

EL FANTASMA DE LA ÉPICA Y LOS ESTUDIOS COLONIALES

Escribir hoy en día sobre la poesía épica colonial del siglo XVI implica necesariamente asumir una posición revisionista en el campo de los estudios coloniales, una postura que someta a crítica las ideas preconcebidas sobre la poesía épica en el discurso teórico de los estudios coloniales, y que convirtieron este género literario en un género fantasma: el fantasma de la épica colonial¹. La paradoja más importante de la renovación teórica en los estudios coloniales fue la exclusión de la épica de los debates principales de la disciplina. Uno de los agravios de la renovación de los estudios coloniales en los años ochenta fue marginar a la poesía épica de los debates disciplinarios. Esta situación relegó el interés por este género a un lugar marginal y a una presencia menor en los planes de estudios y programas académicos. El avance experimentado en el estudio de las crónicas de la conquista resultó en un enriquecimiento del campo de los estudios coloniales, pero la exclusión de la poesía épica de los estudios coloniales fue una oportunidad perdida que recién comienza a ser recuperada. La omisión del género de la poesía épica por parte del discurso crítico convirtió a este en un género fantasma relegándolo a una posición marginal dentro de los estudios coloniales. Aunque, irónicamente, el género épico está presente en los análisis que se hacen sobre otras formaciones discursivas, como el carácter épico de las crónicas de la conquista. La paradoja principal de esta situación es que el tema central

¹ Una primera aproximación aparece en Marrero-Fente [2001], 2002. Sobre el fantasma, ver, además, Finucane, 1984; Davies, 2007, y Davis, 2007.

de la conquista es el carácter épico de la resistencia de las sociedades indígenas a este hecho, pero la mayor parte de los estudios coloniales abordan este asunto sin tener en cuenta las oportunidades de problematización teórica que el género épico puede brindar.

En este sentido, este libro es un ensayo de restitución de la importancia de la poesía épica colonial del siglo XVI. El objetivo de mi trabajo va más allá de la idea de la aparición del fantasma, porque es una investigación sobre el estatuto ontológico de la épica dentro del discurso crítico. Para mí, la metáfora del fantasma es una metáfora productiva, un pretexto que sirve para hablar de las ideas desplazadas, ocultas o reprimidas en los textos épicos y en los análisis críticos sobre este género. Para ello me apoyo en la «teoría del fantasma», un enfoque crítico multidisciplinario elaborado a partir de los estudios de Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Jean-Claude Schmitt, Jean-Michel Rabaté, Maria Torok, y Marina Wagner, entre otros. Voy a referirme a los principales momentos que marcan el paso de una forma a otra de spectralidad en la poesía épica hispanoamericana del siglo XVI. Estos momentos no son absolutos, sino relativos. Una genealogía del fantasma de la épica es doblemente elusiva por las propias características de este género poético negado, olvidado y asociado siempre a un tiempo mítico, en un pasado distante e inalcanzable.

Un primer momento de la genealogía del fantasma de la épica es el olvido del género de la poesía épica por otra cosa. Pero este momento no viene dado por el triunfo de la tragedia o la novela, como aparece en Aristóteles, Lukács y Bajtín, sino por la sustitución del estudio de la poesía épica por la poesía lírica; y por la proliferación de los estudios que usan la lírica para analizar la poesía épica. Esta es la paradoja principal que aqueja al género desde hace varias décadas. Una situación resumida con agudeza por José Lara Garrido, cuando menciona: «el llamado filtro de liricidad; la incapacidad de leer y estudiar *iuxta propria principia* los poemas épicos cultos... El filtro de liricidad como modo no ya hegemónico sino excluyente de cualquier otra forma de creación poética se ha proyectado así en desoladores panoramas del género»². En esta idea, Lara Garrido alude metafóricamente a la proyección, es decir, a una sombra que oculta y oscurece, y bajo la que desaparece el género de la poesía épica. La idea de género muerto se proyecta aquí como una sombra. Pero este lamento es también la personificación de una melancolía, porque habla de algo que ha desaparecido irremediadamente.

² Lara Garrido, 1999, p. 17.

Prima entonces en el análisis de los poemas épicos un tono elegíaco, un canto por algo definitivamente perdido. Es ahora el réquiem por un género muerto y olvidado en su producción, lectura y recepción. La sustitución de la poesía épica por la poesía lírica en la atención crítica tiene, entre sus consecuencias, la confusión entre formas, géneros y tradiciones literarias. Una confusión que pasa por alto el estudio de las mismas como prácticas culturales históricamente determinadas por contextos nacionales y temporales diferentes. Esta deformación crítica olvida que la producción poética se hace desde un determinado lugar cultural, y que los elementos de lenguaje, representación, agencia y fundamento enunciativo en la épica y en la lírica tienen características diferentes. La ceguera crítica que confundió bajo un denominador común la forma poética en general, sin tomar en cuenta las diferencias entre épica y lírica, no pudo ver que el género épico es el discurso cultural más complejo de la temprana modernidad, y el que ofrece una visión enciclopédica de la cultura universal y local de su época³. En el género de la épica están presentes otras formaciones discursivas, literarias y no literarias, como la historia, la religión, el derecho, el discurso científico, la geografía, la protoetnología y la cartografía, entre otras. La épica es un género discursivo complejo que contiene otros géneros, literarios y no literarios, entre ellos: la poesía bucólica, la elegía, el elogio, los catálogos, los romances, los temas caballerescos, la novela griega, la peregrinación y las digresiones eruditas (geográficas, mitológicas, históricas o jurídicas). También aparecen en los poemas épicos formas discursivas no literarias como las probanzas y las relaciones jurídicas. Es decir, la épica sirve de representación literaria de las principales ideas de la época. En la épica podemos ver también la práctica de los principales modelos de escritura, desde la imitación, los préstamos, la reescritura, los recursos tropológicos, hasta la mitología y sus interpretaciones alegóricas. En un análisis sobre los estudios dedicados a la poesía épica del Siglo de Oro, Elizabeth Davis señalaba el estado presente de los estudios sobre la poesía épica:

Los demás géneros literarios de los siglos XVI y XVII se leen y se aprecian mejor contra un telón de fondo que ellos mismos invocan de varias maneras. Ese telón de fondo es la épica. Y, sin embargo, a pesar de su importancia como precursora de la novela y como locus narrativo de un incipiente nacionalismo, la épica del Siglo de Oro sufre el abandono casi completo. No ocurre lo mismo en otros círculos académicos más amplios. En estos momentos se está produciendo un

³ Beissinger, Tylus y Wofford, 1999, p. 3.

boom de los estudios épicos en el campo de la literatura colonial hispanoamericana. Críticos de la cultura como José Antonio Mazzotti, Raúl Marrero-Fente, Luis Fernando Restrepo, Gilberto Triviños y otros se enfrentan con las épicas del período colonial y encuentran en ellas un vehículo para «narrativizar el trauma» y «organizar la amnesia» con el fin de olvidar la violencia de la conquista⁴.

A este breve panorama de Davis agregamos, con una nota de optimismo, los estudios clásicos de Frank Pierce, José Amor y Vázquez, Giovanni Caravaggi, Maxime Chevalier, Isaías Lerner, José Lara Garrido, Antonio Prieto, y Juan Avalle-Arce, a los que se suman más recientemente las importantes contribuciones de Mercedes Blanco, Rodrigo Cacho, María José Vega, y Lara Vilà, dedicadas a la épica peninsular del Siglo de Oro. Es necesario mencionar, además los trabajos sobre la poesía épica colonial de Pedro Piñero y Margarita Peña, de gran valor informativo, los cuales, por sus características expositivas, han sido complementados por las investigaciones de Pedro Cebollero, Elizabeth Davis, Paul Firbas, Barbara Fuchs, Juana Goergen, María Gabriela Huidobro Salazar, Luis Íñigo-Madrigal, Jason McCloskey, Manuel Martín-Rodríguez, Emiro Martínez-Osorio, Miguel Martínez, José Antonio Mazzotti, Javier de Navascués, James Nicolopolulos, Ricardo Padrón, Nidia Pullés-Linares, Luis Fernando Restrepo, María José Rodilla León, Lise Segas, Barbara Simerka, Silvia Tieffemberg, Gilberto Triviños, y Elizabeth Wright, entre otros, que ofrecen una lectura renovadora de la poesía épica. Indudablemente que la cantidad y calidad de los nuevos trabajos sobre la poesía épica permiten hablar, en estos momentos, de un verdadero «renacimiento» en los estudios sobre este género literario, situación muy diferente al panorama desolador de hace una década⁵.

Las primeras especulaciones en torno a la épica surgieron, por primera vez, cuando la propia utilidad de este género comenzó a ponerse en duda en la Antigüedad clásica⁶. Entre las teorías más antiguas sobre la épica se encuentra la *Poética* de Aristóteles, donde se mencionan las diferencias entre la tragedia y la epopeya. Como género literario, la épica fue definida por Aristóteles como una imitación de las acciones nobles, sin límites temporales y en verso hexámetro. Así, en el fragmento 1449b, resume las características principales de la epopeya, y las relaciona con la tragedia:

⁴ Davis, 2005, p. 318. Ver un primer acercamiento en Davis, 2000, pp. 1-19. También Cacho Casal, 2012, pp. 5-10, hace una evaluación sobre los estudios dedicados a la poesía épica del Siglo de Oro.

⁵ Ver Lara Garrido, 1999, y Marrero-Fente, [2001], 2002.

⁶ Preminger, Warnke y Hardison, 1990, p. 242.

La epopeya concuerda con la tragedia en cuanto es una imitación métrica de acciones elevadas, pero difiere de ella en cuanto utiliza un metro único y es narrativa. Difiere igualmente en lo que toca a la extensión, ya que la tragedia intenta desarrollarse, en lo posible, durante un solo período solar o sobrepasarlo en poco, mientras la epopeya es indefinida respecto al tiempo. Y en esto difieren, aun cuando al principio igual se procedía en las tragedias y en los cantos épicos. Algunos elementos son comunes; otros son exclusivos de la tragedia. Por tanto, quien diferencia una tragedia buena de una mala, puede hacer lo mismo con la epopeya. La tragedia implica, en efecto, todos los elementos de la epopeya, aunque no todos los de aquélla se encuentran en ésta⁷.

La importancia de este pasaje es que presenta, de forma resumida, una de las ideas centrales de la obra que, en mi opinión, concede al género épico su condición de género fantasma. Esta es la pérdida de la materialidad del género, entendida como un desplazamiento teórico dentro de la *Poética* a favor de la tragedia, y por una dependencia absoluta de la tragedia para poder ser definida. Es esta relación de desplazamiento, de retirada hacia otra parte, la que confiere el carácter de género fantasma a la épica. Pero la intervención de Aristóteles va más allá de los objetivos de una economía crítica, en el sentido que obedece a sus ideas sobre la concepción teleológica de la historia de la poesía, según la cual la épica no fue solo seguida históricamente por la tragedia, sino sobrepasada por esta. La subordinación teórica de la épica a la tragedia produce su dependencia en los análisis posteriores sobre el género, es decir, la dependencia de la tragedia para ser entendida. En este sentido, dice Halliwell que no aparece una definición de la épica porque puede ser extrapolada de la definición de la tragedia⁸. En esta imagen encontramos otro momento que anticipa la espectralidad de la épica: su condición de género superado, agotado, muerto. Pero esta idea, que aparece de forma inicial en Aristóteles, se olvida durante siglos, su suerte está unida a la del texto aristotélico. En la *Poética* está emblemática la suerte futura del género épico, su condición de género fantasma, que desaparece, pero que siempre regresa.

El debate sobre las teorías épicas reaparece a mediados del siglo XVI en Italia, como parte del proceso de redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles. Precisamente porque esta es una obra incompleta en sus sistematizaciones sobre la épica, comienza un proceso de amplificación y proyección del texto aristotélico, proceso en el que se invoca la figura de Aristóteles

⁷ Aristóteles, *Poética*, p. 6.

⁸ Halliwell, 1989, p. 175.

como máxima autoridad crítica. El debate entre los críticos neoaristotélicos Trissino, Minturno, Tasso, Peregrino, y Denores, entre otros, fue una amplificación retórica que enriqueció la teoría sobre el género épico porque agregó nuevos elementos no considerados por Aristóteles. Pero, a la misma vez, aumentó la conciencia de unos límites más difusos del género porque sus ideas no resultaron en una definición fija de las normas de la épica. Es a partir del debate de los neoaristotélicos italianos que adquieren popularidad las concepciones sobre los límites difusos de las normas de la épica. De acuerdo a Javitch, las teorías épicas en el Renacimiento aparecen a mediados del siglo XVI, y forman parte de un proceso de sistematización del discurso poético por medio de su clasificación y definición de acuerdo a sus géneros. La *Poética* de Aristóteles fue empleada porque ofrecía la posibilidad de definir la poesía de acuerdo a los géneros. Como la *Poética* es incompleta en sus sistematizaciones sobre la épica, comienza en el Renacimiento un proceso de amplificación y proyección del texto aristotélico. Es decir, las opiniones de los tratadistas se presentan como si fueran la opinión de Aristóteles. Este proceso de comentario e interpretación con el objetivo de llenar el vacío en la definición del género épico es, además, un ejemplo de imaginación y de tergiversación crítica, ya que es una amplificación interpretativa de la *Poética* de unos detalles que no fueron considerados originalmente por Aristóteles. Para intentar remediar esta reescritura, los tratadistas apelaron a la *Ars poetica* de Horacio.

Los principales tratadistas neoaristotélicos, Giovanni Giorgio Trissino, en *La quinta e la sesta divisione della poetica* (c. 1549), Antonio Sebastiano Minturno, en *L'arte poetica* (1564), Torquato Tasso, en *Discorsi dell'arte poetica* (1562-1565) y *Discorsi del poema eroico* (1594), Camillo Peregrino, en *Il Carrafa o vero della epica poesia* (1584), Giason Denores, en *Poetica* (1588), renovaron la definición aristotélica sobre la épica, pero sus ideas no resultaron en una definición fija o aceptada de las normas épicas. Las teorías épicas renacentistas siguen las cuatro categorías de la tragedia, de acuerdo a Aristóteles, por eso los tratadistas italianos transfieren las normas de la tragedia a la épica. Así, consideran que el argumento debe consistir en una sola acción, pero se pueden usar episodios para suspender la acción principal, siempre que no afecten la integridad de la misma. En cuanto a la caracterización de los personajes, las normas prescritas por Aristóteles para la tragedia fueron transferidas a la épica, pero contaminadas con las ideas horacianas sobre el decoro, y las concepciones cristianas de los tratadistas sobre la conducta ejemplar de los protagonistas épicos (el héroe virtuoso), una idea que Aristóteles nunca expuso. Dice Javitch que los personajes ejemplares sirvieron

para apoyar la función epidíctica y moral que los tratadistas asignaban a la poesía épica en el Renacimiento⁹, pero esta idea es una tergiversación de los tratadistas, porque Aristóteles nunca confirió una función didáctica a la poesía. Pero la apropiación de la tesis de Horacio, como señala Lara Garrido, tuvo otra consecuencia importante porque «constituyó el horizonte teórico de la posibilidad de una sentido alegórico de la épica»¹⁰.

Los breves comentarios de Aristóteles sobre las propiedades formales de la épica, en especial del tamaño, invitan a la elaboración de la magnitud de la épica, de ahí el uso de episodios, de la narración de eventos simultáneos o de la digresión amplificativa. La codificación de la épica que emerge durante el Renacimiento no es una suma arbitraria de reglas y fórmulas. Teorizar acerca de los géneros literarios durante el siglo xvi estuvo siempre relacionado con las disputas en torno a la práctica poética contemporánea¹¹. Pero la reverencia por la épica durante el Renacimiento puede ser adjudicada, en parte, a la veneración medieval de Virgilio como poeta, y su popular apoteosis como profeta y mago, y, también en parte, por la decadencia de la literatura dramática durante la Edad Media. Esto quizá sirva para explicar cómo, a pesar de que Aristóteles consideró a la tragedia como la forma superior de la poesía, comentaristas como Trissino consideraron a Homero y a Virgilio superiores a cualquier poeta trágico anterior o posterior. Trissino concluye dejando que el lector juzgue por sí mismo si es la épica o la tragedia la forma más noble de la poesía¹². Como aclara Spingarn, la forma incompleta del tratamiento de la poesía en la *Poética* de Aristóteles permitió que los críticos renacentistas dedujeran de la práctica de Virgilio las leyes de la poesía heroica y de la creación poética en general. Corresponde a Vida y su *De Arte poética* (1527) la primacía de los comentarios, que se limitan a la invención poética, la disposición, el ornato y el estilo de Virgilio, pero él no analiza el género épico, ni ofrece definiciones¹³. Unos años después, Daniello dice que la épica es imitación de acciones heroicas de emperadores y otros hombres valientes. Por su parte, Trissino reconoce la necesidad de la unidad de acción de la épica como algo esencial a este género, la vastedad, la grandiosidad de este género poético; a diferencia de la tragedia, el tiempo en la épica ahora no es limitado o determinado. Minturno sitúa a la épica

⁹ Javitch, 1999, p. 207.

¹⁰ Lara Garrido, 1999, p. 442.

¹¹ Javitch, 1999, p. 209.

¹² Spingarn, 1963, p. 108.

¹³ Spingarn, 1963, p. 108.

por encima de la tragedia, e insiste en la unidad de la acción épica, limitando la acción a un año. Mientras que Scalígero sigue a Horacio en sus análisis y se opone al inicio *ab ovo*. Castelvetro (1570) se opone a Aristóteles en la unidad de la épica porque para él la épica es historia imaginativa, la épica tiene que ver con muchas acciones¹⁴.

Es un lugar común en los estudios sobre la poesía épica del Siglo de Oro establecer el nacimiento del género a partir del debate teórico creado por el «descubrimiento» de la *Poética* de Aristóteles. Pero este *locus communis* en la historiografía literaria no toma en cuenta otros aspectos importantes, entre ellos, la composición de poesía épica anterior a este acontecimiento. Es necesario distinguir entre la extensa historia de traducciones y ediciones de la *Poética*, que comienzan a finales de la Edad Media y culminan en 1508, fecha de la edición de Aldo Manuzio, y el debate crítico a partir de 1548, iniciado por los comentarios de Robortello, que renovaron la historia del género épico, y ejercieron una influencia más allá de su época y de Italia. Los ecos del debate neorristotélico acuñaron una imagen en la historiografía literaria que llega hasta el siglo xx, y en la que se privilegia la importancia del discurso teórico sobre la obra creativa. Un ejemplo de las consecuencias de este debate aparece en el estudio clásico de Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, que establece una periodización de los poemas épicos desde la *Christo Pathia* de Juan de Quirós (1552), y la historia crítica del género desde el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima (Alcalá de Henares, 1580),¹⁵ cuando existieron otros importantes tratados anteriores a esa fecha, entre los que podemos mencionar *In artem poeticam Horatij [...] brevis dilucidatio* de El Brocense (Salamanca, 1558), y *De Oratione* de Antonio Lulio, aparecido antes de 1554,¹⁶ e incluso tratados más antiguos como la *Veritas fucata, sive de licentia poetica* de Luis Vives (1523), junto a otros textos perdidos.¹⁷

La consecuencia más importante de esta deformación en el discurso crítico es que terminó por imponerse en los estudios sobre el género épico una visión parasitaria del mismo que lo presenta como apéndice del debate

¹⁴ Spingarn, 1963, p. 111.

¹⁵ Aunque esta idea aparece en casi todas las historias dedicadas a la poesía épica, me refiero a Pierce, 1968, pp. 32-35, por la importancia de su obra.

¹⁶ Un análisis del contenido de estas obras aparece en Di Camillo, 1976; García Berrio, 1980, pp. 26-28; López Estrada, 1984, pp. 11-14; Weiss, 1990; Gómez Redondo, 2000; Kohut, 2002, 31-52.

¹⁷ Para un comentario sobre este tratado y otros autores pocos conocidos de la época, ver Kohut, 1973, pp. 16-19.

postaristotélico, promoviendo la idea de que no existen poemas épicos anteriores a 1550, porque solo se tienen en cuenta obras que respondan a las normas establecidas a partir del debate entre los críticos neoristotélicos italianos. Pero esta visión reduccionista también pasa por alto la historia de las recepciones críticas anteriores de la *Poética*, al excluir importantes comentarios como los de Vida en 1527. La fórmula «sin poéticas no hay poetas» parece ejercer un influjo deformador a la hora de elaborar una historia del género. Es necesario reiterar, que en el aparente vacío doctrinal existente antes de la recuperación de la *Poética*, existe un conjunto destacado de obras y tratados que divulgaron las ideas poéticas desde la tradición clásica (Horacio, Cicerón, Quintiliano) y medieval, entre los que vale mencionar las *Etimologías* de san Isidoro, a partir de la cual «la distinción historia-poesía siguió basándose durante mucho tiempo»¹⁸ y pasó a las obras de Dante, Boccaccio, Petrarca y otros autores europeos. A esta tradición de difusión hay que agregar la propia práctica de los autores españoles, ejemplificada por el *Arte de trovar* de Enrique de Villena, la *Gaya ciencia* de Guillén de Segovia, el «Prólogo» al *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena (1445), el *Prohemio* del marqués de Santillana (1446-49), y el *Arte de poesía* de Juan del Encina (1496)¹⁹.

Por otra parte, se olvida que en la creación de las normas del género épico, un lugar esencial corresponde a la influencia de los modelos clásicos y sus traducciones, comentarios e interpretaciones que se originan a partir de la Edad Media, con las glosas a la *Eneida* de Enrique de Villena entre 1427 y 1428²⁰, y la primera versión castellana de la *Iliada* solicitada por el marqués de Santillana (ca. 1446-1452)²¹, seguidas de las traducciones de la *Iliada* de Juan de Mena en 1519, de la *Eneida* por Francisco de las Natas en 1528, y de la *Farsalia* por Martín Lasso de Oropesa hacia 1530, entre otras. Aunque es necesario aclarar que la difusión de estas traducciones no siempre fue amplia, y que algunas de estas obras no fueron conocidas en su momento.

A este panorama de historia literaria hay que sumar la producción poética española desde el siglo XIV, época en que comienzan a aparecer en España crónicas particulares rimadas que usan como estructura métrica la copla de arte mayor. Esta poesía narrativa heroica, nombrada «nueva épica» por Alan Deyermond y Mercedes Vaquero, tiene diferencias importantes con la

¹⁸ El más amplio estudio sobre la transmisión de este texto aparece en Serés, 1997.

¹⁹ Ver Lara Garrido, 1999, p. 17.

²⁰ La más amplia investigación sobre la historia de la traducción de Villena y el contexto literario de su recepción aparece en Cátedra, 1989-1990.

²¹ Serés, 1997, p. 18.

épica medieval anterior, entre ellas, el uso de la copla de arte mayor como reacción a la cuaderna vía, y la historicidad cercana frente a la poesía que celebraba acontecimientos lejanos²². Un ejemplo importante de este tipo de obra es el *Poema de Alfonso XI* de Rodrigo Yáñez, compuesto en 1348, y que es una crónica rimada dedicada a celebrar las actividades bélicas de la Reconquista desde la exaltación de un presente histórico²³. Esta nueva tradición poética, denominada por Pedro M. Cátedra «historiografía en verso», dentro de la que incluye «poemas históricos y crónicas rimadas», pone de manifiesto la permeabilidad de un género mixto que cuenta entre sus antepasados más destacados a la *Farsalia* de Lucano. A esta nueva modalidad poética pertenecen obras como las desaparecidas *Crónica rimada* de Hernando de Ribera, y las *Coplas de la batalla de la vega de Antequera* de Juan Galindo, a las que se suman un extenso corpus que comprende otras obras conservadas como: el *Cancionero* de Pedro Marcuello, el *Panegírico en alabanza de la reyna Isabel* de Diego Guillén de Ávila (1499), la *Obra compuesta para el Arzobispo Carrillo* por Pero Guillén de Segovia, las *Excelencias de la reina doña Isabel* de Pedro de Gracia Dei, los *Doce triunfos de los doce apóstoles* de Juan de Padilla, *El laberinto del marqués de Cádiz* (1493), la *Práctica de las virtudes de los buenos reyes d'España en coplas de arte mayor* de Francisco de Castilla (1517)²⁴, la *Vida rimada de Fernán González* de Gonzalo de Arredondo, la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba, de 1493, la *Ystorias de la divinal vitoria y nueva adquisicion de la muy insigne cibdad de Oran* de Martín de Herrera (1511)²⁵, y la *Historia partenopea* de Alonso Hernández (1512)²⁶. También forman parte de este corpus el *Vergel de nobles de los linajes de España*, y la *Genealogía y blasón de los reyes de Castilla*, ambas de Pedro de Gracia Dei, así como *Las siete edades del mundo* de Pablo de Santa María²⁷. Todas estas obras tienen en común «el problema de la indefinición de los fines mismos de la historia en verso»²⁸,

²² Los trabajos pioneros en este sentido son los de Vaquero, 1985, pp. 45-63; y Deyrmond, 1986, pp. 161-193. Un excelente resumen sobre la historia del género se encuentra en Alvar y Gómez Moreno, 1988.

²³ Ver el reciente estudio sobre este poema en Nussbaum, 2012. Para un ejemplo de la relación entre historia y poesía en las crónicas rimadas, y su repercusión en otros géneros poéticos, ver Vaquero, 1988, pp. 581-593.

²⁴ Ver Fortuño de Jesús, 2015, pp. 57-69.

²⁵ Ver la edición de Cátedra, Valero Moreno y Bautista, 2009.

²⁶ El estudio más completo sobre la historia, evolución e importancia de este género aparece en Cátedra, 1989. Ver, además, Conde, 1995, pp. 47-59.

²⁷ Para una valoración de la importancia de estas obras y su contexto cultural, ver Conde, 1999.

²⁸ Cátedra, 1989, p. 128.

que se mantiene como dificultad teórica insoluble hasta bien avanzado el siglo XVI. Esta confusión también se extenderá a los escritos sobre el Nuevo Mundo.

Es dentro de este amplio contexto que debe leerse la nueva producción poética escrita a partir del descubrimiento y conquista de América, porque los poemas de tema americano no surgen de un vacío en la tradición, ni aparecen de manera espontánea por inspiración de sus autores.²⁹ Estos poemas forman parte de una rica tradición literaria proveniente del encuentro entre las crónicas rimadas, la épica medieval y otras formas poéticas. Es necesario matizar que la reacción ante la naturaleza y los habitantes americanos ejercieron una huella profunda en los poemas y escritos de los conquistadores, y en este punto de intercambio entre tradición y novedad comienza a escribirse la nueva poesía épica americana.

Un panorama de las poéticas más destacadas de la época nos permite tener una idea del trasfondo teórico de las principales ideas sobre la épica en España durante los siglos XVI y XVII. Pero es necesario aclarar que una de las dificultades de los géneros literarios durante el Renacimiento es la imposibilidad de separar la Poética de la Retórica. Tradicionalmente, la retórica se ocupaba de la persuasión (oratoria) y la poética, de la obra de arte. Los manuales, *ars poetica*, eran tratados sobre la composición literaria, como el famoso tratado de Horacio. Pero muchos de estos tratados, llamados *artes poeticae*, también incluían discusiones sobre las figuras y tropos, por lo que en la práctica era imposible separar las poéticas de las retóricas³⁰. En el contexto español los tres tratadistas más conocidos son Pinciano, Carvallo y Cascales. Alfonso López Pinciano es autor de la *Philosophia antiqua poetica* (Madrid, 1596), la obra de preceptiva más importante del siglo XVI en lengua española. Está escrita en forma de trece diálogos epistolares entre el autor y don Gabriel, y sus vecinos Hugo y Fadrique. De la lectura de la obra es fácil comprobar que El Pinciano conoce a los comentaristas aristotélicos italianos más importantes de su tiempo.

Carvallo es autor de la preceptiva *Cisne de Apolo*, publicada en Medina del Campo en 1602, pero escrita antes de 1600. Carvallo conoce la obra del Pinciano, pero no la cita. A diferencia de otras preceptivas que siguen a Aristóteles, la obra de Carvallo defiende un idealismo platónico que sirve de base a las concepciones religiosas de Carvallo, en especial las tesis religiosas sobre la inspiración que encuentran una base de apoyo importante en las

²⁹ Rico, 1990, p. 275.

³⁰ Schmitt, Skinner, y Kessler, 1988, p. 716.

ideas platónicas. La obra es un diálogo a tres voces, entre Carvallo, «Zoilo» y la lectura, como opinión crítica³¹. Esta obra pone de manifiesto que Carvallo estaba familiarizado con la épica americana, porque menciona pasajes de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y de la *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Antonio García Berrio en su estudio sobre las *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales, escritas en 1604, pero publicadas en 1617, sitúa la obra de Cascales dentro de la línea de pensamiento de las concepciones neoaristotélicas de Minturno en relación a la épica³².

El panorama que dejan ver estas tres obras, representativas de la producción teórica de la época, pone de manifiesto el surgimiento de nuevas ideas en torno al papel y lugar de la épica dentro de las literaturas hispánicas. Por las características del género épico durante los siglos XVI y XVII, es imposible referirse al mismo sin mencionar la producción de poemas sobre el tema de la conquista de América. Precisamente, este último aspecto también renueva el debate sobre las relaciones entre la poesía y la historia. A partir de este momento, como señala Pedro Ruiz Pérez, ocurre un cambio importante en el discurso crítico sobre la épica:

[...] se construye con material histórico, se sitúa en el ámbito aristotélico de la ficción imitativa, pero se alimenta de la propuesta tassessa y el modelo épico nacional de desarrollo argumental a partir de la historia. Sin embargo, para la preceptiva de la segunda mitad del XVII ya estaba meridianamente clara la distinción entre poesía e historia, y, tras superar el sentimiento de inferioridad arrastrado por la primera desde la Edad Media hasta el Renacimiento, conoce la orgullosa afirmación de la superioridad de la poesía, que, al pintar los hechos como debieron suceder y no solo como sucedieron, alcanza lo universal sobre lo particular, equiparándose con la filosofía por encima de la historia³³.

Estos debates culminan en la aceptación de la posibilidad de otras formas discursivas, como las novelas de caballerías y el romance. Es en ese contexto, hacia 1605, que la afirmación cervantina sirve de prólogo al debate sobre el destino de la épica en la literatura española. En la afirmación del canónigo de Toledo: «...que la épica también puede escribirse en prosa como en verso»³⁴, está anunciada otra de las características de la poesía épica: su capacidad de ser sustituida por otro género, en este caso: la novela. Dada a

³¹ Porqueras, 1972, p. 12.

³² García Berrio, 2006, p. 289.

³³ Ruiz Pérez, 1996-1997, pp. 127 y 128.

³⁴ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 567.

conocer en 1605, la decadencia del género épico ante la novela es un largo proceso que culmina hacia el siglo XVIII³⁵.

A comienzos del XIX, Hegel en el capítulo 8 de su *Estética*, dedicado a la poesía, concluye su estudio sobre la épica analizando los cambios más recientes en este género, que ilustrará con el idilio en hexámetros *Hermann und Dorothea*, escrito por Goethe en 1797. Esa capacidad de la épica de regresar bajo la apariencia de las nuevas formas literarias, anunciada por Hegel³⁶, ese espacio ilimitado es el de la geografía de la novela épica de los siglos XIX y XX. En 1920, György Lukács propone, en la *Teoría de la novela*, una comparación entre la épica y la novela basada en el modelo inicial de la *Poética* de Aristóteles. Pero la diferencia reside en que ahora la épica es comparada con un género nuevo que no fue tratado por el filósofo griego. La comparación que hace el filósofo húngaro entre la novela, la tragedia y la épica, sigue el modelo crítico aristotélico. Es decir, Lukács apela a la épica para hablar de la novela, cumpliendo así con otro de los destinos de la épica en el discurso crítico: ser sustituida por otra cosa, en este caso por la novela. Lukács establece una diferencia entre el héroe épico de la realidad y el personaje épico, basado en la tesis de la superioridad de la realidad sobre la obra artística. De acuerdo con esta idea, dice Lukács, el personaje del héroe épico siempre será una sombra del héroe épico de la realidad histórica, y un poco más adelante amplía la idea en el contexto de la épica clásica, y dice: «Los héroes de Virgilio llevan una existencia de sombras, fría y mesurada, alimentada por la sangre del ardor espléndido, que se sacrificó para evocar lo que se perdió para siempre...»³⁷.

Aunque Lukács está tratando aquí de explicar la tesis materialista de la superioridad de la realidad sobre la representación artística, la imagen escogida tiene más de un punto de interés para nuestro análisis sobre la espectralidad de la épica. Una lectura detenida del pasaje permite ver la imagen de una existencia de sombras que recuerda más el libro VI de la *Eneida*, con su relato del mundo de los muertos, que cualquier referencia a la distancia entre realidad y ficción. Pero la alusión al mundo de las sombras, reminiscencia de la katábasis de Eneas: «Es este sitio el reino de las sombras, / del sueño y del letargo de la noche»³⁸, trae al pasaje la escena de las sombras virgilianas, una imagen retórica que evoca la figura del fantasma. El resultado de la lectura

³⁵ Forcione, 1970, pp. 91-130.

³⁶ Hegel, *Estética*, p. 187.

³⁷ Lukács, 1971, p. 49.

³⁸ Virgilio, *Eneida*, p. 351.

detenida es inverso al planteo inicial de Lukács; el quiasmo retórico modifica el párrafo y convierte la sólida materialidad del realismo en una visión fantasmal, etérea y escurridiza. La imagen que regresa a la cita de Lukács es la del fantasma de la épica, no solo por la alusión al mundo de las sombras, sino por el sentimiento de pérdida de un pasado que nunca volverá. Bajo ese tono de melancolía, el texto lukacsiano sugiere, más que en ningún otro pasaje, la capacidad evocativa de la épica de regresar a nosotros desde otro tiempo y lugar.

En su ensayo «Épica y novela: Hacia una metodología para el estudio de la novela» Mijaíl Bajtín analiza el paso de la épica a la novela. Para Bajtín, la épica no solo ha completado su desarrollo como género, sino que es un género anticuado³⁹. Sobre esta metáfora constituye Bajtín su análisis, presentando al género épico como algo de otra época, de un pasado lejano, es decir, como un género muerto. Esta idea aparece poco después desarrollada en la imagen del género épico como un esqueleto petrificado. La imagen de la épica como esqueleto es la metáfora bajtiniana para presentar la muerte de este género literario. Pero, de acuerdo a la propia tradición literaria, la imagen del esqueleto es también la imagen de un espectro. De ahí que el intento bajtiniano de presentar el género épico como algo muerto, fuera del mundo de las formas literarias, tiene otra dimensión no prevista por el crítico. Así, de acuerdo con Bajtín, la épica como género muerto debe ser sustituida por el nuevo y dinámico género de la novela. Peor aún, la operación retórica que parece ser lógica de acuerdo con el crítico, termina como una trampa hermenéutica. Es decir, para explicar el naciente género de la novela, Bajtín se ve siempre obligado a hablar de la épica, y esta operación es un acto de invocación del fantasma de la épica, que regresa al texto bajtiniano como una presencia de otro mundo. Una presencia fantasmal que se niega a ser olvidada a pesar de las afirmaciones de Bajtín sobre su muerte. Sin embargo, en el ensayo hay un pasaje en el que Bajtín enuncia por primera vez la situación teórica de la obra de Aristóteles y que pone de manifiesto la propia espectralidad de las concepciones aristotélicas dentro del discurso crítico. Dice Bajtín:

Hasta el día de hoy, en efecto, la teoría que tiene que ver con estos géneros completos no puede agregar casi nada a las formulaciones de Aristóteles. La poética aristotélica, aunque tan profundamente enraizada que es casi invisible, se mantiene como la base estable para la teoría de los géneros⁴⁰.

³⁹ Bakhtin, 1981, p. 3.

⁴⁰ Bakhtin, 1981, p. 8. [Trad. del autor].

Así, según Bajtín, la épica debe ser sustituida por el nuevo y dinámico género de la novela. Pero al explicar el naciente género de la novela, Bajtín se ve siempre obligado a hablar de la épica, y esta operación es un acto de invocación de la épica. En otras palabras, y siguiendo a Bajtín, todo análisis de los géneros literarios tiene que apoyarse en Aristóteles, aun para negarlo o refutarlo. Quizá corresponde a Bajtín el mérito de intuir esa presencia «casi invisible» que constituye la figura del fantasma instalada para siempre en el discurso crítico sobre los géneros discursivos.

La preferencia de los poetas por la poesía narrativa extensa es un capítulo importante de la historia literaria. Una de las características principales del poema épico es la confrontación de los poetas precedentes, motivada por la peculiaridad del género, definido a partir de un reducido grupo de recursos y técnicas literarias que se organizan a partir de una temática restringida a unos pocos temas: el heroísmo de los hombres y de los dioses, el sentido de comunidad y la fe religiosa. Quizá la estricta temática de la épica obliga a su repetición; es decir, estas ideas tienen una potencialidad creativa. La característica de la épica de aspirar a crear, su *potens*, lleva en sí la búsqueda de lo nuevo, la renovación y diferenciación de un poema de otro. De ahí que todo poeta épico tenga que confrontar a su antecesor, de forma directa o indirecta. Esta condición de la poesía épica se manifiesta en una de las características principales del género: «la continuidad épica»⁴¹. Es decir, la evolución de los temas tradicionales que aparecen desde los orígenes del género, escritos y reescritos por la epopeya continuamente desde los tiempos homéricos, a partir de Virgilio se manifiesta como una autoconciencia histórica del género épico. La continuidad es común a todo el género de la epopeya y asume momentos particulares a través de la modelación de escenas clásicas que van a interpretarse de manera diferente de acuerdo a los gustos literarios de cada época. Esta modelación diferenciada permite la renovación del género épico. La continuidad, a su vez, produce otra de las características del género épico: la expansividad⁴². La continuidad épica se manifiesta como continuidad de la narración, para mantener la atención del público, y como continuidad de la acción, con el objetivo de crear la sensación de que estamos «viviendo» la acción⁴³. La epopeya asume la forma narrativa, en especial de una narrativa elogiosa, que se organiza en torno a las acciones de un héroe o de un grupo de héroes. Esta narrativa está compuesta de los siguientes recursos: comienzo

⁴¹ Quint, 1993, pp. 3-18.

⁴² Heinze, 1993, p. 7.

⁴³ Heinze, 1993, p. 301.

in medias res, invocación a las musas, condensación de eventos ocurridos en la realidad, mayor coherencia de las acciones relatadas que en la realidad, símiles, monólogos, descripciones, arengas, conversaciones; debe además compartir un sentido de religiosidad común que se manifieste de forma abierta o a un nivel más profundo. La epopeya busca nombrar, dar un nombre al territorio, y esa acción de nombrar implica compartir la fuerza emocional de los eventos que pasaron en el lugar y que ayudan a crear la ilusión narrativa⁴⁴. De ahí que la poesía épica debe apelar a la imaginación⁴⁵ de manera particular cuando el poeta se ve obligado a inventar o modificar los personajes por las exigencias de la narración o por falta de información⁴⁶.

De acuerdo con la historia literaria, la épica es un género poético que narra actos heroicos legendarios o históricos, a partir de una serie de tópicos literarios agrupados en torno a la materia épica. María Rosa Alonso resumió los llamados tópicos literarios de la materia épica. Entre ellos están la presencia de los adivinos del partido vencido, quienes, con sus predicciones, anuncian el desastre final; las arengas de los caudillos; el recuento de las huestes; los combates fundamentales y su disposición; las batallas de héroes individuales de ambos bandos; el valor sobrehumano del héroe; el retraimiento de un caudillo; la tempestad que impide en algún momento el triunfo; los juegos y torneos entre los guerreros en el descanso de los combates; las exequias de algún guerrero, seguidas del planto femenino; los incidentes cómicos; la intervención maravillosa o sobrenatural que se manifiesta como ayuda de los dioses, y su transformación en la épica renacentista; el sueño del héroe; la visión mapamundi; los vaticinios; los presentimientos femeninos, y las profecías acerca del futuro feliz de la estirpe vencedora. Entre la materia adicional de la épica, Alonso menciona el amor y la concepción femenina de la vida; la aventura; y los episodios desglosados del asunto central. Estos dos últimos elementos relacionados con el romance. Por último, menciona las llamadas fórmulas estilísticas, entre las que aparecen las descripciones del paisaje y su canon; el realismo de los combates; los retratos de los héroes; las digresiones morales al comenzar los cantos; el cansancio del poeta al final de los cantos; el verbo «cantar» en los comienzos de la obra y la invocación a las musas; las comparaciones y antítesis; el metro; la dedicatoria y alusiones al mecenas, y las distracciones del autor⁴⁷.

⁴⁴ Heinze, 1993, p. 29 y p. 108.

⁴⁵ Bowra, 1945, p. 17.

⁴⁶ Bowra, 1952, p. 532.

⁴⁷ Alonso, 1952, pp. 10-25.

En *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*, Thomas Greene resume la trayectoria crítica de este género literario y su ocaso a partir de las teorías de Benedetto Croce. De acuerdo con Greene, como no tenemos una teoría general de los géneros, los mismos géneros literarios tienen que encontrar sus propios principios de trabajo. Luego pasa Greene a mencionar los dos grupos de poemas épicos; el primero, el poema heroico, correspondiente a las sociedades antiguas; y el segundo, el poema épico literario, escrito para emular los poemas heroicos de Homero. Aclara Greene que su modelo teórico no es fijo, sino abierto, y propone las siguientes cuatro categorías: la imaginación, el héroe, la estructura y el lenguaje del poema⁴⁸.

En el ámbito crítico de la épica hispánica, Frank Pierce fue la figura más sobresaliente en el impulso de los estudios sobre la poesía épica. A su infatigable esfuerzo debemos el panorama más amplio sobre la épica áurea. Durante años, su tesis sobre el carácter verista de la épica, que aparece en *La poesía épica del Siglo de Oro*, las definió como:

[...] obras de narración trabada, con uno o varios héroes, distribuidas en más de un canto, que desarrollan sus temas con el ropaje y los procedimientos (pocos o muchos) autorizados por la épica antigua o la contemporánea italiana⁴⁹[...] Muchas definiciones se han dado en la épica. Elíjase de ellas la que se guste, pocos negarán que la poesía épica persigue la solemnidad sostenida y el panegírico de altos vuelos, pues pinta a la humanidad en un mundo encantado de categorías y supuestos absolutos, de actitudes definitivas. Lo que le interesa es el hombre empeñado en tareas íntimamente ligadas a sus creencias religiosas y a los deberes sociales. Se vale para expresarlo del prudente uso de recursos comunes al estilo poético general, tales como las figuras retóricas que armonicen mejor con la narración y la descripción y que no supongan amenaza para los requisitos épicos esenciales⁵⁰.

El investigador italiano Giovanni Caravaggi explica las características de la épica en el Renacimiento, y sus palabras sirven de contrapunto a las concepciones de Frank Pierce sobre el carácter verista del género épico en las literaturas hispánicas. Para Caravaggi:

L'epica [...] iberica si costituisce nel tardo Cinquecento sotto la spinta della fortunata espansione politica e della cultura umanistica importata dall'Italia,

⁴⁸ Greene, 1963, pp. 8 y 9.

⁴⁹ Pierce, 1968, p. 264.

⁵⁰ Pierce, 1968, p. 322.

due realtà fondamentali della civiltà ispanica rinascimentale. Motivi ariosteschi da un lato, i grandi temi nazionali dall'altro (le nuove conquiste, europee e transoceaniche, la guerra contro i Turchi, la Controriforma) rappresentano le duplici fondamenta del genere, su cui si elevano, con un vasto materiale di luoghi comuni, di repertori facilmente mutuabili e di situazioni ricorrenti, i numerosi poemi di questa ricca stagione letteraria. E su ciascun'opera l'azione livellante della poetica aristotelica, filtrata sia attraverso i commenti italiani o locali, sia attraverso gli esempi concreti dei capolavori della classicità; si tratta di un'azione insistente, verificabile in ogni particolare, e perfino nella tecnica versificatoria abituale, in quel procedimento di trasposizione in ottave di una prima stesura in prosa, che tanta meccanicità rivela nelle squallide rime dei minori e non solo questi⁵¹.

Las ideas de Pierce también han sido cuestionadas por José Lara Garrido en *Los mejores plectros*. Lara critica a Pierce por su tesis sobre una supuesta «transhistórica continuidad», que hace a los poemas épicos renacentistas semejantes a los medievales. Pierce «sustenta la dicotomía funcional de su esquema clasificatorio, haciendo descansar en el radical verismo del *epos* hispánico el menor desarrollo de la variedad de la epopeya fantástica»⁵². Más adelante, señala Lara Garrido: «De esta forma, lejos del concepto neotradicionalista de historicidad, en el Siglo de Oro funciona un modelo de historia-epos en el que un extenso poema épico [...] sobreabundante en ficciones ajenas a la historia, puede ser, empero, un modelo epistemológico para crear modos de hacer historia»⁵³.

Estudios más recientes consideran el género épico desde una perspectiva más compleja, que incluye tradición cultural y relaciones simbólicas en un amplio panorama histórico y geográfico. Al respecto, señalan María José Vega y Lara Vilà:

En Europa, en el siglo XVI, la épica es el género superior en excelencia y el más perfecto, el que versa sobre materias más elevadas [...] el que cuenta con una tradición continua e ininterrumpida de reflexión crítica y el que vertebra el canon escolar, ordenado en torno a Virgilio y a los poetas tardolatinos. Es el género de la *Eneida*, es decir, del poema mayor de la tradición literaria occidental, el que cultivaron algunos de los escritores que más tempranamente conformaron los parnasos nacionales, como Camões o Tasso, [...] el de la teoría: el de la

⁵¹ Caravaggi, 1974, p. 135.

⁵² Lara Garrido, 1999, p. 27.

⁵³ Lara Garrido, 1999, p. 41.

recepción plena de la *Poética* aristotélica, el que presencia la publicación de los comentarios mayores del tratado del estagirita y las primeras artes comprensivas sobre la poesía y sus especies [...]. Trazar la idea de la épica en el siglo XVI es, por tanto, una tarea imprescindible para comprender los rasgos dominantes de un corpus ingente de escritura literaria, para examinar los modos por los que se actualiza, de forma interesada y para el presente, el inmenso legado literario de los poetas heroicos clásicos, y, en definitiva, para entender la historia cultural de la Europa altomoderna y las formas de la representación simbólica de naciones e imperios⁵⁴.

Las posibilidades teóricas del uso de la categoría del fantasma en el estudio de la poesía del Siglo de Oro fue demostrado brillantemente por Mercedes Blanco en «El Fantasma de la épica en los primeros pasos de la *Soledad primera*»⁵⁵. En un trabajo reciente sobre la épica áurea, también resalta la comunidad humanística del género y sus implicaciones sociales:

Concluamos que los poetas españoles y portugueses a los que me he referido, y con mayor éxito Camões y Ercilla, inventan o fundan en torno a 1570, por los años de la batalla de Lepanto, una épica ibérica de signo humanístico, que es en efecto un género poético con todas las de la ley aunque también con ambiciones históricas y morales. Es humanística esta épica no por ser didáctica, sino porque sus autores comparten la convicción espontánea de una solidaridad fundamental o de una comunidad de naturaleza entre los hombres. La guerra en estos poemas es un escenario o un teatro que hace de los seres humanos y de los pueblos del mundo actores de la misma comedia o figura de la coreografía⁵⁶.

Entre las obras que forman parte de la poesía épica colonial del siglo XVI se encuentran la anónima *Relación de la conquista y descubrimiento que hizo el Marqués don Francisco Pizarro en demanda de las provincias y rreynos que agora llamamos Nueva Castilla* (h. 1538); *Los actos y hazañas valerosas del capitán Diego Hernández de Serpa* (1564), de Pedro de la Cadena; *La Araucana* (1569, 1578, 1589), de Alonso de Ercilla; *Obra nuevamente compuesta, en la cual se cuenta, la felice victoria que Dios por su infinita bondad y misericordia, fue servido de dar, al Ilustre señor Pedro Meléndez, Almirante y Capitán de la gobernación de la mar, de las Indias, y Adelantado de la Florida contra Iván Ribao de nación francés, con otros mil luteranos, a los cuales pasó a filo de espada, con otras*

⁵⁴ Vega y Vilà, 2010, pp. 13-15. Ver, además, Vilà, 2009, pp. 1.078-1.084.

⁵⁵ Blanco, 2012, p. 173.

⁵⁶ Blanco, 2013, p. 29.

curiosidades que pone el autor, de las viviendas de los indios de la Florida y sus naturales faiciones (1571), de Bartolomé de Flores; *Nuevo Mundo y conquista* (h. 1580), de Francisco de Terrazas; *Cortés valeroso* (1588), de Gabriel Lobo Lasso de la Vega; *Primera parte de las elegías de varones ilustres de Indias* (1589), de Juan de Castellanos; *Mexicana* (1594), de Gabriel Lobo Lasso de la Vega; *El Arauco domado* (1596), de Pedro de Oña; *La Araucana* (partes IV y V), de Diego Santiesteban Osorio (1597); *Purén indómito* (h. 1598), de Fernando Álvarez de Toledo; y *El peregrino indiano* (1599), de Antonio de Saavedra Guzmán. En este libro estudio estos poemas, con la excepción de las obras de Santiesteban y Álvarez de Toledo. La historia de la poesía épica colonial está compuesta de una serie de fantasmagorías que forman parte de los estudios críticos sobre este género literario. Entre ellas, el mito fundacional que establece el origen de la épica colonial en el año 1569 con la publicación de la primera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, creando un falso origen y silenciando otros poemas épicos anteriores. Este silencio crítico es responsable de la exclusión de poemas como la anónima *Relación de la conquista y descubrimiento que hizo el Marqués don Francisco Piçarro en demanda de las provincias y rreynos que agora llamamos Nueva Castilla* (h. 1538); *Los actos y hazañas valerosas del capitán Diego Hernández de Serpa* (1564), de Pedro de la Cadena; y *Obra nuevamente compuesta...* (1571), de Bartolomé de Flores. Estos tres poemas tienen en común una diversidad de formatos y modos de transmisión textual, diferentes a los modelos más conocidos del género épico representados por *La Araucana*.