

ARMA BESTIAMQUE CANO

Las epopeyas de la España neoclásica, e incluso me atrevería a decir que buena parte de la historia moderna y peninsular del más culto de los géneros, preludiaron cuatro de los alejandrinos de aquel soliloquio de Machado (1997: 191) —difícil toparse con un poeta menos épico, a pesar de la Castilla «adusta, fina y guerrera» (v. 183) de *La tierra de Alvargonzález*— en su conocido *Retrato* (1914):

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso como deja el capitán su espada,
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada

(Machado, 1997: 150-151, vv. 21-24).

De ahí que justo cien años después del nacimiento del creador de Juan de Mairena en la Casa-Palacio de las Dueñas, Villar Ribot (1975: XXXII) resolviera que «no hay [por qué] suponer la Épica en el Sur. Ni [tampoco] fomentarla en las ocho provincias del expolio». Y sin embargo, tres cuartos de siglo antes de que Cayetano María Huarte Ruiz de Briviesca (Cádiz, 1741-1806) ultimase *La Dulciada. Poema épico dividido en siete cantos*, el bibliotecario sevillano Gabriel Álvarez de Toledo (*La Burromaquia*, Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1719/1744)¹, y a su zaga tanto Francisco Nieto de Molina (*La Perromaquia*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1765) como Gaspar de Molina y Zaldívar,

¹ Véase Martín Puya (2017).

tercer marqués de Ureña y cuarto conde de Saucedilla (*El imperio del piojo recuperado*, Sevilla, Imprenta de Hidalgo, Vázquez y Cía, 1784), ambos naturales de Cádiz, compusieron un agudo corpus de batallitas que junto a Luján Atienza (2014) di en bautizar con el título de «zoomaquías»². Todo un animalario, en fin, señoreado por los más bravos rucios, perros, gatos, grillos, ¡y hasta un murciélago alevoso!, del primer adviento de los Borbones.

Con esta secuela resucito otro juguete de la Ilustración y, de paso, aplaudo un libro al cuidado de Bagué Quílez y Santamaría (*Malos tiempos para la épica: última poesía española: 2001-2012*), en cuyo proemio se lee:

En un territorio donde abundan los trampantojos y las encrucijadas, la figuración irónica señala el lugar de intersección por excelencia. Este procedimiento funciona [aquí] como término medio entre la distancia y la proximidad, la estabilidad y la inestabilidad, la libertad creativa y la autoparodia. [...] El ironista y su interlocutor ponen en juego una complicidad implícita, caracterizada por la disimulación de las fronteras entre ficción y realidad. Su campo de actuación no se limita a la guerra contra los clichés ni [tampoco] a la discordancia entre texto y contexto. La ironía se presenta como un recurso capaz de dar cuenta del mundo exterior y de superar las contradicciones inherentes a la actividad artística. [...] El efecto irónico contribuye a la desmitificación de la epopeya, degradada en pequeños relatos fragmentarios y antiheroicos, como los que conforman *Adiós a la época de los grandes caracteres* (2005), de Abraham Gragera; *Fragmentos de un cantar de gesta* (2007), de José Luis Gómez Toré; y *Página en construcción* (2011), de Luis Bagué Quílez. Esta perspectiva disolvente favorece [el brote de] una «contraépica» que rescribe la épica subjetiva de la otra sentimentalidad (Bagué Quílez y Santamaría, 2013: 24-25).

Bastaría girar las agujas de nuestros relojes hasta el «siglo que llaman ilustrado» (Checa Beltrán y Álvarez Barrientos, 1996) para divertirnos de lo lindo

² Se trata de un subgénero dentro de lo que se llamó «épica burlesca» en España, «poema eroicomico» en Italia y *mock-epic* en el Reino Unido. Los franceses acuñarían una distinción terminológica, fruto de enfatizar unas categorías textuales u otras: «travestismo» (*travestissement*) y «poema heroico-cómico» (*poème héroï-comique*, según reza el subtítulo de *Le Lutrin* de Boileau). Remito a Ruiz García (2015). El creador de *Le Virgil travesti* (1648-1652), parodia de la *Eneida*, fue apodado el «Homero de la escuela bufona» por Gautier (Serroy, 1988: 1); y Virgilio, el propio Homero y Ovidio darían lugar entonces a no pocos *contrafacta*: «*La Eneida* fue reescrita por autores conocidos de la época, como Antoine Furetière, Laurent de Laffemas, Georges de Brébeuf, los hermanos Perrault, Du Fresnoy y Barciert, además de [por] Scarron, quien fue el único que se ganó un [sitio] dentro de esta tradición y logró eclipsar a sus contemporáneos. Este último [bebía de] la *Eneide travestita* de [...] Giambattista Lalli, ya que desde la época de las dos reinas Médicis, Catalina y María, y posteriormente durante el periodo de Mazarino, la cultura italiana ejerce una fuerte influencia en la corte francesa y los medios mundanos». Sobre este particular véanse Leclerc (2008: 17-18) y el clásico ensayo de Bar (1960).

con otra suerte de contraépica: *La Dulciada*, cuya fecha de redacción se antoja un punto difusa. Lo cierto es que la *princeps* salió de manera póstuma en 1807 (Madrid, Imprenta de la calle de la Greda) y nos informa del gracejo de don Cayetano Huarte, prebendado y visitador de la catedral de Cádiz. Siempre, naturalmente, que analicemos sus cantos a la luz de seis de los recursos aquilatados por Bagué Quílez y Santamaría: «trampantojo», «complicidad implícita», «dislocación», «desmitificación», «fragmento antiheroico» y «perspectiva disolvente». Y eso que el beato Huarte carecía de dotes como visionario, toda vez que, ya inmersos en el Prerromanticismo —¡de nuevo la disyuntiva machadiana!—³, asomó por aquella república de las letras con usos más propios de un empuelucado ministro de la corte de Carlos IV.

Huelga abundar en que las epopeyas de altos y guasones vuelos se habían venido resistiendo desde el Barroco (*La Gatomaquia* de Lope de Vega; el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo)⁴ a que los preceptistas de turno las confinaron dentro de la celda de la *Poética* de Aristóteles⁵. Por eso, lejos de proceder de ese modo, Huarte levantó su *Dulciada* sobre un crisol de modelos que nos devuelven la silueta de una «anti-gesta» primorosamente ceñida al quinto grado de las imitaciones épicas, según la taxonomía de Lara Garrido (1999: 183); o sea, al complejo ejercicio de una poesía que «juega a anular o multiplicar simetrías respecto a los textos imitados, manifestando [...] la capacidad de distanciarse creativamente [de ellos], al tiempo que deja indelebles las huellas del diseño original».

A lo largo de estas páginas me esforzaré en publicar que tan bizarro capricho se nutrió de cuatro géneros. Dos de ellos hunden sus raíces en la latinidad, mientras que el segundo par se acuñaría durante la Edad Moderna: 1) la *Eneida* de Virgilio (siglo I a.C.); 2) los elogios paradójicos; 3) las guerras burlescas, con

³ Sobre estos conceptos, véanse Caso González (1961), Brown (1991) y los matices de Sebold (1983: 75-108) al primero de ellos.

⁴ Vega (1634: 87r-137r; 1983; 2022; 2008: 441-560; y, sobre todo, 2019: 72-80 y 565-581). Remito asimismo a Blázquez Rodrigo (1995), Conchado (1996), Cebreiro (2021) y Sánchez Jiménez (2021). Respecto a las octavas del autor del *Buscón*, véanse Quevedo (1990: 1221-1269), Alarcos García (1946), Caravaggi (1961), Sabor de Cortazar (1966-1967), Mata Induráin (2000), González Miranda (2004), Cacho Casal (2012) y Rubio Árqez (2016).

⁵ Esteve (2010: 63) puntualizó que «en el tratado *Della vera poetica* (Venezia, 1555), Giovan Pietro Capriano arguye que no basta con aplicar los preceptos de teoría literaria de Aristóteles y de Horacio para elaborar un buen poema, puesto que las reglas de estos antiguos maestros, pese a ser muy provechosas, presuponen sutiles conocimientos que se han olvidado con el paso del tiempo. Al entender de Capriano, la *Italia liberata da' Goti* (1547-1548), [...] epopeya de Giangiorgio Trissino, [...] refleja las carencias de quien solo ha observado los requisitos establecidos por estas autoridades y ha desatendido, en cambio, otras fuentes y modelos de los que habría obtenido consejos muy útiles».

La Moschea. Poética inventiva en octava rima (Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1615) del padre José de Villaviciosa y *La Secchia rapita. Poema eroicomico* (c. 1614-1617; París, Toussaint Dubray, 1622) de Alessandro Tassoni abriendo el cartel⁶; y 4) no descarto, ya que sus deudas pudieron ser mutuas, el rastro de *La Posmodia* (Madrid, Imprenta de la calle de la Greda, 1807) del mencionado Gaspar de Molina, uno de los correligionarios de Huarte; amén de su compatriota desde la cuna a la sepultura, pues vinieron al mundo el mismo año y también lo abandonaron al unísono.

⁶ El original texto de Tassoni sería musicado como drama heroicómico en tres actos por Antonio Salieri y Gastone Boccherini. La obra se estrenó el 21 de octubre de 1772 en el Burgtheater de Viena. Otro hito dentro de este género fue la publicación en Italia, con diversas tiradas entre 1517 y 1552, de los poemas macarrónicos de Teófilo Folengo, que firmaba bajo el seudónimo de «Merlín Cocayo». El más famoso, *Moscheide* o *Moschaea*, serviría de falsilla para el homónimo de Villaviciosa. Remito a Lujan Atienza (2002), Freixas (2007), Balcells (2016: 121-134) y Domínguez Leal (2001). No se ignoren tampoco la *Myrmichomyomachia* (1550) de Natale Conti; su traslado en octavas: *Canti cinque della guerra delle mosche e delle formiche*, a cargo de Serafino Croce (Venezia, il Ciotti, 1625); y la *Moscheide* del nursino Giovanni Battista Lalli, impresa en Venecia por Giacomo Sarzina en 1623, pero compuesta dos décadas antes. Remito a Zaggia (2013).