

LA EVOLUCIÓN DEL CANON ÉPICO EN *MEXICANA* DE GABRIEL LASSO DE LA VEGA

JAIME J. MARTÍNEZ
(UNED)

De todos es sabido que en el debate sobre la existencia del canon literario hay dos posturas fundamentales: la interpretación más tradicional suele considerar que las obras que lo componen ocupan ese lugar debido a unos méritos intrínsecos, es decir, que son sus altísimas cualidades artísticas las que justifican su inclusión en él; otros, en cambio, creen que la canonicidad no es sino un mero producto cultural que poco o nada tiene que ver con la pretendida superioridad de unos libros sobre otros, sino que lo determinante para adquirir ese membrete es su capacidad para representar los intereses del orden social predominante en cada momento.

No serían, por tanto, sólo razones de índole estética, como tantas veces se ha dicho, las que explican fenómenos literarios tan relevantes como que no sólo una determinada obra, sino incluso todo un género, que durante siglos gozó de la más alta consideración, haya pasado a ser denostado, cuando no simplemente olvidado, y que a los autores y a las obras que remiten a él no se les considere dignos de ser leídos, de ser editados, de ser incluidos en los manuales escolares, etc. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con el que seguramente fue uno de los géneros más prestigiosos durante el Siglo de Oro: la poesía épica. Para darse cuenta de la total falta de relación entre nuestros juicios actuales y los de la época, basta recordar los alrededor de 200 títulos que, según Pierce¹, se

¹ Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1968.

publicaron entre 1550 y 1700, en un periodo en el que otros géneros, hoy mucho más reconocidos, raramente llegaban a las prensas.

Naturalmente se podrá objetar, y no siempre sin razón, que un gran número de estas obras no alcanza niveles suficientes de calidad y que muchos de estos poetas en realidad eran simples rimadores. Respecto de lo primero, convendría recordar que eso mismo se puede decir de otros géneros sin que sobre ellos haya caído esa losa de descrédito que aplasta en ocasiones incluso a los ejemplos más sobresalientes de la poesía épica; respecto de lo segundo, que, en ocasiones, esta opinión tan negativa nace de un prejuicio excluyente: la idea de que el único modo válido de poetizar es el lírico, lo que implica el rechazo de la mera existencia de una poesía narrativa. Es necesario, pues, acercarse a la poesía épica renacentista desde una perspectiva basada en la realidad cultural del periodo y en los condicionamientos teóricos y prácticos que la determinaron en cada momento preciso y en su evolución histórica.²

Como es sabido, el resurgimiento de la poesía épica durante el siglo XVI tiene su origen en el éxito sin discusión que obtuvo este género en Italia, sobre todo desde la publicación del *Orlando furioso* (1532 en su versión definitiva, pero 1516 y 1521 en sus primeras ediciones parciales). Ariosto consiguió crear una fórmula en la que adaptaba los viejos *romanzi* que los *cantastorie* hacían circular por pueblos y ciudades de Italia a las exigencias de las formas más altas de la cultura, en primer lugar a los modelos clásicos, y a las nuevas normas lingüísticas que en esos años estaban imponiendo en Italia una nueva lengua culta y cortesana. Su éxito, que se extendió rápidamente por toda Europa, provocó la aparición de una cantidad de comentarios y polémicas sin precedentes.³

Sin duda, a ello contribuyó también el deseo de poner fin a la antigua querella sobre los antiguos y los modernos que recorrió todo el Renacimiento. En efecto, Pietro Bembo había dejado un hueco en sus *Prose delle volgar lingue* al imponer a Petrarca y a Boccaccio como modelos máximos del componer vulgar para la lírica y la prosa, equiparables a los grandes autores grecolatinos. Faltaba, pues, por encontrar un ejemplo de épica moderna semejante al de Homero y Virgilio⁴ y muchos creyeron encontrarlo en Ariosto.

² José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga: Analecta Malacitana, anejo XXIII (1999), págs. 11-23.

³ Sobre la recepción y las polémicas que siguieron a la publicación del *Orlando Furioso*, véase Daniel Yavitch, *Ariosto clásico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milán: Bruno Mondadori, 1999.

⁴ Hay que recordar que, para Bembo, Dante no podía realizar esa función entre otras cosas porque la *Divina Comedia* durante el siglo XVI, si bien siguió siendo conocida y admirada, lo fue sobre todo por su saber teológico. Sólo a finales de esa centuria, en medio del debate al cual nos estamos refiriendo, hubo intentos por incluirla dentro del género épico.

Por entonces ya había empezado a extenderse por Italia una nueva manera de entender la literatura a partir de las ideas expuestas en la *Poética* de Aristóteles. Como se sabe, ésta empezó a ser conocida a finales del siglo xv, sobre todo a partir de su traducción al italiano, pero no será hasta la mitad del siglo siguiente cuando sus presupuestos empezaron a convertirse en el árbitro indiscutible de lo bueno y lo malo, de lo correcto y lo incorrecto. Hasta el punto de determinar antihistóricamente con Minturno que «una é la Verità e quel che una volta è vero, convien che sia sempre»⁵; o sea, que incluso los modernos tenían que adaptarse a las infalibles reglas aristotélicas. Si bien, para ser más exactos, habría que precisar que lo que se fue imponiendo no fue tanto el pensamiento del filósofo griego expresado en la *Poética*, cuanto la reinterpretación que de él hicieron los teóricos de la época.⁶

En la práctica literaria, pese al cada vez mayor peso que iban adquiriendo los neoaristotélicos, sin olvidar, por supuesto, la presencia siempre activa de los grandes autores de la antigüedad como Homero, Virgilio y Lucano, el *Furioso* siguió siendo durante mucho tiempo el modelo principal para cualquier autor que quisiese acercarse al género.⁷ Sirva como ejemplo la declaración que hace Torquato Tasso en su *Apologia della Gerusalemme liberata* sobre los motivos que movieron a su padre, el también famoso poeta Bernardo Tasso, a modificar su plan inicial de construir su poema épico *Amadigi* (1560):

Avendo, dunque, accettato questo consiglio [el de componer un poema que recogiese las aventuras de Amadís de Gaula], sì come colui che ottimamente intendeva l'arte poetica, e quella particolarmente insegnata da Aristotele [...] Leggeva alcuni suoi canti al principe suo padrone; e quando egli cominciò a leggere, erano le camere piene di gentiluomini ascoltatori; mal nel fine, tutti erano spariti: da la qual cosa egli prese argomento che l'unità dell'azione fosse

⁵ Andrea Battistin y Ezio Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino: Einaudi, 1990, págs. 125-129.

⁶ Conviene recordar que en la época muchos consideraron que el texto que había llegado hasta nosotros estaba incompleto, que sólo se había conservado el libro primero y que, por tanto, era necesario reconstruir su teoría de la épica por una parte recogiendo los comentarios indirectos que en la obra se hacen sobre este género y, por otra, aplicándole por extensión las ideas expresadas en relación con la tragedia. Esto otorgó una cierta libertad a los teóricos, quienes dejaron al margen la expresa manifestación de la superioridad de la tragedia sobre los demás géneros, aprovechando la declaración de Homero como modelo máximo y al recoger la idea de la superioridad del receptor de la epopeya respecto del de la tragedia, véase José Lara Garrido, «Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano», *Revista de Literatura*, XLIV (1982), págs. 6-7.

⁷ A los que habría que sumar, en especial en el caso español, la importancia que siguió teniendo el ejemplo del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Una síntesis de las principales fuentes y, en general, de las características de la épica hispánica, con especial proyección en la colonial, puede encontrarse en Juan Bautista Avallé-Arce, *La épica colonial*, Pamplona: Eunsa, 2000.

poco dilettevole per sua natura, non per difetto d'arte che egli avesse [...] né si spaventò per la nuova gloria dell'Ariosto, né per la grazia che egli ebbe fra principi, fra cavalieri e fra donne; la quale (come disse alcuno) poteva ascondere tutti i suoi difetti, s'egli n'aveva alcuno.⁸

De esta manera Tasso, mientras defendía a su padre, ponía sobre la mesa un dato que no podía no ser cierto: todavía a mitad del siglo xvi, nadie que de-sease alcanzar un número elevado de lectores podía optar por un modelo épico contrario al ariostesco.

Por supuesto, en España la situación era muy parecida y el *Furioso* se había constituido por esas fechas como la referencia obligada. No puede extrañar, pues, que, como afirma Isaías Lerner, en *La Araucana* (1569, 1578 y 1589)

desde los aspectos formales y de estructura [...], a los que debe añadirse la elección de la forma métrica (octavas reales) y el uso de exordios o introducciones de temas morales a los Cantos, hasta la imitación de episodios o recursos de estilo analizados desde temprano por la crítica, es la de Ariosto, tal vez, la influencia más importante.⁹

Y precisamente este ejemplo será importantísimo porque muy pronto la obra de Ercilla se convertirá en el gran modelo nacional de poema épico.

Pero del mismo modo, tuvieron entre nosotros un rápido eco las nuevas tendencias que recorrían Italia: «Le dispute accademiche sulla natura del poema epico, che contrapessero ariosteschi e tassiani [...] ebbero una ripercussione immediata in Spagna, dove contribuirono a gettare le basi teoriche di un nuovo tipo di versificazione eroica»¹⁰. Así, pues, la cada vez mayor influencia de los teóricos aristotélicos, unido a las consecuencias ideológicas derivadas del Concilio de Trento, favorecieron la aparición de un modelo épico nuevo cuya más perfecta encarnación iba a ser la *Gerusalemme Liberata* (1581) de Torquato Tasso. Éste imponía una idea del género más conforme a los principios de la *Poética* y, en especial, encontraba una solución para algunas de las cuestiones más discutidas en relación con el *Furioso*, como el de la unidad del poema, la existencia de elementos fantásticos, la técnica del entrelazamiento de los diversos episodios, la presencia del narrador, etc.

⁸ Torquato Tasso, *Apologia della Gerusalemme Liberata*, en *Scritti sull'arte poetica*, Torino: Einaudi, 1977, I, págs. 70-71.

⁹ Isaías Lerner, en su «Introducción» a su edición de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, Madrid: Cátedra, 1993, pág. 21.

¹⁰ Giovanni Caravaggi, *Studi sull'epica hispánica del Rinascimento*, Pisa: Università di Pisa, 1974, pág. 211.

Como es lógico, el paso de un modelo a otro no se completó definitivamente de manera inmediata, sino que fue un proceso paulatino durante el cual se produjeron superposiciones, con los consiguientes desajustes formales y, sobre todo, ideológicos. En este sentido me parece muy interesante analizar el caso de *Mexicana* (1594) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que puede ser considerada, quizá, como el ejemplo más importante del subciclo dedicado a la conquista de México, en el que se incluyen también, entre otros, el *Nuevo Mundo y conquista* de Francisco de Terrazas (del que sólo se conservan unos fragmentos que aparecieron publicados en la crónica de Baltasar Dorantes de Carranza *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España...*, escrita entre 1602 y 1604) y *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Saavedra Guzmán.

Lasso de la Vega había ya publicado anteriormente, en 1586, otra obra perteneciente al mismo género y en la que desarrollaba el mismo tema, el *Cortés valeroso*, y *mexicana*. El último canto de esta obra termina *ex abrupto* tras el anuncio de la revuelta de los aztecas y de la llegada de la expedición de Pánfilo de Narváez con la orden de encarcelar a Cortés, al tiempo que deja constancia de que estamos ante una obra incompleta que debería continuarse en el tiempo de la misma manera que lo hizo la de Ercilla: «Más... quien desto el suceso ver desea, / me aguarde, y la segunda parte lea»¹¹ (XII, oct. 130). Lo lógico, por tanto, sería interpretar que *Mexicana* sería esta prometida segunda parte, pero sin embargo no es así. En efecto, no sólo la obra dejaba abierta la materia a una continuación,

El golpe con que el hado le amenaza,
por más que el nuevo rey la fortifica,
diré, insigne marqués, en la otra parte,
que ya me falta en ésta ingenio y arte (XX, oct. 56)¹²,

sino que una simple lectura nos demuestra que, aunque el número de cantos aumenta sustancialmente al pasar de doce a veinticinco, en cuanto a la materia los añadidos son muy pocos. Efectivamente, en el nuevo poema se nos narra además cómo Cortés se ve obligado a abandonar México dejando a Moctezuma prisionero y a sus hombres al mando de Alvarado; su encuentro con Narváez, al que logra hacer prisionero al tiempo que convence a sus tropas para que se unan a él; la revuelta de los indios, que obliga a huir a los españoles de Tenochtitlán con graves pérdidas; y la batalla de Otumba. Sin embargo, entre una y otra

¹¹ Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *De Cortés Valeroso y Mexicana*, ed. N. Pullés-Linares, Madrid: Iberoamericana, 2005, pág. 123. Todas las citas que se hagan en este trabajo de esta obra seguirán esta edición.

¹² Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, ed. J. Amor y Vázquez, Madrid: Atlas, 1970. Todas las citas que se hagan a continuación de esta obra seguirán esta edición.

hay cambios de tal magnitud que explican que José Amor y Vázquez defina a *Mexicana* como una «segunda primera parte». Y es que las diferencias son notables debido a un intenso proceso de reorganización del material existente del que se han eliminado algunos episodios y sobre el que se han añadido otros nuevos. Todo ello con el fin de adaptarse a una nueva visión del género en la línea marcada por Tasso.

Como es sabido, uno de los problemas teóricos que afectaron no sólo al poema épico, sino a toda la literatura del periodo, fue el de la verosimilitud¹³ y fue precisamente la acusación de no respetar este principio una de las más graves que se le hicieron a Ariosto. Con el fin de cumplir mejor con este principio, Tasso teorizó que la materia épica debía evitar los argumentos basados en hechos ficticios e inclinarse por los basados en acontecimientos históricos.¹⁴ Además, aconseja que la elección recaiga en sucesos que no estén muy alejados en el tiempo, porque esto obligaría a recurrir a costumbres inconvenientes en la actualidad, como ocurre con cierta literatura grecolatina, ni tan cercana que no se pueda modificar nada porque el lector, conocedor de los hechos, no lo aceptaría.

Siguiendo el ejemplo que el propio Tasso ofrecía con su *Liberata*, que narra la conquista de Jerusalén durante la primera cruzada, numerosos autores abandonaron el modelo de Ariosto, basado en el relato de historias inventadas protagonizadas por personajes ficticios, y buscaron en la historia medieval de España la materia de sus poemas (*Las Navas de Tolosa*, 1594, y *La restauración de España*, 1612, de Cristóbal de Mesa o el *Pelayo*, 1605, del Pinciano). Pero la actualidad del momento histórico que estaba viviendo España durante el siglo XVI indujo a otros a recurrir a los grandes hechos del presente, como la batalla de Lepanto y, sobre todo, la conquista de América.¹⁵ En particular esta

¹³ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, en *op. cit.*, I, pág. 20: «Quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia e la fa da l'istoria diferente è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbono essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che a la verità de' particolari».

¹⁴ Según él, esto no suponía en ningún caso una pérdida de la capacidad de interesar a unos lectores amantes de la novedad, puesto que ésta dependía no de la proposición de materias nunca oídas, sino del modo en el que la trama se organiza: «Si può dire che la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udità; ma consiste nella novità del modo e dello scioglimento della favola», Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, en *op. cit.*, I, pág. 6.

¹⁵ Aunque sin duda fue la grandeza épica de estos hechos lo que debió mover sobre todo a los autores a poetizar sobre estos sucesos de la historia más reciente, sin duda ésta se vio favorecida también por el hecho de que el propio Ariosto hubiese adelantado la costumbre de introducir los temas de la actualidad de su tiempo, incluso con precisas referencias al reciente descubrimiento de América y a la gesta cortesiana (*Orlando Furioso*, canto XV, 27). Hasta qué punto ambos elementos pudieron coadyuvar en este sentido, se demuestra al ver cómo incluso Tasso (no acaso también en el canto XV de su *Gerusalemme*) volvía a referirse a la gesta colombina como digna no sólo de ser referida por los historiadores sino también de los poetas (XV, 31-32).

última presentaba un problema de gran relevancia literaria, que inevitablemente la grandeza de los hechos narrados y la maravilla de un mundo hasta entonces desconocido podían ser asimilados a las ficciones caballerescas:

La stessa natura de quest'ultime [las grandes gestas protagonizadas por los españoles en América], così prossime a valicare i limiti dell'attendibilità, eliminava automaticamente l'opposizione aristotelica di vero-verisimile, perchè nella coscienza dei più era la realtà quotidiana a presentare aspetti incredibili e meravigliosi, e non già la finzione poetica.¹⁶

No puede extrañar, pues, que Lasso en su *Cortes valeroso*, como antes hiciera Ercilla, insista constantemente en el carácter histórico de lo allí relatado: «No os ofrezco, señor, ajenos hechos, / no incógnitas hazañas, no invenciones, / no fingido valor ni ficciones, / ni salgo de los límites estrechos / de la verdad» (I, oct. 4). Esta profesión de veracidad se confirmaba, incluso, señalando, tanto en los preliminares con el mismo cuerpo del poema, que había recurrido a fuentes históricas como la *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara¹⁷ y renunciando, de acuerdo con las sugerencias de su mecenas, don Martín Cortés, a aquellos elementos poéticos que pudiesen poner en tela de juicio la credibilidad del relato. No obstante, hay que recordar que este tipo de declaraciones no dejan de ser un tópico ampliamente difundido y que, por consiguiente, deben calibrarse con mucha prudencia antes de aceptarlas sin más, como parece que hace Pierce¹⁸ al calificar la obra como «crónica rimada».

Por otra parte, esta poética verista venía muy bien al marcado carácter polémico que tuvo la obra épica de Lasso desde el principio. En efecto, en el *Cortés valeroso* el poeta insiste en que uno de los motivos que le ha movido a escribir ha sido refutar a aquéllos que intentaban reducir el mérito de la conquista de México alegando la supuesta debilidad física y falta de experiencia bélica de los indios. Se explica, así, la obsesión del autor por ensalzar su figura, su fortaleza física, así como su valor, disciplina y organización militares.¹⁹ Esta idea no

¹⁶ Giovanni Caravaggi, *op. cit.*, pág. 163 (sobre el asunto de la relación entre historia y ficción, véanse pág. 136 y sigs.).

¹⁷ No puede sorprender que cite a Gómara puesto que su crónica de alguna manera puede ser considerada como la versión oficial de Cortés, de quien fue confesor.

¹⁸ Frank Pierce, *op. cit.*, pág. 242.

¹⁹ Sin embargo, en este sentido conviene recordar que, aunque puede resultar muy políticamente correcto centrar el discurso de esta obra, como por otra parte se ha hecho en el caso de *La Araucana*, en la modernidad del reconocimiento del enemigo y de la alabanza de su valor, dignidad y cortesanía, lo que ha llevado incluso a hablar del indigenismo de Ercilla, no podemos olvidar que, con independencia de las circunstancias históricas que estén en su origen, se trata sobre todo de un rasgo genérico que en el caso español, además, tiene una larga trayectoria desde la maurofilia característica del romancero y de la novela morisca.

sólo se mantiene en *Mexicana* sino que, incluso, al final de ésta se añade una «Apología en defensa del ingenio y fortaleza de los indios de la Nueva España» escrita por su amigo Jerónimo Ramírez.

Es posible, pues, que estemos ante algo parecido a una campaña publicitaria con el fin de reivindicar los grandes hechos protagonizados por Cortés y el buen nombre de su dinastía²⁰, cuya situación había pasado por aquellos años por una situación difícil a raíz de la conjura de don Martín Cortés²¹.

El difícil equilibrio que hasta entonces se había intentado mantener entre historia y poesía, tan característico de la épica americana, fue entrando en crisis según avanzaba el siglo xvi. Todavía en ese momento entre épica e historia había no pocos puntos de contacto, lo que permitía, por ejemplo, que Ercilla insistiese en que todo lo que está escrito en su poema era verdad y que así fuera creído en su época y aun mucho después. De hecho, ni el uso de un lenguaje elevado ni la inclusión de relatos ficticios se consideraban incompatibles con la verdad, aunque este tipo de episodios intercalados podían resultar más difíciles de aceptar cuando los hechos que se estaban narrando pertenecían a la historia contemporánea (más aún si, como ocurría en el *Furioso*, resultaban inverosímiles). De esta manera, con el tiempo la separación entre Historia y Poesía se fue haciendo cada vez mayor quedando establecido que una debía contar los hechos como realmente sucedieron y la otra como podrían haber sucedido y dejando para ésta última este tipo de narraciones ficticias que, por otra parte, como dirá Tasso, son imprescindibles para el poeta.

Se explica así que, por mucho que insistiese el segundo Marqués del Valle a Lasso para que no introdujese elementos poéticos porque menoscababan la

²⁰ Estas circunstancias, así como su relación de dependencia económica con la familia, explicarían que en los años sucesivos Lasso volviese repetidamente sobre el mismo tema, primero en su *Mexicana* (1594), luego en cuatro romances, tres suyos y otro ajeno, incluidos en el *Manojuelo de romances nuevos y otras obras* (1601) y, por último, que hiciera del conquistador de México un retrato panegírico recogido en el volumen *Elogios en loor de los tres famosos varones don Jaime, rey de Aragón, don Fernando Cortés, marqués del Valle, y don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz* (1601).

²¹ Así, pues, esta profesión de verdad puede entenderse, sin duda, desde la perspectiva teórica que ya hemos señalado, pero desde luego resultaría insuficiente si no atendiésemos también a las circunstancias extraliterarias que rodean el poema. Y es que de los textos preliminares parece deducirse que estamos ante una obra compuesta por encargo de don Martín Cortés, hijo del conquistador y que se publica a petición de don Fernando Cortés, hijo del anterior. Los motivos que pueden justificar este interés son varios y están relacionados entre sí. Por un lado la familia había caído en desgracia años antes como consecuencia de la fallida conspiración que le costó la vida a los Ávila y a don Martín Cortés primero la cárcel y luego un juicio, a resultas del cual se le impuso, además de una fuerte multa, el destierro y la confiscación de todos sus bienes en la Nueva España. Aunque ya en 1574 Felipe II había condonado la pena, sin embargo se le siguió prohibiendo regresar a América. Sobre este asunto, véase Helena Franco Carcedo, «El "Elogio a don Fernando Cortés" de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615)», en *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, ed. J. Pascual Buxó, México: UNAM, 1996, págs. 138-139.

credibilidad del relato, lo cierto es que la necesidad de unir el *docere* y el *delectare* exigía dar entrada a relatos inventados que aportasen la necesaria variedad al conjunto. De esta manera, si ya en el *Cortés Valeroso* había anunciado que «sólo en la variedad del oncenno canto y descripción de la casa de la envidia del dozeno, podrá el lector recrear algún tanto el ánimo cansado de tantas veras y verdades si gustare de poesía y ficciones»²² (pág. 132), en *Mexicana* asistiremos a una profundización en este camino; eso sí, sigue insistiendo en que con ello no se socava el principio de verosimilitud:

Van en convenientes lugares algunas ficciones, sin las cuales pierden el ser y gusto las obras de poesía. No quiso antes usar de ellas el autor por parecerle que de esta manera guardaría mejor el rigor que pide la historia; después acá, considerando de la importancia que es (mayormente a los que escriben metro) juntar lo dulce con lo provechoso, quiso tomar la licencia que se concede al poeta para fingir; pero hizo esto con tanta prudencia y artificio que lo que es ficción parece que tiene dependencia con la materia que se trata, sin disminuir el crédito de la historia (pág. 10)

Encontraremos, pues, varios episodios de diferente naturaleza y cuya finalidad es distinta.

²² En el exordio introductivo del canto XI explica la base teórica a la que se acoge y la función de ser de este episodio:

Usaron los antiguos escritores
de partición en todas sus historias, [...]

También de variación, cosa alta y rara,
mas no contradiciéndolo el sujeto,
con que el entendimiento se prepara
y se habilita y se hace más perfeto
y al ánimo deleita y es más clara
la materia: inviolable tal decreto
entre ellos, y costumbre recibida
y por todos guardada y consentida.

Pues queriendo imitar a los mayores,
que preceto nos dan tan excelente,
digno de eterna fama y altos loores,
he elegido por medio conveniente
apartar ya las trompas y atambores
que con son presuroso y vehemente
han, señor, vuestro oído atormentado,
de que será posible estar cansado (XI, oct. 1-3).

El primero es un texto estrictamente cortesano y encomiástico y sufrió modificaciones significativas con el paso de los años. Así, en el *Cortés valeroso* (cap. XI) se presenta como un relato de ambientación mitológica en el que Cortés es recibido en una fiesta organizada para él por Marte y Atenea, dioses de la guerra, en un *locus amoenus*. Allí, la ninfa Calianera entona un canto en su honor en el que se le profetiza su destino como conquistador de México, así como la grandeza de su estirpe (su matrimonio con una mujer de la más alta nobleza de España y el nacimiento de sus hijos y nietos).

Seguramente Lasso no podía renunciar a este discurso teniendo en cuenta su relación de dependencia económica de la familia (los textos preliminares del *Cortés Valeroso* parecen indicar con bastante claridad que estamos ante una obra hecha por encargo); pero es que, además, este tipo de episodios había llegado a constituirse casi en elemento estructural desde el momento en el que tanto Ariosto como Tasso, al tiempo que tomaban como interlocutor inmediato a su protector, no dudaron en incluir en sus poemas sendas profecías sobre la grandeza de la casa ducal d'Este.²³ Así, en *Mexicana*, lo que hizo Lasso de la Vega fue eliminar el elemento mitológico que tanto desagradaba a Tasso y sustituirlo por la profecía del río Tabasco. Aunque también se pueden encontrar fuentes mitológicas y literarias a este tipo de episodios (como la del Tíber a Eneas en la *Eneida* y la del Ganges al rey don Manuel en *Os lusitadas*), lo cierto es que toda esa ambientación de dioses paganos y personajes mitológicos ha sido eliminada, conservando, en cambio, lo fundamental, que es el panegírico del héroe y de su dinastía.²⁴

Pero, sin duda, uno de los asuntos más difíciles que tuvieron que enfrentar todos los poetas épicos fue el de la mezcla de los asuntos guerreros y amorosos dentro del poema épico.²⁵ El caso de Lasso de la Vega no es una excepción, entre

²³ Tasso, además, teorizó sobre este asunto en sus *Discorsi del poema eroico*: «Abbia ancora riguardo il poeta a la gloria de la nazione, a l'origine de le città e de le famiglie illustri, a' principi de' regni e de gl'imperi, come ebbe oltre a tutti gli altri Virgilio», en *op. cit.*, I, pág. 208.

²⁴ Como es evidente a lo largo del relato, Lasso justifica todos los detalles de la empresa cortesana que podían lanzar sombras sobre su grandeza, como las mentiras y dobles juegos que usó para aprovecharse de las rivalidades que existían entre los indios o para ganarse su confianza, cuando no las evita como es el caso de doña Marina, la Malinche, a la que sólo se hace referencia de pasada en el canto XIII y de la que no se dice que fue su amante y que tuvo con él un hijo. De la misma forma, en la profecía del Tajo no se menciona la implicación de don Martín Cortés en la conjura de los Ávila.

²⁵ El propio Tasso tuvo que justificar la presencia de este elemento en su poema: «Alcuni portano opinione che l'amore non sia convenevol materia de l'eroico o del tragico [...] Ma io fui sempre di contrario parere, parendomi ch'al poema eroico fossero convenienti le cose bellissime; ma bellissimo è l'amore [...] Ma non si può negare che l'amor non sia passione propria de gli eroi, perchè a duo effetti furono principalmente sottoposti [...] a l'ira ed a l'amore; e se l'uno è convenevole nel poema eroico, l'altro non dee esser diidicevole in modo alcuno», en *Discorsi del poema eroico*, en *op. cit.*, I, págs. 200-201.

otras cosas porque era consciente de que este tipo de episodios podía poner en duda la coherencia del discurso verista sobre el que quería sustentar su obra. Podemos percibir, por tanto, una lucha interior parecida a la que recorre *La Araucana*²⁶, que se manifiesta en el lamento por no poder abandonar del tema bélico por asuntos más livianos:

Damas, si con descuido he procedido,
y en mi corto discurso trabajoso
no habéis ningún servicio recibido
(siendo de os complacer el más ganoso),
entended que la causa en parte ha sido
verme siempre entre Marte sanguinoso,
que no el horrible son de la trompeta
es bien perturbe vuestra oreja quieta.

Quisiera yo, con dulce y blanda lira,
hacer tratable mi escabroso canto,
y en aqueste discurso lleno de ira
a vuestros loores acudir un tanto... (XX, oct. 18-19)

Pero a diferencia de lo que ocurría en el *Cortés valeroso*, en donde las transgresiones eran más tímidas, en *Mexicana* va a tomar más cuerpo este tema. Sobre todo gracias al episodio de Taxguaya (*Mex.* cantos XVII y XVIII), construido a partir de la historia de Clarinda y Tancredi de la *Gerusalemme Liberata*. Se trata de una joven guerrera, natural de Cholula, que acude a prestar su ayuda a los tlaxcaltecas. Durante la batalla, en la que da sobradas muestras de coraje y de habilidad con varias armas, se enamora del español Sandoval. Al final, muere a manos de Alvarado no sin antes haberse convertido y haber recibido el bautismo de manos de su amado. Lo más relevante de este episodio es que, estructuralmente, estaríamos ante lo que podría parecer un proyecto de hilo narrativo paralelo al principal, pero que, como tal, resulta abortado por su breve extensión. Además, su estrecha relación con la historia principal garantiza, como ya ocurría en la *Gerusalemme*, el respeto del principio de unidad de acción.

Sin duda mucho menos significativos y peor conectados con la materia principal del poema son los dos episodios protagonizados por Jerónimo de Aguilar y la india Clandina, que ya estaban en el *Cortés valeroso*. El segundo (CV, canto VIII; *Mex.*, canto XIV), en el que el español salva a la joven, que ha sido hecha

²⁶ Elide Pittarello, «Más sobre el género literario de *La Araucana* (verdad histórica y ficción literaria)», *Annali di Ca' Foscari*, 1-2 (1991), págs. 247-284.

prisionera, en una escena cuya función principal parece ser dramatizar el tema de los sacrificios humanos y la antropofagia de los primitivos habitantes de América, ha sufrido poquísimos cambios y de poca importancia; en cambio el primero (CV, canto IV; *Mex.*, IX), en el que Aguilar acude en su auxilio cuando está a punto de ser violada por Hirtano, un indio despechado, adquiere más extensión y, sobre todo, más independencia dentro del conjunto, ya que, a diferencia de lo que ocurría en la primera versión, ahora ocupa en solitario todo un canto. Lo más curioso es que lo que se incluye nuevo son ocho octavas en el monólogo amoroso de Hirtano, que en algunos pasos sigue el discurso de Salicio de la *Égloga* I de Garcilaso, y el exordio del canto, en el que el poeta declara que, al igual que el futuro violador, él también ha sentido en carne propia el dolor de un amor no correspondido.

Por último, hay que mencionar el episodio del concilio de las fuerzas infernales (CV, canto XII; *Mex.* canto XXI) convocadas por Lucifer ante el temor de perder su dominio sobre México. Deciden finalmente que el dios azteca Tezcatlipuca vaya a la casa de la Envidia (donde ve a personajes del mundo clásico y de la Biblia famosos por haber envidiado a otros) quien a su vez se dirigirá a Cuba donde el gobernador Diego Velásquez, emponzoñado su corazón contra Cortés, enviará una expedición al mando de Pánfilo de Narváez para detenerle.

Esta escena, que también tiene un precedente en el canto IV de la *Gerusalemme* de Tasso, se ve reforzada por lo que es uno de los principales cambios que se pueden ver entre los dos poemas de Lasso de la Vega: el fuerte elemento religioso que marca la visión de la historia en *Mexicana*. En efecto, mientras que en el *Cortés valeroso* Lasso ofrecía una visión de la historia como la biografía de los grandes hombres; ahora la historia humana es vista como traslación de un enfrentamiento mucho más trascendente, el de Dios contra el Diablo, el del Bien contra el Mal. Se explica así que donde antes se invocaba a las «musas del sacro monte del Parnaso» ahora el poeta solicite su inspiración a la «celeste musa» (I, oct. 3) y a la Virgen (XXI, oct. 1) y que donde antes teníamos a un héroe presentado fundamentalmente como un gran militar y un hábil estratega, ahora tengamos a un perfecto caballero cristiano.²⁷

Este cambio de discurso se deja ver desde la primera octava de *Mexicana*, pues donde en el *Cortés valeroso* había alabanza a un héroe histórico famoso por sus victorias militares, «Canto el furor de Marte sanguinoso, / del gran Cortés los triunfos, las vitorias, / la sujeción del bárbaro famoso...» (CV, I, oct. 1) ahora encontramos una reformulación de las dos primeras estrofas de la *Liberata*, como queriendo dejar claro al lector el nuevo modelo que se propone seguir:

²⁷ José Amor y Vázquez, «Prólogo» a su edición de *Mexicana*, *op. cit.*, pág. XXXVI y sigs.

Canto las armas y el varón famoso
que, por disposición del justo Cielo,
salió de Iberia, y con valor glorioso
arribó del Antípoda en el suelo.
Aquél que por el mar tempestuoso
y varias tierras, con odioso celo
fue, y con furor dañoso, perseguido
de los monstruos del reino del olvido;

aquél que, por la saña vengativa
del Ángel ambicioso, tantos males
en mil partes sufrió con frente altiva
hasta extirpar los ritos infernales,
del Alto introduciendo la fe viva
en los fines del suelo occidentales,
hasta dar a su cruz fijo aposento [...]

¡Oh tú, celeste Musa [...]
tú mi estilo humildísimo levanta (I, oct. 1-3)

Así, Cortés aparece desde el principio como alguien elegido por Dios en un momento muy difícil de la Iglesia, hasta el punto de ser visto como una especie de antiLutero:

¡Oh altísimo misterio soberano,
de inmesa admiración por cierto dino!
Que Dios tuviese al ciego mejicano
cerrado tantos años el camino,
sin dar noticia alguna a rey cristiano,
hasta que este varón al mundo vino,
que fue en el año mismo que Lutero,
monstruo contra la Iglesia horrible y fiero.

Este, para sembrar de opiniones
torpes, sin fundamento, ciegas, vanas,
y henchir de almas las tártaras regiones
con mil doctrinas bárbaras, insanas;
aquél, para ocupar de mil millones
de ellas las altas sillas soberanas (XXI, oct. 5-6)

No puede extrañar, pues, que la presencia de lo sobrenatural sea constante y que no se limite a aportar al poema un simple elemento ideológico, sino que participa en la acción directamente como un personaje más. Vemos así cómo actúan directamente en las luchas entre españoles y aztecas tanto las fuerzas del Bien como las del Mal. En efecto, ya en el canto I, Plutón, dios del infierno, temeroso de perder lo que ha sido durante tanto tiempo su feudo, pide a Neptuno que hunda las naves que conducen a los españoles a México; a partir de ahí, el relato va a estar repleto de este tipo de intervenciones directas tanto del apóstol Santiago y San Miguel, a favor de Cortés y sus hombres, como de la furia Megera (canto XV) o el dios azteca Tezcatlipuca (canto XXI) entre otros, en su contra.

Naturalmente esto nos devuelve al problema de la verosimilitud, pero Lasso nos demuestra que ha aprendido perfectamente la lección de Tasso:

Bench'io stringa il poeta epico ad un obbligo perpetuo di servare il verisimile non però escluso da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso; anzi guidico ch'una azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile [...] Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli Angioli suoi, a'demoni [...] Queste medesime [...] verisimili saranno giudicate.²⁸

Pero es que, además, la manera de referirse el narrador a los dos bandos en lucha va a sufrir un cambio notable en este sentido. Así, Cortés va a ser calificado habitualmente como pío (adjetivo que solía usar Tasso para referirse a Godofredo) y se le designará con fórmulas como «general de Cristo», «el ungido», «el bautizado» y a los españoles como «crismada gente» o «crismado bando», entre otros. Por el contrario, los indios serán presentados como «campo idólatra», «turba idólatra», «siervo de Luzbel», etc.

Así, pues, la conquista de México es presentada desde el principio con todos los atributos de una cruzada puesto que su fin primero y más importante, y así se repetirá constantemente, es el de llevar el evangelio al Nuevo Mundo y lograr la salvación de millones de almas. Pero para lograrlo es menester que quienes tienen que llevar a cabo esa gesta estén a la altura. Por eso, por su codicia, es por lo que serán castigados y se verán derrotados por los indios (XXIV, oct. 46-47 y XXV, oct. 1-2). Sin embargo, la respuesta de Cortés ante el desastre es arrodillarse y orar a Dios pidiendo perdón y ayuda para poder terminar su misión; entonces se le aparece el arcángel San Miguel y le dice que es necesario que manifiesten arrepentimiento por los pecados cometidos (XXV, oct. 5 y sigs.).

²⁸ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, en *op. cit.*, I, pág. 9.

La escena termina con una confesión general que devolverá a los españoles el favor divino y será la base de sus futuros triunfos.

Para terminar, hay que señalar también como un elemento más de la reformulación del poema épico desde una poética historicista hacia la potenciación del discurso plenamente literario la eliminación en *Mexicana* de la octava del *Cortés valeroso* en la que el poeta renunciaba a seguir a los grandes modelos del género a favor de esa voluntad de atenerse a la verdad, en definitiva, de hacer crónica: «La elegancia del verso, no es de Homero, / de Lucano, Virgilio, Oviedo, el Dante, [...] No os ofrezco, señor, ajenos hechos, / no incógnitas hazañas, no invenciones, / no fingido valor de fuertes pechos, / no varia poesía ni ficciones, / ni salgo de los límites estrechos / de la verdad, do fundo mis razones» (oct. 3 y 4).

En definitiva, creo que *Mexicana* de Lasso de la Vega es un buen ejemplo de cómo en las últimas décadas del siglo xvi el poema épico renacentista se veía sometido a toda una serie de fuerzas que empujaban a menudo en direcciones opuestas: Poesía o Historia, Ficción o Verdad, Ariosto o Tasso. Obligado a diferenciarse de la historiografía, en cuanto obra literaria, e incapaz de romper con el rígido corsé que le imponían los tratadistas (así como el ejemplo de los grandes modelos), el género se fue alejando de la modernidad y entró en una lenta pero definitiva decadencia. Sin embargo, estas mismas razones que explican su fracaso histórico, son quizá las que le convierten en un ejemplo particularmente representativo de una época y de un momento particularmente rico de la historia literaria española y europea.