

INTRODUCCIÓN

Cada vez son más los investigadores volcados en el estudio de la poesía épica literaria del Siglo de Oro con el convencimiento de que se trata de una pieza esencial de la vida literaria del periodo y de que pasarla por alto supone un obstáculo insalvable para alcanzar una comprensión completa de aquel.¹ No obstante, que la España del Siglo de Oro no produjo poesía épica de calidad es, todavía, uno de los tópicos más extendidos de nuestra historiografía literaria. Algo así como un axioma sobre su canon: una verdad evidente e incontrastable. Ahora bien, lo verdaderamente destacable del caso es que para que el tópico alcanzase tan enorme difusión no supusiese obstáculo ninguno que fuese completamente falso. El desconocimiento habitual del género es la condición de posibilidad para que esto suceda. Frank Pierce, principal especialista en la materia, señaló hace décadas que la épica no era frecuentada por el lector culto común, y que incluso quedaba «fuera de las lecturas del hispanista medio» (1968, p. 11): una situación que todavía no ha cambiado. Sin embargo, ello no debía achacarse, en su opinión, a que la épica española fuera, en términos globales, de baja calidad literaria, ni a que en algunos casos, como en el de *El Bernardo*, no contase con textos verdaderamente excepcionales. A su juicio, entre las naciones modernas «solamente Italia puede competir con España en el número y variedad de sus poemas extensos» (Pierce, 1985, p. 91); y de entre las obras españolas, contra una inercia que tiene origen en el Neoclasicismo y que todavía tiraniza la crítica literaria, es posible afirmar que: «Los poemas de Ercilla, Lope de Vega, Hojeda y Balbuena, entre otros, pueden mantenerse entre los mejores ejemplos del ver-

¹ Empleo la terminología de Bowra (1945 y 1952) para referirme a los dos grandes subgéneros épicos: poesía épica popular y poesía épica literaria.

so narrativo europeo, y soportar la comparación con los poemas de Camoens, Tasso y Milton» (Pierce, 1985, p. 88). En la misma línea que Pierce, Maxime Chevalier, en un trabajo dedicado a la lectura en la España de los siglos xvi y xvii, advirtió sobre esta situación:

En nuestros manuales de historia se le concede humilde lugar, y cuando nos atrevemos a hablar de epopeya de los siglos xvi y xvii los que nos interesamos por ella, no pocas veces oímos frases despectivas y hasta, en ocasiones, la afirmación de que tal epopeya no existió (1976, p. 104).

Los motivos de esta falta de atención a la épica literaria vienen de muy atrás, y guardan relación con la desaparición general del verso narrativo del horizonte de expectativas de los lectores, y, a la larga, del de experiencias —algo que también sucedió con el epistolar, y, en buena medida con el dramático, que si sobrevivió en algo lo hizo porque forma parte de un género cuya recepción es, principalmente, oral—. Como fenómeno de *longue durée*, el metro narrativo mayor en las lenguas modernas, que, salvo contadas excepciones, circuló principalmente a través de la lectura, comenzó a dar muestras de agotamiento a inicios del siglo xix. Esto parece estar relacionado con el aumento de las tasas de alfabetización y la aparición de un creciente grupo de población que incrementó la demanda de textos, digámoslo así, que no requiriesen una especialización en materias literarias. La épica literaria desde Virgilio, por su propia naturaleza letrada o, en expresión de Luis Alberto de Cuenca, de laboratorio de Humanidades, presenta unas dificultades y plantea unas exigencias que difícilmente puede satisfacer el lector medio. Es un género que debe leerse desde la tradición, y que, para expresar plenamente sus valores estéticos, requiere del estudio. Este hecho, conjuntamente con la creciente valoración de la originalidad artística desde el Romanticismo, fue inclinando progresivamente los objetivos e intereses de los escritores durante el siglo xix a la escritura de prosa narrativa y, en cierto modo, provocó una pérdida de interés o transformación en las técnicas de la *imitatio*, fundamentales en la escritura-lectura de la poesía épica literaria. Por su parte, los romances mantuvieron hasta las postrimerías del siglo xx su uso narrativo y su circulación oral en la medida en que ciertos sectores de la población seguían satisfaciendo mediante ellos una demanda narrativa; pero las nuevas formas de entretenimiento —cine, radio, televisión— terminaron por hacerlos desaparecer. Al mismo tiempo, las modalidades de verso narrativo empleadas por algunos poetas durante el siglo xx son en realidad formas mixtas lírico-narrativas.

El acta de defunción de la poesía épica en la literatura española, a juicio de González Ollé, se encuentra en un certamen convocado por la Real Academia

Española en 1831 y fallado en 1833 —el tema era «El cerco de Zamora por el Rey Don Sancho II»—:

A partir de ese momento, 1833, no resulta temerario asegurar que el poema épico de tipo clásico deja de cultivarse en la literatura española (...) El concurso de la Academia, con notables precedentes, provocó una llamarada, aparatosa y fugaz, no resplandor brillante, en la que se consumió un género literario (1998, p. 252).²

Aunque, tal vez, deberíamos considerar esa fecha como su desahucio, dado que después de ella el género todavía dio algunas bocanadas y estertores: desde entonces la poesía épica clásica «se disuelve en la leyenda» romántica aunque, ocasionalmente, todavía hubo quien la cultivó, como un adolescente Menéndez Pelayo que en 1871 concluía su *Don Alonso Aguilar en Sierra Bermeja*.

Asimismo, la crónica del género de mediados del siglo XIX es la de una muerte anunciada. Esto puede advertirse en textos como la reseña que Alberto Lista dedicó a la primera edición de las obras de Espronceda. En ella, al tratar sobre los fragmentos publicados de *El Pelayo*, cuya escritura él había impulsado, contradice a quienes consideraban a la épica como un género agotado:

La primera obra es la colección de fragmentos del poema épico *El Pelayo*, que el autor se propone concluir y dar a luz. Estos fragmentos desmienten de la manera más solemne a los que creen o afectan creer que la epopeya es un género incapaz de interesar la sociedad actual (1844, II, p. 82).

Contra la opinión de Lista, aunque la épica pudiera interesar a sus contemporáneos, desde luego ya no iba a hacerlo como en el pasado. En esta línea se encuentran también otras palabras del marqués de Molins, su discípulo. En su contestación al discurso de ingreso en la RAE de Enrique Ramírez de Saavedra, escribe: «Dice que la poesía épica no es ya de la época presente. ¿Y por qué? Yo también oí en mi juventud afirmar que el teatro de Calderón, de Rojas y de Moreto había caído» (RAE, 1865, III, p. 493). Autores como Lista o Molins, sin duda, estaban equivocados, pues la épica ya no volvió a ser escrita ni leída del mismo modo, pero a la vez también estaban en lo cierto, porque, aunque de manera distinta, la poesía épica podía seguir apelando a los lectores de su época y puede apelar a los actuales. Para acceder a ella es precisa una cierta gimnasia literaria que desarrolle la destreza del lector con el verso narrativo, pero este no

² Por su parte, Juan Valera, en un ensayo que después incluyó en una antología poética del siglo XIX, decretó también la extinción del género centrandó su atención en la obra de Maury (1902-1903, I, p. 54): «la poesía épica en su más estricto y riguroso significado no es ya posible». Al respecto, véase Lara Garrido (1999, p. 15).

encontrará grandes dificultades para reflexionar sobre sus enseñanzas y percibir sus valores estéticos.

A fin de cuentas, si nos planteamos si la poesía épica es una modalidad que ha agotado su ciclo en la historia literaria o no, y en qué sentido lo ha hecho, podemos concluir que para la mayoría de los lectores lo ha hecho por su forma, pero no por su contenido. Esto fue advertido en el siglo xx con clarividencia por Unamuno al reflexionar sobre la naturaleza de los géneros literarios:

Esta ocurrencia de llamarle *nivola* —ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto— fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea. Es decir, que así se llame, pues aquí ser es llamarse. ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? ¿O de los poemas épicos? Mientras vivan las novelas pasadas vivirá y revivirá la novela. La historia es resoñarla (Unamuno, 1939, p. 21).

A pesar de las restricciones formales que la épica, como el resto de géneros literarios, manifiesta en su evolución histórica, su núcleo argumental de heroísmo sigue apelando a los seres humanos, y, por ello, encuentra nuevas formas por las que llegar hasta ellos —pueden servir de ejemplo las narrativas en prosa fantásticas o bélicas—. El tipo de lectura que hoy podemos hacer de la épica literaria de Virgilio, Camoens, Ercilla y Tasso, o, por lo que aquí nos ocupa, de *El Bernardo* de Balbuena, requiere de un esfuerzo por habituarnos a modos del discurso que en el contexto literario actual han perdido su efectividad. Sin embargo, el desarrollo del hábito lector puede permitirnos recuperar la clase de experiencia estética que estos poemas producen y, al mismo tiempo, darnos acceso a su mensaje perenne de humanidad para, unamunescamente, seguir resoñando su sueño.

§ 1. EL LARGO INTERVALO

1. En el momento actual, la recepción de *El Bernardo* de Balbuena se reduce a la información contenida en unas pocas líneas en las historias literarias. Junto con el resto de la poesía épica del Siglo de Oro, se encuentra mediada por la consolidación, en los manuales de enseñanza secundaria, de los juicios neoclásicos condenatorios sobre el género de la segunda mitad del siglo xviii. Un sarampión preceptista que, por cierto, superaron otras literaturas europeas igualmente afectadas como la inglesa o la italiana. A diferencia de lo sucedido con la obra de otros autores barrocos, vilipendiados durante largo tiempo, como Calderón, cuya defensa incoaron los románticos a comienzos del siglo xix, o Góngora,

ensalzado por Foulché-Delbosc y los miembros de la Generación del 27, la de Balbuena permanece a la espera.

Contra lo que pueda hacer pensar su sobria presencia en el canon literario hispánico actual, *El Bernardo* ocupó un espacio de privilegio en este desde el último cuarto del siglo xvii hasta la primera mitad del xx. Su situación marginal contemporánea —si se me permite la analogía— no es la del telonero que alguna vez acompañó a una superestrella y sigue figurando en el cartel modesto de una capital de provincias, sino la de una *rock star* que se retiró del escenario con palabras ambiguas sobre su posible regreso. La historia de la recepción de *El Bernardo* constituye un caso verdaderamente singular en nuestro canon literario dado que no recibió una admiración general por parte de sus contemporáneos ni fue muy leído o difundido, contra lo que sucedió con las principales figuras del Siglo de Oro. Una única edición de época, probablemente gracias al auxilio de Lope de Vega en testimonio de antigua amistad (§3₂), hace palidecer su imagen frente a las de Ercilla o Valdivielso, cuyos poemas fueron estampados en multitud de ocasiones. Sin embargo, bastó a Balbuena una sola ponderación elogiosa revestida de *auctoritas* para despertar el interés de los poetas y personas instruidas en la materia y, tras su acercamiento al texto, para suscitar su admiración más elevada. El vocero del poema fue Nicolás Antonio (§7₁₋₃), padre de la bibliografía hispánica moderna y primer gran estudioso de nuestra «Historia literaria» —tal como lo consideró Mayans y Siscar—. En su *Bibliotheca hispana [nova]* (1672) escribió a propósito de *El Bernardo*: «quod tam longe a conspectu est, virtute, mea quidem sententia nostros Poetas omnes (quod præsciscine dictum) longo post se relinquat *intervallo*».³ La sentencia era tan positiva y estaba expresada de manera tan terminante, que no podía ser pasada por alto: Balbuena dejaba muy atrás a todos nuestros poetas; entre él y los restantes mediaba un *largo intervallo*.

2. A partir de este instante, tener acceso a *El Bernardo* fue ambicionado en España por cuantos disfrutaban de la poesía o querían componerla. Como el falaz Guadiana, que riega en sus primeros cursos la Valdepeñas natal de Balbuena por uno de sus afluentes, la epopeya asoma la cabeza a lo largo de todo el siglo xviii en la obra de los principales poetas. Durante este periodo, *El Bernardo* no pudo ser divulgado por la escasez de ejemplares disponibles, pero sí fue visitado y celebrado por cuantos estaban desembarazados de la preceptiva procústea del momento. Las comparaciones entre Balbuena y el vate de Ferrara no tardaron en aparecer. Fueron tenidos por dos nuevos Cástor y Pólux. A Balbuena le llamó Porcel el «Ariosto castellano» o Forner el «Ariosto de España» (§§8₅ y 11₉); y

³ Nicolás Antonio, *Bibliotheca hispana nova*, 1672, p. 172 (en la ed. de 1783, p. 221).

Lista escribió sobre *El Bernardo* y el *Orlando furioso* que eran «los dos poemas más semejantes que se han escrito» (§15₉). Más aún, pueden considerarse dos fases de un mismo sueño enfebrecido solo interrumpidas por un breve desvelo, rápido como un abrir y cerrar de ojos —ambos son poemas sin principio, pues Balbuena se propuso concluir el poema de Ariosto del mismo modo que aquel trató de concluir el de Boiardo—. Impulsado por los brazos de otros muchos poetas y críticos, *El Bernardo* ascendió las agras cuevas del Parnaso y encontró en su cima la imprenta, gracias a Quintana, en 1808, quien vertió el «*longo... intervallo*» de Antonio como «inmensa diferencia» (§17₈). En el contexto de la Guerra de la Independencia, considerado sin apenas disputa como el mejor poeta épico español, volvió a ser divulgado y ejerció un importante influjo entre poetas y artistas vinculados al bando patriota, como Arriaza o Goya (§§17₁₅₋₂₆). A partir de entonces, y hasta la consolidación del canon épico hispánico con la publicación de la *Musa épica* de Quintana en 1833 —que marca el límite temporal de nuestro estudio— su prestigio continuó al alza a pesar de algunas críticas aisladas de intelectuales afrancesados.⁴

3. Bernardo de Balbuena y *El Bernardo* mantuvieron durante la segunda mitad del siglo XIX una alta consideración canónica que, además, se conjugó con una divulgación entre el nuevo gran público que, progresivamente, fue surgiendo gracias a la universalización de la enseñanza y al aumento de las tasas de alfabetización. En 1894 su nombre fue cincelado en mármol en el selecto canon que revistió la nueva sede de la Real Academia Española junto a los de Lope de Vega, Cervantes, Quevedo y Góngora, entre otros. En la convulsa primera mitad del siglo XX, por este y otros honores, puede decirse que *El Bernardo* alcanzó la gloria, su posición más alta en el canon; pero el desfallecimiento general de la poesía narrativa unido al cambio en las expectativas de los lectores, y, paradójicamente, la inclusión de *El Bernardo* en la nómina de grandes poemas, supusieron el comienzo de su caída. Su nombre, presente en los manuales e historias de la literatura, ya no era ignorado, pero como un *Retrato de personaje desconocido* de tantos que pueblan las galerías y museos de arte, era solo un conjunto vacío, una etiqueta. La falacia nominal volvía a ejercer su imperio: parecía hacer aprehensible algo en buena medida ignoto. Una vez que el nombre de *El Bernardo* era célebre, su contenido podía ser olvidado. Reducido «a simple erudición a mera historia / está solo soñándose», tal como escribió Borges sobre el *Orlando furioso*. Cerrado por siete sellos son pocos los que traspasan el pórtico de la erudición, y llegan a penetrar en él leyéndolo. A fin de cuentas, «la gloria / es una de las formas del olvido».⁵

⁴ Sobre la importancia de la *Musa épica* en estos términos, véase Lara Garrido (2011).

⁵ Las citas de Borges proceden del poema «Ariosto y los árabes», publicado en *El hacedor* (1960).

4. La recepción actual del poema presenta además otra dificultad: la problemática consideración de Balbuena como patriarca de la poesía americana —Quintana y Menéndez Pelayo *dixerunt*—. El poeta recibió alabanzas encarecidas por parte de «españoles americanos» como Sigüenza y Góngora, Eguiara y Eguren o Beristáin de Souza, que no dudan en identificarlo con Nueva España. Sin embargo, la desintegración política del imperio español condujo a la recepción de Balbuena a un callejón sin salida. A diferencia de un texto épico como *La Araucana*, que podía prestarse a interpretaciones en clave nacional para la conformación de las nuevas repúblicas —como sucedió en Chile—,⁶ apenas nada en *El Bernardo* ofrece espacio para esta clase de lectura. Centrado en antiguas leyendas medievales europeas, el poema de Balbuena no brinda sino una defensa cerrada de la Monarquía Católica de España.⁷ He aquí el espinoso *quid* de la figura de Balbuena: algo que su fastuosa descripción de la *Grandeza mexicana* apenas logra mitigar. La fragmentación de la historia y el canon literario españoles en diversas subhistorias y subcánones nacionales, que comenzó mediado el siglo XIX, exige dejar fuera de la historia y canon literario mexicanos por sus contenidos a este poema; pero esto resulta difícil de conciliar contra la evidencia de que, antes que sus modernos selectores, Bernardo de Balbuena vivió y escribió su obra en México y que, por lo tanto, les precedió en su mexicanidad. Al mismo tiempo, las circunstancias de escritura del poema pueden llevar a considerarlo una obra periférica en relación con la España actual y que, por lo tanto, no puede ocupar una posición destacada en su canon literario —por otra parte, sujeto a multitud de tensiones internas—. Más aún, apurando el modelo historiográfico de Américo Castro, Balbuena solo pudo ser patriarca de la poesía americana en términos relativos, pues no debe ignorarse que los integrantes de una cuarta «casta», la colectividad de los pueblos amerindios, quedó integrada en la «realidad histórica de España» en el proceso histórico de conquista e integración de los territorios del Nuevo Mundo.⁸ Por lo tanto, en buena lógica, aquellos pueblos, y con ellos su poesía, le precedieron a su vez.

A mi juicio, la salida más razonable a esta cuestión, pasa en primer lugar por renegar de las esencias étnicas de las naciones y por reafirmar la unidad de la literatura en lengua española, una literatura que es herencia de todos los his-

⁶ Como afirmó Davis (2005, p. 322), «en el mundo de habla hispana, los siglos XVIII y XIX todavía leyeron las épicas áureas con gran interés», sometiéndolas a «una lectura ‘monumentalizadora’ que las convirtió en textos fundacionales de las varias literaturas nacionales».

⁷ Sobre el carácter nacional o patriótico de *El Bernardo*, véase Zulaica López (2023).

⁸ «Como es bien sabido, esta cuarta “casta” de los americanos ha quedado condenada al silencio durante un período muy largo y, paradójicamente, Castro también parece subestimarla o silenciarla completamente, pese a haber finalmente restituido su memoria y su voz a las otras dos “castas” de las que la historiografía oficial se había olvidado» (Baumesiter y Teuber, 2010, 95).

panohablantes y legado de la España de ambos hemisferios de la que nuestras naciones proceden. En la medida en que los textos, como las personas, puedan pertenecer en cierto grado a una nación, *El Bernardo* pertenece tanto a México como a España, o a Puerto Rico y a la Jamaica española —los lugares en que Balbuena escribió el poema—, pero también pertenece a la Argentina o la Florida, a Colombia, Perú, Filipinas... Presenta el relato de una nación en un grado máximo de expansión que se prolongó cerca de tres siglos: de un proyecto común de dimensiones colosales. La España de hoy es solamente un pequeño país europeo envejecido y su norma lingüística solo puede ser considerada como una variante dialectal, aunque prestigiada, en retroceso; en comparación, México la triplica en población siendo el principal país hispanohablante. La pregunta sobre cuál de los dos países sea el heredero de aquel imperio pasado y su legado cultural carece de sentido: ambos lo son. *El Bernardo* es un texto del canon literario de España en la misma medida en que lo es del canon literario de México, o, mejor dicho, del canon literario español, de quienes emplean esta lengua. Porque, como escribió elocuentemente Carlos Fuentes: «Las palabras viven en las dos orillas. Y no cicatrizan» (1993, p. 61). En mi opinión, debería ser visto con la misma simpatía con la que hoy es vista la *Eneida*, como una gran obra de la cultura de un antiguo imperio que nos precedió y que es portadora de valores poéticos universales —o de amplia propagación— y de la visión del mundo de un imperio que tuvo una rica vida cultural en todo su territorio.

5. El objeto de esta monografía es ofrecer una historia de la recepción de *El Bernardo* desde su primera edición hasta la publicación de la *Musa épica* de Quintana, que supone un antes y un después en la historiografía sobre la poesía épica: abarca por lo tanto un periodo de doscientos años. En esta tarea me precedieron los trabajos de Van Horne (1927, pp. 153-162), Perelmuter (1995) o Rodilla León (1997). Asimismo, los trabajos de conjunto sobre todo el género de Nerlich (1964) y, en especial, de Pierce (1968²) ofrecen abundante información sobre la evolución de las consideraciones de críticos y poetas sobre *El Bernardo*. Por último, sobre la difusión del texto en Italia aportaron importantes novedades Cátedra (2013, p. 213), y García-Minguillán (2018 y 2021).

6. Esta monografía se subdivide a su vez en tres capítulos que estudian: la recepción entre sus contemporáneos y la posición de Balbuena en el campo literario del momento, su progresiva ganancia de autoridad literaria durante el siglo XVIII hasta ocupar la primacía de la épica hispánica, y su divulgación en el primer tercio del siglo XIX. Se corresponde, aproximadamente, al periodo en el que la poesía épica fue un género vivo (González Ollé, 1998, p. 252), lo cual establece unas condiciones de recepción propias. Asimismo, en posteriores investigacio-

nes trataremos de analizar las siguientes dos centurias: durante la segunda mitad del siglo XIX el poema goza al mismo tiempo de elevada posición en el canon literario y de amplia divulgación; en la primera mitad del siglo XX mantiene su estatus de prestigio, pero se produce un retroceso en su lectura —por la desaparición del verso narrativo culto—; y, finalmente, desde mediados del siglo XX hasta el tiempo presente, el poema cae en el olvido.

Bernardo de Balbuena vivió extraviado en los laberintos gozosos de la imaginación. En su mente fabuladora ascendía hasta la última planta del castillo más alto, pero al llegar a ella, siempre encontraba un nuevo tramo de escaleras en subida, y otro y otro...; una espada abriendo la carne de un fauno para transformarlo en un manantial, dragones que pueden ser también toros y gigantes y más tarde enjambres de moscas, la lumbre cosmética en la tienda de una lamia, una botica o un lapidario en un bargueño de cajones incontables en el interior de un volcán, un navío que surca arrebatado las esferas celestes, la granada que germina en metrópoli, el brillo rubicundo de la sangre del héroe sobre la hoja de su propia espada, la metamorfosis colosal de una cordillera, el desfile proceloso de dos ejércitos como dos corrientes marinas contrapuestas, eran ramas que brotaban incesantemente de su cerebro-árbol de vid y ahuehuete entrelazados. Este trabajo pretende ser un testimonio de admiración hacia el poema y una invitación a que muchos lectores, soñando su mismo sueño, puedan dar cuenta, de primera mano, del *largo intervalo*.

§ 2. CUESTIONES DE MÉTODO

1. El objetivo de esta investigación es presentar la recepción y mediación de *El Bernardo* de Balbuena: cómo este texto fue comprendido, valorado y presentado a la sociedad a partir de comentarios críticos y estudios, de imitaciones en la obra de otros poetas, de ediciones y, al fin, de observaciones de diversa índole que arrojen informaciones u opiniones sobre él.⁹ De manera auxiliar, a pesar de que no constituyan el tema central de la investigación, en algunas secciones se ha considerado útil estudiar la recepción de las obras menores de Balbuena así como otras noticias sobre su consolidación en el canon literario español.

2. Para presentar la abundante información disponible cabía la opción de adoptar dos posibles esquemas. En primer lugar, se podía optar por una ordenación temática: por estudiar los distintos temas sobre los cuales se pronuncian los testi-

⁹ Sobre los fundamentos teóricos de la cadena de recepción y mediación de los textos literarios, a raíz del caso del *Cantar de mio Cid*, véase la síntesis de Galván Moreno (2001, pp. 4-29).

monios de recepción de manera aislada. Por ejemplo, se podrían haber dedicado epígrafes a analizar los comentarios sobre su género, su estilo, su extensión, su unidad de acción, sus descripciones, sus pasajes antologados o más celebrados... En segundo lugar, era posible emplear una ordenación cronológica presentando los testimonios de recepción en función del desarrollo de la historia literaria. Entre los trabajos que han servido de modelo a este, el de Leonard (2013) sobre la recepción del *Paradise Lost*, presenta una ordenación temática, mientras que el de Galván Moreno (2001) sobre la recepción del *Cantar de mio Cid*, la ofrece cronológica. En nuestro caso, la segunda de estas opciones ha parecido más conveniente por cuanto la recepción y mediación del poema durante el periodo comprendido en los primeros doscientos años desde su publicación, que es la que tratamos en esta monografía, plantea fenómenos diferenciables de la producida durante los siguientes dos siglos: en el primero de estos periodos la escritura de poesía épica seguía practicándose y se prestaba a la *imitatio*, la historiografía literaria era todavía un género en gestación, el texto del poema apenas era accesible por la escasez de ejemplares y no existía en España un sistema de educación universal que favoreciese una amplia divulgación de la obra. Además, en muchos casos los testimonios de recepción son solo escuetas menciones que no pueden integrarse en la discusión sobre un tema en concreto, pero que sí permiten comprender mejor otros juicios emitidos sobre el poema en su época. Por último, la presentación de la investigación siguiendo un orden temático, exigiría numerosas repeticiones en cada capítulo sobre la naturaleza del origen de cada uno de los testimonios de recepción que resultarían redundantes.

3. Con todo, para permitir una aproximación más rápida a los distintos temas o cuestiones sobre la recepción se han planteado dos soluciones. Por una parte, el texto se ha redactado empleando el sistema de referencia tradicional de la escuela filológica española. Se asigna una numeración continua a los epígrafes de los capítulos —y a su vez a los párrafos o grupos de párrafos de que constan— y se insertan en la redacción numerosas llamadas internas que permiten saltar a aquellos lugares en que se analiza un tema determinado. Esto también permite ofrecer de forma organizada y accesible la información sobre algunos críticos o poetas que, con el paso de los años, presentan varios testimonios de recepción.

4. Esta monografía se divide en tres capítulos de extensión desigual por cuanto su división corresponde a los cambios producidos en la historia de la recepción del poema. A su vez, cada uno de estos capítulos se cierra con unas conclusiones que sintetizan los aspectos fundamentales de la recepción en el periodo en ellos tratado. Por último, el volumen incluye como cierre un índice onomástico

que, por la naturaleza de esta obra, puede ser especialmente útil para realizar consultas.

5. Las fuentes para este trabajo son los comentarios, estudios y menciones de *El Bernardo*, así como aquellas obras literarias en que es posible rastrear una influencia directa del poema. Se ha prestado mayor atención a aquellos textos que, en su momento, fueron publicados, por cuanto además de expresar una recepción de la obra, constituyen mediaciones con un alcance potencialmente elevado. Asimismo, se han considerado numerosos testimonios de recepción de tipo privado como cartas, diarios o apuntes, que permiten completar los datos que presentan las mediaciones impresas. Puntualmente, también se ha considerado la recepción e influencia de las otras obras de Balbuena cuando permitía completar cabalmente la explicación del proceso de recepción del poema —por su vinculación con el de su canonización literaria—. Estas fuentes pueden organizarse en los siguientes grupos:

- Ediciones y proyectos de edición de *El Bernardo*, tanto completas como parciales, atendiendo a su integración en colecciones, a sus prólogos y a su orientación hacia un público lector concreto. Complementariamente se atiende también a ediciones y proyectos de edición de las obras menores de Balbuena.
- Obras literarias de cualesquiera géneros en las que sea posible rastrear la imitación de episodios del poema (comedias, fábulas mitológicas, sátiras literarias, poemas épicos, novelas...).
- Medios de divulgación como textos de historiografía literaria y tratados de bellas letras, obras bibliográficas, diccionarios y enciclopedias, manuales escolares de literatura (tanto de enfoque histórico como de preceptiva), historias de España, artículos de prensa generalista y estudios académicos.
- Menciones u observaciones breves en textos de tipo diverso que permitan perfilar la recepción en un determinado contexto.
- Monumentos públicos, retratos, proyectos calcográficos o escultóricos, y, en definitiva, cualesquiera pruebas de canonicidad sobre el autor que puedan influir en la recepción del poema.

En algunas secciones la parquedad de determinadas fuentes ha ocasionado una redacción algo fragmentaria. Por mi parte, he tratado de mitigar este defecto en la medida en que me ha sido posible. He sopesado eliminar algunas de las subdivisiones en epígrafes y agrupar la información de estas en capítulos, pero el resultado me ha parecido menos claro y menos cómodo para la consulta. He tomado la decisión de no llevar a cabo estas agrupaciones teniendo en cuenta la

naturaleza de esta investigación, y aun a riesgo de que la historia pueda parecer una colección infinita de datos y anécdotas insignificantes. Espero que, a pesar de todo, pueda percibirse la relevancia de cada fuente y su engarce en la historia relatada.

Además, debe sopesarse que la importancia de un determinado testimonio para la historia de la recepción de *El Bernardo* no estriba solo en sus características intrínsecas —como se demostrará a cada paso—, sino que depende también de su autoría, del medio en que circula, de la difusión que adquiere y de la relevancia que se le concede. Espero que la atención dedicada en nuestro análisis al contexto histórico y social en que estos se presentan, permita interpretar de manera oportuna cada una de las fuentes.

Un campo de dos siglos es hartamente grande para trazar en él diseños completos: en muchas ocasiones, la extensión es incompatible con la profundidad o el detalle. Con todo, se ha afrontado este reto con la esperanza de dar una visión de conjunto satisfactoria.