: magnifica o sublime, mediocre e umile: delle quali la prima è convenevole al poema eroico per due ragioni: prima, perchè le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate; seconda, perchè ogni parte opera a quel fine che opera il suo tutto; ma lo stile è parte del poema epico; adunque lo stile opera a quel fine che opera il poema epico, il quale, come s'è detto, ha per fine la meraviglia, la quale nasce solo dalle cose sublimi e magnifiche.*»

susitar afectos) sino arrebatarse, suspender, maravillarse.¹⁰ Estas ideas deben relacionarse con lo sublime, un concepto de origen helenístico elaborado a principios de nuestra era en el tratado de ‘Longino’ y que se divulga paulatinamente en el siglo XVI¹¹. Se ha dicho y repetido que la verdadera noción de lo sublime longiniano, ajena a toda consideración estilística y retórica, no fue entendida hasta finales del XVII, cuando Boileau tradujo al francés, con éxito resonante, el tratado helenístico. Creemos que se trata de un prejuicio y que la idea renacentista de lo sublime no difiere sustancialmente de la expresada en el tratado de Longino, precisamente porque incluye la técnica retórica junto con la metafísica de la inspiración y la doctrina neoplatónica del alma llamada a elevarse a una esfera ideal donde tiene su verdadera morada.¹²

En palabras de Mesa, si el heroico no se contenta con agradar y conmover, es porque su vocación es transportar, arrebatarse y en suma revestirse del poder de lo sublime; no es, pues, porque elige como suya la primera de las finalidades que la retórica asigna al discurso, la de instruir, *docere*, como lo piensan quienes dan a la épica por máxima y regla «la verdad de la historia», y por misión comunicar de modo fidedigno sucesos dignos de saberse.

Y, sin embargo, los autores de poemas épicos en el ámbito hispánico se contentan con asignar a sus obras esa misión informativa hasta muy avanzado el siglo XVI. A ella se atiene, por ejemplo, Gabriel Lobo Lasso de la Vega al presentar a los lectores su *Primera parte de Cortés valeroso y Mexicana* (1587):

Volviendo, pues, al propósito de esta historia de Fernando Cortés, digo, que para prueba de su verdad y de cuán arrimado voy a ella en este pequeño discurso, remito a los lectores a sus milagrosas historias cuyos puntos principales yo he seguido en él, inquiriendo muchos papeles curiosos con notoria verdad autorizados y relaciones que no pequeño trabajo y costa me han tenido, por los cuales he

¹⁰ De un análisis de las traducciones del siglo XVI al latín y al italiano del tratado de Longino, y de ciertos pasajes de tratadistas italianos del mismo siglo (Pietro Vettori y Francesco Patrizi), deduce Lehtonen (2016) de modo convincente que Torquato Tasso y Philip Sidney, en sus teorías de la épica, aunque no citan a Longino, movilizan un concepto de lo sublime y de la maravilla no diferente del que propugna el tratadista helenístico.

¹¹ Véase De Jonge (2019), una extensa reseña del libro de James I. Porter, *The Sublime in Antiquity* (Cambridge University Press, 2016), donde se ofrece una síntesis muy precisa acerca de la obra de Longino y la bibliografía sobre el tema,

se discute elegantemente la tesis un tanto iconoclasta de Porter. Sobre la difusión del tratado *De lo sublime* en el siglo XVI, remitimos al clásico trabajo de Weinberg (1950), y, sobre sus ecos en las teorías renacentistas de la épica, a Lehtonen (2016).

¹² De Jonge (2012). Este trabajo muestra que la doctrina de Longino no es un hecho aislado, sino que entronca en una cultura retórica y crítica renovada en época de Augusto y expresada en el aticismo. Razones religiosas y una refinadísima atención a hechos lingüísticos y estilísticos se entrelazan de modo característico en esta cultura.

sabido muchas cosas de que lo escrito hasta aquí carece, declarando también muchos nombres y hechos de españoles dignos de saberse y de que se haga mención de ellos, y de las cosas notables que en este descubrimiento y conquista obraron, siéndoles tan debida la gloria de que fueron merecedores y tan copiosos escuadrones contrarios ofendidos, testigos, cuyas tierras y nombres he inquirido sirviendo a la nación española con este mohoso cornado, en quien, aunque cubierto de herrumbre fea, resplandece una pura y viva imagen de la verdad.¹³

En este prólogo, Lasso de la Vega nunca habla de épica, de «poema heroico», ni siquiera de «poema», sino de «discurso» o de «historia». Pero ¿por qué escribir una historia habiendo ya tantas, calificadas además de milagrosas? He aquí una pregunta para la que solo hallaremos respuesta implícita, leyendo el poema mismo.

Se comprueba con esta lectura que a los historiadores que le precedieron debe el autor de *Cortés valeroso* la construcción, selección y puesta en orden de los acontecimientos, como él mismo confiesa: «remito a los lectores a sus milagrosas historias [las historias de Cortés] cuyos puntos principales yo he seguido». No desvela la identidad del historiador a quien en verdad sigue:¹⁴ Francisco López de Gomara, autor de una de las crónicas más interesantes del siglo, la *Primera y segunda parte de la Historia general de las Indias* (Zaragoza, Agustín Millán, 1552). La «primera parte» comienza con el descubrimiento y culmina con la conquista del Perú y las sucesivas guerras civiles. La gesta de Cortés, considerada en modo aislado fuera del recorrido cronológico, es referida en la «segunda parte», que, con el título incisivo de *La conquista de México* (1552), se publicó en un volumen exento y tuvo una historia editorial propia. El relieve así concedido a esta conquista y la representación de Hernán Cortés como héroe máximo suelen verse como consecuencia del trato personal con el conquistador que tuvo López de Gómara, quien, al igual que Lobo Lasso de la Vega, nunca viajó a América.

¹³ Lobo Lasso de la Vega (2005 :131-132).

¹⁴ Que Gabriel Lobo Lasso de la Vega debe a Francisco López de Gómara los principales sucesos que refiere y el orden de su presentación es algo que ya vio José Amor y Vázquez en su edición de la segunda versión del poema, titulada *Mexicana* (Lobo Lasso de la Vega, 1970: XXI, XXV) y que precisa Nida Pullés-Linares en la suya de *De Cortés Valeroso y Mexicana* (Lobo Lasso de la Vega, 2005:38-39). De hecho, como explica

Antonio Río Torres-Murciano (2022), este cronista es la fuente histórica manejada por otros varios poetas épicos que se ocupan de la conquista de México: Francisco de Terrazas en su poema inacabado del que subsisten fragmentos, y Antonio Saavedra Guzmán en *El peregrino indiano* (1599). La razón probable reside en la calidad literaria y el *ethos* heroico de este historiador, aunque también pudo influir su cercanía a la familia de Cortés.



Fig. 2. *Historia General de las Indias*. Zaragoza, 1553 (1ª ed., 2ª emisión) Portada con el escudo de Carlos Quinto.

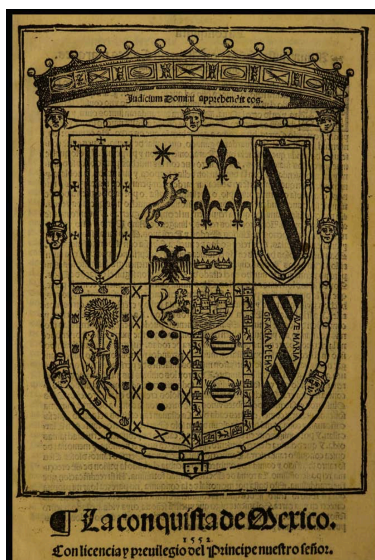


Fig. 3. *La conquista de México*. Zaragoza, 1552, 1ª emisión. Portada con el escudo de los marqueses del Valle.

En poco más de un año, aparecieron una segunda emisión de la *princeps* zaragozana de la obra de Gómara y una segunda edición revisada en Medina del Campo, impresa por Guillermo Millis, con el antetítulo *Hispania victrix* que iba a acompañar el rotundo éxito europeo del libro. Sin embargo, ya en el mes de octubre de 1553 ambas partes vieron su difusión bloqueada por cédulas reales y ello por un tiempo indefinido, sin que nunca se alzara la prohibición, que fue reiterada expresamente en 1566. Todavía hoy se discuten las razones, nunca explícitas, de esa censura. Las más probables, en opinión de Marcel Bataillon, apuntan a la desconfianza de la Corona hacia Cortés y hacia los conquistadores en general, siempre sospechosos de tramar sediciones y secesiones.¹⁵ Sin embargo, el motivo más genérico y decisivo para que se intentara impedir la circulación del texto (lo que se logró solo en parte) fue el carácter reservado y confidencial de toda información, sobre todo razonada y analítica, que tocara a los asuntos de Indias.¹⁶ Estos ponían en juego conflictos de interés a escala enorme y espinosos debates jurídicos y éticos, como lo ilustra el contraste de opiniones, que a menudo degeneró en enemistad declarada, entre intelectuales interesados por la conquista, y para lo que toca a nuestro caso, entre López de Gómara y Las Casas. Así se explica tal vez que Lobo Lasso de la Vega silencie el nombre del historiador al que sigue, aunque dedica su poema a Fernando Cortés, nieto del conquistador e hijo de Martín Cortés, marqués del Valle, a quien precisamente López de Gómara había dedicado su obra.

La única aportación propia que reivindica Lasso de la Vega, autor de este primer poema que se ha conservado completo sobre la conquista de México,¹⁷ es el haber investigado y dar a conocer en su escrito muchas cosas ausentes de esas «milagrosas historias». El uso repetido del verbo «inquirir» en el prólogo señala el *ethos* de historiador que el autor ostenta, puesto que era sabido que la palabra griega transliterada en el

¹⁵ Bataillon (1965: 296).

¹⁶ Para este asunto de la censura y para toda la historia editorial de la obra de López de Gómara, remitimos al importante trabajo de edición y estudio publicado en 2021 por la Casa de Velázquez y a cargo de Monique Mustapha, Louise Bénat-Tachot, Marie-Cécile Bénassy-Berling y Paul Roche. Véase López de Gómara (*Historia de las Indias* (1552), pp. 17-46).

¹⁷ El poeta criollo Francisco de Terrazas, hijo de un preeminente compañero de Cortés y cuyo estro poético fue muy celebrado por los contemporáneos, murió en 1580 dejando sin terminar un poema sobre la conquista de México, titulado *Nuevo mundo y conquista*. El *Nuevo mundo* es uno de los poemas épicos renacentistas en castellano peor conservados —puesto que solo

tenemos de él un centenar y medio de octavas dispersas— y posiblemente el mejor tratado por la crítica moderna, desde que Antonio Río (2022) le ha dedicado un libro no breve, que incluye un ejemplar estudio y una edición crítica con magnífico comentario verso a verso. Solo la edición de *La Araucana* por Luis Gómez Canseco, aparecida también en 2022, sostiene la comparación, en calidad filológica, con la de estos fragmentos de Terrazas. Claro que las exigencias eran mayores para *La Araucana*, con un texto treinta veces más largo, y una multitud de testimonios impresos con correcciones de autor. Mayores o diferentes, porque la transmisión indirecta y fragmentaria del texto de Terrazas también planteaba arduos problemas.

vocablo latino «historia» significaba encuesta, investigación, hasta que Heródoto le dio su nuevo significado, creando el concepto de historia destinado a un triunfo que hoy perdura todavía. Esta encuesta o indagación, Lasso de la Vega la llevó a cabo, según dice, por medio de papeles curiosos y relaciones reunidos con trabajo y costa con el fin de «declarar y hacer mención» de muchos «nombres y hechos dignos de saberse». Esta reunión de materiales de primera mano y confidenciales que se fueron a buscar con denodado esfuerzo, presentada como mérito particular de la historia, es un tópico de los preámbulos de historiadores que encontramos, por ejemplo, en la famosa *Historia del Concilio de Trento* de Paolo Sarpi.¹⁸

Ahora bien, las narraciones que aspiran a la dignidad de la historia, entendida al modo clásico, no se interesan por las acciones y conductas que no tuvieron consecuencias asignables en la línea principal de los acontecimientos, por mucho que probaran los méritos o deméritos del agente. El valor o la indisciplina de una tropa pueden ser recordados cuando contribuyeron a cambiar la situación sobre el terreno, pero, salvo casos excepcionales, los de cada soldado tomado individualmente carecen de relevancia para el historiador. El objeto privilegiado de la historia son las decisiones de quienes están llamados a decidir: el jefe del grupo por cuyos destinos se interesa, los jefes enemigos y aliados, los principales oponentes y consejeros en su propio campo, y la multitud y sus cabecillas cuando se alzan contra sus líderes. Referir esas decisiones y las condiciones materiales, morales y políticas que las determinaron es lo que da a la historia (en sus orígenes) su carácter de disciplina intelectual, y le permite ser concebida como indagación de las causas de los sucesos. Lo dice Heródoto desde su preámbulo, al enunciar su programa de narrar las grandes acciones de griegos y bárbaros, pero sobre todo de elucidar sus «razones». Considerar las decisiones, las motivaciones racionales o pasionales que a ellas conducen y los resultados que de ellas se derivan, es también lo que le da a la historia su carácter político y moral, puesto que así quedan explicados los aciertos y los fallos de esas decisiones y resaltadas las virtudes y menguas de quienes las toman. En casos de historia de impronta humanística, como el de López de Gómara, el texto, cercano al panegírico, expresa la convicción de que la causalidad histórica se reduce a la influencia de individuos eminentes sobre el curso de los acontecimientos. La historiografía clásica y la épica comparten la idea de heroicidad como característica de la persona que hace historia y es, por derecho propio, protagonista del relato, lo que contribuye a volver borrosa la frontera entre ambos terrenos.

¹⁸Sarpi (1619: 1): «Mi diedi a ricercar nelle reliquie de' scritti de Prelati, & altri nel Concilio intervenuti, le memorie da loro lasciate & detti in

publico, conservati dagli autori proprii, o da altri, & le lettere d'auusi da quella Città scritte, non tralasciando fatica, o diligenza...».

Y sin embargo esta frontera no puede ser ignorada y la diferencia capital no consiste en el contenido de lo narrado, sino en el régimen de la narración: el autor de un poema como el *Cortés valeroso*, aunque prefiera presentarlo como «discurso» o «historia», se compromete a dar a conocer los sucesos notables no tanto en su concatenación lógica de causas y efectos como en su desarrollo concreto. Declarar y hacer mención de cosas dignas de saberse, de las que carece «lo escrito hasta aquí» (las anteriores historias de la conquista de México) viene a ser lo mismo que erigir un padrón en el que figuren los actores menores de la conquista, los compañeros de Cortés: recordarlos uno por uno, refiriendo sus proezas individuales (el número exiguo de estos compañeros hace posible la realización, al menos parcial, de este propósito). Lo que nos presenta el poema no es una historia sino una memoria de lo sucedido, escena por escena: el poeta recuerda, y como no puede recordar lo que no vivió (un macroacontecimiento, la conquista de México, que no fue vivencia suya ni tal vez de nadie, sino una construcción histórica *a posteriori*) lo que ofrece es un simulacro de memoria, algo que las musas le dictan, una alucinación dirigida y más o menos inspirada.

De lo cual se deduce que el *Cortés Valeroso* y los demás poemas que escriben acerca de Marte, dramatizan la narración al modo homérico, como un montaje de escenas dialogadas, o espectaculares y patéticas, las que ofrecen las batallas campales y los combates singulares, y también los otros grandes tipos de secuencia que presenta esta clase de relato: las asambleas y los consejos o concilios, las navegaciones (con sus tempestades y naufragios), las travesías de ríos, de desiertos y de cordilleras, las fiestas o los juegos, los interludios amorosos y eróticos.¹⁹ Este tipo de narración es mucho menos arriesgada, políticamente hablando, que la historia, no porque carezca forzosamente de ideas y juicios políticos, sino porque estos están cifrados y semi-ocultos bajo un caleidoscopio de imágenes.

LA VISIÓN DE CERCA, PROCEDIMIENTO CAPITAL DE LA ÉPICA GUERRERA

Antes de considerar la visión a distancia, como la que confiere particularmente a la épica su carácter sublime, examinemos la visión de cerca, mucho más común en los poemas que cantan a Marte. La observación del combate se destina a los que son «aficionados» a las «cosas de guerra», en feliz expresión de Ercilla. Hay que entender algo no muy diferente de lo que son los aficionados a las justas caballerescas, al fútbol o a la tauromaquia: gente que no se interesa principalmente por cuestiones políticas y morales,

¹⁹ Véase Blanco (2019).

estratégicas y técnicas inherentes a la guerra, a la lidia o al juego, sino que quiere asistir al espectáculo, ver o imaginar que ve a los antagonistas, presenciar la palpable manifestación de las virtudes, capacidad y destreza de cada soldado, torero, justador o jugador. Ahora bien, esta observación solo resulta idealmente satisfactoria si el combate es visto de cerca, a una distancia que deje distinguir el punto preciso en que el arma penetra en el cuerpo o el pie golpea el balón. Solo esta observación cercana permite «declarar» los hechos y los nombres, como quiere Lobo Lasso de la Vega, y pagar a cada uno de los actores de la contienda el premio de fama y honor que merece. Semejante propósito lleva a escribir estrofas como estas:

«No hay español aquí que no te siga
ni hombre que do murieras tú, no muera,
ni es bien que de nosotros tal se diga»,
responden Alvarado y Aguilera,
Ávila, Ordás, Terrazas y Pantiga,
Laso, Juan Bello, Samano y Cabrera,
Leiva, Tirado, Morla y Escalante,
Villalobos, Cifuentes y Morante.

Salceda, Olid, León, Durán y Trejo,
Villandrando, Escobar, Limpas, Caicedo,
Martín López, Romera, Marmolejo,
Santa Cruz, Hermosilla, Bravo, Olmedo,
Salas, Mosquera, Nájera y Cornejo,
Ledesma, Jaramillo, Ojeda, Acedo,
tras los cuales el campo vino todo
que a Cortés se ofreció del mismo modo
(*Cortés Valeroso*, IX, 38-40).²⁰

Los nombres resaltan, y su papel es henchir el verso, de modo que en ellos recaen los acentos y en parte las rimas. En un aspecto fundamental, la visión de cerca consiste en ver las caras de quienes combaten o, como en los versos que acabamos de leer, de quienes no vacilan en seguir al jefe aunque los lleve a la muerte, distinguir sus rasgos con el fin de identificarlos, de hacer memoria de estos individuos valerosos, como lo es el propio Cortés, según el título del poema. Pero la reseña de hechos concretos en este tipo de relato no se limita al catálogo de militares españoles, históricos y por lo general documentados en otras fuentes (de tipo notarial o judicial).²¹ Para mostrar sus acciones de

²⁰ Lobo Lasso de la Vega (2005: 275-276).

²¹ «Catálogo notarial» llama a este tipo de enumeración Manuel M. Martín Rodríguez,

editor de la *Historia de la Nueva México* de Gaspar de Villagrà, un poema donde abunda la fórmula (Villagrà, 2010: 25).

manera individual, tiene que suscitar, por lo general inventándolas, las figuras de los campeones del otro bando con los que se enfrentan los españoles en combate singular, lo que da lugar a estrofas donde alternan nombres de soldados de Cortés y de guerreros indígenas:

Vio a Juan Vélez el fuerte Taybayeto
que estaba con Hirtano peleando
a quien arremetió por el aprieto,
mas tomó en el camino a Villandrando,
cuya espada, en el indio haciendo efeto,
le tiende por el campo basqueando;
sale en espacio breve por la herida,
dejando el cuerpo el alma enristecida
(*Cortés valeroso*, V, 88).²²

El poeta épico necesita aliento, rapidez y energía, para seguir el combate y contarlo de esta manera, un poco como necesita aliento el periodista deportivo que cuenta, en directo, un partido en una retransmisión radiofónica. Claro que se puede tomar todo el tiempo que quiera para urdir sus versos y además, la escena que «pone ante los ojos», obedeciendo al imperativo poético de *enargeia* o *evidentia*, es un ejercicio imaginativo y no puede ser otra cosa: a nadie se le ocurría siquiera, por entonces, pensar en una memoria artificial, una cámara u otro aparato que grabase objetivamente los detalles de un combate, y menos de todos los enfrentamientos individuales que se dan en paralelo o cruzándose en una batalla. Es posible que el nombre de Taybayeto haya sido encontrado para rimar con «aprieto», y que incluso la elección de Villandrando (personaje real) se deba a la cómoda rima con los gerundios «peleando» y «basqueando». En cualquier caso, lo que en las crónicas es una masa humana de la cual se destacan a lo sumo unos pocos jefes, se convierte en una lista o padrón de individuos memorables. Lo único que puede sacarse en limpio, en términos testimoniales, de una estrofa como la citada, es que probablemente Juan Vélez y Villandrando se distinguieron de algún modo en la batalla contra los potonchanos: lo demás es pura poesía. La gran novedad de estas epopeyas históricas con respecto a *romanzí* de tipo ariostesco es que, en vez de toparnos con los nombres fabulosos de Orlando, Ruggiero, Astolfo, Ferragut, tenemos a unos soldados de carne y hueso llamados a reconocerse a sí mismos (y a ser reconocidos por sus familias, vecinos y amigos) en acto de enfrentarse, incluso en mitad de una batalla campal y confusa, con unos campeones indígenas cuyo grado de ficcionalidad se aproxima del de los caballeros carolingios. Eso tiene sus ventajas, porque de antemano el poeta sabe que

²² Lobo Lasso de la Vega, 223.

va a interesar a quienes conocieron, incluso solo de nombre, al soldado español mencionado y a su parentela; de modo que posee, por decirlo así, un nutrido grupo de lectores apresados en sus redes. También tiene sus desventajas, porque su invención no es del todo libre, y no resulta fácil tomarse ciertas licencias, como la de incluir a guerreras en las tropas amigas, y tampoco, salvo casos especiales, en las tropas enemigas.²³ Y sin embargo, estas doncellas o damas guerreras son algo que atrae poderosamente a los lectores, como lo sugiere la popularidad de la Camila de Virgilio, o de las ariostescas Bradamante y Marfisa. Ese deleite muy especial que produce la imagen más o menos fantástica de la mujer guerrera lleva a introducir, siempre que se puede, a personajes conformes a ese tipo; una prueba más de que el atractivo del espectáculo es un criterio predominante, que lleva a traspasar los límites no ya de lo verdadero sino de lo verosímil. Veamos un fragmento de Cristóbal de Virués, en su epopeya sacra *El Monserrate* (1587, 1602 y 1609), histórica a sus ojos, donde sentimos que delinear los rasgos de una «brava y hermosísima» guerrera, en plena acción, es uno de los placeres del poeta épico que más le interesa compartir con sus lectores:

La brava y hermosísima africana,
después de haber el campo discurrido,
y con grande valor sangre Cristiana
dichosamente acá y allá vertido,
la furia airada que con sangre humana
el serpentino crin trae teñido
con fiero asombro y grima de la tierra,
—cuyo espantable y triste nombre es guerra—

hizo que con el sabio y valeroso
capitán Filadelfo se topase,
aquel cuyo valor su amado esposo
causó que en su poder preso quedase:
él la acomete, airado y envidioso

²³ Hay un caso intermedio entre la epopeya de historia reciente (a la manera de Lobo Lasso y de Ercilla) y la epopeya derivada de leyendas carolingias, al modo de Boiardo y Ariosto, y sus imitadores españoles, como Nicolás Espinosa: nos referimos a la epopeya histórica extraída de la cantera de crónicas medievales, lejana y, por ello, más maleable poéticamente que la historia reciente. A este tipo pertenecen la *Gerusalemme* de Torquato Tasso o, por ejemplo, el *Monserrate* de Cristóbal de Virués. Los personajes de guerreras en el primer poema, Gildippe en el campo

cristiano, y la maravillosa Clorinda en el bando infiel, son temas favoritos de lectores e ilustradores. En su epopeya sacra, ambientada en el siglo IX (coincidiendo la emergencia de un condado de Cataluña independiente del poder carolingio), Virués incluye un episodio inventado de combate de napolitanos y españoles contra sarracenos en la costa de Túnez, e introduce, en el campo sarraceno, una pareja de amantes guerreros, con una hermosa valiente dama, Lijerea (Baldiissera, 2021).

de que tan victoriosa por él pase,
no pensando que fuese tierna dama,
sino fuerte varón de excelsa fama.

Ella se vuelve a él, visto su intento,
y el caballo cansado, al dar la vuelta,
sin piernas y sin manos y sin tiento,
deja a la dama entre la arena envuelta;
pero la bella mora en un momento,
en extremo animosa y fuerte y suelta,
con la espada en la mano en pie se halla,
y viene airada a la crüel batalla (*Monserate*, XI, 5-7).²⁴

Lo vemos incluso en el extraño poema de Gaspar de Villagrà, *Historia de la Nueva México* (Alcalá, 1610), escrito por uno de los principales capitanes de las tropas españolas en la primera gran incursión en este territorio (hoy en Estados Unidos), unos diez años después de los sucesos que cuenta. Aunque es opinión tradicional (que no resiste un examen atento)²⁵ que este poema es una mera historia (mal) versificada, no faltan en él, además de otros muchos motivos inequívocamente poéticos, el de la valentía femenina, similar a la de las antiguas amazonas:

Mas luego doña Eufemia valerosa
hizo seguro el campo con las damas
que en el real había, y fue diciendo
que si mandaba el general bajasen,
que ellas defenderían todo el pueblo,
mas que si no, que solas las dejar en,
si asegurar querían todo aquello,
que todas ocupaban y tenían.
Con esto el general con mucho gusto,
dándose el parabién de haber gozado
en hembras un valor de tanta estima,
mandó que doña Eufemia se encargase
de toda aquella cumbre, y así todas,
cual a la gran Martesia obedecían
las bravas amazonas, así juntas,
largando por el aire prestas balas,
con gallardo donaire paseaban

²⁴ Cito por Baldissera (2021).

²⁵ Lo dice el último editor del poema, Manuel Martín Rodríguez, con quien estoy plenamente de acuerdo en este punto.

los techos y terrados levantados [...]

(*Historia de la Nueva México*, XXVII, 275-291).²⁶

Por supuesto, todo lo dicho era ya válido para Ercilla, a quien sigue fielmente Gabriel Lobo Lasso de la Vega (y mucho más libremente, Villagrà) en las técnicas narrativas y la configuración del poema, pero he preferido empezar por autores menos conocidos, y en cierto modo más típicos. Alonso de Ercilla, en su prólogo en prosa a la primera parte de la *Araucana* (1569), más sobriamente que su imitador, declaraba que se había resuelto a imprimir su historia, por «ser verdadera y ser de cosas de guerra, a las cuales hay tantos aficionados», y «ayudando a ello las importunaciones de muchos testigos que en lo más de ello se hallaron y el agravio que algunos españoles recibirían quedando sus hazañas en perpetuo silencio, faltando quien las escriba». ²⁷ Dirigiendo el poema a Felipe II, en la solemne apertura del primer canto, escribe, como argumento para conciliarse la gracia del príncipe, que «es relación sin corromper sacada / de la verdad, cortada a su medida», traje ajustado medido sobre el cuerpo de la verdad y que no admite superfluidades, aderezos ni pliegues. Pero, como decía el prólogo en prosa, es también reparación de un agravio y pago de una deuda a los españoles, cuyas hazañas quedarían de otro modo «sepultadas en perpetuo silencio». Como en Lobo Lasso de la Vega, este propósito se verifica en estrofas enumerativas, como la octava del canto cuarto referida a los «catorce de la fama»:

Almagro, Cortés, Córdoba, Nereda,
Morán, Gonzalo Hernández, Maldonado,
Peñalosa, Vergara, Castañeda,
Diego García Herrero el arriscado,
Pero Niño, Escalona y otro queda
con el cual es el número acabado:
don Leonardo Manrique es el postrero,
igual en el valor siempre al primero (*Araucana*, I, IV, 8).²⁸

²⁶ Villagrà (2010 :351-352). Modernizo la grafía, que el editor, Manuel M. Martín Rodríguez, toma del impreso (Alcalá, 1610).

²⁷ Ercilla (2022: 13).

²⁸ Ercilla (2022: 118). La nota de Luis Gómez Canseco indica: «Son todos personajes históricos e identificados en la conquista de Chile, que protagonizaron este singular combate, que tuvo

lugar el 26 de diciembre de 1553». El combate y el papel de los «catorce» valientes son mencionados por Gerónimo de Vivar, el único cronista anterior a Ercilla y que suele verse como su fuente para los sucesos ocurridos antes de su llegada a Chile: sin embargo, no cita el nombre de ninguno de estos aventajados guerreros (Vivar, 1979: 201).

Y al igual que en el *Cortés valeroso*, la relación de hechos y cosas notables de españoles obliga a inventar individuos que oponerles en el campo adverso, alternando nombres de consonancia castellana y otros exóticos:

Almagro cuerpo a cuerpo combatía
con el joven Guacón, soldado fuerte,
pero presto la lid se decidía,
que poco se mostró neutral la suerte;
de un golpe Almagro al bárbaro hería,
por donde una ancha puerta abrió a la muerte,
sale de ella de sangre roja un río
y ocupa el desangrado cuerpo el frío.

Airado Castañeda en la batalla,
mata, tropella, daña, hiere, ofende;
acaso a Narpo a la derecha halla
y allí la rigurosa espada tiende;
no le valió el jubón de fina malla,
ni un peto de dos cueros le defiende
que la furiosa punta no calase
y el cuerpo del espíritu privase (*Araucana* I, IV, 38-39).²⁹

El propósito de dar su debido tributo de gloria a quienes participan en el combate del lado español (y reforzar, de paso, su hoja de servicios),³⁰ lleva, por un efecto casi mecánico, a dejar al menos esbozadas una serie de figuras de héroes en el bando contrario. Se resaltan en ellos la belicosidad, la fiera, el valor y a veces otros caracteres aún más ejemplares de patriotismo, magnanimidad y constancia. Por ello, los autores de este tipo de poemas, como Lasso de la Vega, y antes, Ercilla, manifiestan, mucho más que los cronistas en prosa, una voluntad de dignificar al enemigo, de la que deben disculparse y que a un tiempo reivindicar. Así en un párrafo del muy elocuente prólogo de la primera parte de *La Araucana*:

Y si a alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere, si queremos mirar su crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio de ella, veremos que muchos no les han hecho ventaja y que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros

²⁹ Ercilla (2022: 126-127).

³⁰ Sobre la conexión entre este tipo de relato épico y los memoriales y probanzas de servicio de los militares, véanse las observaciones de Luis

Gómez Canseco (Ercilla, 2022: 907-909) y el capítulo titulado «The deeds of the Common Men» en Martínez (2016: 76-85).

enemigos como son los españoles. Y, cierto, es cosa de admiración que, no poseyendo los araucanos más de veinte leguas de término, sin tener en todo él pueblo formado ni muro, ni casa fuerte para su reparo, ni armas, a lo menos defensivas, que la prolija guerra y españoles las han gastado y consumido, y en tierra no áspera, rodeada de tres pueblos españoles y dos plazas fuertes en medio de ella, con puro valor y porfiada determinación hayan redimido y sustentado su libertad, derramando en sacrificio de ella tanta sangre, así suya como de españoles, que con verdad se puede decir haber pocos lugares que no estén de ella teñidos y poblados de huesos, no faltando a los muertos quien les suceda en llevar su opinión adelante; pues los hijos, ganosos de la venganza de sus muertos padres, con la natural rabia que los mueve y el valor que de ellos heredaron, acelerando el curso de los años, antes de tiempo tomando las armas, se ofrecen al rigor de la guerra.³¹

Y en el prólogo de Lasso de la Vega:

El decir que peleó y sujetó [Cortés] gente bárbara sin estudio y ejercicio militar es falso por la notoriedad que se tiene de lo contrario y las continuas y sangrientas batallas que entre los indios siempre hubo, y la destreza en jugar diversas armas, principalmente la flecha, espada, lanza y bastones. En lo cual eran tan prestos y alentados que el uso continuo en breve tiempo los sacaba perfectos maestros...³²

Los argumentos son algo diferentes. Ercilla hace hincapié en «el puro valor y porfiada determinación» de los araucanos, cualidades más admirables en hombres faltos de recursos técnicos y medios materiales (aunque en otros lugares afirma que no carecen en absoluto de tales recursos y medios); Lobo Lasso de la Vega destaca, en cambio, la presencia, en los territorios de lo que iba a convertirse en la Nueva España, de una clase militar formada por individuos entrenados y escogidos por su destreza, capacidad y valor, de quienes el continuo uso ha hecho verdaderos profesionales de la guerra.³³ Pero en ambos casos se racionaliza este encomio técnico y moral del enemigo por el propósito de no aminorar los méritos de sus vencedores españoles: «pues no es el vencedor más estimado / de aquello que el vencido es reputado» (I, I, 2, 7-8), escribe

³¹ Ercilla (2022: 13-14).

³² Lobo Lasso de la Vega (2005: 132).

³³ El licenciado Jerónimo Ramírez, el mismo que firma el prólogo de la segunda versión de la obra de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, editada en 1594 bajo el título *Mexicana*, añade, después de los 25 cantos de que consta el poema, una «Apología en defensa del ingenio y fortaleza de los Indios de la nueva España, conquistados por

don Fernando Cortés, Marqués del Valle», que desarrolla muy largamente los mismos argumentos, para responder a «los que pretenden oscurecer el glorioso nombre de Cortés», y repite la sentencia de Ercilla: «porque no se estima en más el vencedor de lo que el vencido es estimado» (Lobo Lasso de la Vega, 1594: fols. 295-304).

lapidariamente Ercilla. Y en ambos casos, no deja de ser este encomio colectivo de las virtudes guerreras del indígena consecuencia ineludible de un relato donde la historia se entiende como acumulación de gestos hazañosos, padrón de nombres y de grandes hechos, inventario de sucesos diminutos y esenciales, como el «herir de una punta» Portocarrero a Maguano, el venir este al suelo, el sobrevenir Cayavida, Mayón, Papaya y Otoy,³⁴ y esta clase de acciones.

Siempre en este orden de asuntos, añadiendo la complacencia estética por lo bello y pintoresco, la mirada del observador, aquí casi miope, se detiene en la «escamosa piel» que cubre al cacique de Potonchán, Tabasco:

Espalda y pecho trae el indio armado
de una escamosa piel, gruesa y curtida,
de cuero de un lagarto variado
con finas esmeraldas guarnecida,
que como coselete relevado
nunca de aguda punta fue ofendida,
en otra piel durísima aforrada
con sutil inventiva fabricada.

Los recios y anchos brazos le ceñía,
cabeza, rostro y hombros le ocultaba,
a los rollizos muslos descendía,
y en las nudosas corvas se enlazaba,
con ligazón graciosa que la asía
y las plegadas bocas ajustaba,
doce piedras preciosas y lucidas
por las anchas junturas esparcidas [...].

Las manos de la fiera le servían
de manoplas al bárbaro arrogante
do las agudas uñas parecían,
largas y de herida penetrante,
que en encorvado trecho le salían,
por los nervosos dedos adelante,
con que diversas veces peleaba
cuando la espada o maza le faltaba.

En la cabeza enhiesta por celada
traía la del monstruo, por los lados
a las cóncavas sienas enlazada

³⁴ Cortés Valeroso, V, 85-86 (Lobo Lasso de la Vega, 2005: 222).

con los agudos dientes aferrados
 por do la fiera vista limitada
 de los ojos (feroces y rasgados)
 despiden, amenazando las estrellas,
 y en fogoso rigor vivas centellas.

Seis piedras en un grifo por cimera
 llevaba de valor inestimable,
 y un cortador alfanje de madera,
 y pedernal de golpe irreparable,
 un pellejo por vaina de pantera,
 de un rico tahalí ancho y durable
 pendiente, y la rodela barreada
 en campo azul de estrellas esmaltada

(Cortés valeroso, III, 25-30).³⁵

Parece obvio el carácter imaginario de este vistoso arnés de piel de lagarto (¿de caimán?) que por cierto desaparece en la segunda versión del poema, publicada por el autor en 1594 bajo el título de *Mexicana*. Claro que no puede excluirse que Lasso de la Vega viera objetos importados o códices donde se representaban atuendos zoomorfos usados por los mexicanos, como los que aparecen en el llamado código Mendoza, o en el código Florentino,³⁶ o en varias estatuillas encontradas en Tenochtitlán. Es incluso bastante probable que se hubiera topado con imágenes de tales atuendos puesto que tuvo relaciones personales con los marqueses del Valle, quienes debieron de poseer objetos de procedencia mexicana. Ya el código Mendoza —en los dibujos o glifos que representan las piezas del tributo que debía entregar cada señorío sometido a los soberanos de México— mostraba lucidos trajes de guerrero y rodela con símbolos (aparentemente) heráldicos. Así se establecía un puente entre la imaginativa, exuberante y fastuosa decoración de las armas para ocasiones festivas en la Europa renacentista y la combinación de suntuosidad, distinción artística y horror apotropaico del armamento azteca. En efecto, este manuscrito conservado en la Bodleian Library, uno de los más antiguos, hermosos y significativos códices que traducían la cultura de Tenochtitlán para lectores europeos, puede analizarse como la resultante de una negociación o mediación, no solo en su papel, estructura y texto, sino incluso en sus

³⁵ Lobo Lasso de la Vega (2005: 177-178).

³⁶ Los coleccionistas españoles no mostraron mucho interés por códices como estos, pese a la excelencia del trabajo invertido en ellos por los más inteligentes y responsables representantes de los españoles en América. Es tristemente

significativo que el código Mendoza pasara pronto a manos del cosmógrafo francés André Thévet (por un acto de piratería) y luego, por compra, a las del inglés Richard Hakluyt, y el código Florentino a la biblioteca de los duques de Toscana, por regalo.

imágenes. El código produce una traducción o transculturación (términos que hoy los estudiosos consideran preferibles al de hibridación) entre los mexicanos que consiguen datos sobre lo que fueron y los españoles que se proponen recoger y atesorar esta información.³⁷ En este caso, la mirada cercana de la épica tiene, pues, algo entre arqueológico, etnológico y museístico. La traducción del pasado en imágenes y la glosa textual suponen una adaptación, como también la suponen, en el *Cortés valeroso*, los términos «coselete», «rodela», «manoplas», «celada», «alfanje», «tahalí», «cimeras», «grifo» y «campo azul de estrellas»,³⁸ piezas y ornamentos del atuendo militar y caballeresco que se mezclan aquí con el exotismo de un arnés zoomorfo fabricado de una piel de reptil. No es casual tal vez que el objeto más notable de fabricación indígena en las colecciones del rey de España sea una adarga maravillosamente decorada con plumas y desgraciadamente bastante mal conservada, regalo de los amantecas (artesanos plumarios) al rey Felipe II. La adarga representa, en sus cuatro cuarteles, grandes efemérides militares: Las Navas de Tolosa, la toma de Granada, la jornada de Túnez y la batalla de Lepanto. De su estudio por Lisardo Pérez-Lugones (2022) se desprende el sincretismo tanto formal como estético y simbólico que caracteriza la pieza, que puede fecharse en 1572 o poco después. Es como si de todos los lenguajes simbólicos y visuales europeos fuesen los de la heráldica, la pintura de batallas y, en cierto modo, la épica, los que cuadraban mejor con la cultura de los antiguos mexicanos.



Fig. 4. *Códice Mendoza* (c. 1542) Oxford, Bodleian Library, MS Arch. Selden A1.
Dos detalles de f. 24v y f. 55a.

³⁷ Como muestra Bleichmar (2019).

³⁸ La palabra ‘campo’ se utiliza como vocablo técnico de la heráldica en «en campo azul de estrellas esmaltada».



Fig. 5. Códice Florentino. *Historia general de las cosas de Nueva España*, Libro II, «De las ceremonias», f. 20v. (detalle)³⁹

Estamos, pues, en un terreno movedizo entre la encuesta etnológica (en la tradición de la historia al modo de Heródoto) y la pura fantasía, y que consiste precisamente en introducir un ingrediente de verosimilitud en una recreación imaginaria. Ahora bien, lo verosímil, o (en otros términos) lo comprensible para los receptores del texto y que tiene apariencia de verdad, es poesía en sentido aristotélico más que rigurosa historia. En cuanto al final de la descripción admirativa del atuendo militar del cacique, entra de lleno en lo imaginario y fabuloso:

En el pecho espacioso se mostraba
sobre la verde piel al diestro lado
la batalla esculpida, atroz y brava

³⁹ El riquísimo manuscrito conocido como códice Florentino lleva el título de *Historia general de las cosas de Nueva España*. Se compone hoy de tres volúmenes con las signaturas Mediceo Palatino 353, 375, 495. Reúne datos sobre la cultura prehispánica de México con ánimo enciclopédico, presenta un texto a dos columnas en náhuatl y en castellano, y fue producido por Bernardino de Sahagún en el Colegio de Santa Cruz, en varias fases que culminaron en 1577. Fue regalado en Roma al cardenal Fernando I de Medici y entró en la biblioteca Medicea Laurenziana

en 1783. Véase Favrot y Terraciano (2019). Los atuendos de jaguar (llamado «tigre» por Sahagún) y águila que se ven en esta imagen no son, sin embargo, arneses para usar en el combate sino hábitos sacerdotales revestidos por quienes sacrificaban a prisioneros en la fiesta llamada Haxaxipeualiztli. Véase la correspondiente página del códice (íntegramente reproducido en el repositorio digital de Library of Congress: https://www.loc.gov/re-source/gdcwdl.wdl_10613/?sp=40&st=image).

en que el soberbio bárbaro arriscado
a Francisco Fernández retiraba
con rigor, de su tierra, y brazo airado,
de cuerpos las marinas ocupadas
y de española sangre rociadas.

En el siniestro lado a Valtarino
con quien tuvo sangrientas disensiones
traía, un gran cacique convecino
suyo, con grueso campo en escuadrones;
al cual en un recuento le convino
volver al gran Tabasco los talones
y en lamentable y triste retirada,
conocer la ventaja de su espada
(*Cortés valeroso*, III, 31-32).⁴⁰

Ningún dato arqueológico sustenta la presencia en el pecho de Tabasco de unas «bataallas esculpidas» que representan dos de sus glorias militares: victoria histórica de los potonchanos contra un español, Francisco Fernández, y victoria supuesta, pero verosímil, contra un imaginario cacique vecino cuyo nombre —probablemente inventado— es Valtarino. Esta decoración del «coselete» es adaptación de la épica clásica, con un desplazamiento hacia la coraza de las historias representadas en écfrasis grabadas en un escudo de bronce. Ya se sabe que los dos ejemplos más notorios de écfrasis épica los ofrecen el escudo de Aquiles en la *Iliada* y el de Eneas en la *Eneida*, este último con la batalla de Actium en su centro.⁴¹ Este desplazamiento puede explicarse por obras de arte romano de época imperial como las llamadas «corazas *thoracatae*», o sea esculturas militares en bronce o mármol ataviadas con corazas adornadas de relieves, de las cuales hay muchas en España. La más conocida, que, a decir verdad, no fue exhumada hasta el siglo XIX, es la coraza historiada del Augusto «de Prima Porta», magnífico retrato marmóreo del emperador conservado en los Museos Vaticanos, que presenta en modo alegórico referencias a las victorias de Augusto sobre los partos (victoria diplomática, consistente en la devolución de las insignias anteriormente perdidas por Craso en una resonante derrota) y personificaciones de las provincias vencidas, posiblemente Galia e Hispania (o Germania).⁴²

⁴⁰ *Cortés Valeroso*, V, 87-88 (Lobo Lasso de la Vega, 2005: 178-179).

⁴¹ Sobre la écfrasis en la *Eneida*, véase Putnam (1998); para un panorama de la écfrasis épica, Harrison (2020).

⁴² Paul Zanker estudió las imágenes construidas bajo la dirección de Augusto para dar sentido

y legitimidad a la nueva forma del poder (Zanker, 1987), y examinó, en varios lugares del libro, esta escultura y su programa iconográfico, con una parte central dedicada al imperio, una banda superior que sugiere el vínculo de Augusto con Febo, y otra inferior que lo relaciona con la diosa Tellus, la agricultura y los viejos valores



Fig. 6. *Augusto de Prima Porta* (detalle de la coraza con decoración escultórica). Roma, Museos Vaticanos.

Confundir este ejercicio de la imaginación y de amalgama con una «relación sin cormpromper sacada de la verdad y cortada a su medida» requiere una credulidad específica. De modo excepcional, los poetas pueden alegar que han sido testigos de lo ocurrido y casi notarios y escribanos de cada golpe de espada, como lo hace Ercilla:

Pisada en esta tierra no han pisado
que no haya por mis pies sido medida,
golpe ni cuchillada no se ha dado
que no diga de quién es la herida;
de las pocas que di estoy disculpado,
pues tanto por mirar embebecida
truje la mente en esto y ocupada,
que se olvidaba el brazo de la espada (*Araucana*, XII, 71).⁴³

Así y todo, el carácter exagerado de esta declaración y su incapacidad para explicar la mayoría de las descripciones del poema no puede escapar a nadie que posea un ápice de sentido crítico. Otros poetas, como Luis Zapata en su *Carlo famoso* o Lobo Lasso de la Vega en *Cortés valeroso*, prefieren desviar la atención del lector de estas ficciones hechas sustancia del relato (y traídas, como hemos visto, por la voluntad misma de dar a ver muchas cosas «notables» y «verdaderas», que forman un entretenido espectáculo)

romanos. La coraza del Augusto de Prima Porta es bastante excepcional por la complejidad de lo representado; lo más común es que aparezcan animales alados, grifos, arimaspos, gorgonas, Victorias, y, a veces trofeos militares alusivos a

victorias concretas, pero sin que haya verdadera representación naturalista de una batalla, como las que sugiere aquí el poeta. Véase Acuña Fernández (1975).

⁴³ Ercilla (2022: 111-112).

subrayando la presencia de ficciones cuyo carácter de tales no puede ser disimulado. Las justifican como pequeña interpolación a modo de alivio de caminantes, limitada según ellos a episodios manifiestamente inverosímiles, de carácter fantástico o alegórico. La estrategia aparece cándidamente en estas frases del prólogo de Lasso de la Vega:

Solo en la variedad del oncenno canto y descripción de la casa de la Envidia del duodécimo podrá el lector recrear algún tanto el ánimo cansado de tantas veras y verdades si gustare de poesía y de ficciones, porque historia de tanta autoridad como esta ninguna mixtura de ella consiente, sin ir muy declarada por tal.⁴⁴

Y en efecto en el canto XI, Cortés asiste a una fiesta a su honor dada por una tropa de ninfas y nereidas cantoras y bailarinas, con gran derroche de nombres hallados en Ovidio y Virgilio (o en poliantes), una de las cuales le profetiza su brillante destino de premios y ennoblecimiento y cómo se convertirá en cabeza de un linaje ilustre hasta llegar al dedicatario de la obra, el nieto del héroe, Fernando Cortés.⁴⁵ En el canto XII y último, el demonio Tezcatlipula, movido por Lucifer, visita la casa de la Envidia, un infierno de los envidiosos, donde ve a Áyax Telamón, envidioso del prudente Ulises que se llevó las armas de Aquiles, o a Catón Uticense, envidioso de las victorias de César, o a Zoilo, que «estaba maltratando a Homero con palabras afrentosas».⁴⁶ De modo que el escritor se declara altamente a favor de los héroes épicos vencedores y en contra de los vencidos, degradados a la miserable condición de envidiosos; toma partido por Homero, padre de la épica, contra sus críticos, y por César contra Catón, contradiciendo a Lasso,⁴⁷ uno de los pocos modelos clásicos a los que pueden acudir estos poetas con

⁴⁴ Lobo Lasso de la Vega (2015 :132).

⁴⁵ Según Antonio Río, con quien concuerdo plenamente, el pasaje está inspirado en el canto 9 de *Os Lusíadas*, con esa «isla de los amores» en la cual Vasco de Gama y sus hombres son festejados por ninfas marinas. Sin embargo, nuestro autor «ha sustituido el lujurante jardín del amor de color romanesco por un vistoso espectáculo escénico-musical que evoca el aparato de las fiestas de corte» (Río Torres-Murciano, 2018: 433).

⁴⁶ Hay, de hecho, un conato de causalidad trascendente, imitado de la épica clásica con su «maquinaria sobrenatural». Lucifer envía al ídolo Tezcatlipula a la casa de la Envidia para que esta vaya a Cuba a incitar a Diego Velázquez contra Hernán Cortés. Como observa Río Torres-Murciano (2018: 437): «La idea parece haberla tomado Lasso de Luis Zapata, en cuyo *Carlo famoso* (20.103 y sigs., f. 108r y sigs.) Satanás visita por sí mismo la casa de la Envidia para que esta vaya

a París a incitar a Francisco I contra Carlos V. Hace, sin embargo, nuestro poeta que el recurso a la Envidia se decida en una asamblea de demonios [...] y el modelo de esta debió de ser el concilio infernal descrito por Tasso en su *Jerusalén liberada* (4, 1-19) ...». Por ello habla este crítico de un «viraje tassesco» efectuado por Lasso cuando ya estaba terminando el poema, en una veleidad de último minuto y que no podía prosperar.

⁴⁷ En la *Farsalia*, la figura de César resulta nefasta y aborrecible, pese a ciertas virtudes personales que el poeta le reconoce. Su antagonista Pompeyo, por cuya defensa de la república toma partido el poeta, adolece de varios defectos, y principalmente el de ser ya solo «sombra de sí mismo». En cambio, Catón de Útica se presenta como modelo de valor e integridad indomables; aunque no un héroe épico en el sentido clásico, Catón es la encarnación histórica del héroe

pretensión de historiadores. Así lo necesita para encomiar a un héroe como Hernán Cortés, justificado ante todo, en este poema, por sus victorias y por ser fundador de un nuevo reino y de una nueva civilización, erigida sobre las ruinas de otra.

Pero la reducción de la ficción y poesía a estas muy declaradas interpolaciones destinadas a recrear al lector, que podría encontrar áridas y aburridas tantas verdades, acaba revelándose una estrategia tosca e ineficaz. Se hace patente que la gran historia de estos poemas «consiente», para hablar como Lobo Lasso de la Vega, mal que le pese, una alta dosis «de poesía y de ficciones».

La métrica del endecasílabo y de la octava, y todo lo que acarrea o arrastra de tradición y de filiación intertextual, especialmente ariostesca, se conjuga con el designio de hacer resplandecer las hazañas del mayor número posible de actores de la guerra, tanto en el bando amigo como en el de los enemigos. Ambos factores favorecen, incluso en los poetas que pretenden presentarse como fieles cronistas e historiadores,⁴⁸ un relato concebido como una serie casi ininterrumpida de espectáculos poéticos, o sea: forjados por la imaginación del poeta con el auxilio a veces de su propia experiencia de la guerra (que da a veces un acento especial de realismo a las descripciones de los capitanes Ercilla, Virués y Villagrà), pero mucho más con el apoyo de una *imitatio* que es por fuerza la de los poetas épicos de la Antigüedad. Esta invención-imitación clásica es no pocas veces sostenida y completada por reminiscencias de textos de tipo épico-caballeresco que hunden sus raíces en la Edad Media, como los *romanzì* italianos y los romances viejos españoles. El ejercicio de la imaginación es encauzado por el talento del poeta, por su cultura y por la necesidad de servir unos objetivos ideológicos, y de dejar entrever una «política épica» que no es siempre tan puramente encomiástica como se ha dicho, sino que suele tener un componente crítico y polémico. Lo ha mostrado Imogen Choi acerca de los poemas de materia antártica estudiados en su libro *The Epic Mirror*,⁴⁹ y Aude Plagnard a propósito de Ercilla, Corte-Real y Camões en *Une épopée ibérique*.⁵⁰ El sesgo polémico se

estoico, como Hércules su encarnación mítica (Mariner Bigorra, 1971).

⁴⁸ Lo cual no significa negar que su trabajo adopte no solo materiales en las crónicas sino métodos y procedimientos narrativos cuyo ejemplo se encuentra en los historiadores, como muestra Aude Plagnard (2018) en el excelente capítulo tercero de su libro «L'épopée, récit d'histoire».

⁴⁹ Esta obra trata principalmente de *La Araucana* de Ercilla, *Arauco domado* de Pedro de Oña, y *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola. Situando cuidadosamente estos poemas en su contexto socio-político, la autora

revela que, desde ángulos diferentes, manifiestan un claro escepticismo o pesimismo sobre el futuro de la expansión imperial (Choi, 2021).

⁵⁰ El libro propone una consideración conjunta de *La Araucana*, y de varios poemas del portugués Jerónimo de Corte-Real, escritos entre 1571 y 1595. Estos poemas, destinados en principio a exaltar los hechos y proezas de españoles y portugueses, incluyen una visión crítica y polémica de sus acciones concretas, cuya violencia es vista a menudo como cruel y contraproducente, o sea: censurable tanto moral como políticamente (Plagnard, 2019).

adivina incluso en el caso de Cortés, que tiene que ser defendido contra los «envidiosos», un conjunto que no abarca solo a enemigos de la monarquía hispánica sino a los propios agentes de esta, los mismos que impidieron, por ejemplo, la difusión de la historia de López de Gómara.

Sin embargo, no es fácil disimular el desequilibrio entre la finalidad proclamada del poema, una verdad de la historia que implica el anatema contra poesías y ficciones, y, por otra parte, la evidencia de un uso continuo de la imaginación. Claro que este se encuentra moderado por exigencias de verosimilitud más restrictivas en la épica de historia reciente que en el de la epopeya de materia fabulosa o remota y también por el imperativo de no alterar los principales acontecimientos respaldados por los historiadores (que no son visibles, sino abstractos, como la alianza de los españoles con los de Tlaxcala o la pacificación provisional del territorio de Arauco). El autor de un poema épico aspira ante todo a deleitar al mayor número de lectores con el bello espectáculo de la guerra y con los dramas humanos que conlleva pero también debe tener en cuenta que solo si hace creíble su papel de historiador «grave» será aprobado por los hombres sesudos y de mayor autoridad. El poeta es prisionero hasta cierto punto del pacto que ha establecido con su lector en virtud del tema elegido y a veces del título de su obra. Es significativo a este respecto el interés que se tomó el Consejo de Indias en que el rey nombrara a un cronista capaz de continuar el poema de Francisco de Terrazas acerca de la conquista de México, *Nuevo mundo y conquista*, inacabado a su muerte en 1580. En una consulta del 12 de febrero de 1596 acerca de la provisión del cargo de cronista mayor de las Indias, proponen los consejeros a Lupercio Leonardo de Argensola, por su cultura, doctrina y buen estilo pero, sobre todo por ser buen poeta:

Lupercio Leonardo de Argensola, hombre docto y leído en letras humanas, de buen estilo, disposición y lenguaje de escribir, y de quien por estas buenas partes se tiene esperanza que dará muy buena cuenta de la historia, ayudando también a ello haberse entendido que es buen poeta, que viene a ser a propósito para acabar la historia de la Nueva España que dejó escrita en estancias la mayor parte de ella Terrazas, uno de los primeros descubridores, que dicen es una de las mejores cosas que hay escritas en nuestra lengua, y tan corregida y llegada a la verdad y sin la licencia de que suelen usar los poetas que se puede estimar como de uno de los graves historiadores antiguos (AGI, Indiferente, 743, N. 209 [1r-1v]).⁵¹

⁵¹ Copio la cita de Río (2022). El documento fue anteriormente dado a conocer, como

puntualiza el editor, por Luis Arocena y por Georges Baudot (Baudot, 1988).

De este documento se desprende que el propósito de escribir «en estancias» una historia «llegada a la verdad», digna de un «buen poeta» y que no tolere la «licencia de que suelen usar los poetas» era respaldado por las autoridades, como una misión que se concedía a poetas «doctos y leídos en letras humanas» y que les podía valer un cargo jugoso. Hemos tratado de mostrar que era misión imposible por razones estructurales y técnicas, puesto que la mirada cercana, necesaria no solo para la épica sino para cualquier narración poética, incluso novelesca y en prosa, requiere, cuando se cuenta la guerra, que el autor imagine lo que no ha visto y que nadie ha podido registrar con exactitud ni siquiera aproximativa.

UN GIRO EN LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO ÉPICO AL FINAL DE SIGLO: EL TRIUNFO DE LA MIRADA DISTANTE

Por ello, se llega, en las últimas décadas del siglo XVI, a un viraje o cambio de rumbo en la épica de materia histórica —en sus intenciones proclamadas y en parte en su práctica—, que, simplificando mucho, podría calificarse de asunción de la ficción como algo inseparable de la épica, como de todo poema. La difusión, primero capilar y luego masiva, de las ideas de Aristóteles mediadas por Torquato Tasso, cuya autoridad teórica fue respaldada por la fama de un poema de belleza deslumbrante, la *Gerusalemme liberata*, no es en modo alguno la causa de este cambio, aunque sí un potente acelerador. Prueba de ello es que puede observarse la inflexión o el cambio de rumbo entre la primera parte de *La Araucana* (1569) y la segunda parte, donde la ficción, todavía vergonzante en la primera, aparece a plena luz y ya casi sin complejos en varios episodios novelescos de protagonista femenino, y en las maravillas visionarias que ofrecen los episodios protagonizados por Belona en el canto XVII y siguiente, y aquellos en que aparece el mago Fitón (cantos XXIII-XXIV y canto XXVII). Ahora bien, esta segunda parte se publica en 1578, tres años antes de la primera impresión, pirateada, de la *Gerusalemme liberata*.

Una evolución paralela a la de Ercilla, algo más tardía, se verifica en Lobo Lasso de la Vega, en el paso entre el *Cortés valeroso* (cuya aprobación es de 1582, aunque se imprime en 1588) y el poema titulado *Mexicana*, dedicado en 1594, como el anterior, al nieto de Cortés, Fernando, que entre tanto había heredado de su padre Martín Cortés, muerto en 1589, el título de marqués del Valle. En esta segunda versión, el poema ha pasado de 12 a 25 cantos. Los 20 primeros cantos de la *Mexicana* cuentan, en términos históricos, prácticamente lo mismo que los 12 del *Cortés valeroso*. He aquí como el prólogo, firmado no por el autor sino por un licenciado Jerónimo Ramírez, da cuenta de esta considerable ampliación:

Tanto como esto importa que los autores reconozcan sus libros, y que los lamen y lamen como hacen las osas para formar sus hijos. He querido usar de este preámbulo, no para disculpar a Gabriel Lasso de la Vega en esta segunda impresión de su *Mexicana*, porque aunque la primera vez la sacó a luz dejándose llevar del ímpetu de su juvenil ingenio, fue obra tan bien recibida de todos que ninguno pudiera poner falta en ella; solo el que la compuso dejó lugar para vencerse a sí mismo en aquella materia y sujeto que tan felizmente había tratado antes, y así puedo decir con verdad que la impresión de ahora es tan diferente de la pasada que puede pasar por nueva, así en la disposición como en lo que lleva añadido. Van en convenientes lugares algunas ficciones ingeniosas, sin las cuales pierden el ser y gusto las obras de poesía. No quiso antes usar de ellas el autor por parecerle que de esta manera guardaría mejor el rigor que pide la historia; después acá, considerando de la importancia que es (mayormente a los que escriben metro) juntar lo dulce con lo provechoso, quiso tomar la licencia que se concede al poeta para fingir; pero hizo esto con tanta prudencia y artificio que lo que es ficción parece que tiene dependencia con la materia que se trata, sin disminuir el crédito de la historia, acerca de lo cual ha sido siempre tan escrupuloso y sucinto que ni enca- rece con hipérboles los memorables hechos de Cortés [...].⁵²

Este prólogo de la *Mexicana* de Lobo Lasso de la Vega, al igual que la segunda parte de *La Araucana*, si los comparamos respectivamente con el de la primera versión del poema de Lasso, el *Cortés valeroso*, y con la primera parte de la obra de Ercilla, atestiguan la nueva dignidad concedida a la ficción, o una nueva conciencia de su carácter esencial para la poesía. Ciertamente esta legitimidad o necesidad de la ficción se admite con muchas precauciones y reticencias, porque en la mentalidad castellana estaba muy anclada la noción de que fábula y poesía es lo mismo que patraña y mentira. También, por supuesto, en el caso de la *Mexicana*, porque importaba que los lectores del poema creyeran que no se habían exagerado los méritos de Cortés a base de hipérboles y licencias poéticas. El reconocimiento de la ficción como un ingrediente inseparable del deleite poético se debe en último término a la influencia de la *Poética* aristotélica, cuya doctrina acaba filtrándose a través de sus varias traducciones al latín y al toscano y a través de sus innumerables glosas a cargo de los italianos, sobre todo a partir del vasto comentario de Francesco Robortello (*In librum Aristotelis de arte poetica*, 1548). Esta asimilación de la doctrina aristotélica ha sido reconocida desde hace tiempo por la historia literaria como uno de los procesos más importantes que afectan, para bien o para mal, a la literatura italiana

⁵² Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, 1594, «Prólogo del licenciado Jerónimo Ramírez al discreto lector».

(y a la europea) en la segunda mitad del XVI; el proceso llega a España con retraso, de la mano de López Pinciano y su *Filosofía antigua poética* (1596), pero mucho más a través de los *Discorsi* de Tasso (1587 y 1595) y del ejemplo de su propio poema, por mediación de autores italianizados como Cristóbal de Virués y Cristóbal de Mesa. Cervantes en la novela y Lope de Vega en el teatro, muy a finales del siglo y primeras décadas del siguiente, son las mejores pruebas de las virtudes de una comprensión nada dogmática y muy *sui generis* de la doctrina del estagirita.

No por eso se ha asimilado el aristotelismo, puesto que el principio tan difícil de la unidad de acción, inseparable de la noción de fábula, no ha sido adoptado consistentemente por ninguno de estos poetas, ni lo será en lo sucesivo, salvo en algún caso excepcional como el de fray Diego de Hojeda, que sí lo observa en *La Cristiada* (Sevilla, 1611). Pero es que Hojeda, como buen teólogo y predicador, estaba pertrechado de gran disciplina intelectual, además de tener, como Balbuena, que escribe el *Bernardo* por los mismos años, una cultura a la vez filosófica y humanística superior a la de un Ercilla o un Lasso de la Vega.⁵³ Por otra parte, ya Marco Girolamo Vida en su poema sobre la vida y muerte de Cristo, imitando a Virgilio, había hecho lo mismo.⁵⁴

Sin embargo, las transformaciones más vistosas entre ambas versiones del poema de Lobo Lasso de la Vega se explican menos por la aceptación de principios teóricos que porque en el intervalo, el poeta leyó la *Gerusalemme* de Tasso, quedó subyugado por sus hallazgos y vio el partido que les podía sacar para transformar la gesta de Cortés en algo que se pareciera más al poema heroico soñado por los italianos. De paso, lo hace más sustentable ideológicamente puesto que el encomio de Cortés ya no está basado simplemente en su condición de vencedor, de hombre que supera tremendos obstáculos con una mezcla portentosa de temeridad y de habilidad, o lo que es lo mismo, en la *virtù* maquiaveliana del héroe. En *Mexicana* se le atribuye el piadoso designio (no ausente de la primera versión pero sí secundario) de llevar el Evangelio a multitudes que lo desconocían. Es decir que la conquista de México se convierte en un trasunto de la conquista de Jerusalén, en una modalidad *sui generis* de cruzada o guerra santa.⁵⁵ Lo mismo se

⁵³ Véase Meyer (1953).

⁵⁴ Girolamo Vida narra en su poema en hexámetros latinos *Christias* (1535), compuesto de cuatro cantos, la historia de Jesucristo empezando pocos días antes de su muerte y concluyendo con Pentecostés y la dispersión de los apóstoles que van a sembrar la doctrina cristiana; mediante éfrasis y analepsis, incluye en su narración buena parte de la historia contada por los evangelistas, además de muchos episodios del Antiguo Testamento (Vida, 2009). Más

concentrado, Hojeda, en los doce cantos de *La Cristiada*, empieza con la Última Cena y concluye con la deposición de Jesús en el Sepulcro, incluyendo de manera sesgada la historia de la caída y la salvación y toda la historia desde el ángulo de lo sagrado. Su poema, en ciertos aspectos barroco, si es barroco lo complejo y denso, es en su fábula (en su estructura) tal vez el más clásico, virgiliano y aristotélico de los poemas españoles.

⁵⁵ Véase Amor y Vázquez (1965), en un estudio que relaciona este cambio con la

observa, por cierto, pero con mayor originalidad, y con un fervor casi fanático, en la conquista de la Nueva México vista por Gaspar de Villagrà en la primera década del XVII.

En definitiva, el cambio que se produce en el conjunto de la épica en lengua española, tal vez más una inflexión que una revolución, reside en la conciencia de que la mejor defensa del género no está en su carácter instructivo y en la veracidad de la historia que cuenta sino en los valores asociados con la grandeza. Algo que resalta perfectamente en el prólogo de Mesa del que hemos partido:

...es tanta la grandeza del heroico que no contentándose solamente con deleitar o mover, como arrebatado sobre sí mismo de un divino espíritu, suspende con tan nueva maravilla que con la fuerza del decir excede toda la facultad del arte.

Pues bien estos valores asociados con la grandeza pueden manifestarse, como ya advertía Longino, en imágenes deslumbrantes y en una «magnificencia» estilística, que se traduce por el uso de cronografías, de símiles a la vez sorprendentes y nobles, de perífrasis eruditas, de cultismos, de conceptos exquisitos, de alusiones que oscurecen la dicción, de sentencias que son «ecos de un alma grande», de encabalgamientos, aliteraciones y hiatos, de hipérbatos, elipsis, hipálages y otras audaces asperezas fónicas y distorsiones semánticas y sintácticas. Hay que reconocer, con todo, que la mayoría de los poetas españoles estaban mal pertrechados para aplicar técnicas tan sofisticadas. Posiblemente, las epopeyas de Lope de Vega, y en especial, la *Jerusalén conquistada* (1611) representen las tentativas más consistentes de dar con el secreto de un estilo magnífico que sustente la estética épica de lo sublime. Pero el pleno éxito de esta búsqueda se dará tardíamente y en territorios alejados de la epopeya guerrera del XVI: en las *Soledades* de Góngora y en los poemas de estirpe gongorina de mediados del XVII. De modo más conectado con la tradición épica propiamente dicha, se manifiesta el prurito de grandeza y de sublimidad en el papel creciente de lo que hemos llamado la mirada distante.

El observador a distancia puede ser un actor de la historia en posición pasiva pero afectivamente implicado: el caso arquetípico es el de las mujeres y de los ancianos de una ciudad que miran desde los bastiones y torres el campamento enemigo que los asedia, o bien contemplan los combates que se desarrollan al pie de la muralla. Los modelos más arcaicos y a la vez canónicos se dan en la *Iliada*, en el libro 3 (161-246), allí donde Helena responde a Príamo y a los ancianos de Troya identificando a los jefes aqueos a

Contrarreforma, lo que no acaba de convencer, dado lo tardío del viraje (de la década de 1580 a la de 1590), cuando la mayor crispación en la

persecución de brotes heterodoxos se produce, en España, en las décadas de 1560 y 1570.

quienes ven desde la torre situada sobre las puertas Esceas; algo imitado inteligentemente por Tasso en el canto II de la *Gerusalemme Liberata* (octavas 9-20), con Erminia en el papel de Helena y el rey Aladino de Jerusalén en el de Príamo. Una manifestación muy distinta del mismo procedimiento se da en el libro 23 de la *Iliada*, cuando los padres de Héctor, Príamo y Hécuba, junto a los ciudadanos de Troya, asisten desde el baluarte a la tragedia de la muerte de Héctor por Aquiles. Son dos variantes, una casi cómico-psicológica, y otra patética hasta el extremo, del motivo de la *teichoskopia*, o visión desde la muralla, que imitan tantos poetas épicos y dramáticos cuando las circunstancias lo permiten.⁵⁶ Este dispositivo admite otras posibles realizaciones como, por ejemplo, la situación en que un rey o una dama contemplan, desde un alto estrado o solio, a sus tropas que desfilan: así, el rey de Egipto pasa revista a las multitudes abigarradas que componen su ejército, formado de pueblos cercanos y remotos, en el canto XVII de la *Gerusalemme liberata*. Las ve desfilan desde «un sublime trono», alzado sobre cien gradas de marfil, con apostura similar a la de Júpiter olímpico (como el dios pintado por Apeles o esculpido por Fidias, dice el poeta). Lo que ve no son simplemente tropas siguiendo a unos cuantos jefes, sino «*popoli adunati*», naciones enteras a las que ha convocado en Gaza:

Egli in sublime soglio, a cui per cento
 gradi eburnei s'ascende, altero siede;
 e sotto l'ombra d'un gran ciel d'argento,
 porpora intesta d'or preme co'l piede,
 e ricco di barbarico ornamento
 in abito regal splendor si vede:
 fan torti in mille fascie i bianchi lini
 alto diadema in nova forma a i crini.

Lo scettro a ne la destra, e per canuta
 barba appar venerabile e severo;
 e da gli occhi, ch'etade ancor non muta,
 spira l'ardire e'l suo vigor primiero,
 e ben da ciascun atto è sostenuta
 la maestà de gli anni e de l'impero.
 Apelle forse o Fidia in tal sembiante
 Giove formò, ma Giove allor tonante [...]

Sotto, folta corona al seggio fanno
 con fedel guardia i suoi Circassi astati,
 e oltre l'aste hanno corazze ed hanno

⁵⁶ Fucecchi (2019).

spade lunghe e ricurve a l'un de'lati.
Così sede, così scopria il tiranno
d'eccelsa parte i popoli adunati;
tutte a suoi piè nel trapassar le schiere
chinan, quasi adorando, arme e bandiere
(*Gerusalemme liberata*, XVII, 10-13).⁵⁷

Lo imita Bernardo de Balbuena en el *Bernardo* (1624), donde, como escribe Martín Zulaica (2016: 178): «la bella Florinda está viendo desfilan el campo español frente a Sansueña, desde un mirador situado en lo más alto de una torre, y pide a Altero que le describa a los soldados, algo que este hace al completo en casi setecientos versos (VIII, 26-111)»:

De finos jaspes con relieves de oro
en lo más alto de una torre había
un bello mirador que el campo moro
y de Arga la ancha vega descubría.
Aquí a las voces de un clarín sonoro,
que descubrió la hermosa infantería,
en rico estrado de oro la gallarda
Florinda su vistoso alarde aguarda. [...]

Puesto a su lado el venerable Altero
que plático en la guerra les dijese,
bandera por bandera, el campo entero,
y quien su capitán y escuadra fuese.
Fue la gente llegando, él con severo,
aunque alegre semblante en que se viese
de su cordura y discreción el modo,
así fue señalando el campo todo (*Bernardo*, VIII, 32-34).⁵⁸

Se percibe la mezcla con el dispositivo de Homero (el poeta al que cita Balbuena como su máximo modelo,⁵⁹ en un prólogo que destaca por erudición y ambición desaforada en el conjunto de los poemas españoles),⁶⁰ puesto que tenemos, como en *Iliada* 3, el diálogo entre un anciano y una dama para descubrir, desde una posición elevada, el

⁵⁷ Tasso (1974: 375-376).

⁵⁸ Zulaica (2017: 408).

⁵⁹ Zulaica (2017: 74): «La acción y fundamento del poema es este. El artificio de su ampliación es imitando las personas más graves de la *Iliada* de Homero, porque el del rey Casto es la de Agamenón; la de Bernardo la de Aquiles, al cual la diosa Tetis dio a criar al centauro Quirón y la hada Alcina al sabio Orontes; Ferraguto es

Áyax Telamón; Galalón, Ulises; Morgante, Diomedes; Roldán, Héctor y así de los demás».

⁶⁰ Sobre la índole de esa ambición, algo megalómana como todo en Balbuena, que quiere abarcar en su poema mito e historia, *romanzo* y poema heroico, medieval y modernidad, España y América, véase el penetrante estudio de Cacho Casal (2019).

aspecto e identidad de los que van a combatir. Las teicoscopias al modo homérico producen un efecto sublime, ya sea por lo que tiene de magnífico el espectáculo de un ejército en orden de marcha con sus héroes al frente, ya por lo que tiene de patético un combate visto por los ojos de quienes aman al vencido.

Pero, con tanta o mayor frecuencia que una figura humana, la del observador a distancia se encarna en una figura antropomorfa, un dios, un ángel o un demonio. En estos últimos casos, el observatorio puede ser móvil cuando se trata de un personaje volante, un mensajero de los dioses como Iris o Mercurio, un mago, una maga o hada provistos de carro, un caballero en su hipógrifo, una furia, un ángel o diablo alado o incluso la figura de la Fama. La elección del observatorio (ya sea implícito o explícito) supone la adopción de una distancia con respecto a lo visto y oído, a la acción narrada. Y es aquí donde resalta con fuerza el papel de lo maravilloso. En efecto, en muchos casos, la mirada distante presenta como visible lo que no puede verse en condiciones que no sean prodigiosas o milagrosas. Obviamente no había entonces telescopios (aunque estaban en vías de inventarse), ni aviones, ni menos satélites. Por ello, es maravilloso privilegio concedido por las musas a los poetas y a sus lectores el dominar un panorama de dimensiones planetarias o cósmicas, sobrevolar el escenario de los acontecimientos y ver las cosas como las verían seres con facultades sobrehumanas.⁶¹

Esta vinculación de la mirada distante con lo maravilloso épico resulta patente desde Homero: en la *Iliada*, todo comienza con la epidemia causada por Apolo que «hiere de lejos» y en todo el poema tienen un papel decisivo las miradas de los dioses desde el Olimpo, desde cumbres lejanas, u otros observatorios elevados. Son característicos pasajes como : «y Atenea y Apolo, el del arco de plata, transfigurados en buitres, se posaron en la alta encina del padre Zeus, que lleva la égida, y se deleitaban en contemplar a los guerreros cuyas densas filas aparecían erizadas de escudos, cascos y lanzas» (*Iliada*, 7, 54 y ss.).⁶² En momentos decisivos del libro 5 de la *Odisea*, Hermes viaja sobrevolando vastas zonas hacia la isla de Calipso (*Odisea*, 5, 43-54) y Poseidón ve de lejos la balsa de Ulises, desde los montes Somios, y se dispone a hundirla (282 y ss.). Por supuesto, Virgilio hace lo mismo en su epopeya, como se ve desde el libro primero, con la mirada de Juno sobre la flota de Eneas (*Eneida*, 1, 34 y ss.), y luego con la de Júpiter, que envía a Mercurio en ayuda de los troyanos (96-101), y la de Venus, que vuelve volando a Pafos después de haber hablado con Eneas. En este bellísimo pasaje destaca la palabra

⁶¹ En el terreno de la cinematografía moderna, la película «Alejandro» de Oliver Stone recurre al bello artificio de la «mirada desde las

alturas», recurriendo a un águila que sobrevuela el campo de batalla en Issos.

⁶² Homero (1999: 162 [traducción de Luis Segalá y Estalella]).

«*sublimis*» como en los versos acerca del vuelo de Mercurio la palabra «grande» (*aera magnum*) que algunos traducen por «infinito»:⁶³

Ipsa Paphum sublimis abit sedesque revisit
laeta suas, ubi templum illi centumque sabao
Ture calent arae sertisque recentibus halant
(*Eneida*, I, 415-417).⁶⁴

‘Ella vuela altísima hacia Pafos y con alegría vuelve a ver su morada, donde el templo y cien altares humean incienso sabeo para ella y despiden el perfume de frescas guirlandas’.

El mismo Eneas tiene en este canto la visión distante de Cartago desde una colina (418-439), y la visión retrospectiva de diversas escenas de la guerra de Troya en las pinturas del templo cartaginés (453-484), como si toda la guerra se desplegara en una sola ojeada ante sus ojos, causándole un dolor sublime por su abisal inmensidad. Este tipo de contemplación desde un punto de vista superior desempeña un papel clave incluso en un poema más naturalista como el de Lucano. En la *Farsalia*, la mirada de César, mirada de pájaro de presa, distante y elevada, aguda y penetrante, codiciosa y cruel, está tratada como la de los dioses homéricos.⁶⁵ César mira de lejos en condiciones naturales, no maravillosas, pero evoca para el lector la altura sublime de la mirada de Júpiter, lo que, desde el punto de vista del poeta, subraya su carácter de usurpador tiránico:

excelsa de rupe procul iam conspicit Urbem
arctoi toto non uisam tempore belli
miratusque suae sic fatur moenia Roma...
(*Farsalia*, 3, 88-90).⁶⁶

‘Desde una elevada roca contempla ya a lo lejos la ciudad a la que no ha visto en todo el tiempo en que duró la guerra del Norte, y después de admirar las murallas de su Roma, exclama...’

⁶³ Son palabras características de lo sublime, en el sentido de Longino, según Porter (2016).

⁶⁴ Virgilio (1967: 16).

⁶⁵ Martin (2010). Véase Lovatt (2006:43): «The predatory birds are looking down from above, so that this simile pans out is quite literally a bird’s-eye view. The gods are often

represented as, or represented by, birds. Not just any bird but almost invariably a predatory bird, whose extraordinarily sharp gaze picks out the movements of the small and weak and gives them the ultimate punishment».

⁶⁶ Lucano (1996: I, 78).

O bien, en este otro pasaje, donde, con sus tropas a punto de desertar, la mirada distante que iguala a César con los dioses muestra la fragilidad de su soberbia puramente humana:

Haud magis expertus discrimine Caesar in ullo
quam non e stabili, tremulo sed culmine cuncta
despiceret staretque super titubantia fultus.
(*Farsalia*, 5, 249-251).⁶⁷

‘Nunca mejor que en aquel trance entendió César que lo miraba todo no desde un punto estable, sino desde una cumbre trémula y que se alzaba sobre cimientos vacilantes’.

Es este uno de los dispositivos que le dan a la épica su tan decantada grandeza y su carácter de maravilla. Y es que, desde una montaña u otro observatorio elevado, como el collado prodigioso a cuya cima Belona transporta a Ercilla (en un episodio imitado de Juan de Mena), se verían, en condiciones naturales, a lo sumo las grandes líneas de un paisaje, pero no la toma de San Quintín con todos sus detalles, como la que narra su poema:

Estaba medio a medio de este asiento
en forma de pirámide, un collado
redondo en igual círculo y esento,
sobre todas las tierras empinado.
Y sin saber yo cómo, en un momento,
de la fiera Belona arrebatado,
en la más alta cumbre de él me puso,
quedando de ello atónito y confuso.

Estuve tal un rato, de repente
viéndome arriba, que mirar no osaba,
tanto que acá y allá medrosamente
los temerosos ojos rodeaba.
Allí el templado céfiro clemente
lleno de olores varios respiraba
hasta la cumbre altísima el collado,
de verde yerba y flores coronado.

Era de altura tal que no podría
un liviano neblí subir a vuelo,
y así, no sin temor, me parecía

⁶⁷ Lucano (1996: II, 54).

mirando abajo estar cerca del cielo;
de donde con la vista descubría
la grande redondez del ancho suelo,
con los términos bárbaros ignotos
hasta los más ocultos y remotos.

Viéndome, pues, Belona allí subido,
me dijo: «El poco tiempo que te queda
para que puedas ver lo prometido
hace que detenerme más no pueda.
Mira aquel grueso ejército movido,
el negro humo espeso y polvoreda
en el confín de Flandes y de Francia,
sobre una plaza fuerte de importancia.
(*Araucana* II, XVII, 49-52).⁶⁸

La aventura, aunque puramente verbal, se vuelve exaltante, puesto que estamos en un mundo donde la visión desde el cielo pertenece todavía al ámbito de lo milagroso o de lo fantástico.

Más se eleva todavía el poeta heroico cuando la mirada distante permite la intervención de poderes mágicos e instancias sobrenaturales en una acción humana, cuando la acción parcial y momentánea que cuenta es vista como parte de un todo de vastas consecuencias e importancia universal. Así sucede con la segunda parte de Ercilla, cuando se ven desde la guerra de Chile, en apariencia periférica, marginal, casi insignificante, los destinos del imperio español mediante relatos visionarios y proféticos de batallas centrales para el destino de la monarquía, como la de San Quintín (cantos XVII-XVIII), de la que dependió la hegemonía europea mantenida casi un siglo, o la de Lepanto (canto XXIII), que marcó el final de la expansión turca en el Mediterráneo. Y más todavía cuando la visión a distancia ocasiona la intervención de las deidades, o, como supone Tasso con audacia, del mismo Padre eterno. Es Dios el que lanza la acción, el que mueve al ejército cristiano paralizado por el lluvioso invierno, primero viéndolo desde sus alturas, y luego enviando al ángel Gabriel como embajador. Véase el arranque del relato de la *Gerusalemme liberata*:

Già 'l sesto anno volgea, ch'in Oriente
passò il campo Cristiano a l'alta impresa;
e Nicea per assalto, e la potente
Antiochia con arte avea già presa.
L'avea poscia in battaglia incontra gente

⁶⁸ Ercilla (2022: 425-426).

di Persia innumerabile difesa,
e Tortosa espugnata; indi a la rea
stagion diè loco, e 'l novo anno attendea.

E 'l fine omai di quel piovoso inverno,
che fea l'arme cessar, lunge non era;
quando da l'alto soglio il Padre eterno,
ch'è ne la parte più del Ciel sincera,
e quanto è da le stelle al basso inferno,
tanto è più in su de la stellata spera,
gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una
vista mirò ciò ch'n se il mondo aduna.

(*Gerusalemme liberata*, I, 6-7).⁶⁹

Siguiendo este fascinante ejemplo, los poetas españoles no tienen ya demasiadas inhibiciones para situarse en la mente del Padre eterno, como lo vemos en Cristóbal de Mesa, cuando Dios, viendo el empuje de los almohades sobre los cristianos de España, decide que es tiempo de mover al rey de Castilla, Alfonso VIII, para que de ponga al frente de una gran coalición:

Después que por discurso largo de años
a las cristianas las paganas gentes
hicieron de contino inmensos daños
por términos y casos diferentes,
y por industria o fuerça, arte o engaños,
arrogantes, altivos, insolentes,
no cesaba su cólera y su furia
de juntar llaga a llaga, injuria a injuria.

Y no contentos de tener la silla
en el reino de Murcia y de Granada,
y de Valencia, Córdoba y Sevilla,
y toda la ancha Bética ocupada ;
ya contra el de Toledo y de Castilla
desenvainaban la enemiga espada,
y aun no bien satisfechos con tal tierra
estaban por mover al cielo guerra.

Cuando del alto trono el Padre eterno
tanta pérdida y lástima mirando,
donde tiene del mundo el gran gobierno,
donde tiene supremo, único mando

⁶⁹ Tasso (1964: 4).

todo el cielo tembló, tembló el infierno,
volviendo al pueblo amado el rostro blando
y tanto lo conmueve y lo provoca,
que le envía el favor que siempre invoca.

(*Las Navas de Tolosa*, I, 6-8).⁷⁰

La imitación de Tasso se trasluce, con la misma claridad, en *Mexicana*, aunque mezclada con ecos directos de la *Eneida*. De hecho, el poema no empieza con la acción divina sino con la de los demonios. Al principio del canto primero se habla de una ciudad famosa, pero desconocida, «asentada en la parte mejor del occidente», Tenochtitlán, de la que Plutón «hacía mayor cuenta y caudal que de otra alguna», con el designio convertir esta ciudad opulenta en la capital y legisladora de su imperio maldito. Es evidente que esta ciudad habitada por los Antípodas es transposición de la Cartago de Virgilio, y el Plutón de Lobo Lasso de la Vega un trasunto de Juno. El príncipe infernal, furioso al ver la flota de Cortés que en su avance hacia las costas americanas ya amenaza sus designios imperiales, después de pronunciar un indignado monólogo, va a casa de Neptuno y consigue el concurso de su hermano para desbaratar las naves españolas mediante la tempestad y el mar embravecido. Es en el canto segundo cuando Dios interviene (curiosamente un poco en el papel del Neptuno salvador de la *Eneida*) para deshacer la trama del príncipe del Averno. Sin embargo, este «soberano Dios inexplicable», por su mirada cenital y que abarca presente y futuro, la flota de Cortés y «el mísero Antípoda insipiente» (los mexicanos ignorantes del Evangelio), introduce en la trama virgiliana una forma más majestuosa de mirada distante, tomada de Tasso, y una modalidad de maravilla ya desprovista de disfraz pagano y abiertamente cristiana.⁷¹

⁷⁰ Mesa (1596: f.2r-2v). Modernizamos grafía y puntuación. El pasaje muestra tanto la fidelidad de la imitación de Tasso como los medios insuficientes por parte del poeta para acabarla en modo convincente. Flaquea en especial la consistencia sintáctica e incluso la coherencia de las imágenes.

⁷¹ Tobias Gregory (2006) ha dedicado un libro interesante al tránsito, en la tradición épica, de la maravilla entendida al modo pagano a la maravilla cristiana, que propugna Tasso como necesaria para la verosimilitud. Pone de relieve que la transposición del conflicto humano a antagonismos de los dioses resulta más sostenible que su equivalente cristiano, pues este último implica una división de los agentes sobrenaturales entre Dios y sus enemigos. Efectivamente, la omnipotencia e infinita sabiduría del Dios monoteísta hace que el resultado de la acción se dé

por descontado y que desaparezca toda la incertidumbre tanto ética como pragmática que da interés al conflicto. En realidad, el problema no es tan agudo como él lo describe, pero es cierto que la transición de uno a otro sistema resulta bastante ardua, y por ello en muchos poemas la maravilla cristiana aparece disfrazada de paganismo. En el poema de Trissino, *L'Italia liberata dai Goti*, los ángeles que ayudan al campo favorito de Dios, el de los bizantinos, son figuras calcadas sobre los dioses homéricos: así el ángel Paladio, el más sobresaliente de estos auxiliares de la divinidad, es una Palas Atenea travestida; en la *Mexicana*, vemos que Plutón y Neptuno se enfrentan con Dios omnipotente, e incluso el «habitante de las eternas sombras» que introduce Tasso se llama Plutón (no Satán o Lucifer) y los que lo rodean son arpías, centauros, esfinges, gorgonas, Escilas, Quimeras, Polifemos y

Daba nueva materia de lamento
 al afligido pueblo miserable
 el implacable mar y recio viento,
 creciendo su furor incontrastable,
 cuando del celestial, supremo asiento,
 el soberano Dios inexplicable
 penetró con la vista, en un instante,
 cuanto el suelo contiene vario, errante.

Las líquidas campañas de Neptuno
 mira, y las partes donde el sol inclina.
 El trance del Ibero ve importuno,
 cuyos contritos pechos examina:
 sus ocultos afectos uno a uno,
 en un punto percibe y determina;
 al Antípoda mira, ciego, errado,
 de las estigias leyes apremiado [...]

Ve que el mísero Antípoda insapiente,
 de su sangre y pasión no se aprovecha,
 y que el barquero estigio diligente,
 millones de almas al Erebo echa.
 Y condolido el alto Omnipotente,
 de ver puesto en miseria tan estrecha
 al hombre, hechura suya y semejante,
 así dice a Miguel, que está delante: (*Mexicana*, II, 28-29).⁷²

El beneficiario de la visión a distancia puede también ser el héroe de la historia (como en cierto modo lo es Ercilla en la segunda parte) o como lo es Vasco de Gama frente al globo terrestre que le muestra Tetis en *Os Lusíadas* (1572), poema portugués que tan gran fortuna tuvo en Castilla, o, si se nos permite dar un salto a la épica sacra, como Cristo en el poema de Diego de Hojeda, *La Cristiada*, impreso en Sevilla en 1611.

Lo que cuenta este poema, al igual que su modelo más próximo, la *Christias* de Vida, es la Pasión de Jesucristo, desde la Última Cena hasta la colocación del cuerpo en el sepulcro. Por lo tanto, la línea principal del relato omite tanto la vida de Jesús hasta el momento de la Pascua que celebra en Jerusalén con sus discípulos, la noche misma de su prendimiento, como la Resurrección y los acontecimientos posteriores a esta. Se trata,

Geriones. Hasta en *La Cristiada* de Hojeada, cuyo héroe es Cristo y cuyo autor es un maestro de teología, el infierno presidido por Luzbel en el libro cuarto admite entre sus asistentes a Saturno y también, lo que constituye una novedad,

a númenes egipcios como Apis, a los dioses de México y Perú y hasta al Eponamón araucano de Ercilla.

⁷² <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm9044>

pues, de una historia sombría, de angustia, de dolor y de suplicio, desde el primer instante hasta el último, y el poema se cierra con la separación desgarradora de la madre de Cristo y sus amigos del cuerpo al que dejan en la tumba. Toda la historia sacra en su vertiente de esperanza y de triunfo, desde las promesas de un futuro rescate para Adán y Eva hasta la ascensión de Cristo, la coronación de la Virgen, la apoteosis de los Santos (y accesoriamente, el castigo de los judíos), es evocada en forma de retrospectivas y anticipaciones en el opulento y complejo tejido del poema, como algo implicado en el relato de la Pasión. Lo cual tiene un sentido teológico y místico (la Pasión es el centro de la historia desde el cual cobra sentido todo lo sucedido por los siglos de los siglos) y un sentido en términos poéticos y de tradición épica, especialmente virgiliana:⁷³ de acuerdo con el principio de la unidad de acción, tenemos una sucesión ininterrumpida de escenas que caben en un período breve de tres días, fácilmente abarcable como unidad dramática compacta. No obstante, mediante reminiscencias y profecías, que usan las técnicas más diversas e ingeniosas, en él se refleja una historia mucho más dilatada, como se refleja toda la edad de los héroes en la *Ilíada*, que solo cuenta una breve porción de la guerra de Troya, o la historia de Roma en la *Eneida*, cuya narración está limitada al viaje de Eneas desde Sicilia al Lacio (con un breve rodeo por Cartago) y a sus primeros combates en suelo italiano.

Contar la Pasión es para Hojeda contemplar una sucesión de atroces padecimientos físicos y morales con lentitud inmisericorde, con morosidad que podría juzgarse morbosa, aunque habitual en la meditación cristiana. Lo más notable es que Jesús, en medio de sus tormentos, recibe con regularidad la visión a distancia de la constancia heroica de los mártires y santos que imitarán en el futuro la virtud de paciencia por él demostrada en grado superlativo en cada uno de los instantes de su Pasión, y en alguna ocasión, la visión del castigo de los culpables de su muerte. Cuando los judíos exigen que Pilatos lo condene a ser crucificado, Cristo tiene la visión anticipada de la destrucción de Jerusalén y del Templo (acontecimiento situado en el año 70 de nuestra era). Es esta la principal materia del canto X, como lo indica el resumen de la estrofa de apertura:

Que la sangre de Cristo generosa
sobre ellos caiga piden los hebreos.

y Cristo mira su ciudad famosa
asolada, y cumplidos sus deseos.⁷⁴

⁷³ Cristóbal (2005).

⁷⁴ Hojeda (1611: f. 253r). Modernizamos grafía y puntuación.

Aunque la formulación es equívoca, hay que entender que «sus deseos» son los de los hebreos, que piden que caiga sobre ellos y sus hijos la sangre de Cristo, no los de Jesús que es aquí un lector de *La guerra de los judíos* de Flavio Josefo.⁷⁵ Él siente la visión no como una atenuación de sus sufrimientos en el placer de la venganza que contempla proféticamente, sino como agravación del suplicio, en cuanto le recuerda su impotencia para salvar a muchos de los hombres a quienes ama y por quienes acepta tan horrenda muerte, como fue impotente frente a la obcecación y la desesperación de Judas:

Caiga sobre nosotros rigurosa
y sobre nuestros hijos se derrame
la sangre de este justo religiosa,
y si es tal, por venganza eterna clame.
Apenas se soltó la voz furiosa
de entre los labios a la turba infame,
cuando a Cristo de lágrimas ardientes,
los ojos le vertieron vivas fuentes.

Triste, llorando con las lumbres puras,
de sangre y de salivas eclipsadas,
las ciertas, las terribles desventuras
en esta maldición profetizadas,
presentes las miró, si bien futuras,
en un rayo de luz representadas.
Pero dime, o Señor, cómo las viste,
y el gran dolor que, viéndolas, sentiste.⁷⁶

En suma, muchos poemas de esta década de 1590 y de las primeras del XVII, para redondear su relato o para tratar de darle una forma consistente, hacen amplio uso de la mirada distante, ya sea la del protagonista, la de Dios, la de las hadas y los magos o la de potencias demoniacas que inspeccionan la acción y a veces intervienen en ella, a consecuencia o no de un concilio infernal. Esto tiene consecuencias políticas e ideológicas puesto que, al atribuir a la voluntad del Altísimo victorias y derrotas, se afirma el sentido religioso de la narración. Sin embargo, se trata, por otro lado, de una cuestión de poética. Lo determinante es integrar los aspectos más grandiosos de la épica clásica, que dependen de la implicación de los dioses. De modo general, se buscan medios para conferir al poema ese carácter a la vez maravilloso y majestuoso que los poetas, de finales del XVI, ya más experimentados e instruidos por los italianos, estiman requisito necesario

⁷⁵ La importancia de esta fuente para la *Cristiada* ha sido resaltada por Meyer (1953) y Calderón de Cuervo (2010).

⁷⁶ Hojeda (1611, 255v-256r).

para justificar el coste y el riesgo de la empresa de escribir el tan difícil y casi imposible poema heroico.

CONCLUSIÓN

En definitiva, la mirada de cerca, a pie de campo, y la mirada de lejos y desde las alturas son ingredientes complementarios e indispensables de todo poema épico. La mirada de cerca permite fabricar el espectáculo deleitable y a su modo fabuloso, porque forzosamente imaginario, de los hombres y las armas. Solo como beneficio secundario, en la épica de materia histórica reciente, y que se presenta como crónica fiel y veraz, el espectáculo del combate tiene el interés de apoyar las hojas de méritos y servicios de los soldados españoles y el de sugerir, de modo propagandístico, los inmensos méritos de los actores menores de la conquista, que deberían bastar para asegurar la perpetuación de las encomiendas, u otro tipo de recompensa extensible a su linaje de manera permanente.

Por su parte, la mirada lejana se hace vector de esa aspiración a la maravilla y a lo sublime que distingue al poeta épico. Por ella, se introduce en la narración la capacidad sobrehumana del poeta de elevarse sobre la experiencia directa de los acontecimientos para contemplar el vasto escenario de las cosas del mundo, haciendo patentes conexiones entre cosas distantes, que en condiciones naturales no pueden abarcarse de una sola ojeada. Lo que hace el historiador mediante su capacidad de construir un relato a partir de materiales testimoniales dispersos, al precio de cierto grado de conceptualización y de abstracción, lo hace el poeta épico identificándose con alguna instancia divina, cuya mirada, ganando en extensión, no pierde en riqueza de detalles. Lo distante se conecta con lo próximo y en lo presente —las torres de Jerusalén y sus soberbios edificios, su población próspera y atenta al servicio del templo—, los «ojos adivinos» de Cristo ven al mismo tiempo el fuego bajado del cielo, los hebreos hambrientos, la madre que devora a su propio hijo y a Tito batiendo la torre Antonia. Por la mirada distante, el poeta se hace vate y profeta. Políticamente, ello supone que la acción tenga una dimensión trascendente de historia sagrada y diga algo sobre los dioses, generalmente su providencia e implicación en las cosas del mundo, pero a veces su indiferencia ante el mal (caso de Lucano)⁷⁷ o su impotencia para eliminarlo por completo (caso de Hojeda).

⁷⁷ Lovatt (2006: 36): «Lucan's evocation of the divine gaze of Jupiter comes at the height of the narrator's bitter criticism of the gods for allowing Pharsalia to take place, at the moment he

appears to espouse the Epicurean position that the gods are not interested in mortal affairs: *spectabit ab alto aethere Thessalicas, teneat cum fulmina, caedes?* (7-447-448)».

Claro que la oposición entre la mirada cercana y la distante no es tan drástica como hemos dicho: las dos suponen una suspensión de la incredulidad y un privilegio de omnisciencia concedido al poeta. Además, ambas acaban identificándose en el caso de la écfrasis, lo que sería materia para otro estudio: mirar de lejos es a veces mirar de cerca un artefacto donde están representadas cosas lejanas y batallas que todavía no se han reñido, como Actium para Eneas antes de la fundación de Roma, Lepanto para Ercilla con casi veinte años de antelación, o bien que se desarrollaron en el pasado como las «batallas esculpidas» en el arnés de Tabasco. La écfrasis es de alguna manera la confesión del carácter técnico de esta sublimidad ostentada por el poeta épico, que no es un profeta sino un ingenioso artífice, no un mago, sino un fabricante de ilusiones.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña Fernández, Paloma, (1975): Esculturas militares romanas de España y Portugal. I- Las esculturas thoracatas, Madrid, CSIC.
- Amor y Vázquez, José (1965): «Conquista y contrarreforma: La Mexicana de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965, Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanistas, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 181-191.
- Baldiessa, Andrea (2021): «Epopéya y novela corta: la historia de Lijerea y Armeno», *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes* (en línea), 21.
- Baudot, Georges (1988): «Lupercio Leonardo de Argensola continuador de Francisco de Terrazas. Nuevos datos y documentos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 2, pp. 1083-1091.
- Bataillon, Marcel (1965): *Études sur Bartolomé de las Casas*, París, Institut d'Études Hispaniques.
- Blanco, Mercedes (2019): «Fábulas de amores en la épica de guerra. De la Araucana al Arauco domado», *Bulletin hispanique* (Ejemplar dedicado a *La épica en el mundo hispánico (Siglo de oro)*), 121, 1, pp. 17-54.
- Cacho Casal, Rodrigo (2019): «Iberian Myths and American History in Balbuena's *El Bernardo*», en Javier Muñoz Basols, Laura Lonsdale, Manuel Delgado (eds.), *The Routledge Companion to Iberian Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp 238-248.
- Calderón de Cuervo, Elena María (2010): *Poética y apologética en «La Cristiada» de Diego de Hojeda*, tesis doctoral dirigida por Ana Galimberti de Padrón, Universidad Nacional de Cuyo.
- Caravaggi, Giovanni (1974): *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa.
- Choi, Imogen (2022): The Epic Mirror. Poetry, Conflict Ethics and Political Community in Colonial Peru, Londres, Tamesis.
- Cristóbal, Vicente (2005): «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 25, 1, pp. 49-78.
- De Jonge, Casper C. (2012): «Dyonisius and Longinus on the Sublime: Rhetoric and Religious Language», *The American Journal of Philology*, 133, 2, pp. 271-300.
- (2019): «Ancient Sublime (s). A Review of *The Sublime in Antiquity*», *Mnemosyne*, 73, pp. 149-163.
- Ercilla, Alonso de (2022): *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Fucecchi, Marco (2019): «Teichoscopies in Classical and Late Antique Epic», en Christiane Reitz and Simone Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry. II, 1. Configurations*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 207-244.
- Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- Giovio, Paolo y Gabriele Simeoni (1574): *Dialogo delle imprese militari et*

- amorse di Monsignor Giovio Ves-covo di Nocera Et del S. Gabriel Symeoni Fiorentino. Con un ragiona-mento di M. Lodovico Domenichini, nel medesimo soggetto, Lyon, Gui-llaume Roville.
- Gregory, Tobias (2006): *From Many Gods to One. Divine Action in Renaissance Epic*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Harrison, Stephen (2019): «Artefact ek-phrasis and narrative in epic poetry from Homer to Silius», en Christiane Reitz and Simone Finkmann (eds.) *Structures of Epic Poetry. Volume I: Foundations*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 773-806.
- Hojeda, fray Diego de (1611): *La Cristiada del padre Maestro fray Diego de Hojeda [...]* Sevilla, Diego Pérez.
- Homero (1954/1999): *Ilíada*, traducción Luis Segalá y Estalella, introducción Ja-vier de Hoz, Madrid, Austral.
- Horacio (Horace) (1991): *Odes et épodes*, París, Les Belles Lettres.
- Horacio (Orazio) (1985): *Le epistole con testo a fronte*, Milán, Garzanti.
- Jossa, Stefano (2002): La fondazione di un genere: il poema eroico fra Ariosto e Tasso. Roma, Carocci.
- Lehtonen, Kelly (2016): «*Peri Hypsous* in Translation: The Sublime in Sixteenth-Century Epic Theory», *Philological Quarterly*, 95, 3, 4, pp. 449-465.
- Lobo Lasso de la Vega, Gabriel (1594): *Mexicana*, Madrid, Luis Sanchez.
- (1970): *Mexicana*, ed. José Amor y Váz-quez, Madrid, Atlas.
- (1970): *Mexicana*, edición digital basada en la de Madrid, Atlas.
- (2005): *De Cortés valeroso y Mexicana*, ed. Nidia Pullés Linares, Madrid/Fránc-fort del Meno, Iberoamericana-Ver-vuert.
- López de Gómara, Francisco (1552): *La conquista de México*, Zaragoza, Agustín Millán.
- (2021): *Historia de las Indias (1552)*, eds. Monique Mustapha, Louise Bénat-Tachot, Marie-Cécile Bénassy, Paul Roche, Madrid, Casa de Velázquez.
- Longino (1996): Sobre lo sublime, en José García López (ed.), *Sobre el estilo/Dem-etrio. Sobre lo sublime/Longino*, Madrid, Gredos.
- Lovatt, Helen (2006): *The Epic Gaze: Vi-sion, Genre and Narrative in Ancient Epic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lucano (1996): *La Farsalia*, ed. Víctor José Herrero Llorente, Madrid, CSIC, 3 vols.
- Mariner Bigorra, Sebastián (1971): «*La Farsalia*, epopeya sin dioses, ¿también sin héroes?», *Estudios clásicos*, 15, pp. 131-160.
- Martin, Paul M. (2010): «*Vultus Caesaris*: Le regard de César dans la *Pharsale*», en *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes.
- Martínez, Miguel (2016): *Front Lines. Sol-diers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Mesa, Cristóbal de (1594): *Las Navas de Tolosa, poema heroico*, Madrid, viuda de P. Madrigal.
- Meyer, Mary Edgar (1953): *The sources of Hojeda's «La Cristiada»*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Núñez, Hernán (2015): *Glosa sobre las Tre-zientas del famoso poeta Juan de Mena*, eds. Julian Weiss y Antonio Cortijo, Ma-drid, Polifemo.
- Pérez Lugones, Lisardo (2022): «Un pecu-liar ejemplo de arte indígena novohis-pano: la adarga realizada por los

- amantecas para su rey Felipe II», *Itinerarios*, 35, pp. 95-229.
- Pintacuda, Paolo (2022): «Variantes de autor en la épica culta», *Creneida*, 10, pp. 285-302.
- Porter, James I. (2016): *The Sublime in Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Putnam, Michael C. J. (1998): *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the «Aeneid»*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- Río Torres-Murciano, Antonio (2018): «La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», *Revista de Filología Española*, 48, 2, pp. 423-458.
- (ed.) (2022): *Francisco de Terrazas, Fragmentos de Nuevo Mundo y conquista*, México-Frankfurt-Madrid, UNAM-Vervuert-Iberoamericana.
- Sarpi, Paolo (1619): *Historia del concilio Tridentino...* di Pietro Soave Polano, Londres, John Bill.
- Sedeño, Juan (1587): *Ierusalem Libertada, poema heroico de Torquato Tasso*. Al serenísimo señor Carlo Emanuel, Duque de Saboya. Traduzido al sentido de lengua Toscana en Castellana por Iuan Sedeño [...]. En Madrid por Pedro Madrigal. A costa de Estevan y Francisco Bogia.
- Tasso Torquato (1964): *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. Luigi Poma, Bari, Laterza.
- (1974): *Gerusalemme liberata*, ed. Lanfranco Caretti, Milán, Mondadori.
- Tesauro, Emanuele (1975): *Idea delle perfette imprese*, ed. Maria Luisa Doglio, Florencia, Olschki.
- Vida, Marco Girolamo (2009): *Christiad*, ed. James Gardner, Cambridge Mss, Harvard University Press.
- Villagrà, Gaspar de (2010): *Historia de la Nueva México*, ed. Manuel María Martín Rodríguez, Madrid, Biblioteca Benjamin Franklin.
- Virgilio (1967): *Eneide*, ed. Rosa Calzecchi Onesti, Turín, Einaudi.
- Virués, Cristóbal de (1609): *El Monseñate del capitán Cristóbal de Virués*. Tercera impresión añadida y notablemente mejorada, Madrid, Alonso Martín.
- Vivar, Jerónimo de (1979): *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile* (1558), ed. Leopoldo Sáez-Godoy, Berlín, Colloquium Verlag.
- Weinberg, Bernard (1950): «Translations and Commentaries on Longinus' *On the Sublime*, to 1600», *Modern Philology*, 47, 3, pp. 145-151.
- Zanker, Paul (1987): *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, C. H. Beck.
- Zulaica López, Martín (2016): «Obra toda tejida de una admirable variedad de cosas: la écfasis en *El Bernardo* de Balbuena», *Hipogrifo*, 4, 1, pp. 171-181.
- (ed.) (2017): *Bernardo de Balbuena, El Bernardo o victoria de Roncesvalles*, 2 vols., Siero, Ars poetica, 2017.