

ESTUDIO INTRODUCTORIO

1. DE RATONES Y RANAS: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA ÉPICA BURLESCA

El hecho de que la tradición asignara un mismo siglo, contexto y padre a la obra épica por antonomasia, la *Iliada*, y a su reverso burlesco, la *Batracomimaquia*, invita a pensar que la subversión resulta una premisa necesaria para caracterizar o identificar un género. Reconocer un molde literario supone a la postre la posibilidad de parodiarlo, pues «la imitación de los estilos de género es, sin duda, tan antigua como los géneros mismos» (Genette, 1989: 109). No obstante, según sabemos hoy, el poema que narra la “homérica” batalla entre las ranas y los ratones es muy posterior al plectro de Homero (Bernabé Pajares, 1978: 317-320), dentro de cuyo corpus los antiguos incluían también las perdidas *Aracnomaquia*, *Psaromaquia* y *Geranomaquia*, dedicadas respectivamente a las trifulcas entre las arañas, los estorninos y las grullas, aves de las que se ocuparía de nuevo Quérilo en su *Gerania* (Bernabé Pajares, 1984: 319-323).

Tampoco se antoja un capricho la atribución del *Culex* (*El Mosquito*), que viene editándose en la *Appendix vergiliana*, al otro gran épico de la Antigüedad: Virgilio. El responsable de la *Eneida* nos cuenta aquí cómo un campesino mata a un mosquito y este se le aparece para describirle la vida de ultratumba.

Luego la tendencia dominante desde los orígenes es la parodia como respuesta a un solo texto serio o autor canónico, y en una forma muy determinada: la sustitución de los héroes por animales. De hecho, las preceptivas suelen emparentar estas obras y su composición con los versos y discursos que la retórica agrupó bajo la categoría de *genus humile*, entre los que destacaban los «elogios paradójicos», de los que Luciano fue buen cultivador¹. No en vano, constituyen una de las bases sobre las que se erigirán muchos de los géneros

¹ Vid. KNIGHT MILLER (1956) y NÚÑEZ RIVERA (1998). Asimismo, humanistas de la categoría de Vida (*De arte poetica*, 1527) aconsejaban que «el aprendiz de poeta siga el ejemplo de Virgilio y de Homero y componga breves épicas burlescas o églogas antes de atreverse a escribir una extensa epopeya» (CACHO CASAL, 2012a: 76).

festivos de las centurias posteriores. Basta asomarse para persuadirnos a la «Apológica» de Martínez de Miota que prologa *La Moschea*:

[p]arece haber tenido el pensamiento de Homero, que cantó la *Batracomiomaquia*, que es la guerra de las ranas y los ratones; el de Favorino filósofo, que alabó la *Cuartana*; el del príncipe de los poetas latinos, que celebró las obsequias del *Mosquito*; el de Ovidio, que honró a la *Pulga* con su envidia y con un epigrama; el de Erasmo, que alabó a la *Bobería*; y finalmente el de Pedro Mexía, que alabó al asno (Villaviciosa, 2002: 118-119).

Sin embargo, el nacimiento de las guerras paródicas, «quasi un picciol mondo», haciendo nuestro el lema de un volumen al cuidado de Baldassarri (1990), que se basó a su vez en un famoso verso de la jornada séptima de *Il mondo creato* de Tasso², debe mucho a otro vivero de carácter más popular, como es la fábula. Huelga decir, en este sentido, que el incidente que desató el bizarro conflicto entre los anfibios y los múridos en la *Batracomiomaquia* es también el núcleo de una narración esópica: la del ratón ahogado por una rana al cruzar un estanque (Bernabé Pajares, 1978: 320-321).

Pero el contracanto no se detiene en el espejo deformante de lo zoomórfico. Hay que considerar que para Aristóteles (2011: 40-41) el correlato burlesco de la épica seria —como la comedia lo era de la tragedia— derivaba no tanto de la *Batracomiomaquia*, que obviamente él no pudo conocer, cuanto de un texto hoy desaparecido (y de nuevo atribuido a Homero) que, a tenor de los escasos pasajes conservados, llevaba por título *Margites* y carecía de protagonista animal.

La historia literaria fue creando, en su evolución, nuevos tipos de epopeyas y más variados combates de los que nos brindó la Grecia del ciego de Quios³. Pareja a la *Iliada* surgió la *Odisea*, camino ya de la novela de aventuras, y después la *Eneida*, que mezclaba ingredientes de ambas. La Europa medieval vería surgir los cantares de gesta nacionales, que, desligados de la fragua grecolatina, desembocaron en los *romanzi* del Renacimiento, con especial mención para el *Furioso* de Ariosto; empresas de largo aliento en las que los episodios amorosos y hasta fantásticos son igual de sustanciales que los guerreros⁴. Y por último tendremos la épica cristiana o teológica, con Tasso y Milton como maestros, por ceñirnos solo a la cultura occidental⁵.

² Vid. también TASSO (1970, II: 716), quien declara en sus *Discorsi del poema eroico* que «le cose picciole possono esser trattate con grand'ornamento».

³ Remitimos a la monografía de FORD (2007).

⁴ Vid. TANGANELLI (coord.) (2009).

⁵ Remitimos a JOSSA (2002) y, sobre todo, a ZATTI (1996).

Cierto que la épica burlesca del Siglo de Oro no remedará con el mismo éxito todas esas modalidades, aunque todas se presten a ello y haya experimentos en todas las direcciones. Sin duda, serán la *Iliada*, con el divertido contrapunto de *paignía* —o sea, de «juguetes» (Pseudo-Plutarco, *Vida de Homero*, 24)⁶— como la *Batracomiomaquia*, y los poemas caballerescos del Barroco italiano (con el envés de la *Secchia rapita* de Tassoni al frente) los patrones que gozarán de mayor descendencia y fama, dando lugar al establecimiento de una importante subdivisión: los textos que se sirven de animales y los que no⁷.

Dirigimos ya la mirada hacia uno de los principales problemas que nos asaltan a la hora de estudiarlos: el nombre que merece esta clase de obras; e incluso la duda de si todas las inspiradas en estos modelos forman un solo género. En España se las clasifica comúnmente como «épica burlesca», que atiende por *poema eroicomico* en Italia y por *mock-epic* en el mundo sajón. En Francia, por el contrario, nos topamos con un binomio terminológico que subraya unas cualidades u otras de las mismas: el «travestimiento» (*travestissement*) y el llamado «poema heroicómico» (*poème héroï-comique*, según el subtítulo de *Le Lutrin* de Boileau).

Dentro de esta última etiqueta, y en virtud de la cantidad de piezas que abarca, podemos delimitar un grupo que, a partir del molde inaugural del Pseudo-Homero y también de la menos conocida *Catomiomaquia* de Teodoro Pródromo (siglo XI)⁸, da rienda suelta a todo un bestiario (ranas, ratones, perros, gatos...) dotado de identidad propia frente a otros textos guasones con personajes humanos: por ejemplo, la *Secchia rapita*; *The Rape of the Lock* de Pope; y el citado *Le Lutrin*. Vaya por delante que no contamos todavía con un marbete universalmente aceptado para este tipo de literatura de índole animal: se habla de «épopées animalières» (Fasquel, 2010: 589), de «zooépica» (Cacho Casal, 2013) e incluso de «zooaquias», en acuñación nuestra⁹.

El Medievo no las cultivó (ignoraba, de hecho, la existencia de la épica griega en su lengua original), y habrá que esperar al Renacimiento y a las ediciones de Homero para asistir a la recuperación de la escuela heroica de carácter paródico. Por entonces, al mosaico de la epopeya seria se había añadido ya otra

⁶ Vid. MARTÍN GARCÍA (ed.) (2008: 41).

⁷ Neoplatónicos como Escalígero (*Poetices libri septem*, 1561, Lib. I, Cap. III, Lib. III, Cap. XCVII), Antonio Minturno (*L'Arte poetica*, 1564, p. 5) y Castelvetro (*Poetica d'Aristotele*, 1570, p. 107) «sostienen que también hay lugar en la épica para las personas de baja condición social y moral, así como para dioses y semidioses» (ESTEVE, 2010: 70). Sobre la fortuna de la *Poética* en el Renacimiento, vid. las síntesis de TUROLLA (1973), BATTISTINI Y RAIMONDI (1990: 125-133) y BALDASSARRI (1982: 9-22).

⁸ Vid. PRÓDROMO (2003). Se conserva también una *Galeomyomachia* en un papiro del siglo II o I a.C. Vid. al respecto SCHIBLI (1983).

⁹ Esta diversidad onomástica ha sido discutida por CACHO CASAL (2011: 72). Sobre el nacimiento del término «heroicómico» en Francia, vid. GENETTE (1989: 171-172).

tesela fundamental: la *Eneida* de Virgilio, con lo que aumentaban los candidatos a convertirse en blanco de los ingenios modernos¹⁰.

Así, el Humanismo, en su plan de recuperación de las hazañas de Ulises, Aquiles y compañía, se fijó también en las parodias que se habían escrito a su zaga. Clave en dicho rescate fue la publicación en Italia, con diversas tiradas entre 1517 y 1552, de los poemas macarrónicos del mantuano Teófilo Folengo, que firmaba con el seudónimo de Merlín Cocayo. Uno de ellos, *Moscheide* o *Moschaea*, que toma la idea argumental de la *Batracomiomaquia* pero ridiculiza varios episodios de la *Eneida*, será la piedra de toque para *La Moschea* de José de Villaviciosa (Cuenca, 1615), la epopeya más extensa de esta especie en España¹¹. En ella se nos refiere —en octavas reales— la disputa entre las moscas y las hormigas, con sus respectivos ejércitos aliados. Dividida como la *Eneida* en doce cantos, rivaliza en vuelo y estilo con la que se convertiría en paradigma del género en nuestras letras: *La Gatomaquia* de Lope, incluida en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634).

Como antecedentes peninsulares, ya disfrutábamos a modo de inciso burlesco de una guerra entre ratones y gatos en el *Carlo Famoso* de Luis Zapata (1566)¹²; y Juan de la Cueva había traducido parte de la *Batracomiomaquia*, paráfrasis de la que sobrevive solo el manuscrito (Cebrián, 1985), y compuesto su *Muracinda*, batalla entre perros y gatos (Cueva, 1984); si bien tenemos noticia de alguna otra de menor calado¹³.

¹⁰VILÁ (2010: 26-27) parte en sus estudios «de la convicción de que la forma en que Virgilio fue leído desde la antigüedad al siglo XVI topa con los parámetros de la crítica aristotélica renacentista que, sólo a finales de siglo, conseguirá encontrar una solución de compromiso teórica, con un reflejo en la práctica poética. [...] El gran problema de la teoría de la épica del Quinientos, que acabará planteando una síntesis entre el modo virgiliano y el pensamiento aristotélico, radica en el hecho de que no consigue acomodarse ni dar respuesta satisfactoria a las cuestiones que *verdadamente* explican el deber ser del género, es decir, su interpretación como alabanza del poder, y eso es lo que explica la disparidad de planteamientos entre la teoría y la praxis a lo largo del siglo. En suma, considero (partiendo de Kallendorf) que la lectura ideológica y política de Virgilio es fruto de las consideraciones morales (retóricas y, por extensión, alegóricas) a las que se somete la interpretación del corpus virgiliano ya desde la obra de sus primeros comentaristas, y que es justamente esta naturaleza ideológica la que guía y determina el asentamiento de una tradición épica que es antes virgiliana que aristotélica (incluso en la aportación de Tasso)».

¹¹Y no se olviden, todavía en Italia, la *Myrmichomyomachia* (1550) de Natale Conti y su traslado barroco en octavas: *Canti cinque della guerra delle mosche e delle formiche* a cargo de Serafino Croce (1615); así como tampoco la *Moscheide* de Lalli, impresa en 1623 pero compuesta veinte años antes.

¹²Octavas 33-73 del canto XXIII. Vid. ZAPATA (1566: 124v-126v).

¹³Remitimos a PEDRAZA JIMÉNEZ (2003: 215-240). A un tal Cintio Merotisso se le atribuye *La Gaticida*, que Nicolo Molinero publicó en París (1604). Escrita en octavas, el asunto de sus tres cantos es la muerte y entierro de la gata Crespina Marauzmana. La pelea en lo alto de un tejado entre dos gatos, el uno militar, el otro eclesiástico, representa una vaga reminiscencia de *La Gatomaquia* (II, 378-387). No se trata propiamente de un poema épico, pues no hay escaramuzas, guerras, ni héroes. Vid. BONNEVILLE (1977a, 1977b) e IGLESIAS LAGUNA (1963).

Todas ellas muestran a las claras que editamos un corpus extremadamente culto y no de naturaleza popular, como podían ser las caricaturas de los géneros dramáticos. He aquí, pues, una horma de especial atractivo para los escritores que deseaban hacer alarde de erudición, en tanto que exige el dominio y perfecto manejo de los códigos de la épica seria, el género más elevado según la preceptiva del Siglo de Oro (Vega Ramos, 1992; Davis, 2005), para trastear con su meta de imitación y objeto de burla¹⁴. Estos rasgos propiciarán que el Barroco, movimiento especialmente literaturizado, halle en estas escaramuzas un dechado de sus ideales estéticos. Como subraya Boaglio, se trata de «juguetes» que no guardan del todo «la perfección de las condiciones» —en fórmula de Pinciano (Gagliardi, 2010: 241) sobre la *Historia etiópica* de Heliodoro—, dirigidos a un público cortesano y extraordinariamente refinado, en los que se mezclan las notas clásicas con alusiones localistas y chistes que le sacan punta a la cotidianidad, y cuyos contrastes los hace idóneos para el paladar del Seiscientos:

In definitiva, dunque, proprio la mutevolezza di immagini e cose e punti di vista, insieme con la scoperta della relatività di tutti i linguaggi —e cioè quel fondo di verità ‘tragica’ che la civiltà barocca esprimeva, da Getto individuato nel ‘metaforismo’ en el ‘metamorfismo’ universal— furono elementi necessari, se non addirittura indispensabili, per la nascita di un genere ‘aperto’ e metamorfico come il poema eroicomico, in cui coesistono e vengono a confliggere l’eroico e il burlesco, il lirico e il comico, il cavalleresco e la sguaiatezza del ribobolo (Boaglio, 2001: 41).

Cacho Casal (2011: 91-92) ha buscado en la noción de *admiratio* —germen a su vez del conceptismo— la raíz de la épica burlesca, pues esta fusiona dos extremos: el género serio por antonomasia y un contenido humilde y jocoso; además de contribuir decisivamente al nacimiento de la modernidad literaria. A su juicio, es clave el proceso de hibridación que lleva de la *Batracomiomaquia* a los *romanzi* italianos y, por fin, a la epopeya chancera.

Será precisamente el Barroco italiano (y no la España de las zoomaquias antes listadas) el que aporte el poema gracias al cual se popularizaron por toda Europa: la *Secchia rapita* de Alessandro Tassoni, publicado en 1622, aunque escrito algo antes, y no vinculado a la modalidad animal (Cabani, 1999). En este contexto surgirá una doble línea de subversión que dará lugar, según Genette, a un doble cauce de composiciones. Por un lado, la *Eneide travestita* de Giovanni Battista Lalli (1633); y por otro, el citado invento de Tassoni. El

¹⁴ Sobre la épica seria *vid.* los trabajos de CARAVAGGI (1974), PIERCE (1968²) y LARA GARRIDO (1999), la tesis de VILÁ (2001), la colectánea de VEGA y VILÁ (2010), el monográfico de *Criticón* coordinado por CACHO CASAL (2012) y el libro coordinado por PINTACUDA (2014).

primero pone patas arriba la *Eneida*, respetando el argumento pero convirtiendo a los héroes en gentes groseras y de escaso lustre que se expresan como tales. La *Secchia rapita* actúa a la inversa, ya que imita el lenguaje épico de la *Gerusalemme* de Tasso para dar cuenta de unos sucesos muy poco memorables: el rapto y la lucha por un cubo de agua entre los habitantes de Módena y Ferrara. Aquí, como decimos, la befa apunta más bien a los *romanzi* italianos que a las gestas clásicas. Recuérdese que Ariosto ya había filtrado pasajes amorosos y burlones dentro del tejido del *Furioso*; y que Boiardo introdujo transiciones entre canto y canto, desautomatizando la respuesta de sus lectores en el *Orlando Innamorato*, como también ocurrirá en *La Moschea* y en buena parte de los poemitas que nos ocupan. Cabe decir, incluso, que las hipérboles de los dos *Orlandos* rozan a veces lo cómico y están a un paso de ser parodias de sí mismas.

Estas dos líneas surgidas en Italia darán lugar, respectivamente, a lo que Genette llama «travestimiento», que en Francia alcanzaría su cima con el *Virgilie travesti* (1648-1653) de Paul Scarron, y al «poema heroicómico» propiamente dicho, que tiene en *Le Lutrin* (1672-1674) de Nicolas Boileau su mejor testimonio, aun cuando el objeto robado ya no sea aquí un cubo de agua sino un atril eclesiástico¹⁵.

Genette (1989: 34) fijó una triple división al respecto: el travestimiento, que «modifica el estilo sin modificar el tema»; y la parodia, que «modifica el tema sin modificar el estilo»; la cual tiene a su vez un doble desarrollo:

ya conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar (real y de actualidad): la parodia estricta (*Chapelain décoiffé*); ya inventando por vía de imitación estilística un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar: el pastiche heroico-cómico (*Le Lutrin*). Parodia estricta y pastiche heroico-cómico tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto, imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo, que *conservan* con el texto o que *restituyen* por medio del pastiche.

Su corolario final es:

¹⁵ Mucho menos épica, pero relacionada con nuestras zoomaquias, es la *República de los Animales* de Jean Jacobé de Frémont d'Ablancourt, publicada en el *Suplemento de la historia verdadera de Lucien* (París, 1654). En este libro los corderos se pasean con los lobos, los halcones vuelan junto a las palomas, los cisnes estrechan lazos con las serpientes y los peces nadan en compañía de los castores y las nutrias. Gobernada por el ave fénix, dicha república cuenta como embajadores con los monos; los tigres y los leones son soldados; los gansos y los perros, centinelas; los loros, intérpretes; las cigüeñas, médicos; y el unicornio es el toxicólogo jefe y se ocupa de buscar antidotos para todos los venenos.

propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación, tipo *Chapelain décoiffé*; *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante, tipo *Virgile travesti*; *imitación satírica* [*charge*] (y no *parodia*, como en páginas anteriores) el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son los *A la manera de...*, y del cual el pastiche heroico-cómico es una variedad; y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica, como ilustran al menos algunas páginas de *L’Affaire Lemoine*. Finalmente, adopto el término general de *transformación* para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto, y el de *imitación* para subsumir los dos últimos, que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística (Genette, 1989: 37-38).

Según estos postulados, toda la épica burlesca animal entraría dentro de lo que Genette denominó «pastiche heroicómico» (*charge*) y se sometería al régimen de la imitación y no al de la transformación. Por el simple motivo de que el mismo crítico afirma que dicho pastiche se caracteriza por sus miras satíricas, lo cual, en principio, debe entenderse en términos de sátira literaria, aunque durante el Setecientos esta nota corrosiva del género se revista también de carácter social, tal como veremos.

Para otros estudiosos, las dos fuerzas sobre las que se levanta lo heroicómico (parodia y sátira) son en realidad contradictorias, pues mientras que la parodia remite a la reflexividad de lo literario, la sátira apunta a lo referencial; y sin embargo, ambas se antojan inseparables en los inicios del género:

Nella prima fase dell’ericomico parodia e satira procedono strettamente intrecciate: sovvertire la dignità dell’epos significa indicare lo sfacelo dei valori che lo hanno sorretto. Nella fase di declino la funzione satirica, irrobustita in senso ideologico-didattico, prende il sopravvento su quella parodica, ormai sclerotizzata in un repertorio statico e monotono. Se la novità dei contenuti reinvigorisce temporaneamente il genere, l’isterilirsi della carica parodica comporta, grosso modo, l’inaridimento dell’universo immaginario, e la prevedibilità del *pattern* narrativo: il ribaltamento o la deformazione dei canoni epici, una volta attutita la sua novità provocatoria, si concentra sulla ripetizione di un numero piuttosto ristretto di topoi (Bertoni 1997: 272).

Es este ánimo satírico el que, puesto en primerísimo plano, hará que un género nacido en el Barroco continúe siendo apreciado cien años después, volviendo por sus fueros durante la Ilustración. Y si se apreciaba ya cierta in-

tención mordaz en los textos fundacionales del Seiscientos, como la *Secchia rapita*, o bien *La Gatomaquia*, según han mostrado Fasquel (2010) y Cacho Casal (2012c) —el segundo a propósito del *Poema de las necedades de Orlando de Quevedo*¹⁶—, es a lo largo del siglo XVIII cuando se acentuará su vocación reformadora, difuminándose un tanto la faceta más jocosa y desenfadadamente lúdica.

Broich (1990: 53) ha razonado en este sentido que el Neoclasicismo buscaba una moral en la épica burlesca como lo hacía en la épica seria, y dedica un capítulo de su libro a la concepción del poema burlesco como sátira (1990: 68-74), concluyendo que el didactismo ilustrado se alcanzaba por esa vía: «For most mock-heroic poems, this was achieved by the satire» (Broich 1990: 68). Y es que esta era la única forma posible de epopeya en un momento en el que el género heroico había perdido su fuerza como molde literario. Se trata de un proceso, en realidad, que comenzó en el XVII, justo cuando se agotaron las venas más clásicas de las gestas graves:

The fact that comic epic could only meet the aesthetic requirements of neoclassicism by imitating the form, language and motifs of the serious epic bears witness to the status of antiquity and the classical epic; but the fact that the epic was only possible in the form of parody shows the decline of the epic ideal. Of course, the mock-heroic poem was meant to be the poet's expression of his love for Homer and Virgil, an aesthetic game with an esteemed model, a purely comic but not critical parody, and a genre standing within the heroic tradition (Broich, 1990: 66).

Tampoco es ajeno al triunfo de las zoomaquias el hecho de que la creciente brevedad de estos poemas los aproximaba a otros rumbos críticos y satíricos propios de los ilustrados:

Il successo dell'eroicomico è, inoltre, e forse soprattutto, dovuto alla brevità dei testi: la cultura settecentesca, che lancia l'articolo, il *pamphlet*, il *conte philosophique*, privilegia le forme agili, vivacemente e asciuttamente comunicative, apprezza quindi (anche se forse inconsapevolmente) l'abbandono della solenne ipertrofia epica, per un impianto narrativo meno vasto e pretenzioso, facilmente fruibile, aderente alla tecnica del guizzante *coup d'oeil* e non dell'articolata rappresentazione del destino umano, aperto e sfuggente nella conclusione e non arginato dalla stabilità di un fermo orizzonte ideologico (Bertoni, 1997: 135).

¹⁶ Vid. también CARAVAGGI (1974: 51-106) y MATA INDURÁIN (2000).

Desde los albores del siglo XVIII, los autores ingleses se venían sirviendo del poema heroicómico para narrar más de un episodio de la Guerra de Sucesión española. Es el caso de Morrice en *The Battle of the Mice and Frogs* (1712), acerca de la batalla de Almansa, y el de Fielding en *The Vernon-iad* (1741) (Broich, 1990: 33); aunque la cumbre del género se coronará con dos obras de Alexander Pope: *The Rape of the Lock* (1712-1714) y la *Dunciad* (1728-1742), sucesoras ambas de la *Secchia rapita* y del *Margites* homérico¹⁷. Más aún: este último modelo, legitimado por Aristóteles, servirá de base para que la crítica sajona de la edad de la razón reclame el aprecio de la parodia épica (*mock-epic*) como género independiente, otorgándole un estatuto respecto al poema heroico equivalente al que la comedia poseía respecto a la tragedia (Broich, 1990: 61-64)¹⁸.

Por influencia británica y gala, las zoomaquias cobraron nuevos bríos durante el Neoclasicismo peninsular, recibiendo incluso el beneplácito y la admiración de los miembros de la Academia. *La Moschea* llegó a convertirse en un texto de referencia, hasta el punto de reeditarse un par de veces: una por parte de la RAE (1732) y otra por Antonio Sancha (1777); sin descuidar que su léxico aparece por aquí y por allá como paradigma en el *Diccionario de Autoridades*.

También Luzán, que cultivó esta modalidad en *La Gatomiomaquia*, dedica el capítulo XX («Del estilo jocoso») de su *Poética* a rubricar una distinción paralela a la del «travestimiento» y el «poema heroicómico»:

a la deformidad propia o ajena puede reducirse y atribuirse otro principio de nuestra risa y otra rama y especie de estilo jocoso, que consiste en la desproporción, desconformidad y desigualdad del asunto respecto de las palabras y del modo, o al contrario de las palabras y del modo respecto del asunto, y por este medio viene a ser muy apreciable en lo burlesco lo que sería muy reprehensible en lo serio. Lo primero sucede cuando se hacen asunto y objeto principal de un poema los irracionales más viles y ridículos o también hombres muy bajos y menospreciados por su estado y por sus cualidades; y a éstos,

¹⁷ Según explica ESTEVE (2010: 80), a partir de las tesis de Castelvetro, «si Homero escribió el *Margites* inspirándose en precedentes cómicos y vulgares, y la *Iliada* y la *Odisea* a partir de modelos nobles e ilustres, debe admitirse que su carácter tenía que ser variable, como podía serlo el del resto de poetas, por lo que la relación de causa y efecto que Aristóteles establece entre la inclinación natural del poeta y el cultivo de una u otra clase de poesía no se sostiene como principio de la división en especies». Sobre *The Rape of the Lock*, vid. ahora FEDI (2013: 247-265).

¹⁸ No se olvide, eso sí, que «Aristóteles rechaza que la epopeya deba tenerse en mayor consideración que la tragedia porque se dirige a un público más refinado y culto, que no requiere el auxilio de la representación para entender qué se está imitando, y que aborrece los excesos y la vulgaridad de los intérpretes. El estagirita replica que la tragedia no tiene por qué recurrir a la escena para imitar de un modo perfecto» (ESTEVE, 2010: 64).

ya irracionales, ya hombres despreciables, se atribuyen acciones y palabras propias de hombres grandes y de héroes famosos. Lo segundo sucede cuando, por el contrario, se atribuyen acciones plebeyas, palabras y modos bajos a héroes y personas de gran calidad (Luzán, 2008: 367-368).

Y no escatima elogios para los maestros que le han precedido:

De esta especie de graciosidad es la *Batracomiomaquia*, o sea la guerra entre ranas y ratones, célebre poema de Homero, a cuya imitación se han escrito después con extremada gracia la *Gatomaquia*, de Burguillos; la *Mosquea*, de Villaviciosa, y otros; en Italia se celebra mucho la *Secchia rapita*, del Tassoni, y el *Orlando*, del Berni (Luzán, 2008: 368)¹⁹.

Con todo, a pesar de tales alabanzas, del favor de que gozaron en su época y de las reimpresiones de los textos barrocos que sirvieron de pauta a los neoclásicos, esta dinastía de poemas casi no ha sido atendida. Ello se debe a un cierto prejuicio contra los «juguetes burlescos», considerados inferiores por los eruditos del XIX, creadores a la postre de nuestra historia literaria. Para Gayangos, verbigracia, *La Perromachia* de Nieto Molina «no merece ser mencionado sino como una tentativa a favor de la antigua versificación conocida con el nombre de “redondillas”» (Ticknor, 1856: 69).

Es particularmente extraña esta falta de interés cuando el renacer de la zooépica en el Setecientos coincide con el auge de la fábula, con la que está hermanada, según se ha visto; un desaire crítico, además, que constituye una excepción frente al proceder de las filologías de Francia e Inglaterra, que sí han estudiado y editado su épica burlesca, entonces en todo su esplendor.

Chevalier observó que «desde un punto de vista estético, la producción épica de los siglos XVI y XVII, dejando aparte los versos de Ercilla, Luis Barahona de Soto, Bernardo de Balbuena [y] Lope de Vega, merece el olvido en que la dejamos dormir» (Lara Garrido, 1999: 18). Nos acogemos a sus eruditas líneas porque —aplicadas a las zooépicas— se han cernido como una suerte de anatema sobre el más lúdico de nuestros géneros. Empero, no conviene soslayar que «desde los comentarios de la *Poética* de Aristóteles se había convertido en norma intangible la existencia en la épica de un maravilloso sobrenatural» (Lara

¹⁹ Sin embargo —aunque no los mencione—, la trama de su poema cuenta con precursores renacentistas más semejantes: la citada *Catomiomaquia* de Teodoro Pródromo, cuya edición aldana data de c. 1495 y se conserva también en dos traducciones latinas del siglo XVI (1518 y 1541); o el anónimo poemita popular en octavas que lleva por título *La Gran battaglia de li gatti e de li sorzi* (1521). Vid. ZAGGIA (2013: 49).

Garrido, 1999: 73). ¿Y qué hay más maravilloso, al margen de que las Cruzadas a Tierra Santa subrayaran las connotaciones de la guerra entre cristianos y sarracenos, que una batalla entre la flor y la nata de las ranas, los ratones, los piojos o los perros?

La primera obra dieciochesca e hispana de este tipo data, no obstante, de algunos años antes del triunfo de la corriente ilustrada y se aleja, desde luego, de cualquier fin didáctico: la *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo, de la que solo quedan los dos primeros cantos, editados póstumamente (1744) por Torres Villarroel con el resto de las obras en verso del sevillano, es una secuela de la tradición barroca de estilo gongorino, en su vertiente jocosa, al igual que la *Proserpina* (1721) de Pedro Silvestre, chanza en octavas reales del rapto de esta diosa por parte de Plutón.

Agotado ya el Barroco y el tiempo de los *novatores*, asistimos desde los años sesenta del siglo XVIII a una multiplicación de los textos burlescos: zooépicos o no. Irrumpe así el «buen gusto» de una época en la que la cultura y el enciclopedismo se pusieron al servicio de la ridiculización de las modas —un caso evidente es *El imperio del piojo recuperado* del marqués de Ureña—; y se imprimen opúsculos a favor de una retórica clara y elegante, de acuerdo con las tesis ilustradas, pero con el modelo de *La Moschea* y *La Gatomaquia* siempre a la vista²⁰.

Cierto que esta querencia hacia el *prodesse* y la imposición de un estilo medio redundan en una notable pérdida de epicidad, y podemos distinguir entre los textos que tienden a imitar el lenguaje heroico, incluso en la forma métrica (la *Burromaquia*, *El imperio del piojo recuperado*, *La Gatomiomaquia*, *La Rani-ratiguerra*) y aquellos otros que apenas lo recuerdan, aun formando parte de las que designamos como zoomaquias, pues relatan acciones —no siempre guerreras— que giran en torno a dos o más animales en liza (las *Perromaquias* de Nieto y de Pison, *El murciélago alevoso* de fray Diego González y la *Grillomaquia*).

Además de las que editamos, cuyas características glosaremos en los siguientes epígrafes, sobresalen varias obras satíricas —ya libres de pelo y pluma— a partir de la *mock epic* anglosajona: *La Dulciada* (Madrid, 1807) de Cayetano María de Huarte; *La Quicaída* (Madrid, 1779) del conde de Noroña; *El robo de Proserpina* del duque de Alburquerque (Madrid, 1731); *La Posmodia* (Madrid, 1807) del marqués de Ureña, y alguno más de escasa importancia.

Curiosamente, un género que había conquistado su identidad plena en el Siglo de Oro (aunque con precursores en la Antigüedad), y que dio en aquellos años sus frutos más granados, disfrutó de un notable desarrollo, que es también

²⁰ Por ejemplo, Adrien Baillet, en su enciclopedia *Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des auteurs* (París, 1722), basándose en los comentarios de Nicolás Antonio, reparaba en la fortuna de *La Gatomaquia* (PIERCE, 1968: 53).

revival, durante la Ilustración. Prueba de ello que esta poesía dejara de escribirse en el Romanticismo; y no solo porque desaparecieran entonces las epopeyas serias, pues sigue habiendo algunos tanteos (el *Pelayo* de Espronceda y el *Colón* de Campoamor, entre otros), sino porque ya no estaba de moda la artificiosidad de estas batallas; y súmese, por otra parte, el didactismo y la sátira con los que las habían dotado los neoclásicos, en las antípodas del espíritu de los liberales del XIX.

Hay incluso quien ha interpretado lo heroicómico como una preparación, y hasta una transición, hacia la novela, el género que dominará a partir de ese momento:

Una contraddizione di base si percepisce: si sogna ancora l'epos, ma insieme si avverte il fascino di una forma differente. L'eroicomico sembra colmare un vuoto che la teoria letteraria si trova a fronteggiare nel XVIII secolo, vuoto prodotto dalla decadenza del poema eroico e dall'avvento difficile e ancora non codificato del *novel*. Dotato di una vitalità ormai sconosciuta all'epos, insignito di un legame con la tradizione negato alla dirompente illegittimità del romanzo, l'eroicomico, sperimentale, ma connesso ai generi canonici dalla sua natura di secondo grado, rappresenta per la riflessione sulla narrativa una novità affascinante, e al tempo stesso inquadrabile, pur attraverso equivoci e forzature, entro categorie prestabilite (Bertoni, 1997: 134).

La épica burlesca confirma así su capacidad para sobrevivir a diversas estéticas y mentalidades; para transformarse y seguir hablándonos desde los lejanos ecos de la Grecia alejandrina, fruto seguramente del hibridismo y de la polifonía consustanciales a su progreso:

The epic had been built on a uniform view of the world, and so was 'monologic', to use Bakhtin's terminology. The mock-heroic poem was built on different worlds and different forms, and so was 'dialogic' and polyphonic. It was not a fully fledged comic epic, but a secondary genre living parasitically off the serious epic, and its hybrid composition of epic, satire, parody, occasional poem etc. challenged the neoclassical doctrine of separation and hierarchy of genres. At one and the same time it represented conformity to and subversion of tradition (Broich, 1990: 74).

Y una pregunta: si humoristas tan serios como Groucho Marx se divertieron de lo lindo, allá por la frontera entre el cine mudo y el sonoro, con vodeviles del corte de *Swayne's Rats and Cats*, cuyo clímax se cifraba en que unos roedores disfrazados de *jockeys* cabalgaban sobre unos sufridos gatos, o, ya en nuestra

juventud, Brian Jacques se convirtió en *best-seller* gracias a los dieciséis volúmenes de *Redwall*, saga en la que un grupo de ratones vivían un sinfín de aventuras en una abadía medieval, estimulados por el hallazgo de espadas legendarias y todo el imaginario propio de la epopeya, ¿no serán las películas de Dream-Works, Pixar, Blue Sky o los Estudios Ghibli, con bichitos como protagonistas (*Antz*, *Bugs*, *Ice Age*, *La guerra de los mapaches de la era Pompoko*, *Haru en el reino de los gatos...*), narradas y concebidas con el virtuosismo de las grandes superproducciones, un avatar más de esa eterna atracción del hombre por su reflejo caricaturizado como escarabajo?²¹

2. LA BURROMAQUIA DE GABRIEL ÁLVAREZ DE TOLEDO

2.1. El tiempo de los *novatores*

No se ha fijado todavía con precisión «el lugar de la poesía postbarroca en el sistema cultural de su época; algo que no puede desvincularse de los diferentes perfiles de autor, de los modelos de imitación y de las vías de transmisión, dimensiones estas que se concretan a través de las distintas formalizaciones editoriales [y estilísticas]» (García Aguilar, 2009: 21)²². Basta echar una ojeada al «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII» de Leopoldo Augusto Cueto (1869: V-CCXXXVII) para descubrir que el marqués de Valmar no profesaba excesivo afecto a los que llamó «poetas malogrados»: Álvarez de Toledo, Gerardo Lobo, Tafalla y Negrete y el marqués de Lazán. De hecho, les regala perlas como esta:

Don Gabriel Álvarez de Toledo es uno de los poetas más importantes y menos conocidos del primer tercio del siglo XVIII. Aunque el mal gusto entonces reinante ahogó casi siempre su privilegiado ingenio, la historia literaria no puede ni debe olvidar al escritor que levanta-

²¹ No se olvide que la base para sentar los fundamentos de una ciencia como la fisiognómica «está en la relación general existente entre las características corporales y los impulsos, no solo entre los hombres, sino también entre los animales. Porque desde el punto de vista aristotélico estos también tienen cuerpo y alma y predisposiciones y tendencias correlativas. La fisiognómica [existe desde el tiempo de los griegos y uno de los métodos seguidos ha sido aquel según el cual], examinando la constitución de los animales, [los fisionomistas] hallaban en estos predisposiciones varias y encontraban algo paralelo en los hombres. Esta escuela [...] tuvo grandes adeptos muy posteriormente, en los siglos XVI, XVII y XVIII. Podría llamarse escuela *zoológica*» (CARO BAROJA, 1988: 31). Los corchetes son nuestros.

²² Se afanan en ello actualmente el Proyecto I+D+i (FFI2008-03415/FILO) del MINECO «La poesía del periodo postbarroco. Repertorios y categorías» y el Centro de Estudios de la Literatura Española de Entre Siglos (XVII-XVIII) de la Universidad de Poitiers, con diversas iniciativas y publicaciones: <<http://celes.labo.univ-poitiers.fr/spip.php?article75&lang=fr>>.