

Ficción y realidad: dos caras de la misma épica

Sergio Fernández López

Universidad de Huelva

A nadie se le escapa que la épica culta ha dejado de ser por momentos el patito feo de la literatura áurea. Por supuesto, los poemas épicos siguen siendo lo que son. Pero el interés que se ha despertado en los últimos años por la materia entre los más diversos investigadores dista mucho de ser el mismo que en épocas pretéritas no tan lejanas. Si las inercias que marcó el clásico estudio de Pierce fueron aprovechadas en el suroeste peninsular para rescatar del olvido algunas obras del género,¹ como *La Hispálica* primero y *Las lágrimas de Angélica* luego,² ha sido en su antípoda territorial, el noreste español, donde han acabado de florecer más recientemente los estudios sobre la epopeya del Siglo de Oro y donde se han asentado sus bases y aun desbrozado de manera definitiva.³ A ellos habría que sumar, además, los antiguos y nuevos estudios procedentes de Portugal, Italia y, ahora también, de Francia, Inglaterra y otros lugares de Europa y América.⁴

En la última década, pues, se ha asistido a un redescubrimiento del género, que se ha abordado ya desde sus más diversas perspectivas. En este sentido, la situación mantiene bastantes similitudes con la que se vivió a mediados del siglo XVI. Por aquel entonces, los seculares vínculos entre historiografía y política comenzaron a ampliarse e incluso sustituirse por escritura épica y poder regio. De ahí que las justificaciones de la epopeya no buscaran tanto sus fundamentos en la poética o en la tradición de las *auctoritates* pretéritas cuanto en la potencialidad

1. Pierce (1961; 1973).

2. Piñero (1974); Lara (1981).

3. Vega (2010; 2011); Vilà (2010, 2011 y 2012).

4. Lejos de ser exhaustivos, cito únicamente algunos de los estudios que se están elaborando en

distintos ámbitos, como prueba de esa atención última por la materia épica. Véanse, entre otros, Alves (2011, 2012); Gagliardi (2011); Lerner (2008, 2012); Davis (2005); Wright (2012); Blanco (2013) o Cacho (2012).

del propio discurso para el enaltecimiento de las nobles glorias colectivas. De hecho, el respeto a los modelos pasados fue puesto claramente en entredicho por los escritores hispanos, como en el caso de Vecilla Castellanos, quien en el prólogo a su *León de España* afirmó que, en no pocas ocasiones, el vulgo valoraba una obra de forma positiva por la «cualidad del autor». Y esto a pesar de que, como añadía a continuación, «muchas obras, si con ojos limpios las miramos, no hallaremos otro valor ni ser sino el de aquel que las hizo. De suerte que cual castillo viejo sin alcaide, que a pedazos se cae y por tantas partes puede ser entrado, así, si a las tales el amparo de su autor les faltase, a la hora se vería cuán a pedazos se caerían».⁵ Esta imagen tan rotunda de asalto, al modo de lo que expone modernamente Bourdieu para explicar la toma del campo literario,⁶ era bien ilustrativa de lo que estaba ocurriendo con el canon épico a lo largo del xvi: que a base de ser observado con nuevos ojos y, por ende, cuestionado, se estaba desmoronando el viejo castillo en el que se hacían fuertes las *auctoritates* de la epopeya canónica. Y lo mismo podría afirmarse en nuestros días, cuya visión de la épica parece haberse transformado por completo, gracias a los nuevos y reveladores estudios sobre el género.

El virgilianismo de la épica quinientista, su función reivindicativa y política, los debates teóricos de unos y otros, las diferencias entre los poemas españoles e italianos o los desfases en la aplicación del neoaristotelismo son solo algunos de los asuntos atendidos y aclarados satisfactoriamente en cada uno de aquellos trabajos. Pero han sido muchas más las cuestiones tratadas en ellos y, entre estas, una, la que ahora nos ocupa, que resulta fundamental para entender el desarrollo teórico y la posterior elaboración práctica de las composiciones épicas españolas: su aparente apego a la verdad y la supuesta objeción para incluir aspectos fabulosos en un terreno abonado para el tratamiento de la realidad histórica, según defendieron con toda firmeza los poetas épicos hispanos desde los mismos prólogos de sus escritos.

Tanto es así que la profesora Lida advirtió hace ya bastantes años que, en el caso ejemplar de Alonso de Ercilla, y no era desde luego el único, su idea de arriarse a la verdad histórica llegaba a extremos de asombro en no pocos pasajes.⁷ Un ejemplo revelador en este sentido lo veía en el relato de Dido y Eneas, que Ercilla incluyó en la tercera parte de su poema. Como es sabido, la historia de la muerte de Dido se transmitió en dos versiones dispares con el paso del tiempo. Por un lado, la clásica, difundida por Justino, en la que Dido prefería morir antes que casarse y no guardar fidelidad a la memoria de Siqueo, su difunto marido. Y la segunda, narrada por Virgilio, donde la protagonista caía rendida de amor ante Eneas y se suicidaba ante la partida de su amante.

Es posible que, como quería M^a Rosa Lida, para Alonso de Ercilla no pudiese haber independencia entre arte y verdad histórica, fiándose demasiado quizá de

5. Pedro de la Vecilla Castellanos, *Primera y segunda parte de El León de España*, 1586, «prólogo», f. 5r.

6. Bourdieu (2002).

7. Lida de Malkiel (1974: 127).

lo que había comentado el propio autor en la tercera estrofa de su poema, esto era, que sus versos conformaban una: «relación sin corromper sacada / de la verdad, cortada a su medida».⁸ De ahí que, como había adelantado la investigadora, a Ercilla no le quedase otro remedio que convertirse en máximo paladín de la defensa de Dido, pues el género épico le obligaba a mantenerse fiel a unos hechos sin salirse de la historia verdadera. En ese contexto tomaban sin duda mejor sentido las estrofas que siguen:

Mas un soldado joven, que venía
 escuchando la plática movida
 diciendo, me atajó, que no tenía
 a Dido por tan casta y recogida,
 pues en la Eneida de Marón vería
 que, del amor libidino encendida,
 siguiendo el torpe fin de su deseo,
 rompió la fe y promesa a su Siqueo.

Visto, pues, el agravio tan notable
 y la objeción siniestra del soldado,
 por el gran testimonio incompensable
 a la famosa reina levantado,
 pareciéndome cosa razonable
 mostrarle que en aquello andaba errado
 él y todos los más que escuchaban
 que en la misma opinión también estaban,

les dije que, queriendo el Mantuano
 hermostear su Eneas floreciente
 porque Cesar Augusto Octaviano
 se preciaba de ser su descendiente
 con Dido usó de término inhumano,
 infamándola injusta y falsamente;
 pues vemos por los tiempos, haber sido
 Eneas cien años antes que fue Dido.⁹

Es más, Ercilla no solo se vio obligado, en su opinión, a narrar la verdadera historia de Dido y sus amores, sino que tuvo que insistir también en la dificultad que conllevaba cualquier intento por desterrar una creencia tan extendida y asentada:

Una falsa opinión que tanto dura
 no se puede mudar tan de corrida,
 ni del ruido común, mal informado,
 arrancar un error tan arraigado.¹⁰

8. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, p. 78.

9. *Ibid.*, pp. 852-853.

10. *Ibid.*, p. 854.

En definitiva, podría afirmarse que hasta el episodio de Dido, que Ercilla había intercalado en el transcurso de la obra como cuento narrado para «alivio de caminantes»,¹¹ había de convertirse al cabo en una historia verdadera más, donde se atacaba a Virgilio a la vez que se recogía el relato pretendidamente auténtico, frente a la fantásica leyenda transmitida por la poesía. En cualquier caso, esto no impidió que Ercilla, como tantos otros poetas, también fuera enriqueciendo su fábula con diversas historias a medida que avanzaba en su narración, las más de las veces ficticias y engarzadas de forma más o menos hábil con la relación principal de los hechos. Pero tiempo vendrá para tratar de esta cuestión.

Lo cierto es que, desde muy pronto, los poetas áureos sintieron la necesidad de amparar la veracidad de sus narraciones épicas, junto a otras cuestiones que iremos desbrozando en las líneas que siguen, y los prólogos se convirtieron en el lugar común e ideal para hacerlo. A este respecto, M^a José Vega ha destacado en un estudio reciente el provecho que resulta de atender al valor de esos mismos espacios y a lo que de ellos se puede deducir en relación a una suerte de poética *in fieri* del género épico hispano.¹² No hay que olvidar que es precisamente en el prólogo donde se establece el primer contacto entre el lector y el texto. Y que por eso mismo aparece revestido de la autoridad que le confiere el ser un lugar donde sentar las pautas de expectativas a lo desconocido. Pero también hay que tener presente, y esto me parece de gran importancia, que por su peculiar posición ante lo escrito y su condición metadiscursiva el prólogo se mueve asimismo entre la realidad y la ficción. Es, por lo demás, el espacio paratextual por antonomasia para prevenir el desencuentro hermenéutico, que se producirá cuando el contenido de lo escrito comience a chocar con los intereses del receptor.¹³

De este modo, el prólogo desempeña una función específica como presentador de los textos a los que antecede, y los productores van a utilizarlo como vehículo para comentar las reacciones de los consumidores ante el producto, orientar lecturas, defenderse de las críticas recibidas o protegerse de las futuras y, en definitiva, tratar de hacer su obra aceptable para el mercado y la institución. El prólogo se convertía así en el lugar ideal para refrendar el valor de la obra presentada y en ellos centraré mi atención en un principio.

«*El escrito lo cuenta, non iuglar nin cedrero...*»

Acabamos de comprobar que, entre otros objetivos, escribir el prólogo de un libro supone entablar un diálogo con la tradición previa para introducir y actualizar un texto literario que se lanza a los caprichos del mercado. Cuando ese prólogo antecede a una obra de poesía épica áurea tal diálogo se orienta a veces

11. Así lo afirma el protagonista del poema: «yo, pensando también con divertirme/que la cuerda el trabajo algo aflojase/los quise complacer...». *Ibid.*, p. 854.

12. Vega (2010).

13. Sobre el prólogo en el Renacimiento, véase Porqueras (1965).

hacia la delimitación del género con respecto a los modelos canónicos de base aristotélica y tassiana, fundamentalmente, pero también, y sobre todo, se usa como instrumento para delimitar categorías cruciales de la epopeya, como son el historicismo, la verosimilitud y la ficción de lo enunciado. No en balde, la idea principal y más recurrente que se difunde a través de los textos prologales de obras épicas consiste en afirmar que la epopeya hispánica no era sino una amplificación cualitativa del discurso histórico, muy vinculada a la institucionalización o inmortalización de las grandes gestas del imperio, y confesiones prologales como las de Vecilla de Castellanos son suficientes para comprobarlo.¹⁴

Pero no es esa postrera función panegírica la que me interesa destacar ahora, suficientemente estudiada, por lo demás, en diversos trabajos, sino las maneras utilizadas para justificar su construcción histórica. En numerosos poemas épicos se recurría al acarreo erudito utilizado en su composición. Los papeles, los documentos y los escritos suponían el trasfondo más común y recurrente citado por los poetas áureos. Entre ellos, Luis Zapata recordaba, por ejemplo, haber juntado y allegado «muchas relaciones, muchos papeles y memoriales, y muchos libros».¹⁵ Del mismo modo, Gabriel Lobo Lasso de la Vega afirmaba haber consultado «muchos papeles curiosos con notoria verdad autorizados y relaciones que no pequeño trabajo y costa me han tenido».¹⁶ Por su parte, Agustín Alonso destacó haber hecho «mucho diligencia para averiguar algunos hechos... , acudiendo a librerías».¹⁷ La nómina de autores que apelaban al trasfondo escrito de sus obras resultaba, en fin, bastante extensa.

Esta idea de autorizar un relato poético mediante la ascendencia escrita de sus fuentes no era ni mucho menos novedosa. En la literatura española medieval, fue una práctica común, como se sabe, entre los autores del Mester de Clerecía en un intento consciente e intencionado de separar sus obras de las historias populares cantadas por los juglares. Así, Gonzalo de Berceo no dudó en respaldar la autoridad de sus versos en esos mismos motivos: «el escrito lo cuenta, non joglar nin cedrero», advertía ya en su hagiografía de santo Domingo de Silos.¹⁸ Y lo mismo encontramos en los versos prologales que incluyó en su obra dedicada a santa Oria:

Qui en esto dubdare que nos versificamos
que non es esta cosa tal como nos contamos

14. Al igual que muchos otros poetas épicos, como Cristóbal de Mesa, por ejemplo, Vecilla de Castellanos afirma escribir por «servicio de mi patria».

15. Luis Zapata, *Carlo Famoso*, f. A2r.

16. Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte De Cortés Valeroso y Mexicana*, 1588, «Prólogo», s. p.

17. Agustín Alonso, *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*,

1585, «Al Benigno Lector S.P.D.», s. p.

18. Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo*, 1978, p. 144. En esta misma línea de credibilidad de lo escrito, advierte un poco antes en la obra: «avié un omne ciego, d'elli vos fablaremos / de qué guisa cegara esto no lo leemos, / lo que non es escrito no lo afirmaremos» (p. 87), y también poco después: «ambos eran contrechos, el escrito lo prueba», p. 129. Los ejemplos, en cualquier caso, son muy numerosos.

pecará duramientre en Dios que adoramos
ca nos quanto decimos, escripto lo fallamos.¹⁹

Pese a que durante el siglo XVI, la costumbre de cantar historias mantenidas por la tradición oral seguía viva y que la imprenta no dejó tampoco de imprimir cantares y romances de temática heroica y popular, no parece que los poetas épicos aludieran ya de forma constante a las fuentes escritas, como lo habían hecho antes los autores del Mester, con la idea de privilegiar sus composiciones frente a aquella literatura tradicional.²⁰ Además, por aquel entonces la contrapartida literaria de la epopeya áurea era posiblemente ya otra muy distinta, a la que atenderemos luego. La recurrente mención de las fuentes escritas debía de formar parte de un discurso estratégico, cuyo fin principal residía más bien en cargar de veracidad las hazañas narradas en el poema. En este punto, tanto la antigua literatura de clerecía como la épica culta vinieron, cada una por su lado, a compartir un mismo propósito. De hecho, más que distanciarse de otro tipo de arte, los clérigos medievales, como los poetas épicos después, ya tenían la firme intención de legitimar los hechos versificados en sus obras. El propio Berceo lo reconocía claramente en su *Poema de Santa Oria* con estos versos que respaldaban la verdad de la historia:

El qui lo escribió non diríe falsedat,
que omne bueno era, de muy gran santidat;
bien conosció a Oria, sopo su poridat,
en todo quanto dixo, dixo toda verdat.²¹

Uno de los recursos más prolíficos en este sentido fue la certificación presencial de los hechos puestos más tarde por escrito. Sin duda, nada aportaba mayores visos de veracidad a un acontecimiento que el testimonio directo de los presentes en el prodigioso suceso, ya fuese hazaña o milagro. Entre los poetas épicos fue una práctica común. El caso más conocido quizá sea el de Alonso de Ercilla, quien no dudó en afirmar que su poema: «porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra»,²² de la que era testigo y parte. Del mismo modo que Luis Zapata no dejó de afirmar que «todo el tiempo que serví a vuestra majestad..., que fue veinte y un años, siempre oí y vi con grande admiración mía las cosas del Emperador»,²³ que luego relataría en su *Carlo Famoso*. No faltaron

19. Gonzalo de Berceo, *Poema de santa Oria*, 1992, p. 499.

20. Con todo, la épica culta no solo se abrió al romancero viejo, tratando las hazañas y amores de Montesinos, don Gaíferos y otros, sino también al romancero nuevo, acogiendo a Muza y Brabonel, del mismo modo que los romances fueron inspirados a su vez por la epopeya

áurea. Véase Chevalier (1966: 348-374). Pero no creo que esta relación sea suficiente para particularizar la épica española frente al resto.

21. Gonzalo de Berceo, *Poema de santa Oria*, 1992, p. 501.

22. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, «prólogo», p. 69.

23. Luis Zapata, *Carlo Famoso*, f. A2r.

quienes se declararan testigos oculares de los acontecimientos narrados después en sus poemas, animados quizá por testimonios contemporáneos como los de Cornelio Agrippa, pensador y cronista regio que había sublimado en sus obras el valor de la observación directa de los hechos como fuente de conocimiento de la realidad.²⁴

Pero la costumbre de presentarse como testigo ocular en las composiciones épicas poseía ya una amplia tradición que se remontaba a los mismos inicios de la literatura romance y a aquellos primitivos cantares de gesta de los que, al parecer, habían pretendido apartarse los autores de clerecía, por más que ni los unos ni los otros constituyan una fuente directa de la épica del xvi. Valga como pequeño botón de muestra el ejemplo de la *Chanson de Raoul de Cambrai*, una gesta francesa que se ha conservado en una refundición consonantada y culta del siglo xii, en la que se recogen hechos acaecidos doscientos años antes. Es precisamente en el cuerpo del cantar, donde el juglar, llamado Bertolai, toma la palabra para hablar de sí mismo, como sucedería también en otra crónica rimada de la misma época, la *Canción de la Cruzada contra los albigenses*, atribuida a Guillermo de Tudela:²⁵

Dice Bertolai que de ello canción hará,
que no cantará otra mejor ningún juglar.
Mucho fue Bertolai valiente y entendido
y de Laon fue natural y nacido,
del linaje mejor y más distinguido.
Vio los más grandes hechos de la batalla,
hizo de ellos canción, jamás oireis otra mejor,
que después fue en muchos palacios escuchada.²⁶

Entre los hagiógrafos medievales supuso una práctica igualmente extendida. Quizá, porque era más fácil engañar a una multitud que a una sola persona, aquellos no dudaron en presentarse como testigos directos de los milagros recogidos en sus obras, o bien como transmisores de los prodigios presenciados por otros individuos de total solvencia y credibilidad.²⁷ Tampoco los cronistas medievales renunciaron a esta apreciada estrategia. Entre otros, Pedro López Ayala

24. Por el contrario, criticó las historias cimentadas en testimonios indirectos, aquellas cuyos autores habían tergiversado la verdad por cualquier motivo y aquellas otras que se basaban, por ejemplo, en fuentes no contrastadas. Cornelio Agrippa, *De incertitudine et vanitate scientiarum*, 1531, ff. Ciii-Ciiii.

25. Véase *La Chanson de la croisade contre les albigeois*, 1875, pp-1-2.

26. *Raoul de Cambrai, Chanson de Geste*, 1882, pp. 83-84. La traducción es mía. En

cuanto a la existencia real de Bertolai, los editores del poema no solo no dudaban de ella, sino que lo consideraban incluso el posible autor de la primitiva versión asonantada del cantar. Véase la introducción de la obra, pp. xxxiv-xxxv.

27. Sobre este asunto, véase el estudio de Black (1987: 151), para quien la hagiografía medieval tuvo mucho que ver en el asentamiento posterior de esta costumbre. A ello alude también Esteve (2011: 116).

aseguraba en su crónica regia que iba a narrar «lo más verdaderamente que pudiese de lo que vi, en lo cual non entiendo decir si non verdad». En cuanto a los sucesos acontecidos en lugares donde no había estado, Ayala prometía basarse en la «verdadera relación de señores e caballeros, e otros dignos de fe, de quienes lo oí e me dieron dende testimonio, tomándolo con la mayor diligencia que yo pude».²⁸ Así pues, los historiadores medievales se sirvieron, o así lo manifestaron, de las mismas fuentes que los hagiógrafos: bien de su propia visión directa de los hechos, bien de la narración de aquellos que los habían presenciado.

Con el tiempo, no hubo ya cronista de Indias que no se aprovechara de este recurso para respaldar la veracidad de su alocución. A mediados del siglo XVI, la costumbre de esgrimir el testimonio presencial de los acontecimientos se había convertido de hecho en una maniobra totalmente asentada entre los historiadores. El caso de Bernal Díaz del Castillo resulta significativo, además de original por otros motivos. En una de las versiones de su crónica, se disculpa de su poca elocuencia y sostiene por esa misma razón que su obra careciese de prólogo, pues, en su opinión, estos eran utilizados por los afamados cronistas para dar «crédito a sus razones». El conquistador vallisoletano sabía muy bien que la función principal de los prólogos era delimitar el género en el que se encuadraba la obra y justificar las razones de su construcción. Lo curioso en este caso es que, a la vez que iba negando por su impericia retórica la redacción de un prólogo para su obra, lo estaba construyendo, y en él no dudó en presentarse como testigo ocular de la conquista americana que iba a recoger en sus páginas:

Notando he estado cómo los muy afamados coronistas, antes que comiencen a escribir sus historias, hacen primero su prólogo y preámbulo, con razones y retórica muy subida, para dar luz y crédito a sus razones, porque los curiosos lectores que las leyeren tomen melodía y sabor de ellas. Y yo, como no soy latino, no me atrevo a hacer preámbulo ni prólogo de ello, porque ha menester [...], otra elocuencia y retórica que no la mía. Mas lo que yo vi y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista yo escribiré con la ayuda de Dios muy llanamente, sin torcer a una parte ni a otra.²⁹

El juego oratorio que Bernal Díaz del Castillo proponía en el prólogo demostraba que, junto a un trasfondo de verdad, otra parte importante de estos paratextos la ocupaban también la retórica y la ficcionalidad, gracias a la cual el cronista pudo despojar su «no-prólogo» de las justificaciones llevadas a cabo tradicionalmente en esos espacios, destacando aún más por ello mismo el asunto de la presencialidad de los acontecimientos narrados en la crónica. No deja de resultar curioso que, después de circular durante muchos años de forma manuscrita, en la definitiva edición póstuma de la obra, que preparó el comediógrafo mercedario Alonso Remón en 1632, la crónica sí apareciera precedida de un prólogo, aunque centrado en otros

28. Pero López de Ayala, *Crónica de los reyes de Castilla*, 1779, pp. XXX-XXXI.

29. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de La Nueva España*, I, 1939, p. 47.

aspectos que nada tenían que ver con el anterior. Con todo, los responsables de la edición no dejaron escapar la oportunidad, al igual que ocurriría también en otros relatos como los de López de Gómara, de advertir que el autor había sido «testigo ocular» de la historia: «a los pies de V. Magestad ofrezco humilde la verdadera *Historia de la Conquista de Nueva España*, que con ajustamiento a los acontecimientos escribió, como testigo ocular, el capitán conquistador Bernal Díaz del Castillo».³⁰

En definitiva, los poetas épicos no carecieron, como puede comprobarse, de veneros de donde extraer algunos usos tradicionales que hicieron suyos con rapidez y que el género no tardó tampoco en prohibir. Por difusión y cercanía, la crónica fue quizá el referente más próximo e inmediato, por lo que ambos estilos compartieron a menudo unas mismas sendas y no pocos rasgos caracterizadores, sobre todo, aquellos que se basaban en el verismo de la narración. La cuestión estaría también en averiguar hasta qué punto las constantes apelaciones a la verdad de épicos e historiadores eran fiables y ciertas, o si, por el contrario, formaban parte de un discurso ficticio. No hay que olvidar que el mismo Berceo, que había respaldado con firmeza la verdad de sus obras, fue el primero que mintió e incluso falsificó documentos en beneficio propio. Y que no pocos cronistas no solo insistieron en la necesidad de deleitar en sus narraciones, sino también en la dificultad de particularizar con objetividad y certeza³¹. Quiere decirse, en fin, que los modelos cronísticos que tomó a veces la epopeya áurea quizá no tenían tanto de ciertos, reales y verdaderos como podría esperarse en un principio.

Memoria, verdad y ejemplo. De la crónica a la épica

Algunos estudios recientes han probado que las restricciones de la poética aristotélica en lo concerniente a la verdad o moralidad del suceso fueron cediendo, paulatinamente en España y Portugal, ante la certeza de que era posible poetizar los episodios históricos relevantes por la grandeza implícita de su propia condición.³² A este respecto cabría mencionar, siquiera a modo de ejemplo, las concomitancias que se establecen entre el mítico Pelayo y los Austrias en la epopeya homónima de Alonso López Pinciano, quien afirma en el prólogo, a la altura de 1605, que «Pelayo es sobre cuantos han sido sujeto dignísimo para heroica» del mismo modo en que «es la casa de Austria nobilísima, no tanto por los muchos emperadores y reyes della cuanto por la virtud heroica que en ella resplandece».³³ En síntesis, se asume que la historia ocurrida es poética o poetizable antes aún de

30. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, 1632. «A la católica magestad del mayor monarca del reino, D. Felipe IV, rey de las Españas y Nuevo Mundo, señor nuestro S. C. R. M.», s. p.

31. Así lo expresan, entre otros, López de

Gómara y Pedro de Salazar, de cuya faceta de novelista trata Valentín Núñez en este volumen.

32. Vega (2010), Vila (2010), Davis (2005).

33. Alonso López Pinciano, *El Pelayo*, 1605, «Prólogo de un amigo al autor», ff. 2r-v.

su reducción a literatura, y ello en virtud de las altas cualidades de los personajes que la encarnan.

Los poetas épicos hispanos tuvieron la firme convicción de que era posible versificar la memorable historia reciente y de ahí que no dudaran en presentarse ante sus lectores como meros historiadores. Es cierto que, para algunos, la épica solo podía aspirar a convertirse en un estado intermedio e imperfecto de la historia, debido a la vena ficticia del género poético, como elemento que distorsionaba la realidad.³⁴ Pero estaba claro que los poetas españoles no lo vieron así. Además, la exposición de lo memorable, así como la recurrencia a la moralidad de lo contado, eran para ellos argumentos suficientes para justificar esa posible hibridación. Y esto no resulta en absoluto baladí, pues no en vano la más rotunda y frontal oposición que se hizo por aquel entonces al aristotelismo se fundamentaba en el problema de la verdad, dado que los escritores de épica hispana no dudaron en asignar esta categoría a la naturaleza y objeto de su discurso, por más que la inserción de elementos fabulosos y claramente ficcionales pudieran distorsionar los vínculos entre la realidad de lo acontecido y lo poetizado.

Así las cosas, la epopeya no sólo entroncaba con la historia, sino que se convertía en el modo óptimo de historiar. Por esto no extraña que los poetas españoles se presentaran como historiadores en sus obras y que recogieran en sus prólogos los aspectos que mejor caracterizaban los textos históricos, como estrategia que legitimaba sus discursos con mayor autoridad. De hecho, uno de los asuntos más repetidos por la épica áurea tiene que ver con la memoria de los hechos y con la justicia que hacen los poemas recordando a los prohombres y sus gestas. Es el caso del *Cortés Valeroso*, donde Lasso de la Vega lamenta cómo «las hazañas de muchos, dignas de ser sabidas, las ha consumido el tiempo, haciendo su antiguo oficio, por carecer de escritores», mientras advierte que, si nos fijamos en los poetas y sus historias, pronto «echaremos de ver cuán importante fue para las personas de quien escribieron el haberlo tomado ellos a su cargo y cuán delante de los ojos nos ponen las glorias de que dignamente triunfaron, haciéndonos testigos de lo que tantas edades ha que pasó».³⁵

Se trata de la misma cuestión que venían destacando cronistas e historiadores. Estas palabras, extraídas del prólogo que el converso Alvar García de Santa María había redactado para la *Crónica de Juan II*, son buen ejemplo de ello: «y porque los grandes hechos de España fuesen sabidos por las partes del mundo y queden en memoria para siempre, mandaron los poner por escrito».³⁶

34. Véase Esteve (2011).

35. Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte De Cortés Valeroso...*, «prólogo», s. p.

36. Esta crónica gozó de varias reediciones a lo largo del siglo XVI, al menos, de dos. La pri-

mera tuvo lugar en Logroño, en 1517. El ejemplo lo tomo de una reedición posterior. Fernán Pérez de Guzmán, *Crónica del serenísimo rey don Juan II*, 1591, «Prólogo de Alvar García de Santa María», s. p.

Otra de las cuestiones destacadas por los poetas épicos hispanos, relacionada íntimamente con la anterior, era la ejemplaridad de las acciones narradas, de manera que esas gestas tan dignas de alabanza pudieran servir al cabo a los lectores como verdaderos modelos de vida.³⁷ Baste el ejemplo de Pedro de la Vecilla, quien afirmaba que su máxima aspiración como poeta era ser tenido por «aprendiz de aquellos que han usado de su poesía para escribir cosas memorables, que enciendan los ánimos de los suyos».³⁸ En este sentido, no faltó cronista que no hubiese enfatizado ya esa misma función para realzar el provecho de sus historias. Las palabras con las que Hernando del Pulgar dio comienzo a su crónica de los Reyes Católicos pueden sernos, aunque suponga retroceder a otro momento histórico y literario, de gran utilidad para comprobarlo, no solo porque recogen a la perfección aquel extremo, sino también porque resultan un compendio sucinto y esclarecedor de los valores de la historia:

E porque la historia es luz de la verdad, testigo del tiempo, maestra y ejemplo de vida, mostradora de la antigüedad, recontaremos, mediante la voluntad de Dios, la verdad de las cosas, en las cuales verán los que esta historia leyeren la utilidad que trae a los presentes los hechos pasados que nos muestran en el discurso de esta vida lo que debemos saber para lo seguir e lo que debemos huir para lo aborrecer. Otrossí haremos memoria de aquellos que por sus virtuosos trabajos merecieron haber loable fama, de la qual es razón que gocen sus descendientes.³⁹

Una imitación de estas palabras la encontramos también, emplazados de nuevo en el mismo contexto, en el «Proemio» que López de Ayala había incluido en su *Crónica de los Reyes de Castilla*, donde el autor, además de recoger los aspectos anteriores, incide en dos ocasiones en la utilidad de su lectura para que todos «tomasen mejor e mayor esfuerzo de facer bien»:

Los sabios antiguos fallaron ciertas letras e artes de escribir, porque las ciencias e grandes fechos que acaecieron en el mundo fuesen escritos e guardados para los omes los saber, e tomar dende buenos exemplos para facer bien e se guardar de mal, e porque fincasen en remembranza perdurable fueron hechos después libros [...], e fue después usado e mandado por los príncipes y reyes que fuesen fechos libros, que son llamados Crónicas e Estorias, do se escribiesen las caballerías e otras cualesquier cosas que los príncipes antiguos ficieron, porque los que después de ellos viniesen, leyéndolas, tomasen mejor e mayor esfuerzo de facer bien e de se guardar de facer mal [...], e porque los sus nobles e grandes fechos e estorias no fuesen olvidados.

Viendo las aparentes similitudes entre la crónica y la epopeya, parecía lógico que el término «historia» apareciera a menudo en el título de los poemas heroicos

37. El hecho ha sido destacado también por Vila (2011: 137).

38. Pedro de la Vecilla Castellanos, *Primera y segunda parte de El León de España*, «Prólogo»,

f. 8r.

39. Hernando del Pulgar, *Crónica de los señores reyes católicos don Fernando y doña Isabel*, Valencia, Benito Monfort, 1780, p. 1.

de la época, e incluso que los mismos poetas áureos se identificasen y aun fuesen identificados por otros como «historiadores» antes que como poetas. Es el caso, por ejemplo, de la portuguesa Bernarda Ferreira, autora del poema épico *España Libertada*, a quien fray Tomás de S. Domingos define en el prólogo de la obra como «historiadora»: «Julgo que merece esta nova e singular historiadora que cantem della os hespanhois os louvores que se devem a poesia taõ peregrina».⁴⁰

Pero si algo determina por naturaleza y tradición la historia es sin duda alguna el principio de la veracidad, defendida en sus obras no solo por los cronistas, sino también por los mismos tipógrafos e impresores, lo que demuestra el celo que unos y otros pusieron en el asunto. Valgan como pequeño botón de muestra los sonetos con los que el impresor acompañó la edición de la *Hispania Vitrix* de Pedro de Salazar, obra que relatava los enfrentamientos entre «cristianos e infieles»:

Aquí se cuentan guerras sucedidas,
lector, de gran y mucha variedad
por muchos que hora viven vistas y sabidas
por muy sabroso estilo y con verdad.⁴¹

Así las cosas, era normal que los poetas épicos hispanos, en su deseo de asimilarse a los historiadores como estrategia legitimadora, también pusieran el acento en el asunto de la verdad.⁴² Y ciertamente, resultaría demasiado prolijo enumerar aquí todos los ejemplos en los que se apela a la verdad como atributo específico de los poemas épicos hispanos, denostándose así, implícitamente, los modelos en los que preponderaba una construcción asimilada como posible y plausible desde los postulados aristotélicos. Baste recordar que entre el Luis Zapata que aseguraba escribir «con toda verdad» en su *Carlo famoso* y el caso extremo de Ercilla —que ve lo que cuenta como cronista y autor de una obra en la que él mismo aparece textualizado como personaje—, existe, ciñéndonos solo al siglo XVI, todo un itinerario jalonado por las apelaciones a la naturaleza verdadera de lo contado, desde Jerónimo Sempere a Saavedra y Guzmán.⁴³ Y así hasta llegar, un año antes de que acabase el siglo, al hito paradigmático del *Isidro* de Lope, obra en la que los límites entre verdad épica y verdad extratextual desaparecen

40. Bernarda Ferreira de Lacerda, *Hespaña Libertada*, 1618, «licencias», s. p.

41. Pedro de Salazar, *Hispania Vitrix. Historia en la cual se cuentan muchas guerras sucedidas entre christianos y infieles...*, 1570, «Sonetos del impresor en loor de esta historia y de su autor», s. p.

42. El tema ha sido abordado ya de manera brillante por diversos investigadores. Por citar solo algunos, véanse los estudios de Vega

(2010: 110-115), Vila (2011: 132-135) y Pontón (2011: 116-118).

43. La cuestión no cambió en cualquier caso con el paso tiempo. En el citado poema de Bernarda Ferreira, por ejemplo, afirma la autora en las primeras octavas de su poema que: «a vos de vuestra Hespaña libertada / ofrezco aquí la historia verdadera / no con fabulas vanas afeitada / que en ellas sus grandezas ofendiera». *Hespaña Libertada*, 1618, p. 2v.

o se funden, hasta el extremo de que la obra se convierte en prueba documental del proceso de beatificación del santo.

Pese a tratarse de una cuestión ajena en cierto modo a nuestros fines actuales, merece gran interés reparar por un momento en que, después de finalizado el *Isidro*, no solo el poema se incorporó a las pruebas de aquel proceso, sino que incluso se conserva entre su documentación una declaración de Lope de 1612, que asombrosamente fue llamado como testigo. Sin duda alguna, el hecho de que una epopeya impresa y un poeta de mercado se incorporasen como pruebas documentales en el proceso de canonización de un santo tan vinculado al poder real era prueba palpable de la importancia institucional que alcanzó la épica a lo largo del siglo XVI, en tanto que ficción verosímil entendida como verdad y asociada a la legitimación del orden político.

Crónica verdadera o ficción caballescica

Posiblemente, la brillantez con la que algunos investigadores han abordado el argumento de la verdad en los poemas épicos y el tino con el que han esclarecido las estrategias justificadoras de los poetas áureos en su intento de arrimarse a la historia han hecho de esta cuestión un asunto no solo acertado, sino ya totalmente asentado en la actualidad, si bien no ha faltado tampoco alguna voz discordante ante esa unanimidad de criterio.⁴⁴ Lo cierto es que, por un motivo u otro, nadie parece poner en duda a estas alturas que los poetas épicos hispanos partían de su idea de historiadores, que se presentaban como tales y que así querían ser vistos por los demás, hasta el punto de que sentían la necesidad de disculparse o justificarse si incluían algún elemento fabuloso o ficcional, propio de la poesía.

Sin embargo, cabría preguntarse, siquiera a modo de posibilidad, si los poetas épicos, muy al contrario de lo que consideramos, no partían ya de una ficción asumida de antemano, que además no les era en absoluto ajena, como poetas, mientras que el recurrente asunto de la verdad era precisamente el que debían justificar y crear. Al fin y al cabo, todo escritor, antes que agradar al lector o entretenerlo, buscaba seguramente, no digo ya servir al reino o embelesar al mecenas, sino encontrar y ganarse un lugar en el mercado, no le ocurriese lo que a Rocinante, que, inquirido ante su delgadez por Babiaca, se vio obligado a contestar: «es que no como». El caso citado de Lope de Vega podría resultarnos muy esclarecedor al respecto.

Todo hace indicar que Lope concibió el *Isidro* como una obra útil para su propósito de situarse sólidamente en el campo literario del momento como autor de prestigio, pues justo en estos años, cuando «la marca Lope» se había asentado con éxito en los corrales y aseguraba al Fénix unos ingresos fijos, Felipe II prohíbe la representación de comedias en Madrid. En estas circunstancias,

44. Por ejemplo, Blanco (2013).

trata de solventar su delicada situación económica trabajando como secretario y ofreciendo a la imprenta la *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598) y el *Isidro* (1599).⁴⁵ Estas tres obras son esenciales para calibrar los planes del poeta madrileño y el modo en que concebía su propia carrera literaria: aquella secuencia fue un intento lopesco de remedar la clásica sucesión de la *rota Virgilii* y erigirse en una suerte de Virgilio español, algo que el propio autor confiesa en la epístola a Mendoza impresa en los preliminares del *Isidro*, cuando afirma «quisiera yo ser un Virgilio, pero tal como soy». Debe precisarse, sin embargo, que del intercambio epistolar de Lope se colige que cuando inició el proyecto del *Isidro* no tenía en mente *La Dragontea*, que irrumpió luego en la vida de Lope y que fue tras tener impresos los tres libros cuando Lope pensó en las analogías entre estas obras y las del poeta latino.

Pero lo que más importa a nuestro propósito es subrayar cómo Lope debió de atisbar las posibilidades de negocio que ofrecía la progresiva valoración del futuro santo y quiso reforzar su papel en Madrid, justamente la villa a la que va dedicado el libro. Su estrategia le reportó un excelente resultado, pues su *Isidro* resultó ser un éxito editorial. Además, la ciudad asimiló que Lope era el poeta madrileño y cantor isidril por excelencia, como prueba el hecho de que fuese a él a quien se le encargaran la organización de las fiestas por la beatificación y canonización del santo, así como también una trilogía de comedias sobre la vida de *Isidro*. Los beneficios de esta particular incursión no debieron ser desdeñables, si se atiende al hecho de que la villa de Madrid invirtió con el paso del tiempo cerca de seis millones y medio de maravedíes en los procesos de beatificación y canonización, y que el propio monarca Felipe II se implicó en primera persona en la causa, hasta el punto de que pidió al duque de Sessa, su embajador en Roma, que gestionara ante la Santa Sede la canonización.

Lo que ocurrió luego ya es conocido. En 1596 entran en contacto Lope de Vega y Domingo de Mendoza, que estaba a cargo de la recopilación de informaciones, y el *Isidro* se incorpora, una vez finalizado, a las pruebas documentales del proceso, mientras Lope es llamado como testigo, lo que demuestra, en definitiva, la importancia institucional que había alcanzado la épica, como dijimos, en tanto que ficción verosímil entendida como verdad. De tal modo que no hay que descartar la posibilidad de que las reiteradas apelaciones de los poetas épicos a la autenticidad de sus relatos participen de la ficción propia del discurso literario, esto es, sean parte de la ficcionalidad que, junto a la veracidad, sustenta al cabo todo prólogo desde las obras más antiguas de la literatura española. Recuérdese, aunque se trate de otros presupuestos estéticos y otra finalidad, el caso de Berceo y sus falsificaciones.

45. Con estos tres productos reorienta su carrera hacia un repertorio más erudito y, por ende, más digno de reconocimiento y respeto.

Para todas estas cuestiones, véase la introducción a la obra de Sánchez Jiménez, al que sigo aquí. Lope de Vega, *Isidro*, pp. 13-46.

Por otro lado, la verdad no parece haber sido siempre una entidad ontológicamente inamovible. Muchos cronistas, como Pedro de Salazar, ya habían confesado la dificultad de plasmarla en sus escritos y aun los peligros de contarla.⁴⁶ Tampoco faltaron historiadores que hablasen del deleite de sus relatos o de la necesidad de maravillar a los lectores, algo que tradicionalmente había pertenecido a la poesía, de acuerdo con Escalígero, quien ya había explicado que la historia obedecía a lo útil y la poesía a lo deleitable. Pues bien, López de Gómara, entre otros, recuerda que «como toda historia, aunque no sea bien escrita, deleita», no necesita recomendar la suya al lector, sino avisarlo únicamente de «cómo es tan apacible cuanto nueva por la variedad de cosas y tan notable como deleitosa».⁴⁷ A este respecto, merece la pena señalar además que, cuando Covarrubias definió en su *Tesoro de la lengua* el término «fábula», ya advertía que tal nombre se daba a veces a «cosas que fueron ciertas y verdaderas», pero que «en su discurso tienen tanta variedad que parecen cosas no acontecidas, sino compuestas e inventadas».⁴⁸ La variedad, pues, también era algo propio de la ficción y no de la historia verdadera que esperábamos que Gómara contara.

Y es que no todos entendieron y pensaron la verdad del mismo modo, ni esta se desplazó perpetuamente por terreno firme. Por eso, la línea que separa la realidad de la ficción ha resultado a menudo mucho más tenue de lo que podría imaginarse. De hecho, siguiendo las intuiciones de Trevor Dadson,⁴⁹ Donatella Gagliardi ha llegado a la conclusión, al hilo de sus estudios sobre libros de caballerías, de que aquella línea se desdibujó en ocasiones para los lectores del Siglo de Oro, especialmente en la España del Quinientos, y de que a menudo se estableció una identificación entre historias verdaderas e historias fingidas, hasta el punto de que «las crónicas postizas, para muchos, ganaron en veracidad a las reales».⁵⁰

Esta afirmación, que a algunos podría parecer algo exagerada, tiene a buen seguro su parte de verdad, nunca mejor dicho. Y la literatura de la época así lo demuestra. Una de las crónicas que gozó de mayor éxito por aquel entonces, pese a que su primera parte quedó bastante anticuada tras el descubrimiento de América y sus nuevos historiadores, fue la conocida como *Valeriana*. No en vano, obtuvo más de una veintena de ediciones entre 1482 y 1567. Su autor, Mosén Diego de Valera, transmitió en ella ideas claramente asociadas al discurso político de difusión del poder real, quizá porque el contexto en que se escribió fue de indudable inestabilidad.

Pero este discurso panegírico no es el único aspecto que la une a la épica culta, cuyo corte propagandístico ha quedado manifiestamente claro en no pocos estu-

46. Véase Pedro de Salazar, *Hispania Vitrix*, 1570, «A la S.C.R.M. del invictísimo y christianísimo don Felipe segundo», p. 2r-v. Lo mismo afirma López de Gómara, entre otros. Véase la nota siguiente.

47. Francisco López de Gómara, *Hispania*

Vitrix, 1553, «A los leyentes», s. p.

48. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611, f. 394r.

49. Dadson (1994).

50. Gagliardi (2010: 267).

dios. Valera consideraba su historia, al igual que los épicos hispanos sus poemas, como *magistra vitae*, pues la concibió desde un principio a modo de *speculum principis* para la formación nobiliaria. Así se lo hizo saber a la propia reina Isabel en el prólogo de la obra: «vos plaze aver noticia de las cosas fechas por los ínclitos príncipes [...], porque, por exemplo de aquellos, mayor conoscimiento podáis aver para el exercicio de la gobernación y regimiento de tantas provincias». ⁵¹ Pero lo más extraordinario de todo es que la crónica de Valera era en gran parte ficcional y prolija en material maravilloso, pese a sus declaraciones de fuentes y sus alardes de veracidad, como llegaron a criticarle desde Juan de Valdés, quien lo llamaba despectivamente «parabolano», hasta el propio Menéndez Pelayo. ⁵²

Se trata de una cuestión que debemos tener en cuenta, puesto que parece darse por hecho que los modelos cronísticos de los poemas épicos fueron siempre veristas, desdeñando así la nada despreciable dosis fabulística que también los conformaban. Es más, podría afirmarse incluso que, si la epopeya áurea siguió este ideal de historia, la ficción debía de formar parte de ella tanto o más que la verdad que declaraban sus autores. Por otro lado, en la panegírica *Valeriana* o *Crónica abreviada de España*, Diego de Valera se sirvió de la figura del Cid no solo como ejemplo de vida virtuosa, sino también como símbolo de la unión de España. Los capítulos dedicados a este personaje, por cierto, se publicaron con el tiempo de forma independiente, pasando a engrosar, a modo de *Crónica particular*, uno de los ciclos cronísticos más importantes de la Península, el del Cid Campeador.

Las crónicas que engloban este ciclo fueron tan difundidas en su época como curiosas desde el punto de vista histórico y literario. En algunas de ellas, el autor aducía como autoridad histórica utilizada nada menos que una crónica árabe, procurando en todo caso respetar siempre la verosimilitud. Por eso, solía presentarse al cronista moro en calidad de familiar del Cid o de algún personaje próximo al héroe, acaso el converso Gil Díez, cuya cercanía al Campeador era conocida por todos. Como es sabido, se trata de un recurso, el de remitir a una fuente exótica para narrar los hechos, que habían manejado ya los libros de caballerías anteriores y posteriores a estas crónicas del Cid, incluyendo el *Quijote* cervantino. Y no se trata del único aspecto que las enlaza con las ficciones caballerescas. Basta fijarse en el rótulo con que se publicaron las mismas crónicas.

La primera en el tiempo fue un breve impreso editado en 1498, cuyo título oficial fue *Corónica del Cid Ruy Díaz*. Hasta 1589, le siguieron más de una docena de ediciones conocidas, aumentadas por vez con mayor material oral, tradicional y ficticio. ⁵³ Su título fue tan cambiante como ediciones se dieron a

51. Mosén Diego de Valera, *La Valeriana*, p. 19.

52. López-Ríos (2004); Moya/López-Ríos (2009: 223).

53. Pese a los elementos ficcionales, el autor del proemio, como tantos otros cronistas,

afirmó, de forma lazarillesca, que la impresión de la crónica respondía a la intención de que la verdad «se sepa enteramente», pues a menudo, afirmaba, «ni de la verdad podemos haber entera noticia». *Crónica del famoso cavallero Cid Rui Díaz*, «Prólogo-Prohemio», pp. 2-3.

la imprenta. Por ejemplo, no tardó en llevar en su incipit el de *Suma de las cosas maravillosas que fizo en su vida el buen cavallero Cid Ruy Díaz*, aunque en ediciones posteriores se trocara de nuevo por *Corónica del esforzado cavallero el Cid Ruy Díaz Campeador*. Más adelante, sin embargo, y decididamente ya en la órbita de los libros de caballerías, que no en la historiografía, llevó el título de *Crónica del muy esforzado e invencible cavallero el Cid Ruy Díaz, campeador de las Españas*. Su semejanza, por cierto, con el título del poema épico de Jiménez Ayllón, *famosos y heroicos hechos del invencible y esforzado caballero, honra y flor de las Españas, el Cid Ruy Díaz de Bivar*, también resulta significativa.

Si la crónica de Diego de Valera entroncaba por sus características con la épica, esta lo hacía claramente con los libros de caballerías en muchos aspectos, de manera que los tres géneros, épico, caballeresco y cronístico, se encontraron a veces en un mismo plano, ya fuese más real, ya más fabuloso, pero en un mismo plano al fin y al cabo. De hecho, las crónicas y los libros de caballerías poseyeron en la época otras muchas similitudes que estrechaban entre sí ambos géneros. A los títulos, habría que añadir el mismo tipo de letra, el formato de impresión en dos columnas, las tablas de capítulos, las genealogías que engrandecían y vinculaban a los personajes actuales con los héroes pasados e incluso el uso de unos mismos grabados y portadas (figuras 1-4).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Para un lector del siglo XVI, las diferencias, visualmente hablando, entre la *Crónica de Juan II* (primer grabado) y una de las ediciones del *Amadís* (tercer grabado), debían de ser mínimas, cuando no inexistentes. Y lo mismo puede decirse de la impresión del *Amadís* de 1533 (segundo grabado) y la edición de la *Crónica particular del Cid* (cuarto grabado), por citar solo algunos ejemplos. De ahí que no sorprenda a nadie que las ficciones de caballerías ocupasen a veces el terreno de las crónicas supuestamente auténticas, aunque a menudo poco veristas, y que la épica, en su deseo de arrimarse a ellas, lindase en más de una ocasión con aquellas narraciones fabulosas y caballerescas. En algunos momentos del Quinientos, la línea que separaba los tres géneros pudo resultar, en fin, bastante exigua.

Entre mentiras y veras: la necesidad de justificarse

Posiblemente, la amenaza que suponía para algunos que la narrativa de ficción fuese ocupando entre los lectores el lugar que correspondía con todo derecho a la crónica verista llevó a que preceptistas e historiadores arremetieran de manera furibunda contra toda obra ficcional y, en especial, contra las caballerías. Nadie parecía dispuesto a aceptar que le usurpasen el sitio que por naturaleza o tradición ocupaba y había ganado en el mercado. De sobra conocidas son en este sentido las críticas que recogían algunas obras como el *De disciplinis* de Juan Luis Vives, la *Historia imperial y cesárea* de Pedro Mejía, el *Reloj de príncipes* de Antonio de Guevara o la *Filosofía poética* de López Pinciano. Pero fueron muchos más los que entablaron por aquel entonces batalla dialéctica contra las historias fabulosas, desde Alejo Venegas a Ignacio de Loyola. No es extraño, teniendo en cuenta el mal que al parecer causaban en los hombres aquellas lecturas ficticias e inútiles, que el propio Vives prohibiera a las mujeres la lectura de «libros vanos, como son en España *Amadís*, *Florisando*, *Tirante* y *Tristán de Leonís*». ⁵⁴ Se trata de un asunto en el que han incidido además algunos estudios en los últimos años, ⁵⁵ por lo que no hará falta insistir más en esta cuestión.

En cuanto al tema que ahora nos ocupa, es posible que aquellas críticas a los relatos fingidos influyeran en la decisión de arrimarse a la verdad por parte de los poetas épicos. El desprestigio a que los preceptistas habían llevado la literatura de ficción no podía ser un tema que pasase inadvertido para los autores de la epopeya del Siglo de Oro. No era solo cuestión de que la gravedad de la historia abordada a veces por la épica no casase ya con la fábula, sino que se trataba más bien de una cuestión de prestigio y, por qué no decirlo, de interés y utilidad. Los poetas sentían la necesidad de ser creídos. Y de ahí que las apelaciones a la verdad fuesen constantes entre los poetas hispanos de la

54. Juan Luis Vives, *La Instrucción de la mujer cristiana*, p. 82.

55. Gagliardi (2010: 251-255) y Vilà (2011: 136).

época en un intento consciente de separarse de aquella ficción por completo desacreditada.

Claro que esta necesidad de justificarse y posicionarse junto a la verdad dejaría en cierto modo en entredicho la idea de que la ficción fue un elemento ajeno a la épica, un injerto que se incluía de manera forzada y por el que el escritor épico estaba obligado a excusarse. Por el contrario, sería más bien la verdad a la que tanto aludían en sus poemas el elemento que sabían extraño a sus composiciones, pero al que remitían una y otra vez en su deseo de salvaguardar sus obras de las críticas y privilegiarlas frente a las puramente ficcionales.

Sea como fuere, los poetas acudieron a menudo a la historia en sus obras y establecieron distintos grados de verdad. Esa historia aparecía a veces adornada, engalanada e incluso manipulada. No hay que olvidar que el propio Tasso defendía que ciertas manipulaciones ayudaban a mejorar la fábula, mientras la historia, en esencia, no llegaba a alterarse. Se trataba de las mismas palabras que Luis Alfonso Carvallo había declarado en su *Cisne de Apolo*: «fingimientos son lícitos y muy convenientes al oficio de poeta: ni perjudican la verdad ni la oscurecen, antes la aclaran y adornan».⁵⁶

Soluciones épicas. Ficciones en la ficción

Fuese por la presión de ser creídos, por la críticas de los preceptistas o simplemente por justificar la estrategia creativa, los poetas épicos hicieron un gran esfuerzo por volver la historia en poesía sin faltar a la verdad. Esta no tardó en convertirse de hecho en la piedra de toque de la epopeya culta, hasta el punto de que los autores acudieron a ella una y otra vez en los prólogos de sus composiciones. No obstante, ya comentamos al inicio que estos espacios se mueven siempre entre la realidad y la ficción, de manera que, en no pocas ocasiones, esas apelaciones continuas a la verdad podían constituir un recurso literario similar, por ejemplo, al del manuscrito encontrado, cuya finalidad residía precisamente en revestir de autenticidad o verosimilitud el relato. De cualquier modo, este no fue el caso de muchos poemas épicos, donde la verdad era parte inherente y esencial del poema, aunque los poetas, cumpliendo con su labor, la adornaran a menudo.

No hay que olvidar que el propio Tasso ya había comentado esa posibilidad. Claro que a los épicos hispanos no les hizo falta que el escritor italiano les abriese los ojos. Ellos ya sabían que, en sus poemas, pese a que el cumplimiento de la verosimilitud se vinculaba a la verdad o realidad de lo contado, no estaba totalmente reñido con la inclusión de lo fabuloso. Y justo esto es lo que permite aseverar a Gómez de Luque en el prólogo al *Celidón de Iberia* que «estas son verdaderas historias y fabulosas». Conviene aclarar que dos dimensiones tan aparentemente antagónicas se conciliaban por la vía de la moralidad, pues aunque

56. Luis Alfonso Carvallo, *Cisne de Apolo*, p. 276.

concede el autor que existe una modalidad de lectores que «ama las verdaderas historias» y desprecia «las apócrifas y fabulosas», hay también un nutrido grupo que «gusta en extremo de fábulas y acontecimientos en ellas». Este hecho, sin embargo, no debe censurarse, pues corresponde al lector distinguir lo real de lo ficcional, y así concluye Gómez de Luque que «cuando se entiende la ficción de ellas, con acudir a lo bueno y aprovecharse de los ejemplos en ellas puestos, ninguna habrá que no satisfaga [...]», pues «no hay doctrina por falsa que sea que no lleve mezcladas cosas verdaderas». ⁵⁷

Tampoco Juan Rufo en su *Austriada* desdeña el uso de lo verosímil para su construcción épica y explica en el prólogo *Al lector* que «en cuanto al hecho de la verdad de las cosas que trato [...], lo que yo pude hacer fue en las evidencias estar a lo cierto y en las dudas atenerme a lo verosímil». ⁵⁸ Queda claro, por tanto, que resultaba lícito, desde el último cuarto del Quinientos, completar, adornar o aderezar la fábula verdadera y conocida con fábulas maravillosas, que aunque no fueran reales, bien pudieran haberlo sido. Y en todo caso, lo sustantivo es que resultan verosímiles. Esta argumentación de Rufo en el prólogo *Al lector* no deja de llamar la atención, sobre todo al cotejarla con la dedicatoria al monarca, en la que reconoce que «su Alteza me mandó ocupar en escribir su vida», la cual tenía «poca necesidad del ornamento y primor de elocuentes y graves escritores». Y, sin embargo, se adorna.

Lógicamente, el destinatario concreto y real exigía una retórica muy distinta de la del lector plural, anónimo y desconocido, que esperaba un producto que contuviese algo más que simple crónica histórica. Al fin y al cabo, la epopeya era tal por la importante dosis de poesía que acarrea su formalización y esta no podía desligarse de ciertos mínimos de ficción. Así al menos lo entiende Pedro de la Vecilla Castellanos en el prólogo a la *Primera y segunda parte de El León de España*, al afirmar que «en la historia el principal requisito es la verdad, la cual suele compadecerse mal con la licencia y libertad de la poesía, donde lo que principalmente se intenta es el deleite». Pero a pesar de admitir esta evidente contradicción preceptiva, al final de su discurso paratextual reconoce: «quiero ser tenido por un humilde historiador poético o poeta histórico». ⁵⁹

Los límites entre historia ‘real’ y poesía ‘verosímil’ se encontraban, a lo que parece, entrelazados y difusos en el último cuarto del xvi. Los poetas, sin embargo, sabían muy bien qué lugar ocupaba cada una y se limitaron a participar del juego retórico y literario, esperando que fuese el lector, como recordaba Gómez de Luque, quien distinguiese ambos planos. El problema podía surgir, o la risa, como advierte Gonzalo Pontón, cuando el lector no lograba discernir entre las narraciones verídicas y las fabulosas, como le ocurrió a Alonso Quijano

57. Gonzalo Gómez de Luque, *Celidón de Iberia*, 1587, «prólogo de la obra al lector», s. p.

58. Juan Rufo, *La Austriada*, «prólogo», s. p.

59. Pedro de la Vecilla, *Primera y segunda parte de El León de España*, ff. 7v-8r.

en la inmortal obra cervantina.⁶⁰ Procurando evitar la posible confusión y también apartarse quizá de la desacreditada literatura ficticia, como vimos, algunos poetas épicos quisieron clarificar los pasajes fingidos de sus poemas. Pero, en general, nunca renunciaron, como poetas, a la naturaleza de la poesía, por más que declarasen lo contrario y se presentasen como historiadores.

Muchos de ellos, de hecho, plantearon sus obras claramente por los senderos de la ficción, pese a que siempre tuvieran en un horizonte más o menos lejano aquel apego a la verdad tan repetido por unos y otros. La idea de cumplir con la poesía como si se tratase de un mal necesario pasaba por tanto a un primer plano en numerosos poemas, desde el citado *Celidón de Iberia* a la *Lira heroica* de Núñez de Oria. Y por eso mismo no voy a detenerme en ellos, pues el desempeño de la ficción en dichos textos queda patente y es de todos reconocido. A este respecto, resultan más interesantes, pues plantean teóricamente mayor complejidad, los que abordan la historia reciente, cuya autenticidad podía ser verificada por el lector. Es en estos poemas donde el autor se presenta con mayor énfasis como cronista veraz del relato, mientras reniega casi de su naturaleza poética, más allá de haberlo escrito en verso.

Uno de los recursos más recurrente y reconocible para cumplir con la poesía en estas obras fue sin duda la técnica del injerto. Puesto que las fábulas contenidas en ellas son innumerables y algunas además conocidas, evitaremos aburrir al lector aquí con la exposición de fragmentos. Nos limitaremos, pues, a citar tan solo algún que otro caso, de los muchos que pueden rastrearse. Dentro de las llamadas *Caroleidas*, destinadas a exponer las hazañas regias, el ejemplo más famoso y divertido quizá sea la batalla de los gatos y ratones, basada en la antigua *Batracomiomaquia* atribuida a Homero, que Luis Zapata incluyó en su *Carlo Famoso*. Se trata de un graciosísimo cuentecillo cómico, que pasa por ser uno de los primeros ejemplos de épica burlesca en lengua española, estudiado de forma magistral por José Fradejas hace algunas décadas.⁶¹ En cuanto a los poemas que, dentro de la misma línea de historia reciente, escogieron narrar la conquista americana, la remisión a las historietas amorosas de Alonso de Ercilla y su *Araucana* resulta obligada.

Recuérdese que Ercilla había asegurado al inicio de su poema: «No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados, / ni las muestras, regalos y ternezas / de amorosos afectos y cuidados».⁶² Sin embargo, no son ni uno, ni dos los relatos amorosos que Ercilla engarzó a la historia principal de la conquista: la relación de Lautaro y Guacolda, los amores de Tegualda y el episodio de Glaura se muestran así como auténticas novelitas de corte pastoril y bizantino, cuya finalidad poética es indudable.

La concepción de que incluso estos poetas-cronistas que narraban la historia reciente tenían entre sus fines principales deleitar al lector, sirviéndose de fábulas

60. Pontón (2011: 123).

61. Fradejas (1985: 46-53)

62. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, p. 77.

y ficciones literarias, no es además una idea que la perspectiva de siglos haya favorecido o creado. En su tiempo, los preceptistas ya dieron cuenta de que los poetas épicos, como cualquier otro, desarrollaban principalmente su función poética y la plasmaban sin empacho en sus obras. De hecho, en el capítulo XIII de su *Elocuencia española*, dedicado a las «figuras de abrupción», Jiménez Patón declaraba ya que: «los doctos lo reprenden diciendo que no es aquello decente en las historias. Más bien se usa de esta figura en poesías y es muy frecuente en ellas don Luis Zapata; no le falta a Soto Barahona, ni a Lope de Vega. Hay una de un sueño en las victorias del Árbol Sacro y es galana la de don Alonso de Arcilla cuando finge haberse perdido».⁶³ La cita de Jiménez Patón, con el título mismo de su libro, no puede resultar más elocuente, puesto que no solo confirma el cumplimiento de la poesía mediante aquellas digresiones, sino que además critica su uso en la historia a la que los épicos hispanos querían arrimar sus obras.

Por otro lado, muchos de estos poetas que situaron la acción narrativa en un pasado reciente, al igual que en la *Farsalia*,⁶⁴ no adoptaron la visión negativa de su autor, Lucano, sino el carácter triunfalista de Virgilio, difuminando así las fronteras entre mito e historia. De tal modo que la memoria de España se cargaba de equivalencias míticas, mientras las hazañas de sus personajes devenían tan maravillosas y fabulosas como las del legendario Eneas.⁶⁵ En estos casos, la función panegírica resultaba evidente, pero también la estética y lúdica, que no por ello quedaban postergadas a un plano secundario o terciario. El mismo Jiménez Patón lo había resaltado ya en la obra referida, cuando advertía, al hilo de las digresiones poéticas, que aquellos solían hacerlas, además de por alabar, «por adornar o por deleitar».

En ese sentido, la obra de Luis Zapata parece bastante clarificadora. Si Ercilla había afirmado al inicio de su obra que no trataría de amores y, sin embargo, los incluyó por extenso, Zapata, por su parte, confesó casi haberse visto obligado a incluir en su poema algunas fábulas por «cumplir la poesía», que, muy al contrario de lo que declaraba, tuvo más presente que ninguna otra cosa. He aquí sus palabras: «entre la verdad de esta historia [...], he mezclado cuentos fabulosos y muchas fábulas por deleitar y por cumplir con la poesía, pues tomé esta manera de escribir a mi cargo».⁶⁶ Cualquiera diría, en atención a ese compromiso prologal, que su poema y los similares al suyo, contruidos conforme a la verdad histórica, no tenían de poético más que el verso y ciertos añadidos, cuando la realidad es que el deleite y la belleza poética de su obra no solo se apreciaban en los episodios mágicos y caballerescos que fue intercalando entre los hechos históricos, sino también en que estos últimos estaban asimismo cargados a menudo de elementos puramente literarios. Y para comprobarlo, bastaría con leer

63. Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, 1604, f. 85r.

64. Sobre la importancia de Lucano y su obra,

véase Vilà (2011)

65. Cacho (2012: 67-68).

66. Luis Zapata, *Carlo Famoso*, f. A2v.

la descripción de las naves imperiales que aparece en el canto primero, donde el autor las compara poéticamente a unos gigantes; o el símil que establece, cuando aborda el tema histórico de los comuneros, entre la plebe y una bestia semejante a la hidra griega o a la serpiente de la mitología hebrea:

Y tiene diez mil bocas, que por juego
deshace cuanto toma entre los dientes,
su voz se oye por toda España luego
y habla ella lenguajes diferentes.
Por alguna de aquestas echa fuego,
con que espanto y temor pone a las gentes,
y con un soplo de estas cruel y ardiente
derriba las murallas fácilmente.⁶⁷

Ambos ejemplos demuestran, a mi juicio, la necesidad de establecer claras diferencias entre la materia, histórica y veraz en este caso, y su tratamiento. El prólogo del *Amadís* ofrecía ya ciertas claves al respecto, que los poetas épicos parecían haber tenido en cuenta:

Otros hubo de más baja suerte que escribieron [...] Estos son los que compusieron historias fingidas en que se hallan cosas admirables [...] Pues veamos agora si las afrentas de las armas que acaecen son semejantes a aquellas que casi cada día vemos e pasamos e aún por la mayor parte desviadas de la virtud [...], e aquellas que muy extrañas e graves parecen, sepamos ser compuestas y fengidas, ¿qué tomaremos de las unas y otras que algún fruto provechoso nos acarreen? Por cierto, a mi ver, otra cosa no, salvo los buenos ejemplos e doctrinas [...] E yo, esto considerando [...], no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor sustancia escribieron.⁶⁸

Después de exponer las diferencias entre las historias verdaderas y amplificadas, que tratan hechos verosímiles, Rodríguez de Montalvo describe aquí las historias fingidas, entre las que incluye la suya. Al igual que los poetas épicos, el autor del *Amadís* también pretendía legitimar su actitud, pues su intención era construir un relato más humilde y bajo que la historia verdadera, pero historia al fin y al cabo, y que, aunque fingida, también ofrecía buenos ejemplos. Además, estas obras «compuestas y fengidas» no lo eran en el sentido de falsas, que también, sino en el sentido, presente en el étimo latino *fingere*, de ‘inventadas’ y ‘creadas con artificio’, donde se narran «cosas admirables».⁶⁹ Son, por tanto, historias creadas y adornadas mediante la admiración y la maravilla conseguidas a través de la retórica.

67. *Ibid.*, f. 25r.

68. Garcí Rodríguez de Montalvo, *Los cuatro*

libros de Amadís de Gaula, 1531, «Prólogo», f. 2r.

69. Bognolo (1996: 278)

Pese a que Montalvo deja claro que hace ficción, también apunta esta interesante idea de la argumentación discursiva, semejante en su conceptualización a la «fermosa cobertura» con la que Santillana definía la poesía,⁷⁰ que tiene la facultad de convertir la historia veraz en poética y maravilla, y que enlaza con la idea que viene de exponer para la épica Helio J. S. Alves. En su opinión, los poemas profanos del siglo XVI, desde los de Camoens a los de Rufo, se asentaban precisamente en narraciones históricas que, por efecto del lenguaje, elevaban sus contenidos a lo maravilloso inverosímil. A este respecto, se preguntaba el erudito portugués con cierta ironía si Baltasar de Vargas había leído y viajado poco, cuando afirmaba que iba a narrar un hecho «de tanta grandeza que ninguna hazaña ni heroico hecho que yo haya visto ni oído de los antiguos y modernos, con muchas partes no se le iguala».⁷¹

Lo mismo podía decirse de Jiménez Ayllón y de su descripción del viaje del Duque de Alba como una «peregrinación» que ponía «singular espanto en los convecinos de su camino y asimismo en los más apartados». Y de Lomas Cantoral, cuando tilda las acciones españolas de «tantas hazañas y hechos tan heroicos que exceden tanto a los de griegos y romanos». Los pasajes en los que la verosimilitud se desdénaba en favor de la maravilla mediante constantes hipérbolés son innumerables y sobran los ejemplos para demostrarlo. Quiere decirse, en fin, que los poetas épicos elevaron con frecuencia la materia histórica, referida normalmente a un pasado reciente, al plano de lo inverosímil y maravilloso, un maravilloso histórico por supuesto, a través del lenguaje poético, cumpliendo así con su naturaleza.

Otra de las soluciones épicas o de las cuestiones que muestran la intención estética de la epopeya áurea hispana está indudablemente en los modelos literarios seguidos y en su recreación artística. Y es que, pese a su escudo de historiadores, muchos pusieron el acento en la belleza poética de la palabra, situándonos ante un claro «diálogo de géneros», como dio en llamarlo Isaías Lerner.⁷² El ejemplo del *Carlo Famoso* resulta bastante significativo. Luis Zapata, que había insistido en la cantidad de crónicas y papeles que había consultado para conformar su poema histórico, había leído también a Homero, Sannazaro y, aunque no lo cita, a Garcilaso. Los pasajes en los que Zapata recrea y plagia el modelo del poeta toledano son, de hecho, muy numerosos. En el último canto, se encuentran versos de este tenor, cuyo referente no será necesario mencionar:

Y cuando vuelvo a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido
a aqueste fin no sé cómo he llegado,
Según cuantas tormentas he corrido.⁷³

Y no fue desde luego el único que quiso engrandecer las gestas españolas desde el punto de vista artístico, además del político. La misma intención plás-

70. *Ibid.*, pp. 278-79.

71. Alves (2012: 35)

72. Lerner (2008)

73. Luis Zapata, *Carlo Famoso*, f. 278v.

tica y deleitable se desprende de estos versos de Luis de Belmonte, donde el modelo garcilasiano resulta de nuevo evidente:

Quién me dijera, ¡ay, dulce imagen mía!,
 cuando el ligero Céfiro afrentaba,
 trayendo de sí del rey que a vos me envía,
 que el fin de mis amores me esperaba?
 ¿Dónde está el esplendor que alegre ardía
 en vuestros ojos, que tras sí llevaba
 presa de amor el alma de Sultano?
 ¿Dónde, Isabela, está la blanca mano?
 ¿Dónde el cabello que al mayor tesoro
 miraba siempre con desprecio grave
 y el blanco pecho cuya nieve adoro
 en tanto que mi vida el curso acabe? [...]
 Y tú, diosa de Cipro, ¿a dónde estabas? [...]
 Dulce Isabela, pues el limpio cielo
 pisas con albo pie en el bien segura,
 pide que deje quien te adora el suelo [...].⁷⁴

Este ejemplo de Belmonte me parece tan clarificador que no será necesario cansar al lector con la exposición de más lugares. En fin, parece bastante claro que, a pesar de que muchos poetas épicos oficiaron de historiadores, no tardaron en rellenar cantos enteros con episodios que, aun teniendo algún trasfondo histórico y verdadero, poseían naturaleza enteramente literaria. Y por esto mismo la evolución de la épica, como poesía, no fue ajena a la evolución de otros géneros literarios.

Si nos centramos en los poemas que narran la conquista de Sevilla, como la referida *Hispálica* o *La Conquista de la Bética*, no tardamos en darnos cuenta de que, junto al relato histórico, sus autores fueron trufando los hechos verídicos de aventuras amorosas con la única intención de deleitar al lector. Así, Belmonte narra los trágicos escauceos amorosos de Cleo y Arcinda, los desgraciados amores de Ardín y su amada Arminda, y aun el cautiverio de Isabela y sus amoríos con Sultano, que había apresado a la bella cristiana. En este último episodio, cuyo final resulta tan funesto como en los anteriores, Sultano pide al rey de Sevilla que excluya la orden de aniquilar a todos los cristianos prisioneros. Pero, pese a que el rey le otorga finalmente el favor, cuando llega la orden es demasiado tarde e Isabela es ejecutada. Y es que la nobleza de la acción no podía tener ya un final feliz.

Aquí vemos que, a diferencia de la novela morisca del XVI, donde impera el idealismo, en estos poemas sobre cautivos apasionados de época barroca la cruda realidad se impone al amor en todos los casos, como sucedía igualmente en los relatos de cautiverio redactados en prosa, en los romances de la época difundidos en pliegos de cordel y hasta en el género prosístico propiamente morisco, donde

74. Luis de Belmonte Bermúdez, *La Hispálica*, pp. 91-92.

también se pasó de la liberalidad de los integrantes del *Abencerraje*, al ardid, el disfraz y la máscara propios del desengaño barroco, que reflejaba ya la novelita de *Ozmín y Daraja* incluida en el *Guzmán*. Y lo mismo ocurre en el poema épico del sevillano Juan de la Cueva, pues, aunque aquí es la protagonista Tarfira la que pide el bautismo al final del poema, sin que ninguno la obligara, a nadie se le escapa que la intolerancia contrarreformista de la época ya no permitía la libertad religiosa, como en antiguos relatos de moros y cristianos, mostrando así la misma actitud que el relato morisco de Mateo Alemán. Las obras literarias, pues, se habían adaptado a los tiempos, y la épica, como tal, hizo lo propio.

En conclusión, los épicos hispanos nunca perdieron de vista su desempeño de poetas, por más que se presentaran en los textos como veraces historiadores, bien fuera incluyendo elementos ficcionales, alternando aventuras amorosas, recreando modelos, atendiendo a la tradición literaria o agigantando hazañas hasta convertirlas en maravillosas. El deleite y la invención, pues, nunca faltaron en la epopeya áurea, junto al relato más verdadero y objetivo. Y es que la verdad épica era ya parte de una ficción a menudo inverosímil, aunque presentada de manera persuasiva como auténtica. Alves ha intentado demostrarlo con un precioso ejemplo que no me resisto a traer aquí para terminar.⁷⁵ Se trata del caso de la *Maltea*, cuyo autor, después de repasar los diversos gustos de sus lectores por historias fingidas y verdaderas, confiesa que: «para estos, ya sé yo que seguir el medio es el remedio».

En su opinión, Hipólito Sanz está construyendo una teoría poética mediante el juego de palabras *medio-remedio*. Y por eso mismo, Alves no pone su atención en lo que el autor de la *Maltea* dice sobre la ficción en el prólogo de la obra, sino en el poema mismo, en cuyas octavas, no perdió la oportunidad de afirmar, como tantos otros poetas antes que él, que «desnuda la verdad irá muy llana» y que «quien busca las mentiras y ficciones / las fábulas de amor y la extrañeza / [...] no lea, yo le aviso, mis renglones». Sin embargo, al final, la ficción terminará por hacer acto de presencia y obligará al propio poeta a reconocer «que casi no hay remedio de librarse / pues que la sombra al cuerpo, así nos sigue / y por do quiera su arco nos persigue». Esta es la prueba, según el investigador portugués, de que «no hay remedio» para la ficción, puesto que resulta imposible escribir sin ella, y de que si la virtud ética está en el medio, la virtud épica va a estar precisamente en rehacer (*re-mediar*) ese medio, construyendo de nuevo las relaciones entre verdad y ficción. En fin, los poetas españoles mezclaron ciertos ingredientes para erigir el gran edificio épico y qué duda cabe de que la ficción fue parte esencial de sus cimientos.

75. Alves (2102: 44-46).

Bibliografía

- AGRIPPA, Cornelius, *De incertitudine et vanitate scientiarum*, Colonia, 1531.
- ALONSO, Agustín, *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, Toledo, Juan Boyer, 1585.
- ALVES, Helio J. S., «Para que el mundo debajo de tanta verdad vea lo que por ficciones admira: historicidade e maravilha nos poemas épicos em castelhano e português», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 42 (2012) 35-47.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, *La Hispálica*, ed. Pedro Piñero, Sevilla, Diputación Provincial, 1974.
- BERCEO, Gonzalo de, *Poema de santa Oria*, en *Obra Completa*, eds. Brian Dutton, Emilio Alarcos Llorach, Isabel Uría Maqua, Madrid, Espasa- Calpe, 1992.
- BERCEO, Gonzalo de, *Vida de Santo Domingo*, en *Obras Completas, IV*, ed. Brian Dutton, London, Tamesis Book, 1978.
- BLACK, Robert, «The New Laws of History», *Renaissance Studies*, 1 (1987), 126-156.
- BLANCO, Mercedes, «La épica áurea como poesía», en R. Cacho Casal y Anne Holloway, eds., *Los géneros poéticos en el Siglo de Oro: centros y periferias*, Londres, Tamesis, pp. 13-30.
- BOGNOLO, Anna, «El prólogo del *Amadís* de Montalvo entre retórica, poética e historiografía», en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, 1, pp. 275-281.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Tomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2002.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Luis Zapata y el poema heroico: historia, entretenimiento y parodia», *Criticón*, 115 (2012) 67-83.
- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichemberger, 1997.
- Crónica del famoso cavallero Cid Rui Díaz*, ed. J. M. Viña Listre, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- CUEVA, Juan de la, *La conquista de la Bética*, 2 vols., Madrid, Imprenta Real, 1795.
- DAVIS, Elisabeth B., «Épica y configuración del canon en la poesía española del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno, dir., *En torno al Canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 317-332.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de La Nueva España, I*, ed. J. Ramírez Cabañas, México, Pedro Robredo 1939.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, ed. Alonso Remón, Madrid, Imprenta del Reino, 1632.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.
- ESTEVE, Cesc, «*Epicus pater historiacum*. La poesía épica en la teoría de la historia del Renacimiento», en Lara Vilà, ed., *Estudios sobre la tradición épica occidental*, Barcelona, Seminario de Poética del Renacimiento, 2011, pp. 109-121.

- FERREIRA DE LACERDA, Bernarda, *Hespaña Libertada. Primera Parte*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1618.
- FRADEJAS LEBRERO, José, *Novela corta en el siglo XVI*, 2 vols., Barcelona, Espasa-Calpe, 1985.
- GAGLIARDI, Donatella, «Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del siglo XVI», en M. José Vega y Lara Vilà, eds., *La teoría de la épica en el siglo XVI*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 103-135.
- GÓMEZ DE LUQUE, Gonzalo, *Libro primero de los famosos hechos del príncipe Celidón de Iberia*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1583.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Eloquencia española en arte*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604.
- LERNER, Isaías, «Épica y lírica: un diálogo de géneros», en Begoña López Bueno, dir., *El canon poético en el siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 297-319.
- LIDA DE MALKIEL, M. Rosa, *Dido en la literatura española: su retrato y su defensa*, London, Tamesis Books, 1974.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *De Cortés Valeroso*, Madrid, Pedro Madrigal, 1588.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Crónica de los reyes de Castilla*, ed. E. Llaguno y Amírola, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha 1779.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Hispania Victrix. Primera y segunda parte de la historia general de las Indias*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1553.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «Diego de Valera y la literatura de *mirabilia*. El *Liber de natura rerum* como fuente de la *Crónica Abreviada*», en N. Salvador Miguel, S. López Ríos y E. Borrego Gutiérrez, eds., *Fantasia y literatura en la Edad Media y los siglos de Oro*, Universidad de Navarra / Iberoamerica, 2004, pp. 217-234.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Crónica del serenísimo rey don Juan II*, Pamplona, Tomas Porrallis, 1591.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Grados, 1961.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.
- PULGAR, Hernando del, *Crónica de los señores reyes católicos don Fernando y doña Isabel*, Valencia, Benito Monfort, 1780.
- RAOUL DE CAMBRAI, *Chansón de Geste*, ed. A. Longnon et P. Meyer, Paris, Firmin Didot et Cie, 1882.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, Sevilla, Juan Cromberger, 1531.
- SALAZAR, Pedro de, *Historia Vitrix. Historia en la cual se cuentan muchas guerras sucedidas entre christianos y infieles...*, Medina del Campo, Vicente de Millis, 1570.
- TUDELA, Guillermo de, *La Chanson de la croisade contre les albigeois*, ed. Marie P. Meyer, Paris, Librairie Renouard 1875.

- VALERA, Diego de, *La Valeriana (Crónica abreviada de España)*, ed. Cristian Moya, Madrid, FUE, 2009.
- VECILLA CASTELLANOS, Pedro de la, *Primera y segunda parte de El león de España*, Salamanca, Juan Fernández, 1586.
- VEGA, Lope de, *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
- VEGA, M^a. José, «La idea de la épica en la España del Quinientos», M. José Vega y Lara Vilà, eds., en *La teoría de la épica en el siglo XVI*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 103-135.
- VILÀ, Lara, «Compuesto de materia que la verdad histórica. Virgilianismo político y escritura épica», en Lara Vilà, ed., *Estudios sobre la tradición épica occidental*, Barcelona, Seminario de Poética del Renacimiento, 2011, pp. 123-139.
- VILÀ, Lara, «De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio», *Criticón*, 115 (2012) 45-65.
- VILÀ, Lara, «Épica y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría política y la alegoría política», en M. José Vega y Lara Vilà, eds., *La teoría de la épica en el siglo XVI*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 23-59.
- VÍVES, Juan Luis, *La Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- WRIGHT, Elisabeth y ANGUITA, J. María, «sombras de la *onorosa praeda*: un ejemplo virgiliano para un aula granadina», *Criticón*, 115 (2012) 105-123.
- ZAPATA, Luis, *Carlo Famoso*, Valencia, Juan Mey, 1566.