

LA EPOPEYA BURLESCA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVIII

José María Balcells
UNIVERSIDAD DE LEÓN

SUPREMACÍA SUBGENÉRICA

Una de las razones susceptibles de subrayar el interés del estudio de la epopeya burlesca en el siglo XVIII radica en la relevancia del subgénero, relevancia relativa, sin embargo, por derivarse de su comparación con la que se ha otorgado a la épica «de veras» en ese mismo siglo, e incluso en los dos anteriores. Recuérdese, al respecto, el demoledor juicio negativo que al marqués de Valmar le merecieron los poemas épicos dieciochescos (así como la poesía lírica de dicha centuria).¹ Muy pocos textos se salvan del alcance de su drástico dictamen, y entre ellos cabría recordar, a nuestro juicio, algunas epopeyas burlescas, así las de Alvarez de Toledo, Luzán, Cadalso y Noroña.

El parecer de Valmar se sitúa en idéntica línea que el emitido por otros críticos y tratadistas a vueltas de la epopeya española de los siglos XVI y XVII, de la que escribió Juan Pablo Forner, en sus *Exequias de la lengua castellana* (1782),² que aquellas dos centurias no habían carecido, obviamente, de poesía épica, pero sí de «poema épico». A su vez, en sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia* (1820), José Marchena opinaba que la literatura castellana no había tenido epopeya digna de ese nombre, pudiendo salvarse tan solo la *Mosquea* de Villaviciosa y la *Gatomaquia* de Lope de Vega.³ Sobre esa misma cuestión, y hacia esas mismas fechas, Martínez de la Rosa explicaba que el dieciséis y el diecisiete no habían dado ningún épico importante, y por tanto ninguna epopeya que pudiera competir dignamente con la de otras literaturas europeas. Y lo paradójico es —proseguía— que quien tuvo talento para erigirse en el épico de España, o no supo, o no quiso, hacer otra creación epopéyica que la centrada justamente en burlarse de la epopeya, y así resulta sorprendente que la *Mosquea* de Villaviciosa, una parodia que aventajó a las epopeyas severas y a las burlescas

¹ Vid. su extenso «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», que constituye su intr. a *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid: BAE, LXI, tomo I, *passim*.

² Cfr. J. Pablo Forner, *Exequias de la lengua castellana*, Madrid: Pérez del Hoyo, 1972, pág. 179.

³ Cfr. *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*, o *Colección de los trozos más selectos de Poesía, Elocuencia, Historia, Religión, y Filosofía moral y política de los mejores Autores Castellanos*, Burdeos: Imprenta de Pedro Beaume, 1820, 2 vols. Se hace referencia, concretamente, al Discurso preliminar, LXI-III.

en el grado de *imitatio* del canon, sea una de las epopeyas más paradigmáticas de la entera serie española.⁴

CRONOLOGÍA Y CORPUS

A diferencia de la epopeya burlesca áurea española, que se manifestó en dos centurias, las del XVI y XVII, pero se corresponde mayormente a un período estilístico, el del Manierismo, la epopeya de burlas dieciochesca fue creada a lo largo de todo el siglo, y sus obras se adscriben a distintas prácticas estilísticas.⁵ De índole postbarroca es *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo, obra que se compone de dos cantos, comprendiendo 1200 versos, a falta de algunas estrofas. Apareció en Madrid en 1744, dentro del tomo que contiene las *Obras póstumas poéticas* del autor.⁶ En época en la que se ha individualizado la manifestación rococó hay que inscribir la *Gatomiomaquia*, «Canto burlesco», de Ignacio de Luzán, epopeya inédita de la que se conservan varios manuscritos; que consta de 37 octavas reales, y se supone compuesta entre los años 1751 y 1753.⁷

Y ya dentro del movimiento neoclásico, se escribieron la mayor parte de las epopeyas burlescas de aquel siglo, entre las que merecen ser recordadas, especialmente, las que siguen: *La Perromaquia*, «Poema heroico-burlesco», de Francisco Nieto de Molina, que se imprimió en Madrid en 1765, y abarca cuatro cantos, con un total de 2604 versos;⁸ *Guerras civiles entre los ojos negros y los azules* de José Cadalso, obra que consta de un único canto de cuatrocientos versos, y se publicó póstumo, en 1792, dentro del conjunto de diez composiciones titulado *Epístola dedicada a Hortelio, o poesías inéditas del coronel don Josef*

⁴ En «Traducción de la *Epístola de Horacio a los Pisones* sobre Arte Poética», dentro de *Obras de Martínez de la Rosa*, ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid: BAE, CL, Atlas, 1962, III, págs. 86-87.

⁵ Hemos evitado dividir el siglo XVIII en períodos cronológicos sucesivos, como Postbarroco, Rococó y Neoclásico, de suerte que las nociones de postbarroco y rococó se limitan a indicar claves estéticas, no fases de la cultura dieciochesca. Sobre las cuestiones relativas a la periodización literaria en dicha centuria, *cfr.* Joaquín Arce. «Problemas de estratificación y de periodización», en su libro *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid: Alhambra, 1980, págs. 24-29; y especialmente Jesús Cañas Murillo, «Sobre Postbarroquismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (De periodización y cronología en la época de la Ilustración)», en VVAA, *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Fr. Aguilar Piñal*, Madrid: CSIC, 1996, págs. 159-69.

⁶ He aquí la referencia completa del libro en el que se imprimió *La Burromaquia: Obras posthumas poéticas, con la Burromaquia*, ed. Diego de Torres Villarroel, el que escribe al principio un resumen de la *Vida y Virtudes de este Author*, Madrid: Convento de la Merced, 1744, 11 hojas y 132 págs.

⁷ Así se desprende de las *Memorias de la vida de don Ignacio de Luzán*, escritas por su hijo Juan Ignacio, e insertas en *La Poética* (eds. de 1737 y 1789); ed. Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid: Cátedra, 1974, pág. 53.

⁸ Referencia bibliográfica: *La Perromaquia*, fantasía poética en redondillas, con sus argumentos en octavas, por don Francisco Nieto de Molina, en Madrid, en la imprenta de Pantaleón Aznar, a costa de don Pedro Alonso y Padilla, 1765, en octavo.

Cadahalso;⁹ *La Perromaquia*, «Invención poética en ocho cantos», de Juan Piñón y Vargas, editada en la capital de España en 1786 por Antonio de Sancha; *El Morión* de Juan Pablo Forner y *La Huerteida* de Leandro Fernández de Moratín, epopeyas burlescas de las que únicamente se poseen fragmentos, y que se compusieron contra Vicente García de la Huerta, al calor de la polémica desencadenada con motivo de la publicación del *Theatro Hespáñol* (1785-1786). El número de versos conservados de la epopeya heroico-burlesca de Forner asciende a solo 27, y el de la de Moratín a 49.¹⁰ Por último, hay que mencionar la *Quicaida* de Gaspar María de Nava Álvarez, conde de Noroña, inserta en el volumen titulado *Poesías líricas*, y que publicó la Imprenta de Vega en Madrid, en 1799-1800. Integrada por ocho cantos, y sobrepasando los 3500 versos, se trata de la epopeya burlesca más extensa de la serie española.¹¹

APRECIO DEL SUBGÉNERO

El cultivo de la epopeya burlesca en el XVIII puede explicarse, en buena medida, por el prestigio unido a ese legado subgenérico, en el que se habían escrito obras tan señeras como la *Gatomaquia* de Lope de Vega y el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado de Quevedo*. También contribuyó a dicho cultivo el aprecio que se tuvo a esa modalidad literaria entre los asistentes a tertulias realizadas en salones privados y en Academias, entre ellas la conocida como «Academia del Buen Gusto», instituida en 1749, en el Madrid de Fernando VI, por la condesa de Lemos y marquesa de Sarriá. Ignacio de Luzán, tras regresar de su empleo en París en 1750, se instaló en la capital del reino y llegó a frecuentar los encuentros de dicho círculo, a cuyos individuos parece aludir en las octavas tercera y cuarta de su *Gatomiomaquia*.¹² Más predicamento debió alcanzar todavía la epopeya burlesca en la «Tertulia de la Fonda de San Sebastián».¹³ Fundada en 1772, en el reinado de Carlos III, los Morati-

⁹ Cfr. la intr. de Rogelio Reyes Cano a su ed. de la *Obra Poética* de José Cadalso, Cádiz: Universidad, 1993, XVI. En la *Epístola dedicada a Hortelio*, el poema figura en las págs. 26-47. En la ed. de Reyes Cano, en 183-97.

¹⁰ Cfr. el texto conservado de esta obra de Forner, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo II, (BAE, LXIII), pág. 343. El texto conservado de *La Huerteida* consta en el ms. 18.666 (26) de la B.N.M. Acerca de ambas obras, vid. José María Balcells, «Octavas reales de Forner y Moratín en la polémica sobre el *Theatro Hespáñol*», en VVAA, *El teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Lleida: Universitat, 1995, págs. 65-76.

¹¹ Se publicó dentro de *Poesías líricas*, Madrid: Imprenta de Vega y compañía, 1799, dos tomos en octavo. La *Quicaida* es el último poema del volumen primero.

¹² Además de Luzán, pertenecieron a dicha Academia el conde de Torrepalma, José Antonio Porcel, y otros miembros de la nobleza, eruditos y literatos. Sobre las características de este cenáculo, cfr. José Miguel Caso González, «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época». En su libro *De Ilustración y de ilustrados*, Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1988, págs. 53-85; y asimismo María Dolores Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Dpto. de Filología Española, Universidad de Granada, 1988.

¹³ La denominación de este cenáculo obedece a que tenían lugar sus reuniones en la fonda propie-

nes, Cadalso y los Iriarte acudieron a ese cenáculo literario de marcada decantación neoclásica.

Que los salones privados gustaron igualmente de entretenimientos y conversaciones pretextadas por la epopeya burlesca lo prueba indirectamente el argumento de la obra de Tomás de Iriarte *Los literatos en Cuaresma* (1773), en la que se describe una velada cualquiera en la casa de un caballero madrileño. Durante la misma, los participantes hubieron de expresarse a la manera de autores concretos, a saber Teofrasto, Cicerón, Cervantes, Boileau, Pope y Tasso. Aun cuando no se mencionan en la lista ni Lope de Vega ni Quevedo, que habían logrado, para el subgénero de referencia, la celebridad más alta en dos creaciones muy bien conocidas en el XVIII, tres de los escritores recién citados –Cervantes, Boileau y Pope– sí pueden relacionarse con la épica y aun con la epopeya de burlas, de la que fue el propio Tomás de Iriarte un raro cultivador, pues se le debe la creación de textos épico-burlescos macarrónicos, emparentados, por tanto, con la clase de obras que estudiamos.

PARADIGMAS VARIOS

La epopeya burlesca del XVIII no se atuvo a un único paradigma, sino a varios, en consonancia con la temática y con la época de escritura de las distintas parodias. Así, de los dos cánones recibidos del XVII, esto es el de la *Batracomiomaquia* para la epopeya animalística, y el de los *Orlandos* para la pauta caballeresca, cánones ambos de los que se valió Lope de Vega en la *Gatomaquia*,¹⁴ limitándose Quevedo al segundo en su *Poema heroico*, la epopeya de burlas dieciochesca solo remite al canon helenístico, merced a su incidencia paradigmática en la *Mosquea* de Villaviciosa y en la *Gatomaquia* lopeveguiana. Pero tal canon se emplearía exclusivamente en las epopeyas animalísticas que se crearon en la centuria, en la que no se compusieron epopeyas paródicas de referente ariostesco. Por tanto, la epopeya protagonizada por animales remite de modo genérico a la *Batracomiomaquia*, pero la justificación del subgénero en el XVIII la avalaba sobre todo el Fénix, cuyo ejemplo invocó Nieto de Molina, no limitándose Pisón y Vargas a invocarlo, pues lo seguiría estrechamente en su propia *Perromaquia*.

A su vez, las epopeyas burlescas no animalísticas, las más representativas del período neoclásico, acudieron a otros ascendientes a los que remitir, destacando sobre manera dos paradigmas nuevos, los ofrecidos por *Le Lutrin* (1678) del francés Boileau (1636-1711), y por dos obras del inglés Alexander Pope (1688-1744), *The rape of the lock* (1712) y *Dunciade* (1728-1742). Estas obras pudieron brindar un nuevo rumbo para la epopeya de burlas española, librándola

dad del italiano Antonio Gippini, sita en la madrileña calle San Sebastián, en confluencia con la plaza del Ángel.

¹⁴ Cfr. José María Balcells, «La *Gatomaquia*: de la innovación al canon», *Edad de Oro*, XIV (1995), págs. 29-30.

de su hasta entonces preferente sujeción al canon animalístico. El hecho es que tanto Boileau como Pope ofrecían asuntos de parodia que iban a ser tenidos en cuenta por algunos autores españoles, asuntos que cabe resumir en dos: la burla de las querellas literarias que son resultado de la vanalidad que aqueja a determinados escritores, y la burla de las trifulcas derivadas de pretextos nimios.

Nicolas Boileau, que había codificado la estética del «buen gusto» en su *Art poétique* (1674), a tenor de las pautas horacianas, elaboraría una epopeya burlesca en la que se muestra intratable contra el anticlasicismo y la extravagancia literarias. Tomando como título la denominación técnica de atril grande de las iglesias, o facistol, en francés «lutrin», el argumento ofrece una encendida pelea literaria entre canónigos en una barbería. Pese a convertirse en uno de los puntos de referencia para la epopeya burlesca de controversias literarias, no cabe deducir de ahí que *Le Lutrin* haya de considerarse modelo efectivo de epopeya burlesca española alguna, aunque no es descartable que incidiera en una parodia en seis cantos desaparecida, *La Abatomaquia* de José Mor de Fuentes, en cuya trama se enzarzan en un café dos abates —el astur Alea y el balear Cladiza— en refriega dialéctica, y a causa de sus opiniones contrarias en torno a la tragedia de Manuel José Quintana *El duque de Viseo*, representada por primera vez en Madrid el 19 de marzo de 1801.¹⁵

En contigüidad con este tipo de querellas, pero venciendo del lado de la reprensión de la vanidad ridícula en el mundo de las letras, la *Dunciade* de Pope pudo motivar a quienes, como Forner y Leandro Fernández de Moratín, pretendieron el mismo fin en sus epopeyas burlescas.¹⁶ Pope fue, ciertamente, un autor bien conocido entre los ilustrados, y su *Dunciade* suscitó un gran interés, siendo incluso traducida, en versión libre y verso suelto, por Alberto Lista, bajo el frontis de *El imperio de la estupidez* (1789).¹⁷ Si en su *Dunciade*, título basado en «dunce» (en español «zopenco»), Pope desacreditó las fatuidades literarias, con una obra anterior, *The rape of the lock* («El mechón de cabellos robado»), pudo contribuir a brindar un ascendiente, y sin que neguemos otros estímulos literarios, para la mofa de las refriegas causadas por insignificancias como aquellas en las que se centran Cadalso en su parodia *Guerras civiles entre los ojos negros y los azules*, y el conde de Noroña en la *Quicaida*.

Sin embargo, advirtamos que el ascendiente de Pope al que se alude no equivale a fuente, ni siquiera indirecta, para asuntos concretos tan originales como los elegidos por Cadalso y por Noroña. El título de la epopeya del primero

¹⁵ Para la noticia y causa del poema, cfr. José Mor de Fuentes, *Bosquejillo de su vida y escritos*, ed. de Manuel Alvar, Granada: Universidad, 1951, págs. 76-77.

¹⁶ Puede probarse que Leandro Fernández de Moratín conoció bien tanto *Le Lutrin* como la *Dunciade*. Así se desprende de un pasaje de su *Viaje de Italia*, en el que, refiriéndose al poema *Raccolte*, de Betinelli, entiende que se parece a las citadas epopeyas burlescas de Boileau y de Pope. Cfr. Leandro Fernández de Moratín, *Viaje de Italia*, Barcelona: Laertes, 1988, pág. 208.

¹⁷ Para el conocimiento de Pope en diversos poetas del XVIII, cfr. el epígrafe «Anglofilia literaria y otras literaturas», en Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado, op. cit.*, págs. 58 y ss.

no resulta, por cierto, fiel exponente de su contenido, toda vez que no son los ojos de un color los que pelean con los de otro, como pudiera presumirse, sino que quienes lidian entre sí son diversas mujeres partidarias, respectivamente, de unos ojos azules o negros para un retrato de la diosa Venus.

Llegados a este punto, importa consignar que, gracias a Boileau y a Pope, la epopeya burlesca neoclásica más significativa se diferencia temáticamente no solo de la áurea, sino de la de tendencia tradicional barroca, y de la luzaniana. En otras palabras: las epopeyas animalísticas del XVIII no renovaron su perfil habitual, mientras sí lo hizo la epopeya ilustrada de argumento humano y de marcada intención reformadora.

DE LA RENOVACIÓN AL OCASO

La renovación temática solo afectó a la epopeya de burlas no animalística, pero la renovación formal, centrada sobre todo en la vertiente métrica, afectó tanto a la epopeya de asunto animal como a la de asunto humano, aunque es cierto igualmente que muchas epopeyas burlescas del XVIII se atuvieron a la inveterada fórmula de la octava, en la que se elaboraron *La Burromaquia*,¹⁸ *La Gatomiomaquia*, *Guerras civiles entre los ojos negros y los azules*, *El Morión* y *La Huerteida*, pero no las dos *Perromaquias* ni *La Quicaida*. La razón más poderosa que avaló a los autores de estas últimas parodias para innovar el canon métrico se apoyaba en el ejemplo de Lope de Vega. En la *Gatomaquia*, en efecto, el Fénix se desprende osadamente de las octavas reales, limita el peso específico del endecasílabo en su epopeya gatuna, y concede un espacio textual insólito al verso corto, nunca empleado anteriormente en la serie española de la epopeya burlesca.

Esta innovación en el cauce de la *narratio* dará pie a que algunos autores de la centuria siguiente secundaran el procedimiento de marginar las octavas, y así Nieto de Molina las reserva tan solo para el comienzo de cada uno de los cuatro cantos de su obra *La Perromaquia*, a fin de resumir, con ellas, sus respectivos argumentos. El total de endecasílabos asciende a 32 en una epopeya paródica de 2604 versos, de los que 2572 son octosílabos arromanzados que el poeta agrupó en cuartetas. La osadía métrica del gaditano es incontrastable, toda vez que, a lo largo de toda la serie española de este subgénero, no hay otro poema en el que la base textual sea el octosílabo, postergándose la octava hasta el simple reducto del resumen preliminar. A su vez, *La Perromaquia* de Pisón y Vargas está desarrollada en ocho silvas, a tenor de la emulación lopiana, aunque se desvió del modelo por el índice de uso de endecasílabos y versos cortos, pues concede un juego mínimo al de once, superado abrumadoramente por el heptasílabo. Insertó también el autor algún soneto y alguna octava en su parodia, ingredientes aisla-

¹⁸ Acerca de las peculiaridades de las octavas de *La Burromaquia*, vid. Jaime Grau Amengual, «La parodia de la épica culta en el declinar de la estética barroca: *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo», *Revista de Literatura*, LVI, 112 (1994), págs. 380-81.

dos en el decurso de unas silvas en las que la presencia de los pareados resulta abundantísima. Noroña efectuó una contribución formal muy singular al subgénero, porque por vez primera se emplea la fórmula de la estancia, valiéndose de dos clases fundamentales de ellas este poeta, quien de tanto en tanto acude a tipologías métricas como la agrupación de pareados y otras, y asimismo utiliza con frecuencia el verso corto hexasilábico y heptasilábico.

Paradójicamente, la renovación temática y formal de la epopeya burlesca en el XVIII pudo ser una de las causas desencadenantes de que el subgénero desapareciera en el siglo XIX. La otra causa básica obedecería a las nuevas perspectivas estéticas y literarias del Romanticismo, que no fue un movimiento propicio para el fomento de la epopeya al modo clásico, dado que éste es género que no se concibe sin remitirse a un canon, y el canon demanda la práctica de la *mimesis* para que tenga efecto la función paródica. Añádase que la epopeya no cuajó en España ni en el XVII ni en el XVIII, lo que difícilmente hubiera podido incentivar la atracción de la parodia, en el supuesto de que los cenáculos literarios del XIX hubieran tenido aficiones eruditas y lúdicas similares a las de las tertulias dieciochescas, que no las tuvieron,¹⁹ y en la hipótesis de que la nueva estética romántica no le hubiera sido tan esquiva, y esquiva justamente por defender el arrebato como principio creador, y por ende incompatible con el sometimiento a un modelo paradigmático.

Pero ya adelantábamos que si el subgénero no logró sobrevivir en la centuria decimonónica fue también, probablemente, por condicionamientos intrínsecos a su cultivo en el XVIII, siglo que no produjo ninguna obra excepcional. El condicionante más negativo pudo estribar, a mi juicio, en que la epopeya burlesca contradujo su rasgo más inequívoco al reducir considerablemente el carácter paródico que la singulariza, reducción que se produjo tanto en la vertiente formal como en la de los contenidos.

En la primera, porque al irse prescindiendo del uso de la octava y dando a la vez un juego al verso corto que no venía abonado paradigmáticamente, se fue desvirtuando la base métrica de la parodia, la cual debe, para serlo, remedar la épica de veras desde sus propios cimientos formales, esto es desde las octavas o, en su defecto, desde los endecasílabos sueltos, del mismo modo que el canon burlesco griego utilizó el hexámetro heroico para la parodia porque ese era el metro de las epopeyas objeto de burla, y no el ligero yambo. En la segunda, porque la dimensión lúdica ligada a la parodia burlesca se fue diluyendo en aras de la lección moral o reformadora inserta en el relato, lección que suponía —no se olvide— una *conditio sine qua non* en la *Poética* de Ignacio de Luzán, pero que prudentemente el tratadista decidió no secundar en su tan entretenida *Gatomiquia*.

¹⁹ Vid. Antonio Gallego Morell, «Las tertulias románticas en España», en su libro *Diez ensayos sobre literatura española*, Madrid: Revista de Occidente, 1972, págs. 9-28.